**Николай Павлович Охлопков: Статьи. Воспоминания** / Сост. Е. И. Зотова, Т. А. Лукина. М.: ВТО, 1986. 367 с.

*Е. И. Зотова, Т. А. Лукина.* От составителей 4 [Читать](#_Toc379892216)

*Н. Абалкин.* Дорога цветов 5 [Читать](#_Toc379892217)

*Н. П. Охлопков*. Об условности 29 [Читать](#_Toc379892218)

**Воспоминания**

Григорий Палин 86 [Читать](#_Toc379892229)

Иосиф Прут 90 [Читать](#_Toc379892230)

Сергей Юткевич 100 [Читать](#_Toc379892231)

Борис Ласкин 127 [Читать](#_Toc379892232)

Александр Февральский 130 [Читать](#_Toc379892233)

Клавдия Пугачева 136 [Читать](#_Toc379892234)

Верико Анджапаридзе 144 [Читать](#_Toc379892235)

Евгений Симонов 147 [Читать](#_Toc379892236)

Михаил Сидоркин 152 [Читать](#_Toc379892237)

Александр Солодовников 159 [Читать](#_Toc379892238)

Владимир Пименов 168 [Читать](#_Toc379892239)

Михаил Царев 175 [Читать](#_Toc379892240)

Борис Покровский 176 [Читать](#_Toc379892241)

Ирина Архипова 182 [Читать](#_Toc379892242)

Владимир Петров 183 [Читать](#_Toc379892243)

Александр Штейн 186 [Читать](#_Toc379892244)

Алексей Спешнев 207 [Читать](#_Toc379892245)

Исидор Шток 215 [Читать](#_Toc379892246)

Вера Орлова 220 [Читать](#_Toc379892247)

Галина Анисимова 224 [Читать](#_Toc379892248)

Светлана Немоляева 229 [Читать](#_Toc379892249)

Евгений Лазарев 231 [Читать](#_Toc379892250)

Александр Лазарев 236 [Читать](#_Toc379892251)

Александр Мишарин 238 [Читать](#_Toc379892252)

Тамара Лукина 249 [Читать](#_Toc379892253)

Эдуард Марцевич 260 [Читать](#_Toc379892254)

Иосико Окада 263 [Читать](#_Toc379892255)

Владимир Комратов 265 [Читать](#_Toc379892256)

Андрей Гончаров 270 [Читать](#_Toc379892257)

**Спектакли**

Молодая гвардия 274 [Читать](#_Toc379892259)

Гроза 280 [Читать](#_Toc379892260)

Гамлет 284 [Читать](#_Toc379892261)

Иркутская история 296 [Читать](#_Toc379892262)

Медея 302 [Читать](#_Toc379892263)

**Приложения**

*Норрис Хаутон*. Московские репетиции 313 [Читать](#_Toc379892265)

*Норрис Хаутон*. Второе свидание. Постскриптум к «Московским репетициям» 319 [Читать](#_Toc379892266)

*В. Быков*. В поисках театрального пространства 322 [Читать](#_Toc379892267)

*И. Меерович*. Музыка в спектаклях Охлопкова 330 [Читать](#_Toc379892268)

*Г. Пикулева*. Соки его земли 338 [Читать](#_Toc379892269)

**Примечания** 345 [Читать](#_Toc379892270)

**Краткая летопись жизни и творчества Н. П. Охлопкова** 348 [Читать](#_Toc379892271)

**Библиография** 359 [Читать](#_Toc379892272)

# **{****4}** От составителей

Предлагаемый вниманию читателей сборник посвящен восьмидесятипятилетнему юбилею со дня рождения выдающегося деятеля советского театра Николая Павловича Охлопкова.

Книга открывается вступительной статьей, за которой следует основная теоретическая работа Н. П. Охлопкова «Об условности», где говорится о самых важных для него творческих поисках и проблемах в развитии сценического искусства.

Центральный раздел сборника составляют воспоминания режиссеров, драматургов, актеров, критиков, сотрудников, работавших с Н. П. Охлопковым, о его жизни и творчестве.

Раздел «Спектакли» рассказывает о вошедших в историю советской сцены наиболее известных постановках Н. П. Охлопкова, осуществленных им в Театре имени Вл. Маяковского — «Молодая гвардия», «Гроза», «Гамлет», «Иркутская история», «Медея».

В приложениях публикуются статьи о поисках этого мастера режиссуры в области театральной архитектуры и о его работе над музыкальным оформлением спектаклей, о детских и юношеских годах Н. П. Охлопкова в Иркутске и другие материалы.

Составители выражают признательность авторскому коллективу этого издания, а также библиографическому кабинету библиотеки ВТО, Кабинету актерского и режиссерского мастерства, музеям Театра имени Вл. Маяковского, имени А. А. Бахрушина, ГАБТа, Театра жмени Евг. Вахтангова, которые любезно предоставили необходимые материалы.

*Е. И. Зотова, Т. А. Лукина*

# **{****5}** Н. АбалкинДорога цветов

Самое удивительное в личности и творчестве Николая Охлопкова, во всей его бурно кипучей жизни — юношеская радостность мировосприятия, пробужденная в нем духоподъемной музыкой героического времени, мощным социальным оптимизмом новой эпохи, возникшей в истории человечества. Начало ее возвестил миру 1917 год.

И разве не знаменательно, что в тот же революционный год было положено начало и полувековой жизни в искусстве романтически настроенного ровесника великой революции — выдающегося театрального деятеля нашего советского времени. В легендарном семнадцатом году восторженным семнадцатилетним юношей пришел Охлопков в театр. Нет, не пришел, а стремительно ворвался в него с неудержимой силой вдохновенного молодого порыва. О нем нельзя было не сказать тогда: — Смотрите, он же горит театром…

Такая радостность, звонкость жизнеутверждающего пафоса охлопковского мировосприятия сказывалась во всем, чем он жил, чему отдавал всего себя.

Как талантливо любил он жизнь! Любил ее молодо, красиво, самозабвенно, по-мальчишески азартно.

Поэтическая натура Охлопкова невольно вызывает и поэтические сравнения.

Он, решимся сказать, любил жизнь подобно нежному и страстному Ромео, для которого весь смысл бытия, все надежды и мечтания, вся будущность воплощались в облике юной Джульетты. Он любил жизнь, как веселый, задиристый и неунывающий острослов, искуснейший бургундский мастер Кола Брюньон. Он славил ее, как мудрый доктор Фауст, что выстрадал «конечный вывод мудрости людской»:

«Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!»

И он же в своей влюбленности в революционную действительность преданно и уважительно равнялся на Маяковского — признанного властителя своих юношеских дум и стремлений. «Спасибо ему за то, что, не зная меня, не подозревая совсем о моем существовании, он выпрямил мою юную душу и направил на борьбу за новое искусство».

Поэтически мужественная радостность мироощущения и сберегла неувядаемую молодость таланта Николая Охлопкова.

{6} Годы нисколько ни старили его. Молодым переступил он впервые порог искусства и молодым оставался в нем до конца — до последнего поставленного им спектакля, до последней проведенной им репетиции.

Достойно и гордо представлял Охлопков то молодое поколение, которое было вызвано революцией к творчеству новой жизни, к активнейшей жизнедеятельности. «Это замечательное поколение! — утверждал он. — Мы слышали выстрел “Авроры”, возвестившей всему миру, что начало жить новое государство, государство рабочих и крестьян, когда нам было по семнадцать, шестнадцать лет.

Александр Блок призывал: слушайте музыку Революции! И мы впитывали в себя музыку тех великих дней, которой внимали наши души. Мы словно были подхвачены чем-то необычайным, звучащим как лучшая симфония гениального композитора.

Нас жизнь научила сразу различать, где левая, где правая сторона. Она сразу показала нам, куда и с кем идти. Мы вышли на улицы, собирались на митингах, перевязывали раны солдат, брали ружья и шли в бой. И вот с тех пор — как святая святых, как чудо из чудес — мы храним в нашей памяти, в наших сердцах эти годы: как обогащали они нас все новыми и новыми звучаниями той грандиозной симфонии, имя которой жизнь! Ведь мы слышали голос Ленина! Мы слышали и голос поэта-трибуна Маяковского!

Но разве это только наша молодость? Это молодость самой жизни, которая не стареет, у нее ровное дыхание, замечательно бьется ее пульс, и она идет крупным шагом вперед. И мы только смотрим, как бы не отстать от этой жизни, потому что уж очень сильно, крупно и смело идет она вперед… Я начал с моего поколения, ему я благодарен, бесконечно благодарен. Мы, вступившие в сознательную жизнь в 1917 году, были воспитаны партией, были научены партией служить народу. Я один из тех солдат, которые превыше всего считают для себя служение народу».

Так говорил о молодости революции, о молодости рожденного ею поколения немолодой уже по возрасту Николай Охлопков — ему исполнилось тогда шестьдесят лет. На праздничном вечере маститый юбиляр не подводил итогов, а смотрел, как всегда, вперед. И, обращаясь к зрительному залу, подобно клятве, произнес заключительные слова:

«Я обещаю искать в своем творчестве дальше. Этому научили меня эпоха, время, мои учителя. Я обещаю вам быть в своем искусстве юным, быть смелым, не уставая продолжать свои искания».

Через год после этого обещания последовала «Медея» — талантливейший сценический опыт современного обращения к античной трагедии.

Трагедия Еврипида была поставлена Охлопковым через сорок лет после его режиссерского дебюта в Иркутске: массового действа «Борьба Труда и Капитала». Эти четыре десятилетия не стали водоразделом, отделявшим одну постановку от другой. «Спроси {7} меня, — предложил он, — сколько лет я думал над постановкой “Медеи”? Мне кажется, я вправе ответить: с 1921 года, хотя “Медея” и не снилась мне тогда…»

О чем говорит столь неожиданное признание?.. О цельности одухотворенного, беспокойного, вечно ищущего таланта.

Итак, 1921 год…

Широко распахнув простреленные пулями двери иркутского губкома партии, входил Николай Охлопков в новую жизнь, а значит, в жизнь искусства. Темпераментный юноша в солдатских обмотках, в желтой кофте (под Маяковского!) заявил там о горячем своем желании поставить в день 1 Мая массовое действо на Тихвинской площади.

Секретарь губкома немало удивился, что с таким серьезным я ответственным предложением обратился к нему возбужденный юноша, который не имел за своими плечами ни единого дня режиссерского стажа. Но из губкома юноша выходил с внушительным мандатом: «Предъявитель сего, тов. Охлопков Николай Павлович, есть действительно главный режиссер массового действа в праздновании 1 Мая. Всем организациям, учреждениям, должностным лицам предлагается оказывать тов. Охлопкову всякое содействие по выполнению возложенного на него задания, причем все требования, касающиеся устройства массового действа в празднике, должны выполняться вне очереди и в боевом порядке».

Хорошо зная Охлопкова, легко представить себе, как с таким мандатом носился будущий режиссер на выданном ему мотоцикле по улицам Иркутска, поднимая на участие в задуманном им представлении тысячи людей: рабочие коллективы, актеров, молодежь, воинские части местного гарнизона…

Такие массовые представления на площадях и улицах, возникавшие тогда всюду — от берегов Невы до берегов Ангары, Луначарский определил как главное художественное порождение революции. Произнося эти слова, мог ли думать тогда нарком, какое близкое участие придется ему со временем принимать в судьбе режиссера, начавшего свою жизнь в искусстве с массового действа «Борьба Труда и Капитала»?

О столь необычном дебюте Николая Охлопкова иркутская газета «Власть труда» писала в те дни: «… В первом действии был изображен каторжный труд, от которого рабочие изнывали, а все их рабские протесты и попытки освободиться заканчивались под влиянием духовенства в пользу капитала. Во втором действии эти выступления становятся уже все смелее и настойчивее. Влияние духовенства оказывается уже безуспешным. На сцену выступают коронованные представители капитала. Начинается упорная борьба, в которой после нескольких неудач полная победа остается за рабочими. Действие заканчивается появлением на сцене многочисленных знамен собравшихся на площади организаций и атакой построенных там войск. Артисты, изображающие {8} одержавший победу, ликующий пролетариат, садятся на автомобили и разъезжают по площади, приветствуемые десятками тысяч народа».

На всю жизнь запомнилась Охлопкову его первая премьера, сплотившая воедино тысячи ее участников и тысячи ее зрителей, ставшая и днем рождения первого советского режиссера, которому суждено будет со временем оказаться в авангарде нашей режиссуры, прославленной именами Станиславского и Немировича-Данченко, Вахтангова и Мейерхольда, пришедшими в театр еще до революции…

О давней той премьере вспоминал Николай Павлович в марте 1963 года в одном из последних своих публичных выступлений — на встрече с режиссерами в Центральном Доме актера Всероссийского театрального общества. Он рассказывал тогда:

«… Там было много такого, к чему я могу сейчас относиться только с юмором, но в целом это было то, что мы теперь называем революционным пафосом. Пафосом революции.

1 Мая 1921 года был холод, даже метель — это Сибирь, а все участники на голое тело надели легкую одежду. Но мы не мерзли. После массового действа мы разъезжали по улицам, пели песни. Целый день мы веселились и веселили других, домой приехали охрипшие. Мамы наши спросили: “Ну как, милые сыночки?” — а мы уже ничего не можем ответить. Хрипим. Но это я забежал вперед…

Атаман Семенов со своими страшными головорезами еще был где-то недалеко, его агенты расклеивали по Иркутску воззвания, обращения и предупреждения — семеновцы угрожали, что вырежут семьи всех участников массового действа. Это было гораздо серьезнее, чем самая неодобрительная критика. Но мы сказали: “Все равно будем участвовать!”

И вот в определенный час началось массовое действо. И вдруг ударили большие колокола собора. Ничего не стало слышно. Я попросил одного командира кавалерийской части: “Мешает нам…” — “Сейчас будет сделано!”

Проскакал по площади какой-то кавалерист, и через минуту колокол перестал звонить… Что он там сделал: говорил, попросил или действовал каким-то другим путем, но колокол перестал звонить, и мы спокойно начали представление.

Я был очень доволен, что зрители не только смотрели, но сами участвовали. Они понимали, что это игра, но они понимали и то, что эта игра шла на острие ножа».

Представление на острие ножа!..

— Не каждый режиссер мог сказать так о своем первом юношеском опыте. У Николая Охлопкова проявилось в те дни не только режиссерское бесстрашие. В том смелом театральном начинании угадывался им, как он признавался впоследствии, «какой-то большой акт» — угадывалась его будущность, осененная красным знаменем революции, которое через десятилетия гордо взметнется в поставленной им «Молодой гвардии»…

{9} Прошел год с памятного дня многотысячного массового действа. К следующему первомайскому празднику был приурочен новый, столь же непривычный и дерзостный дебют. Только на этот раз уже не на площади, а на сцене: в иркутском Молодом театре Охлопков поставил свой первый спектакль «Мистерию-буфф» Владимира Маяковского.

Он не мог ее не поставить. Не мог не поставить пьесы своего революционного вожака и наставника: «Когда со мной томик стихов Маяковского, я вооружен до зубов». Потом припомнит Охлопков еще чьи-то слова: «Выбрать учителем Маяковского, значит выбрать учителем — Будущее». Духовно вооруженный поэтом начинал Охлопков свой режиссерский путь. Это было обозначено им и необычным текстом театральной афиши: тогда-то и там-то «Выступят Маяковский и Охлопков»…

Премьера «Мистерии-буфф» произвела ошеломляющее впечатление. Видел ли кто на сцене такой далеко не благостный рай, такой неожиданно веселый ад, с озорными чертенятами, лихо отплясывавшими чарльстон? Видел ли кто в театре таких отчаянных, хохочущих, обнаженных по пояс актеров в брезентовых штанах, с ловкостью цирковых акробатов ринувшихся по канатам и веревочным лестницам с верхних ярусов в партер? Видел ли кто такой шумный ноев ковчег, на котором никак не могли ужиться семь пар чистых и семь пар нечистых?

Режиссер признается потом с обаятельной улыбкой: «Тут я, кажется, перемейерхольдил самого Мейерхольда». Его постановка показалась Охлопкову… несмелой. «Чего Мейерхольд боится? Делать, так делать смело». И добавлял: «Ведь мне шел тогда двадцать второй год, и мне казалось все нипочем».

Все нипочем!.. А время было суровое. После представления «Мистерии-буфф» у здания театра появились угрожающие надписи: «Перевешаем! Уничтожим!» Начинающий режиссер прекрасно понимал: «Это не была очередная постановка. Это был бой, в котором на сторону революционного поэта стала даже армия». Он имел в виду командование Пятой армии, поддержавшее его первый театральный опыт.

К тому времени, следует заметить, этот опыт не ограничивался единственной лишь постановкой. Молодой Охлопков уже проявил себя актером, способным потрясать зрительный зал даже в небольшой эпизодической роли. Так было, скажем, в «Ученике дьявола» Б. Шоу. Он появлялся на сцене в роли старого барабанщика, которому перед началом казни надлежало бить в барабан У виселицы. «Нет, — вспоминай один из очевидцев, — это был не только сигнал казни, это был драматический этюд, в котором были тревога, боль, отчаяние, вызов и поддержка. Не только у зрителей, сидящих в зале, но и у участников спектакля пробегала дрожь по всему телу, когда Охлопков начинал свой барабанный “монолог”»…

А «Потоп» Г. Бергера, когда охлопковский Чарли, напуганный тем, что померещилось ему в полузатопленном подвале бара, падал в натуральный обморок? Приходилось волей-неволей давать {10} занавес, чтоб привести в чувство слишком уж перестаравшегося актера, с такой силой захваченного переживаниями своего героя.

Бывают в жизни случайные совпадения, на которых, быть может, и не следовало бы останавливаться. И все же, как не сказать о знаменательных совпадениях в только еще начинавшейся биографии Охлопкова. Начиналась она с роли Голубя-сына в «Царе Федоре Иоанновиче». С этой же самой трагедии А. Толстого начиналась некогда и славная история Художественного театра. Среди первых охлопковских ролей значится и принц Калаф в «Принцессе Турандот». С этой пьесы-сказки Карло Гоцци по-праздничному открывалась и первая страница в жизни Театра имени Вахтангова. Да и бергеровский «Потоп» неотделим от истории Художественного театра. В Первой его студии он был поставлен Вахтанговым. Даже массовое действо «Борьба Труда и Капитала» тоже напоминает о Художественном театре. Скажет о том сам Охлопков: «Точно так, как теперь поступают главные режиссеры, которые бывают и актерами, я тогда, конечно же, выбрал себе главную роль. Я играл главного тирана. Взял я грим почему-то качаловского Анатэмы».

Можно признать, разумеется, совершенно случайными все перечисленные тут совпадения. И все же не они ли в какой-то степени обозначали дальнейшую судьбу Охлопкова — судьбу художника, достойно и убежденно прошедшего свой нелегкий и сложный путь под знаменем реализма. Видимо, никак не случайно в пору своей художнической зрелости он решительно заявит о своем режиссерском кредо: «Есть один закон для театра: жизнь». Кредо это сближало Охлопкова с подвижническим делом Станиславского, так просто сказавшего о своем реалистическом учении, о знаменитой своей системе, признанной театральными деятелями всего мира: «Это сама жизнь».

Они были разными, нисколько не похожими друг на друга — Станиславский и Охлопков. Но не на противоположных полюсах прожили они свои жизни в искусстве. Признавался же Охлопков: «Как мне искренне жаль, что я не учился у Станиславского!» И приглашал же его Немирович-Данченко в Художественный театр!..

После постановки «Мистерии-буфф» перед ним открылась широкая, зовущая вперед дорога. С напутствиями и надеждами проводил его Иркутск в ту дорогу — в дорогу на Москву!

Первая же режиссерская работа Охлопкова на столичной сцене была встречен восторженным возгласом: «Бейте в барабаны радости!» Но не сразу наступил час праздничной барабанной дроби в честь талантливого режиссера: до этой московской премьеры четыре года отдал Охлопков театру Мейерхольда. То были его актерские годы. В немногих ролях, исполненных в мейерхольдовских спектаклях, сказалось прекрасное актерское дарование Охлопкова. В своих ролях он ошеломлял неожиданностью, удивительной смелостью ярких и острых сценических характеристик персонажей, выводимых им на сцену. Что же это были за персонажи? {11} Это Качала — «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина («Моя коронная роль», — скажет о ней Охлопков). Это генерал Берковец — «Учитель Бубус» А. Файко, Матрос — «Д. Е.» («Даешь Европу!») по И. Эренбургу, старик лодочник — «Рычи, Китай!» С. Третьякова… И все же, несмотря на заслуженное признание, иркутский постановщик «Мистерии-буфф» чувствовал себя стесненным в театре Мейерхольда. Ему хотелось вырваться на широкий простор, обрести самостоятельность и свободу режиссерских исканий.

Расставшись с Мейерхольдом, он пытался найти себя в кинематографии, пробовал писать сценарии, сниматься, ставить фильмы («Митя», «Проданный аппетит», «Путь энтузиастов»). Но главное было где-то впереди. Охлопков стал Охлопковым — достойнейшим мастером советского театрального искусства, — когда судьба свела его с Реалистическим театром.

Совершенно неожиданным было для него предложение принять под свое начало этот театр. Принимать или не принимать?.. В поисках решения Охлопков, как это бывало не раз, мысленно советуется с Маяковским:

«Маяковский поднял во мне страсть к творческим исканиям. Он поднял во мне бурю. Он разбудил во мне чувство времени. Он развил во мне страсть к мужественному. Он вдохнул в меня чувство беспрестанного творческого беспокойства, жажду поисков, желание искать свой путь, безбоязненность в творческих боях, стремление быть борцом в искусстве. Он каждым стихом, каждой фразой, каждым своим саженным шагом как бы говорил: “Смелей. Иди смелей! Не бойся задирать! Да не слушайся ты этих попов от искусства, проповедующих "искусство для искусства". Плюнь на эстетов. Агитируй за новое искусство. Плюнь на сюсюкающих: "Ах, искюсство, искюсство!" Швырни в морду длинноволосым поэтам. Расти резким, отвечай двумя пощечинами тому, кто замахнулся на тебя. Люби жизнь. Слушай внимательно: люби людей. Люби народ. Все делай для него. И ничего не бойся в искусстве. Гони ты со сцены к чертовой матери всякие сверчки на печи. Утверждай мужественное, революционное. При напролом. Замечай то, что еще не замечено. Бейся!”

Так слышалось мне, хотя Маяковский и понятия не имел о моем существовании и не мог даже подозревать, что еще один человек готов пойти за него в огонь и воду».

И вот решение принято! После такого «совета» с Маяковским, — было это в 1931 году, — Охлопков берет смелый и решительный разбег в свое режиссерское будущее. Именно разбег! Тут можно было бы сказать и по-другому, но на первой же афише Реалистического театра, возвестившей о приходе в театр нового режиссера, значилось это динамичное слово — «Разбег»!

Почему для начала своей режиссерской деятельности на столичной сцене была выбрана Охлопковым книга кубанских очерков В. Ставского «Разбег», живо и страстно запечатлевших накал классовой борьбы в деревне — борьбы за новую жизнь, за хлеб, {12} за коллективизацию сельского хозяйства?.. Послушаем режиссера:

«Мне слышалось что-то героическое, буря и натиск, удесятеренная жизнь, идут люди вперед, идут, как на картинах Кете Кольвиц, с клятвой, что они взберутся на новые вершины… Я читаю газеты, я вижу в кино хронику, я слышу рассказы и песни, я вижу тех, что приехали с хлебного фронта или поедут туда, где идет великая битва за хлеб…

А вот, — продолжает он, — и первый листок с этого фронта и книги: пишет Михаил Шолохов, пишет Федор Панферов и другие исследователи деревенской жизни.

И всюду ты слышишь о героизме всего народа, а не только одиночек.

Идет коллективизация.

Накал страстей растет — какие колоссальные, коренные изменения происходят в жизни.

Идет страшная борьба.

Открывается новая страница необычайной, новой жизни нашего общества.

И я не хочу стоять в стороне от событий…»

Само время мажорно, властно заявляло о себе в накаленном охлопковском «Разбеге», музыка времени взволнованно, романтично отзывалась в сердце режиссера, сознававшего всю меру своей ответственности перед современностью. Ему мечталось достичь дара композитора, чтобы выразить в искусстве победоносную музыку революционной действительности.

В «Разбеге» все было непривычно: и разделенный надвое маленький зал; и конструкция, поднявшая над партером узкие тропы, обсаженные подсолнухами и маками; и активное вовлечение в сценическое действие зрителей — они оказывались в самом центре происходящих событий.

Незадолго перед работой над «Разбегом» произошло событие, оставившее глубокий след в памяти режиссера. Он увидел Горького. Увидел его в каком-то клубе, среди молодежи. И был поражен атмосферой духовного слияния московских рабочих ребят с прославленным писателем.

Они сидели и стояли в заполненном до предела клубном зале, устроились на сцене и ненасытно, жадно впитывали уроки жизни мудрого художника.

«В этот момент, — рассказывал Охлопков, — я как бы воочию увидел подтверждение того, что современность по-своему преломляет древнюю природу театра, среды, массы. И после встречи Горького с молодежью в клубе мне захотелось так рассадить зрителей в зале, чтобы они очутились, скажем, на представлении “Разбега”, как бы в самой казачьей станице, на коллективных сборищах села, на горячих заседаниях колхозных коммунистов. Словно бы пришли в гости к станичникам, переживавшим бурные дни первых лет колхозного строя. Тут радости, тут надежды, тут и острая борьба».

{13} Не отголоски классовой битвы, захватившей кубанские станицы в горячую пору борьбы за коллективизацию, слышались тогда в театре — сама эта битва словно врывалась в него, сотрясала его стены!

Не менее бурные события происходили после премьеры «Разбега» и в жизни. Со страниц прессы одна ожесточенная критическая атака на Охлопкова следовала за другой. Чего только не наговаривала на него театральная критика! «Мы имеем здесь дело с теориями, философски и эстетически насквозь и безоговорочно чуждыми», — заявлял один рецензент. Другой приписывал режиссеру губительную «порочность» «формалистского, механистичного» режиссерского метода. Третий же обнаруживал у него такие «существеннейшие недостатки», как «усиление (в чудовищных дозах) схематизма», «снижение идейной высоты», «частое подчинение идейных элементов формальным моментам театральности; внешней занимательности». Некоторых критиков все пугало в «Разбеге» — даже смех в зрительном зале! Оказывается, если зритель смеется, значит он утрачивает «чувство настороженности, мобильности, партийности».

Три вечера подряд продолжался диспут по поводу «Разбега». Три вечера выслушивал Охлопков вместе с В. Ставским грозные обвинительные речи критиков-прокуроров. Их нескончаемые нападки мужественно отбивала крохотная горстка (три человека!) защитников Реалистического театра, возглавляемая Всеволодом Вишневским. Это он бросил в воинственно настроенную аудиторию свой ликующий клич в защиту «Разбега»: «Бейте в барабаны радости!» В поддержке охлопковского спектакля союзником Вишневского был Николай Погодин: «… Что здесь манит, что здесь радует? Охлопков возвращает театр к изначальному существу». На том диспуте категорическое отрицание смелых режиссерских исканий нового руководителя Реалистического театра было чуть ли не единодушным. А сколько положительных рецензий на «Разбег» появилось тогда? Раз‑два и обчелся!

«Само появление этого спектакля, — писал один критик, — с громким хохотом и криками ярости, с грохотом медного оркестра, протяжными степными песнями и топочущей пляской, с актерами, выскакивающими то спереди, то сзади, то с боков зрительного зала, с подсолнухами и яблонями, расцветающими среди зрителей и над головой, само появление и несомненный успех у рабочей аудитории этого зычного, многоцветного, но беспроигрышно мобилизующего зрителей спектакля, говорит об очень многом… Охлопков наполнил свою сцену людьми клокочущего классового темперамента, огромных страстей, людьми громадными в ярости своей, необузданными в веселье, людьми могучей политической ненависти и непоколебимой преданности и веры». Зрителям, свидетельствовал этот критик, «по сердцу вот именно такие мужественные, полнокровные, веселые строители социализма».

Немногие, поддерживающие «Разбег», видели в нем результат «высокоценной экспериментальной работы талантливого режиссера, {14} поднявшего театр на высоту политически и художественно ценного, значительного спектакля революционной сцены».

В наши дни нет никакой нужды идеализировать задним числом первую постановку Охлопкова на московской сцене. В ней были и просчеты и слабости. Но главное было в том, что в советский театр пришел большой художник.

Подтверждением тому послужили поставленные вслед за «Разбегом» горьковская «Мать» и «Железный поток» А. Серафимовича, подвергшийся, не менее чем «Разбег», ожесточенным нападкам критики. Что увидела она в «Железном потоке»? «Смесь фарса и гиньоля дурного тона», «бессмысленное топтание на месте ошалелых, истерических людей», «угнетающую опустошенность»; режиссер-де «убил идейную выразительность материала», использовал произведение Серафимовича как «постамент для физиологического спектакля»…

Какой стойкостью и влюбленностью в театр должен был обладать режиссер, чтобы после подобных нападок поразить всех праздничной, карнавальной театральностью погодинских «Аристократов»!

А за «Аристократами» последовали «Отелло» Шекспира и «Кола Брюньон» Ромена Роллана… Можно было бы не только перечислять здесь охлопковские постановки на сцене Реалистического театра, а и подробнее рассказать о каждой из них в отдельности. Но и строки о «Разбеге» дают, надо думать, некоторое представление о том, в каких условиях, в какой обстановке происходило режиссерское «крещение» Охлопкова.

Ему тесно было в своем камерном, по размерам, театрике. Не случайно же сетовал он однажды: «Вообще, если прав был Блок, сказавший, что детство и юность определяют, каким человек был задуман, то я был “задуман” моей первой постановкой в жизни — массовым героическим действом “Борьба Труда и Капитала”, показанным 1 Мая 1921 года на большой городской площади Иркутска… И подумайте, какая ирония судьбы, — Охлопков невесело улыбнулся, — мне как режиссеру досталось самое крохотное театральное помещение в Москве!» Но и здесь во всю мощь проявился его режиссерский дар, пафос его героического революционного искусства.

Было ясно — большому мастеру нужна и большая сцена. Демьян Бедный в «Вечерней Москве», «Советском искусстве» горячо ратовал за новый театр для Охлопкова:

«… Нет, надо сделать честный вывод,
По-трезвому, “без дураков”:
Стучать должно во все ворота,
Под всеми окнами кричать
(И особливо через печать): —
Вот где работа, так работа!
Пора ее и увенчать.
Но увенчать не разговором,
А светом, воздухом, простором…
{15} Из темной, тесной конуры,
Преодолевши все преграды,
Увесть “Охлопкова со чады”
В театр, достойный их игры!»

Если бы Охлопков ничего больше не сделал, кроме шести (не равноценных, разумеется) спектаклей, поставленных им в Реалистическом театре, то все равно занял бы достойное его таланта место в истории советского театра. В героическую эпоху революционного преобразования мира он утверждал героическое искусство — искусство страстной борьбы за новую жизнь и нового человека.

Разрушение рампы, декларированное им и его иркутскими товарищами при создании Молодого театра, осуществлялось с дерзостным размахом. Не условная линия, разделявшая надвое сцену и зрительный зал, виделась ему в рампе. Это была преграда, разобщавшая искусство и жизнь. Она, казалось ему, мешала непосредственному восприятию сценического действия. И режиссер искал все новые и новые возможности сокрушения этой преграды.

… Вот идет «Мать». И вдруг возникает неожиданная мизансцена. Старая Ниловна подает зрителю краюху хлеба, нож: надо нарезать хлеб к столу. В этот момент только один зритель включался в действие, но через него происходило приобщение к сценическому действию и всех остальных.

… Вот идет «Железный поток». Уставшие таманцы, участвовавшие в многострадальном походе, наконец-то соединяются с бойцами Красной Армии. Счастливые, обрадованные, они сбегают с игровых площадок и от великой радости обмениваются со зрителями горячими рукопожатиями: «Да, ведь это наши, наши, наши!» Какой подъем охватывает и сцену и зрительный зал! И в этом эпическом массовом действии уже невозможно настрого разграничить искусство и жизнь.

Как же воспринималось все это тогдашним зрителем?.. Достигалась ли цель, намеченная режиссером?..

Обратимся к одному лишь свидетельству. Вот как в своей книге «Былое перед глазами» писал Игорь Нежный о спектакле «Мать». Он был при Охлопкове директором Реалистического театра:

«… Андрей Находка вышел из тюрьмы. Жмурясь от солнца, он проходит мостками через зал, садится на какую-то ступеньку и запросто обращается к собравшимся здесь людям — передает им поклон от Павла, который томится в тюрьме.

Будучи еще простым зрителем охлопковских спектаклей, я на себе испытал, как эмоционально активен подобный момент, как оплачиваются внутренне между собой все сидящие в зрительном зале. И не только тает, улетучивается обычная разобщенность Между пришедшими в театр людьми… Невидимые нити близости, интимности, взаимопонимания как бы протягиваются между зрителями и актерами. И вот уже самый недовольный зритель перестает ворчать, перестает удивляться тому, что сцена внутри зрительного {16} зала. Он уже увлечен, переживает вместе с актерами, прерывает спектакль аплодисментами, благодарный за это сопереживание, за яркое театральное зрелище».

В Реалистическом театре, — как бы рапповские критики ни порочили смелые его режиссерские искания, всю его деятельность, вдохновляемую социалистическими идеалами художественного творчества, — утверждалось новое искусство новой действительности. В те годы оно начинало вызывать все больший и больший интерес в прогрессивной среде зарубежных театральных деятелей. Немецкий драматург-антифашист Фридрих Вольф, хорошо известный в нашей стране, отзывался о спектаклях Реалистического театра: «Они представляют великий пафос и своеобразие Советского Союза». Посмотрев «Железный поток», он обратился к Охлопкову с небольшой запиской: «Я поздравляю Вас с этой постановкой и с Вашей линией. Не уходите с этой линии. Ваш Фридрих Вольф (автор “Цианистого калия” и “Матросов из Катторо”)».

В широкий круг союзников, защитников, друзей и соратников искусства Реалистического театра входили Горький, Ромен Роллан, Мартин Андерсен Нексе, Мэй Лань-фан, Бертольт Брехт, Эрвин Пискатор, Фридрих Вольф, Александр Серафимович, Николай Погодин, Всеволод Вишневский, Демьян Бедный, Константин Тренев, Вячеслав Шишков, чью «Угрюм-реку» собирался ставить Охлопков.

Многое замышлялось в те годы. Среди неосуществленных режиссерских замыслов значилась не только «Угрюм-река». Возникали идеи инсценирования пушкинского «Евгения Онегина», «Истории города Глупова» Салтыкова-Щедрина, уже анонсировалась работа над «Дон Кихотом». Кроме того, намечались планы создания при театре «Мастерской изобретателей» с участием драматургов — Б. Брехта, Вс. Вишневского, С. Третьякова; режиссеров — А. Довженко, В. Пудовкина, А. Роома, П. Цетнеровича; художников — П. Вильямса и Я. Штоффера.

Вспоминая те бурные вдохновенные годы, Охлопков признавался: «Ничем не закрыть того счастья, которое мною испытано, когда мы плыли с Реалистическим театром в неизвестное?» В неизвестное! Даже и тут вспомнился ему, быть может, Маяковский: «Поэзия — вся езда в незнаемое»?..

Но Охлопков никогда не плыл по воле волн. Он хорошо знал, ради чего поднимать свои паруса. И всегда помнил: «В нашем огромном мире советский художник прислушивается к биению пульса Вселенной, ибо на него возложена огромная задача открыть в своем творчестве новый мир. И мы жадно вслушиваемся в наше Сегодня, чтобы услышать дыхание нового времени. Перед нами прекрасная задача, чудесная задача и трудная задача. Нам предстоит средствами своего искусства раскрыть все необъятное богатство души и дел нового человека…»

{17} В 1943 году Николай Охлопков пришел в Театр имени Вл. Маяковского. В тот год он назывался Московским театром драмы, а до того — Театром революции. И еще раньше: Теревсатом (Театром революционной сатиры).

Итак, пришел в 1943 году и оставался в нем до конца своих дней, посвятив ему четверть века непрестанной творческой деятельности, непрестанного горения…

А что было до этого прихода?

В 1937 году произошло неразумное слияние Реалистического театра с Камерным театром. Охлопков поставил на его сцене только один спектакль — «Кочубей» Аркадия Первенцева.

Для руководителя Реалистического театра, как и надо было думать, неприемлемым оказался союз с Александром Таировым — несовместимыми были их художественные, эстетические позиции.

И тогда-то, по энергичному и дружественному настоянию Бориса Щукина (они сдружились в дни съемок кинофильма «Ленин в Октябре»), без всякого сожаления расстался Охлопков с Камерным театром, чтобы встретиться с куда более близким ему коллективом, возглавляемым Рубеном Симоновым. В Театре имени Вахтангова им были поставлены «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева. Были еще задуманы постановки «Войны и мира» Л. Толстого, гоголевского «Тараса Бульбы», но они остались неосуществленными.

— У вас было тепло, — с благодарностью обращался Охлопков к вахтанговцам, — я отогрелся у вашего огня и сделал вместе с вами то, на что был способен тогда в искусстве…

Он мог и дальше оставаться в близком ему кругу вахтанговцев. Но все настоятельнее и настойчивее приглашал его к себе Московский театр драмы, эвакуированный в Ташкент. Приглашала Охлопкова в этот театр его администрация, приглашали и актеры: М. Бабанова, М. Штраух, Н. Тер-Осипян, Б. Толмазов… Свои письма, телеграммы они направляли не в Москву, а в Омск, где находился в те дни вахтанговский театр.

Грустно было Охлопкову расставаться с вахтанговцами, но новые плавания влекли и манили его к еще не открытым театральным берегам… В новый для него театр он пришел вполне зрелым, сложившимся и признанным мастером. Но по-прежнему не угасала в нем трепетность восторженного, романтически настроенного и безбоязненного сибирского юнца. И по-прежнему не остывал в нем бурный темперамент исканий.

Словом, Охлопков оставался Охлопковым!

Оставался по-юношески влюбленным в жизнь и театр, щедро одаренным, щедро талантливым и неуемным сибирским парнем.

В том убедила всех первая охлопковская «генеральная репетиция», для которой выбрана была пьеса В. Гусева «Сыновья трех рек». Старая, традиционная сцена-коробка, как и в былые годы, никак не устраивала нового главного режиссера — весь мир хотелось ему вобрать под театральные своды. Смелостью своих замыслов удивил он всех: и видавшую всякие виды труппу и {18} зрительный зал. В «Сыновьях трех рек» всю сцену заполнил земной шар, на котором столкнулись характеры и судьбы русских, французов и немцев, живущих на берегах Волги, Сены и Эльбы.

За этой «генеральной репетицией» главного режиссера последовала его «премьера», раскрывшая во всем блеске, силе и выразительности богатейшие режиссерские возможности Николая Охлопкова — знаменитая «Молодая гвардия». Спектакль-знамя! Спектакль-символ! Живой памятник героям Победы!

Когда сама действительность властно потребовала от театра вдохновенного и мобилизующего, страстного и душевного героического слова, глубокого философски-художнического осмысления и прославления самой природы героизма советского человека-солдата, с мощной патриотической преданностью проявившейся в годы войны, — режиссер как свой большевистский партбилет высоко поднял «Молодую гвардию» Александра Фадеева. С этим спектаклем он еще более утвердился на авангардных позициях советского театрального искусства.

«Молодая гвардия» — прекрасное сценическое осуществление давних мечтаний и заветных мыслей Охлопкова о героическом и монументальном театре. О театре патетики и высокой поэзии.

За «Молодой гвардией» последовали далее: «Закон честя» А. Штейна (1948), «Гроза» Островского (1953), «Гамлет» У. Шекспира (1954), «Гостиница “Астория”» А. Штейна (1956), «Иркутская история» А. Арбузова (1960), «Океан» А. Штейна (1961), «Медея» Еврипида (1961), «Нас где-то ждут» А. Арбузова (1963), «Между ливнями» А. Штейна (1964).

В ту же пору Охлопковым были поставлены спектакли и на оперной сцене. В 1950 году в Ленинграде в Малом театре оперы и балета — «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса. В 1953 году в репертуаре столичного Большого театра появилась опера Ю. Шапорина «Декабристы» и там же, в 1957 году — «Мать» Т. Хренникова.

При обращении к режиссерским работам, осуществленным на драматической сцене, важно будет выделить прежде всего «Гамлета» — ставшего признанным шедевром режиссерского искусства Охлопкова.

«Гамлет» достойно продолжал эстафету замечательных шекспировских постановок 30‑х годов, ознаменовавших в те годы блестящее утверждение Шекспира на советской сцене как великого классика и великого нашего современника. К ним было привлечено внимание, можно сказать без преувеличения, всего театрального мира.

Возвращение на московскую сцену «Гамлета» — он не появлялся на ней почти двадцать лет — принесло Охлопкову заслуженную победу. Многие годы вынашивал он замысел сценического воплощения наисложнейшей трагедии Шекспира.

Возникает в памяти и «Гроза» Островского — первый и весьма значительный опыт приобщения режиссера к русской классической драматургии. Взявшись за нее, Охлопков вступал в бой с теми, кто привык довольствоваться школярскими категориями {19} творчества, уныло придерживался истолкования «Грозы» как сугубо семейной драмы патриархального купеческого дома.

Иные масштабы трагедии русской жизни в жестоких условиях «темного царства» находил режиссер в своем спектакле, В редакционной статье «Право и долг театра» (за подписью «Зритель») «Правда» писала: «Радостно то, что появился свежий спектакль, несущий в себе творческое горение, полный исканий, страстного отношения к искусству… Пусть же и впредь дерзают наши художники сцены в своем стремлении раскрывать новые и новые богатства великих произведений, пусть появляются спектакли, не похожие один на другой, пусть они вызывают споры, борьбу мнений. Пусть в этих поисках непрестанно рождается новое, смелое, ярко выразительное в нашем искусстве».

В словах этих была не просто поддержка спектакля. «Правда» поддерживала то новаторское, дерзновенное направление в нашей режиссуре, которое столь талантливо и убежденно представлял Охлопков.

«Я был счастлив!» — так постановщик «Грозы» воспринял посвященные ему строки «Правды». Но было написано о том спектакле и другое. Как печальный курьез встречено было выступление «Учительской газеты», напечатавшей гневное протестующее письмо двух столичных учительниц. Они не увидели на сцене ничего, кроме режиссерского произвола, который их «возмутил до глубины души» и был воспринят как проявление «рецидивов формализма», отмеченных «символистской трактовкой» классической пьесы.

За «Грозой» и «Гамлетом» последовала «Медея», впервые поставленная на московской сцене. Первое знакомство столичного театра с Еврипидом высоко оценила знаменитая трагическая актриса Греции Аспасия Папатанасиу. Она поняла и приняла интереснейший опыт советского режиссера. Более того, охотно отозвалась и на предложение театра исполнить роль Медеи в охлопковском спектакле. Вместе с русскими актерами она прославляла немеркнущее имя гения Древней Греции, самого сурового ее поэта.

Поставленная Охлопковым «Медея» шла на традиционной сцене-коробке Театра имени Вл. Маяковского, на эстраде столичного Концертного зала имени Чайковского, весьма отдаленно напоминавшего древние греческие амфитеатры. Шла она в дни гастролей театра и на манеже цирка. А однажды театр показал ее многотысячной аудитории на городской площади Минска. Все еще не успокоившийся режиссер, как и в дни своей иркутской молодости, выходил на площадь!

Так снова возникает тема иркутской истории в жизни выдающегося советского режиссера. Она возникает как романтическая тема его возвращения в юность. Возвращения давно уже поседевшего, маститого, но так и не состарившегося мастера.

Несмотря на все препятствия, взялся Охлопков на закате своей жизни за постановку «Иркутской истории» А. Арбузова. А препятствия {20} эти заключались в том, что она уже значилась в репертуарных планах двух московских театров. Его убеждали: не резон третьему театру браться за постановку одной и той же пьесы. Но Охлопков был непоколебим. Он не хотел считаться ни с какими доводами и уговорами. И его можно и нужно было понять. Он же иркутский!..

— Я не могу без этой пьесы, я хочу ее ставить!

И поставил! Да еще как поставил!

Словно помолодевший, режиссер увлек своим замыслом молодых, только что пришедших в театр актеров, проводил с ними в неурочное время захватывающие воображение репетиции. Такая игра в театральную конспирацию была в духе Охлопкова, отвергавшего всяческие проявления будничности в творческой работе. Он любил придумывать и инсценировать необычные обстоятельства ради повышения творческого тонуса репетиций. А тут возник повод редкостный, исключительный, словно по какому-то волшебству.

«Иркутская история» явилась для Охлопкова не просто очередной пьесой. Она воспринималась им как волнующая, эмоционально согревающая встреча с прожитой много лет назад юностью. Конечно же, он увидел в ней свою собственную иркутскую историю, сопоставлял ее с историей нового молодого поколения, вступавшего в сознательную жизнь не в двадцатые, а уже в пятидесятые годы нашего века. Словом, все повторялось как у Михаила Светлова:

«Глаза в глаза столкнулись поколенья
И поздоровались, как старые друзья!..»

При встрече с «Иркутской историей» Охлопков снова становился молодым. Молодым среди молодых! И выходило так, что не по обязательному распоряжению главного режиссера, а по-товарищески, да еще «по-заговорщицки» собирал он на «тайные» до какого-то срока репетиции, собирал, как равных себе, своих молодых сотоварищей и союзников — Светлану Мизери, Александра Лазарева, Эдуарда Марцевича.

И вот пришло время премьеры. Она запомнилась как праздник истинной театральности, устроенный истинным поэтом театра, влюбленным в новую жизнь и в новое искусство. И в молодость! Тот праздник был для всех: для самого театра, для молодых участников спектакля, для зрителей, способных любить и ценить волнующую правду действительности, поэтически и мудро утверждаемую на сцене.

Не было только на том празднике главного виновника большого театрального торжества. В час премьеры он находился в загородной клинической больнице и, прижимая к уху телефонную трубку, вслушивался в долетавшую до него музыку далеких аплодисментов. Товарищи по театру устроили для Охлопкова эту радость. Если бы зрители премьеры знали, что там, в больничной палате режиссер слышит их аплодисменты, доходившие до него {21} по телефонным проводам, пытаясь определить по ним степень эмоционального накала зрительного зала! Если бы они знали это, то какой бы сильный, радостный и продолжительный прибой оваций захлестнул больницу!

… Была очередная театральная премьера — далеко уже не первая, да пока еще и не последняя. И все же признаем ее премьерой премьер Охлопкова. Или, быть может, скажем еще значительней: премьерой-завещанием, заветом для молодых.

Как много значила для режиссера та «Иркутская история»!

— Меня пьеса потрясла, — признавался он, — я полпьесы проревел, и этого не стесняюсь.

Говорят, все возвращается на круги своя… Вот такое своеобразное возвращение к самому себе — тогдашнему, молодому, романтически вступавшему в жизнь — глубоко взволновало Охлопкова.

На сибирской земле в 1917 году, — напомним еще раз о том, — начиналась иркутская история его театральной жизни. А к предстоящему ее итогу он шел с другой «Иркутской историей», так же молодо и красиво прожитой им на сцене.

В шумном, задорном и радостном окружении молодежи начинал молодой Охлопков первую в своей жизни постановку — массовое действо на площади, а потом в ее же окружении готовил и первое свое театральное представление на сцене. И вот снова, так же, как и тогда, но уже незадолго до заката жизненного пути, увлеченно берется Охлопков за постановку «Иркутской истории» с другой молодежью, только что покинувшей театральные школы и пришедшей в театр: «Мне важно передать свой факел новому поколению!»

Долго светил людям театра яркий, зовущий вперед, высоко поднятый охлопковский факел. Потому-то так дорога для них память об учителе.

«Счастье работать с Охлопковым, испытанное мною, одно из самых сильных, которые были в моей жизни».

Это признание Алексея Арбузова — автора «Иркутской истории». Не перечислить всех тех людей, которые могли бы повторить эти же самые слова!

«Я лечу в созвездие Кино…»

Так романтически назвал Николай Павлович довольно-таки бурную главу своей биографии, на первой странице которой значатся три его фильма: «Митя» (1927), «Проданный аппетит» (1928) и «Путь энтузиастов» (1930). И на новом, еще не знакомом ему до того поприще ярко проявилась редкостная одаренность молодого Охлопкова. Он был талантлив, удивительно смел и талантлив и тут. Сказалось это в том, что уже первые поставленные им фильмы, — как писал Виктор Шкловский, — достойны были занять почетное место в сокровищнице молодой советской кинематографии.

{22} Но, увы, сколько ни говори сейчас о талантливости охлопковских кинокартин — их не знает да и не будет знать современный зритель. В годы Великой Отечественной войны те фильмы погибли от фашистских бомб, сброшенных на одесское фильмохранилище…

Вместе с этими первыми фильмами весьма успешно прошли и актерские кинодебюты Охлопкова в картинах «Бухта смерти», «Митя», «Дела и люди», «Предатель», «Банда батьки Кныша»… А несколько позже всеобщего одобрения заслужил талант выдающегося актера в памятной роли удалого русского богатыря Василия Буслая в «Александре Невском» Эйзенштейна. За Буслаем последовала уже не эпизодическая роль, принесшая артисту еще большее признание и любовь. То была умная, измеряемая самыми высокими критериями блистательного артистического мастерства работа — роль рабочего-партийца Василия в картинах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году».

В последующие годы Николай Охлопков появлялся на экране и в других фильмах: Шаляпин — «Яков Свердлов», Барклай-де-Толли — «Кутузов», комиссар Воробьев — «Повесть о настоящем человеке», Батманов — «Далеко от Москвы». Остается еще назвать профессора Забелина в не вышедшей кинокартине «Свет над Россией» (экранизация «Кремлевских курантов» Н. Погодина). По мнению постановщика Сергея Юткевича, то была лучшая охлопковская роль в кино. Не так уж велик их перечень. Но разве не примечательно, что две из них были удостоены правительственных наград. Одна — орден Трудового Красного Знамени, другая — боевого ордена Красной Звезды!

После иркутской сцены, а потом и после сцены столичной, — в спектаклях Мейерхольда, — ни один драматический театр страны не знал встречи с актером Охлопковым. Иногда возникали как будто надежды на его возвращение к актерскому творчеству. Вахтанговский театр собирался было ставить «Пятую колонну» Э. Хемингуэя с Охлопковым в роли Филиппа. А Театр имени Маяковского чуть ли не готов был включить в свой репертуар «Милого лжеца» Д. Килти, в котором Николаю Павловичу предназначалась роль Бернарда Шоу. Но не сбылись те надежды.

Режиссер Охлопков, столь внимательный и чуткий по отношению к работавшим с ним актерам, посчитал почему-то невозможным проявить хоть малую заботу об актере Охлопкове. Его, видимо, не увлекала идея совмещения призвания режиссера с призванием актера.

А как складывалась его судьба в «созвездии Кино»?.. Какое место в конечном счете предназначалось ему там: *перед* кинокамерой в качестве актера или же *за* кинокамерой в качестве режиссера?

И там вторая позиция — режиссерская! — воспринималась им предпочтительнее первой. Он мог с успехом появляться на экране в новых и новых ролях. Но в искусстве кинематографии, так же как и в театре, призвание режиссера оставалось сильнее призвания {23} актера. Его увлекали не замыслы новых ролей, а замыслы новых фильмов.

О размахе тех замыслов многое может сказать задуманная Охлопковым постановка совместного советско-греческого фильма «Илиада»! Перелистывая ныне страницы его режиссерского сценария, представляешь себе, сколь значительной была бы для современного искусства эта встреча с Гомером — великим создателем, по выражению Энгельса, «грандиознейшей героической поэмы всех времен». Сколько передумал тогда Охлопков над страницами «Илиады», над множеством книг по древнейшей истории. Сколько нафантазировал он и в те весенние дни 1957 года, когда бродил под небом древней Эллады, по гомеровским местам, представляя себе как бы ожившие картины далеких событий, которые мечтал перенести на экран.

О предстоящей работе Охлопкова много писали той весной греческие газеты. Один афинский журналист спросил советского режиссера:

— Сценарий будет написан русским или греком?

К его удивлению, Охлопков ответил:

— Сценарий уже написан самым крупным из живших когда-либо сценаристов — тем, кто жил три тысячи лет назад.

Речь шла о Гомере!

Услышав столь неожиданный ответ, журналист не стал продолжать свое интервью:

— Я безмолвно жму его руку, чтобы оставить за ним последнее слово…

Все вроде бы было близко к осуществлению.

Но по каким-то причинам Охлопкову не посчастливилось осуществить свой замысел, быть может, самый значительный и удивительный из всего того, что было им задумано и воплощено… Через несколько лет, как живая память о пережитом и прочувствованном на земле Гомера, пришла на сцену Театра имени Вл. Маяковского еврипидова «Медея».

Несбывшиеся надежды нисколько не сказались на судьбе Охлопкова. Замечательный актер, замечательный режиссер и поныне остается в блистательном созвездии прославленных на весь мир имен советской кинематографии.

Охлопков мог быть военным — он закончил в Иркутске кадетский корпус.

Мог быть живописцем, скульптором или архитектором — он Учился в тамошней художественной студии.

Мог быть и музыкантом — одновременно с этой студией занимался в музыкальной школе, посещал класс виолончели.

Но жизнь свою посвятил театру. Был одержим им, все его существо подчинил себе театр. «У меня кровь, видимо, стала театральной», — сказал он однажды. А потом решительно подтвердил: «Да, у меня театральная кровь».

{24} На сутки, как известно, приходится двадцать четыре часа. И все эти двадцать четыре часа, изо дня в день, из года в год, Охлопков жил театром. Не только в самом театре, но и вне его — дома, на улице, в самолете и поезде, в санатории, на загородной прогулке, на многолюдном совещании — куда бы ни пошел и с кем бы ни повстречался. Все, что он видел и слышал, вычитывал в газетах и книгах, узнавал из бесед и рассказов окружавших его людей, неизменно рождало в нем богатейшие театральные ассоциации, пробуждало фантазию, воображение, жажду творчества. Он обладал редкостным даром сиюминутной готовности к творчеству — к постановке воображаемого спектакля. Сколько можно было бы привести тут интереснейших иллюстраций и примеров! Но ограничимся одним лишь воспоминанием.

… Режиссер за городом, на отдыхе. Мороз и солнце. Перед нами раскрывается чудесный, искрящийся под солнцем заснеженный пейзаж Подмосковья. Мы молчим, предавшись, по всей видимости, бездумному созерцанию заворожившей нас красоты родной природы. Все, казалось, было забыто в то лирическое мгновение — дела, хлопоты, неприятности и огорчения. Но и в такое счастливое мгновение Охлопков оставался режиссером! Он показывает на укрывшуюся вдали под снегом небольшую возвышенность и делает неожиданное открытие. Смотрите, там лежат награбленные богатства, брошенные при отступлении из Москвы замерзавшими солдатами Наполеона! И в его воображении уже возникают живописные и драматические эпизоды героической эпопеи Отечественной войны 1812 года. Они прямо-таки просятся на сцену сейчас, в этот зимний день…

Всегда и всюду Охлопков был театрален. Но в его биографии не было при этом ни одного дня учения в каком-либо специальном театральном заведении. Искусству театра он учился в самом театре. Учился как человек, без всякого преувеличения, горевший любимым делом. «Горящий» — так и называли его, семнадцатилетнего. Театр он воспринимал, пользуясь полюбившимся ему выражением Леонардо да Винчи, как «единое литье всех искусств». Правда, это было уже несколько позже, а не в ту первоначальную пору его приобщения к сцене.

Сдружившись с музами многих искусств, — вспомним иркутскую художественную студию, вспомним сибирскую же музыкальную школу, — постигал Охлопков все тайны того чудодейственного литья, все его волшебство. И постигая секреты единственного в своем роде сплава, он еще больше уверовал в могущественность прекраснейшего из искусств: нет предела еще не открытым возможностям театра. Театр может все!

И словно в подтверждение тому спрашивал: может ли на сцене разразиться буря?.. Может!.. И советовал: перечитайте-ка в манускриптах Леонардо да Винчи описание «Как представить бурю», вспомните-ка «Всемирный потоп», — деталь фрески Микеланджело в Сикстинской капелле, — картины Антонио Караччи, Пуссена, Шнора, Айвазовского, рисунки Густава Доре, картоны {25} Каульбаха… Охлопков поясняет: они «как бы говорят тебе: ну‑ка, режиссер, подумай, поищи, поизобретай: что может со своей стороны сделать театр своими, присущими только театру средствами?»

Может ли театр, взявшийся за постановку шекспировской «Бури», показать гибель в морской пучине корабля Алонзо? Может! И снова следует совет: посмотрите, как воплощена эта гибель на картине английского художника Ромнея в Большой Бойделевской галерее. И дальше: вслушайтесь в музыку Аренского, написанную к этой драме Шекспира, вспомните финал оперы-балета «Млада» Римского-Корсакова, его же музыкальную картину для оркестра в «Садко», вспомните симфоническую фантазию «Море» Глазунова, «Франческо да Римини» Чайковского, эпизоды «Летучего голландца» Вагнера, «Пер Гюнта» Грига, «Шотландской симфонии» Мендельсона… И спрашивает: «А в театре как это сделать? Без каких-либо натуралистических нагромождений и без иллюзионистических подделок! Как это сделать?»

Как это сделать?..

Это был вопрос вопросов Охлопкова! Вопрос вопросов художника, глубоко убежденного в безграничности возможностей театрального искусства. Ему не приходилось думать, как превратить сцену в бушующую морскую пучину, поглотившую корабль неаполитанского короля Алонзо. Он не ставил и не собирался ставить шекспировскую «Бурю». Но замышлял многое — неожиданное и удивительное. Всерьез предлагал, например, одному театру постановку повести Эрнеста Хемингуэя «Старик и море» — произведения никак не приемлемого, казалось бы, для театрального воплощения.

Об эстетических позициях режиссера выразительнее всего говорят поставленные им спектакли. Но не только спектакли. Вместе с ними говорит о том и литературное его наследие, его эстетические воззрения, высказанные неоднократно в публичных выступлениях.

«Чтобы театр был прекрасен и велик “душой и телом”, он должен утверждать только реализм. И не вообще реализм, а социалистический реализм. Здесь — глубина. Предвидение. Процессы явлений и их ведущие тенденции. Идейность. Партийность в искусстве. Правда и жизненность…»

«Нет выше, прекраснее, могучее метода социалистического реализма, все возрастающее число сторонников которого вы найдете во всем мире. Самое поразительное свойство этого метода — это глубина мысли, верность истине и правде. Самое характерное этого метода — огромное и богатейшее художественное многообразие при основном качестве: верности действительности. Самое волнующее качество этого метода — страстные, неустанные поиски, глубокое новаторство, эксперимент».

«Моей верой был всегда театр, идущий от народных истоков, не оторванный от жизни, питающийся самой жизнью, идеями, мечтами, интересами народа».

{26} «Умение любить и ненавидеть должно стать способностью души художника, вторгающегося в жизнь».

«Истинная свобода творчества не имеет ничего общего с нигилизмом и анархизмом. Она состоит в гармонии воли художника с волей народа — в этом и заключено глубокое человеческое достоинство художника».

«Я воюю за тот театр, который близок мне, театр монументальный, театр, выражающий душу народную, судьбу народа. Возможен ли такой театр? Да!»

«Героическое я мыслю себе без всякой “героической” выспренности и ходульности. Я за шекспиризацию! Как бы она помогла сейчас и драматургам, и режиссерам, и актерам. Я думал, я дышал только одними поисками, как ими живу и сейчас: поставить бы мне то, что радует со всей силой сердце человека, дает ему огромные крылья для полета, что зовет к преодолению любых болот и гор, что дает силу в борьбе за счастье людей».

Первым союзником и сотоварищем Охлопкова в реальном творческом осуществлении этих эстетических принципов, смелых идейно-художественных замыслов был и оставался актер. «Я верю в актера» — утверждал он. Кто еще, кроме Охлопкова, из режиссеров того же, первого послереволюционного, поколения мог бы сложить такую оду в честь актера? Вслушайтесь в нее:

«Кто на театре, как не актер, больше всего, глубже и правдивее всего может раскрыть человека? Кто же больше раскроет человека, как не человек? Мы и ценим в актере не “актерническое”, а его человеческое богатство.

Нет такой мысли, нет такого чувства, которых бы не мог раскрыть актер. Самые потаенные уголки человеческой души предстают перед нами с помощью актера ярко освещенными, как и все тайные двигатели человеческих поступков. Актер не только умеет утоньшить самые тонкие переходы мысли и переливы эмоций, он умеет и удваивать, утраивать, удесятерять самые резкие и сильные думы и ощущения.

Актер не только может нежно, нежнее аромата самых нежных цветов раскрыть внутренний мир человека, но и поднять в своей творческой душе сильнейший и свирепейший ураган страсти, застилающий его глаза кровавыми слезами и раздирающий его рот криком тысячи раненых вепрей. Ему подвластны и первый вздох любви и “мильон терзаний”.

… Можно не показывать бой, но вот актер вышел на сцену “после боя”, и даже без рваной одежды на нем, без ран и кровавых ссадин он принесет вам с собой дыхание этого боя. Можно не ставить никаких декораций, но придет актер, и вы почувствуете и летний солнечный зной, и легкое движение ветерка, и первую каплю дождя.

… Ему, актеру, не только должно отвести в театре “место первой скрипки”, но и любить его, ждать встречи с ним, готовиться к репетиции с ним, как к встрече с морем, чудесной природой, с горным воздухом…

{27} Не надо его засушивать и превращать в какое-то “дрессированное по системе” существо. Актеру кричат: “возьми объект”, “дайте восьмой ритм”, “свяжитесь с партнером”, “поставьте себя в магическое "если бы"”, “дайте первую задачу — стоп. Дайте вторую — стоп…” И это часто звучит как “пиль”, “тубо”, “дай голос”, “дай лапу”».

Закончим на этом оду, посвященную актерскому подвижничеству. Как редко, очень редко приходилось и приходится актеру встречаться с такими проявлениями режиссерской любви!

Охлопкову чужды были какие-либо сомнения в художественных возможностях сценического искусства. Чужды потому, что его никогда не одолевали сомнения в широчайших революционных возможностях новой социалистической действительности. Она-то и предопределяла эстетические позиции режиссера, его реалистическую программу художественного освоения мира. Право же, если бы Чернышевский не провозгласил в прошлом веке знаменитый свой эстетический девиз: «Прекрасное есть жизнь», то в веке нынешнем его мог бы провозгласить Охлопков. Он созвучен охлопковской душе, его умонастроениям, режиссерским замыслам. Говорил же он: «Художник, пробужденный набатом революции, принял как главную задачу всей своей жизни: открыть глубочайшие закономерности человеческого бытия, осветить своим факелом жизнь».

Все его искусство исходило из реальной действительности, из духовных, нравственных, общественных потребностей времени. Позиция художника неотделима была у него от позиции гражданина. Он покорял обаянием своего таланта и обаянием своей личности. И умел при этом, талантливо умел жить интересами искусства в неразрывной их слитности с интересами народной жизни.

Его голос раздавался не только на театральных репетициях. Он звучал с трибуны писательского съезда и трибуны митинга советской общественности, протестующей против применения военщиной США бактериологического оружия. Он встречался с участниками Всемирного фестиваля молодежи и студентов, проводимого в Москве, приветствовал подвиг отважных папанинцев, вернувшихся с Северного полюса, отзывался на газетных страницах на снижение розничных цен и на физкультурный парад на Красной площади, на певческий праздник в Латвии и проявлял активную заботу о развитии художественной самодеятельности, о культурно-просветительной работе на селе…

От московской партийной организации он был избран делегатом партийного съезда. С каким увлечением и взволнованностью рассказывал Охлопков своим товарищам по искусству о его работе, о замечательных людях труда, с которыми познакомился на съезде, о героях, которые достойны появиться на нашей сцене. И неожиданно закончил свою речь, посвященную съезду, словами Пушкина: «Дух времени требует решительных перемен и на сцене драматической».

{28} Так он и жил в своем искусстве — в живейшем соответствии с духом времени…

Опыт жизни, опыт искусства всего мира питал художественное воображение Николая Охлопкова. Казалось, он знал все. Любил традиционный китайский театр, столетиями создававший чудесный мир сценической условности. В юности вместе с Сергеем Эйзенштейном они «как мальчишки, были без памяти» от гастролировавшей в Москве китайской труппы, не пропускали ни одного спектакля знаменитого Мэй Лань-фана.

По натуре своей, по всей своей стати, темпераменту, мировосприятию, страстности Охлопков был истинно русским художником. Но его интересовал, привлекал к себе пытливое его внимание театр всего мира. Не было, пожалуй, такой театральной культуры — от древней Эллады до современной Европы, Востока или Азии, — которая не представляла бы для него интереса. Прекрасно знал он традиционный японский театр Кабуки.

У этого театра и заимствовал Охлопков «дорогу цветов». Столь поэтическое название относилось к узкому помосту, сооружаемому для актера: он мог пройти по нему со сцены в зрительный зал. Такой помост становился у Охлопкова своеобразным продолжением сцены, приближением ее к зрителю. И на ней, — бывали у него такие спектакли, — разыгрывались в непосредственной близости от зрителя бурные драматические эпизоды.

В его юношеских мечтаниях еще не возникала манящая вдаль «дорога цветов», но он уже приближался к ней с самого первого своего спектакля — с неукротимой по мальчишескому задору «Мистерии-буфф», разыгранной молодыми актерами не только на сцене, но и в зрительном зале — в партере, ложах, на балконе… Его режиссерская программа и начиналась с такого вот духовного, эмоционального сближения театра и зрителя.

«Дорога цветов» многое значила для Охлопкова. Она появлялась у него не ради того, чтобы в нужный момент актер мог спуститься со сцены в зал или же подняться на сцену на виду у зрителей. Древний традиционный помост Охлопков воспринимал как поэтический и волнующий символ еще большего сближения театра и зрителя, а стало быть, театра и современной действительности, театра и народа. По «дороге цветов» вел он за собой молодое театральное поколение на встречу с искусством, живущим передовыми идеями века.

# **{****29}** Н. П. ОхлопковОб условности[[1]](#endnote-2)

{30} Во всех отраслях искусства, во всех открытиях опыт неизменно предшествовал правилам.

*Карло Гольдони*

Я не пишу литературное произведение. Я пишу символ веры.

*Ромен Роллан*

## 1

Когда мне удастся убедить, что в противовес эстетской условности, условности формалистического театра, театра модернистского, декадентского и, таким образом, антинародного существует и должна существовать условность реалистическая, условность, идущая от народных традиций, условность прогрессивная, тогда нам уже не нужен будет термин «реалистическая условность». Договоримся тогда, что она органически входит в широкое понимание реализма, и поэтому настаивать на данном термине не приходится.

Интерес к условности как органическому элементу реализма в последнее время, когда ширится понимание социалистического реализма в театре, несомненно, все больше и больше возрастает как у драматургов, так и у режиссеров, актеров, художников, композиторов, архитекторов…

Посмотрите спектакли в театрах с разными творческими направлениями и склонностями — все больше и больше вы встречаетесь с использованием условности. И она неимоверно расширяет художественные возможности каждой постановки, если только эта условность крепчайшими нитями связана с реализмом как единственным методом раскрытия содержания пьесы.

Творческое изучение и использование лучших, наиболее «стойких», апробированных народом элементов условности искусства прошлых веков, широчайшее изобретательство новых элементов, «скрещивание» новых элементов со старыми — все это обогащает природу театра, дает самые разнообразные возможности для новых драматургических, режиссерских и декоративно-оформительских решений.

Незнание или «боязнь» всех богатейших возможностей театра сушит, ограничивает, а то и совсем не позволяет раскрыть на сцене во всей полноте, размахе и грандиозности многие новые явления действительности, требующие от драматурга, режиссера и художника новых поисков в области выразительных средств. Замыкание этих явлений современности в рамки бытового спектакля часто несостоятельно: слишком грандиозны события, слишком романтичны, поэтичны они; их большое дыхание, широкий шаг, новый ветер — ничего похожего с тем, что легко укладывается только в «павильончик», со всем его примитивным оснащением, свойственным плоскому, «подножному» реализму.

{31} Драматургу или режиссеру с художником-декоратором в этих случаях многое и хочется, но… колется. Выясняется, что им, например, хочется показать, как лодка с людьми или просто один пловец борется против волн во время настигшей его бури где-нибудь на Байкале, но разве… можно показать в театре и озеро, и лодку на нем или пловца, и волны, и бурю? Куда там! Вот в кино такие вещи не составляют труда. А в театре, с его кулисами, падугами, задниками… куда там!

Хочется показать, что горит выжженная засухой, широкая степь, но… разве можно показать в театре и степь, и огонь, и дым, и черное небо, и как люди бегут со всех сторон, чтобы спасти самое ценное, установить преграду страшному пламени? Куда там! Вот в кино… Зажги в разных местах заранее заготовленные пиротехнические шашки, а на первом плане отведи узенькое место для настоящего огня, да поставь ветродуй к объекту, да запусти мотор — будет тебе и дым, и огонь, и ветер.

Захочется показать, как человек, или группа людей, или толпа идет по дороге, проходит одну деревню, затем другую, приближается к городу, входит в него и тут вовлекается в праздничное гулянье, но… разве можно на любой, даже самой огромной сцене — скажем, в Большом театре или в ЦТСА — показать в движении все эти дороги, все эти деревни, и, наконец, город, и праздничное гулянье в нем? Куда там! А если драматургу или режиссеру по ходу пьесы до зарезу необходим горный обвал, или прорыв плотины, или действие в самолете и т. д. и т. п.?

Опять «куда там»!

А ведь подобные вещи, вроде описанных выше, бывают нужны не для какого-либо эффекта или для аттракциона.

Я не знаю, по чьей воле — инсценировщика или театра — лишили в Театре имени Моссовета спектакль «Битва в пути» исключительно напряженного действия, каким наполнено самое начало романа Г. Николаевой. Вспомним это начало — все в нем вихрь, огромнейший темперамент, движение, острота, предельно сгущенная трагедийная атмосфера: мчится по улицам, растекается по переулкам и дворам масса людей, прорывающихся через все оцепления к Дому союзов. Этой сцены в спектакле мы не увидели, и, наверное, театр сознательно не хотел ее. Одно можно сказать: воспроизведение в театре того, что есть в романе, потребовало бы изображения и использования новых реалистически условных художественных средств в искусстве драматурга, режиссера и художника. Думаю, что Ю. А. Завадский великолепно справился бы с этой задачей, прибегнув к условности.

Живопись, музыка, скульптура — словом, другие искусства, имеют более точные, хотя не застывшие и вечно обновляющиеся «позиции» условности, вытекающие из их специфики и никак не «подрывающие» реализм. К этому уже привыкли. Это уже знают, этому учат даже в институтах. Другое дело — театр.

В области разных искусств шла и идет, принимая разное содержание, борьба между реализмом и формализмом. Но в искусстве {32} театра подобная борьба слишком часто приводила к тому, что вместе с водой выплескивали и ребенка: вместе со всеми чуждыми реализму «измами» выбрасывали зачастую и настоящую народную, реалистическую условность. Или забывали, как Фирса в «Вишневом саде».

Вот почему и приходят еще до сих пор «в тупик» некоторые театральные деятели, имеющие весьма узкие взгляды на природу и специфику театрального искусства.

Как изобразить, например, в живописи бурю или поток? Не у каждого живописца может хватить на это таланта, не каждый может быть Айвазовским, но, хотя бы в воображении, он, живописец, может ясно себе представить то, что, скажем, описал в своих манускриптах великий Леонардо да Винчи. Перечитайте «Как представить бурю», и вы представите ее себе на полотне.

«Чтобы хорошо представить такую бурю, — говорит Леонардо, — изобрази прежде всего разорванные и рассеянные тучи, которые несутся по ветру, сопровождаемые песчаного пылью, вздымающейся с морских берегов. Ветки и листья, подхваченные яростным ветром, мечутся в воздухе вместе с другими легкими предметами. Деревья и травы гнутся к земле, как бы повинуясь направлению ветра, вместе с ветвями, отклоненными от своего естественного направления, с дрожащими, трепещущими листьями…

… Люди частью упали и, запутанные в свои одежды, засыпанные пылью, едва различимы для глаза, а удержавшиеся на ногах должны быть изображены за деревом, которое они обхватили руками, чтобы их не унесло ветром. Другие, закрывая глаза рукою от пыли, пригнулись к земле, а их одежды и волосы развеваются по ветру. Море, кипящее и вздуваемое, должно быть полно брызжущей пены между всплесками волн, а вихрь, проносясь в потрясенном воздухе, взметает тончайшую пыль, наподобие густого, непроницаемого тумана. Некоторые судна… с порванными парусами, причем обрывки их крутятся в воздухе вместе с веревками. У некоторых сломались мачты и опрокинулись в бурные волны вместе с самим кораблем. Люди кричат, хватаясь за остатки судна. Представь тучи, гонимые ветром и бьющиеся о вершины гор, и воды, плотные и буйные, ударяющие волнами о скалы. Воздух ужасен в своем непроницаемом мраке — от пыли, тумана и густых облаков».

Все это легко себе вообразить на полотне живописца. А на сцене театра! Понятно, что довольно просто сделать, как «люди кричат…», но уж трудно себе представить вторую половину фразы: «… хватаясь за остатки судна». Как это сделать? Как сделать, чтобы ветки и листья метались по воздуху, чтобы деревья и травы гнулись к земле, чтобы перед глазами вздымалась морская пена от волн, чтобы мачты у кораблей ломались на ваших глазах и опрокидывались в бурные волны «вместе с самим кораблем»?

Облака, тучи, дождь и подобное можно изобразить, — если ты не против иллюзионизма в театре, — с помощью специальных {33} проекционных фонарей, направленных на «задник» или «рунд-горизонт» (публика особенно падка до облаков). А вот как сделать, чтобы гибли на глазах корабли, чтобы мачты ломались, увлекая людей в бездну моря, чтобы волны уносили моряков — это как сделать?

Правда, иногда такие вопросы решают просто: театр должен совершенно избегать подобных вещей. Это, мол, не в силах театра. Но, избегая из года в год таких трудных задач, сценическое искусство и пришло к тому, что драматурги все чаще «засовывают» действие в «павильоны» или в «сад с входом направо у кулис в помещение». На этом и кончаются большей частью привычные «возможности» театра.

Ко всему этому настолько приноровились, что когда я, приглашенный в один из московских театров для постановки в нем любой увлекшей меня вещи, предложил сделать спектакль по повести Хемингуэя «Старик и море», то при всем рискованном желании заполучить меня как режиссера театр все же… покраснел до корней своих волос, не зная, куда спрятать руки и свою интеллигентность. Театр смутился. Как можно поставить «Старик и море» в театре? Вот в кино — это другое дело! (Хотя кинофильм, сделанный по этому произведению, совсем не получился.)

Вы скажете, что все это примеры не из драматургии. Можно привести и из пьес, и вы убедитесь, что без использования условности театр не сможет поставить многие вещи.

Восстановим в своей памяти, например, мистерию «Небо и Земля» Байрона. В ней кроме хоров (хор Духов, Земли, хор Смертных) достаточно прочесть последнюю ремарку автора, чтобы уяснить, какую сложную задачу ставит он режиссеру и художнику, если б таковые изъявили стремление поставить это произведение на сцене.

Ремарка гласит: «Воды прибывают; люди бегут во всех направлениях: многих настигают волны. Хор Смертных рассеивается в хорах, в поисках безопасного места. Яфет остается на утесе; вдали виднеется плывущий к нему Ковчег».

Вот и решайте, режиссер и художник, как это сделать на сцене!

Хорошо, что каждый из них легко может сослаться на то, что им не по вкусу возиться с библейским сюжетом пьесы, а то что бы они стали делать? Что бы режиссер и художник стали делать, столкнись они со средневековыми английскими или древнефранцузскими мистериями, в которых также темой служил всемирный потоп?! Как бы живым укором театру со страниц сочинений Байрона в издании Брокгауза и Эфрона глядят на меня репродукции: «Всемирный потоп» — деталь фрески Микеланджело в Сикстинской капелле; картина Антонио Караччи в Лувре — на эту же тему; картина Пуссена в гравюре Обера; картина Шнора; иллюстрации из цикла картонов Каульбаха «Всемирный потоп» — «Борьба с драконами», «Умирающий вождь», «Ковчег»; рисунок Густава Доре; картина Айвазовского «Всемирный потоп».

{34} Эти произведения как бы говорят тебе: ну‑ка, режиссер, подумай, поищи, поизобретай: что может со своей стороны сделать театр своими, присущими только ему средствами?

Есть ли еще у театра «порох в пороховницах» или он уже отсырел из-за распространившегося натурализма, бытовизма и стремления к подделке действительности?

Можно привести и другие примеры.

Возьмите, например, быстрые смены множества картин в великом творении Гете «Фауст». Вот чередование картин первой? части его:

Сцена первая. Ночь.

Сцена вторая. У городских ворот.

Сцена третья. Кабинет Фауста.

Сцена четвертая. Кабинет Фауста.

Сцена пятая. Погреб Ауэрбаха в Лейпциге.

Сцена шестая. Кухня ведьмы.

Сцена седьмая. Улица.

Сцена восьмая. Вечер.

Сцена девятая. Гулянье.

Сцена десятая. Дом соседки.

Сцена одиннадцатая. Улица.

Сцена двенадцатая. Сад.

Сцена тринадцатая. Беседка.

Сцена четырнадцатая. Лес и пещера.

Сцена пятнадцатая. Комната Гретхен.

Сцена шестнадцатая. Сад Марты.

Сцена семнадцатая. У колодца.

Сцена восемнадцатая. На городском валу.

Сцена девятнадцатая. Ночь. Улица перед домом Гретхен.

Сцена двадцатая. Собор.

Сцена двадцать первая. Вальпургиева ночь.

Сцена двадцать вторая. Сон в Вальпургиеву ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании.

Сцена двадцать третья. Пасмурный день. Поле.

Сцена двадцать четвертая. Ночь. Открытое поле.

Сцена двадцать пятая. Тюрьма.

Пусть-ка попробует какой-либо театр обойтись без условностей в переменах и в декоративном решении сцен!

А возьмите действие третье из второй части «Фауста». Оно происходит в местности «перед дворцом Менелая в Спарте». Здесь — и персонажи, и хоры пленных троянок, и замаскированные карлики, здесь «живут» облака, то закрывая, то открывая действующих лиц, здесь, в одной сцене, и внутренний двор замка, окруженный со всех сторон фантастическими постройками в средневековом вкусе. И вдруг место действия совершенно меняется. К ряду горных пещер примыкают закрытые беседки. Тенистая роща простирается до окружающих ее крутых утесов… Одно из действующих лиц — Эвфорион и хор, танцуя, с пением {35} движутся переплетающимися рядами. Перепрыгивает со скалы на скалу и поднимается все выше и выше… Затем он же «бросается со скалы. Одежды на время поддерживают его. Голова его сияет; за нею тянется светящийся след…» Через несколько минут зритель увидит, как «одежды Елены, расплывшись в облака, окружают Фауста, поднимают его ввысь и уносятся вместе с ним».

Конечно, здесь много фантастического. Большинство пьес, которые мы ставим на сценах театров, не отрываются от «достоверных» признаков действительности и от быта, даже если пьеса не бытовая. Но… может быть, так мало пьес и спектаклей со свободной фантастикой только потому, что и драматурги и театры не знают, как эту фантастику реализовать на сцене?

Да, вот вам другая пьеса другого автора, совершенно реальная, можно сказать, даже «бытовая», во всяком случае для тех, кто связал свою жизнь и труд с морем.

*«Буря с громом и молнией.
Входят капитан корабля и боцман с разных сторон*.

Капитан. Боцман!

Боцман. Здесь, капитан. Что надо?

Капитан. Хорошо! Покрикивай-ка на матросов. Работайте живей, не то сядем на мель! Поворачивайтесь, поворачивайтесь! *(Уходит.)*

*Входят матросы*.

Боцман. Эй, детки! Смелей, смелей, мои милые! Живо, живо! Подберите-ка марс-зейль! Слушать капитанский свисток! Ну, теперь дуй себе, дока не лопнешь!»

Это первая сцена шекспировской «Бури».

Дальше следует, если вы помните, гибель корабля в морских пучинах, и только после этого идет занавес.

В живописи эта гибель корабля Алонзо воплощена на картине английского художника Ромнея.

В музыке нечто подобное вы можете услышать у Аренского (музыка к драме Шекспира), в финале оперы-балета «Млада» Римского-Корсакова, когда разливается озеро, рушатся жилища и храмы; в музыкальной картине для оркестра «Садко» Римского-Корсакова, когда от пляски морского царя разыгрывается буря, которая ломает и топит корабли; в симфонической фантазии Глазунова «Море»; во «Франческе да Римини» («Адская буря Чайковского рвет и хлещет, как морской шторм Айвазовского», — писал Ларош в 1878 году, после первого исполнения «Франчески»); в эпизодах «Летучего голландца» Вагнера и т. д.

А в театре как это сделать? Без каких-либо натуралистических нагромождений и без иллюзионистических подделок! Как это сделать?

*Театр утерял секреты, давно забыл, как выполнить такие ремарки. Не случайно, сколько лет я живу, мне не приходилось* {36} *встречать современную пьесу с подобной ремаркой и подобной сценой. И понятно: театры приучили драматургов видеть «неспособность» театра подниматься выше самых простых ультрабытовых и элементарных вещей*.

Наиболее последовательно этот недостаток проявил в своей постановке шекспировской «Зимней сказки» режиссер М. Кедров. Последний ухитрился не поверить в то, что Шекспир написал сказку, что Шекспир полностью использует условность, и прежде всего в том, что все считают Гермиону умершей, а на самом деле она скрывается в продолжение шестнадцати лет и оживает, будучи «статуей», на глазах мужа и дочери и т. д. и т. п. «Зимняя сказка» стала бытовой, тяжелой, грузной, полной всяческой «достоверности» и примитивно житейской «логики».

Я думаю, что «система» Станиславского никакого отношения к тому, что поставил Кедров, не имеет.

Пусть-ка попробуют драматурги, режиссеры, художники сделать хотя бы скромное подобие всем описанным выше потокам и бурям без обращения театра к истокам той народной условности, которая только и может помочь осуществить на сцене самые, казалось бы, невероятные вещи.

Вы можете спросить: где же вы найдете в жизни что-либо подобное тому, что описал Леонардо да Винчи и что захотелось бы драматургу или режиссеру наших дней реализовать?

Во-первых, самый современный режиссер не имеет права подминать под свое бытовое, иллюзионистское представление о мощи театра какое-либо классическое произведение драматургии, написанное по законам, выходящим за рамки плоского реализма. Во-вторых, обратимся к жизни, и тогда поймем, как театры урезывают себя, вбирая в пьесы и спектакли лишь то, на что не надо тратить никакой фантазии, никакого изобретательства, никакой выдумки.

Вот я разворачиваю номер газеты «Комсомольская правда» от 24 марта 1959 года и читаю:

«Борьба с пургой

Корреспондент газеты из Фрунзе сообщает, что несколько дней подряд бушевала пурга, мешавшая пробиться машине в урочище Кенес-Анархай с продуктами животноводам. Дорогу замело. Свирепый балхашский ветер намел огромные снежные барканы. Такова обстановка, в которой два друга, комсомольцы Иван Быков и Иван Кушнарев, вступили в борьбу с ужасной пургой, спасая тяжело больного тракториста Петра Лесовского. Только к концу вторых суток они добрались до медпункта».

Это пример из жизни. Тут действие, поступки, преодоление. Все это может быть на глазах зрителя, а не рассказано каким-либо дежурным по телефону, но… драматург вправе впасть в замешательство: а какой театр сможет поставить такую сцену?

{37} Приведу еще пример из той же «Комсомольской правды». Читаем газету от 5 ноября 1958 года:

«Однажды на Крещатике.

Там, где Крещатик приближается к Днепру, проспект вдруг заполнила плотная толпа. Случилось несчастье — под трамваем очутилась девушка. Девушка лежала на рельсах буквально между колес.

Выбраться из-под железной махины девушка сама не могла, она то стонала, то теряла сознание. Раздались крики: “Надо вызвать пожарников!” “Не помогут! Нужен кран”. Люди стонали от бессилья. И вдруг над толпой зазвенел голос: “Мужчины, ко мне! Берись за вагон”. Кричал юноша в белой тенниске. Вот он уже схватился за металлическую штангу вагона, и под тенниской заиграли мускулы, и тут же к штанге потянулись еще руки. Склонились к земле китель железнодорожника и ковбойка студента, полетел на асфальт чей-то желтый портфель, и даже сгорбленный старичок выставил кверху худощавую узкую спину.

— Слушай! — крикнул юноша. — Раз! И‑и еще раз…

И вдруг вагон дрогнул, качнулся и стал подниматься кверху. Милиционер нырнул под вагон и осторожно приподнял девушку. К ней потянулись сотни рук, и через мгновение девушка поплыла над толпой к обочине, где ожидала ее медицинская машина. Кто-то воскликнул: “Цела!”

Толпа не хотела расходиться. Юноша в тенниске тихонько выбирался из толпы».

Мы найдем много динамичных, психологических, конфликтных сцен, перенеся действие, например, в «ТУ‑114».

Мы найдем множество интереснейших, волнующих сцен во время ледохода. Перекрытия Ангары. Землетрясения. Урагана. На земле. На глубине моря. На Луне.

*Нет ничего, что бы не мог сделать театр своими собственными средствами!*

Важно упорно искать и расширять специфические свойства театрального искусства. Искать, искать и искать новое. И учиться у старых театральных эпох. Без всего этого разве мог бы что-либо сделать Б. Равенских во «Власти тьмы»; Р. Суслович в «Смерти коммивояжера»; Н. Акимов; В. Плучек; вахтанговцы; разве мог бы коллектив Реалистического театра в самом крохотном помещении Москвы поставить эпопею «Железный поток» А. Серафимовича, монументальную «Мать» М. Горького или Театр имени Маяковского — «Молодую гвардию» А. Фадеева с огромным количеством мгновенно сменяющих друг друга эпизодов?

## 2

Удивительна сила театра! Он способен окрылить народ, воспламенить его своими высокими идеями, глубоко потрясти пламенными мыслями и чувствами, вдохновить на великие свершения одним словом. Удивительная сила!

{38} Театр способен взлетами своего воображения перенести зрителей в дальние страны, в чужеземные края, ввести в любое общество, в любую семью, в любую среду любого века и народа. Нет лучшего друга у человечества, чем театр, когда он полон ума, богат душой, умеет возбудить энергию созидания и творчества. Театр способен стать своеобразной кафедрой, университетом и провести человека через все круги ада и рая — чтобы выпрямить его душу.

*Человек может обрести в театре необыкновенную жизнерадостность, стремление к героическому действию, полное ощущение прекрасного*.

Вы только вслушайтесь еще и еще раз в дивные слова Белинского:

«Театр!.. Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем исступлением, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного? Или, лучше сказать, можете ли вы не любить театра больше всего на свете, кроме блага и истины? И в самом деле, не сосредоточиваются ли в нем все чары, все обаяния, все обольщения изящных искусств? Не есть ли он исключительно самовластный властелин наших чувств, готовый во всякое время и при всяких обстоятельствах возбуждать и волновать их, как вздымает ураган песчаные метели в безбрежных степях Аравии?.. Что же такое театр, где эта могущественная драма облекается с головы до ног в новое могущество, где она вступает в союз со всеми искусствами, призывает их на свою помощь и берет у них все средства, все оружия, из коих каждое, отдельно взятое, слишком сильно для того, чтобы вырвать вас из тесного мира сует и ринуть в безбрежный мир высокого и прекрасного?..»

Я не буду дальше цитировать Белинского, потому что кому из влюбленных в сценическое искусство неизвестны эти обжигающие душу слова о высокой миссии, о могущественнейшей фантазии, о всем очаровании и магической силе театра над душой человеческой?..

О, как было бы хорошо в театрах, если бы они знали, на что они способны, если бы только они знали, какими средствами театр способен «поражать душу» и «играть ею самовластно»; если бы только театр, не боясь скинуть со своих могучих плеч сильно подержанное за несколько лет и сильно обузившее фигуру старое свое платье, стал бы более интенсивно искать, как облечь наши пьесы, пусть даже самые могущественные, «в новое могущество».

*Конечно, самая необыкновенная, способная взволновать и глубоко потрясти душу зрителя сила театра — это идея, содержание. Содержание пьесы, игры актера, содержание режиссерско-постановочного плана, содержание всего этого вместе, в союзе «со всеми искусствами» — оно, только оно является главной силой театра.*

{39} Тот художник, который забудет хотя бы на минуту первейшее значение *содержания* в произведении, потеряет *самое главное* в искусстве, потеряет свою цель, назначение, высшую задачу жизни.

В том, что люди привыкли называть *прекрасным*, самое важное и существенное — идеи произведения, хотя для прекрасного необходимо гармоническое *единство* идей с образами.

Самое драгоценное в произведении — *органическое* слияние содержания и формы. Собственно оно и рождает содержание произведения, которое глубоко, заразительно, вдохновенно звучит на весь мир.

*Нельзя обессмыслить форму. Нельзя и обесформить содержание*.

Идейное богатство произведения — самое большое и основное богатство. Не случайно Маркс ставил творчество Бальзака намного выше многих трудов экономистов, социологов и других ученых, так как художественные произведения великого мастера слова более раскрывали мир и общество, нежели книги ученых педантов. Художник ценен не только тем, что глубоко и верно может выразить настоящее, но и тем, что он умеет предвосхищать будущее.

Содержание поднимает на необычайную высоту познавательную роль искусства. Содержание обусловливает активную роль художника при воспроизведении жизни, необходимость суждения и приговора над ней, оно делает искусство «учебником жизни», «кафедрой» передовых идей, а самого художника — по выражению Чернышевского — моральным деятелем, борцом за великие гуманистические идеалы своего времени.

Вот почему великие художники, критики и исследователи искусства отдавали пальму первенства содержанию. Вслед за Гегелем Плеханов, например, считал, что содержание и форма взаимосвязаны, что содержание — «оформлено», а форма — «содержательна».

При этом Плеханов подчеркивал, что содержание в художественном произведении, как и во всей жизни, играет *решающую* роль.

Что содержится в этой роли? — спрашивает себя актер. Что самое главное в этой пьесе? — вопрошает режиссер, и этот вопрос не оставляет его не только до самой премьеры, но часто мучает и потом. Что?.. — не спится по ночам драматургу. Что?.. — беспрестанно сверлит в его мозгу и волнует его сердце. Что же, что??? — тянутся к нему с этим вопросом персонажи из его же пьесы, часто чувствуя себя весьма неудобно в отведенном для них действии, в отведенном им месте, в отведенных для них времени и обстоятельствах.

Что за Борис в «Грозе» Островского? Почему его так, мягко скажем, серенько играют большей частью? Неужели его, такого безвольного (если он вам кажется безвольным), такого малокровного (если вам привелось его видеть на сцене), могла полюбить {40} горячая, порывистая, вдохновенная Катерина? Что же лежит в Борисе? Что вдохнул в него Островский? *Что*?

Перед вами шекспировские трагедии: «Отелло», «Король Лир», «Гамлет». Снова — *что*? Перед режиссером и актерами лежит груда книг в старинных переплетах. Навряд ли и они смогут ответить на этот вопрос, если не прислушаешься к завываниям ветра в мире.

Что же содержится в пьесах А. П. Чехова, если… он не согласился с замечательной трактовкой К. С. Станиславского самого себя как драматурга?

Кто же из них был прав? — задали мне вопрос бельгийские деятели искусств на одной из встреч в Брюсселе и их нельзя отнести к поборникам «чистого искусства».

Театры, драматурги, спектакли, режиссеры, актеры и т. д. отличаются друг от друга прежде всего по этому, самому существенному признаку: *что*?

*Что* преимущественно несет в своем творчестве тот или иной художник? *Что* раскрыл в спектакле данный режиссер? *Что* раскрыл другой режиссер, поставив ту же пьесу? *Что* раскрыл актер в своей роли? *Что* — другой, играя ту же роль?

Приобщишься к искусству одного — словно провел время с умницей, содержательным человеком, остро и глубоко вглядывающимся в жизнь. Встретишься с творчеством другого — потерял время зря, не вынес ничего нового, свежего, нештампованного.

Пьесы, спектакли, роли можно также разделить на подобные «разряды». Для этого нужно спросить только: что несет в себе данная пьеса, или спектакль, или образ, созданный актером? Одни окажутся пустышками, мыльными пузырями, другие — «с большой мыслью». *Что* — главное?

Тебе уже под шестьдесят, ты седой, а все еще спрашиваешь на каждом шагу: а это что?.. А вот это что?.. И если жизнь задает тебе сложнейшие вопросы, то и искусство не отстает от жизни.

Право, ты чувствуешь себя часто, как маленький. Вначале ты спрашивал взрослых, показывая на вывеску магазина, или на тумбу с афишами, или на каланчу с шарами, которых множество было наставлено в дореволюционных городах: а это *что*?..

Затем ты искал ответов на более сложные и трудные вопросы, пока явления жизни, вызывающие их, не стали во многих случаях так же тебе понятными, как магазинная вывеска или пожарная каланча.

Дальше — приходят новые проблемы, еще более сложные, еще более запутанные, и ты опять задаешь вопрос: что же кроется в этом событии, человеке или произведении искусств?

Советские передовые актеры и режиссеры, стремясь овладеть высотами марксистско-ленинского понимания жизни и всегда отдавая {41} должное *содержанию* образа, — достигают тем самым в своих созданиях глубоких философских и социальных «зерен».

Всем помнится удивительно многообразный образ, созданный Б. Щукиным в роли В. И. Ленина в фильмах и театре. А глубокое понимание этого образа М. Штраухом в кино и Б. Смирновым в погодинских пьесах во МХАТе!

Вспомним, как была сформулирована сверхзадача образа Грозного у Хмелева: «Россия должна стать великим государством — задача Грозного осуществить это». И это не какая-либо умозрительная, рационалистическая формулировка. Не случайно пишут о частой неудовлетворенности Хмелева репетициями, после которых он восклицал: «Не вижу его, не вижу Грозного, это я, Хмелев, могу так говорить, а не он!» Как пытливо и страстно Хмелев искал «что» в образах, создаваемых им на сцене!

Станиславский никогда не понимал «жизнь человеческого духа» как нечто абстрактное, безыдейное, бессодержательное. Он говорил о художественных, действенных образах, прежде всего воплощающих определенные *идеи*, могущие воспитывать зрителя. Даже говоря, допустим, о сохранении молодости спектакля (на примере «Битвы жизни»), Станиславский отмечал, по воспоминаниям Н. Горчакова, следующее: «Если вы поймете на этом спектакле, что значит найти и прочертить в каждой пьесе идею ее, сделать ее нужной и волнующей зрителя, ваша работа будет всегда дышать жизнью, волновать зрительный зал, а следовательно, сохранит молодость!»

Естественно, что не только пьесы и спектакли в целом и не только отдельные образы персонажей, но даже отдельные места в роли, отдельные монологи насыщались огромным идейным содержанием.

Монологи Чацкого, например, казались Станиславскому до революции «… форточкой, через которую в зрительный зал повеет свежим, бодрящим, вселяющим надежду воздухом грибоедовских мыслей о будущем России».

В поисках «*что*» Станиславский находил в «Горе от ума» «*патриотичность*» его темы, идеи «национального сознания русскими своей самобытности, своего достоинства». Какие огромные мысли! Какое проникновение вглубь!!

Как мне искренне жаль, что я не учился у Станиславского, вобрав в себя то, что сумел вобрать только у Мейерхольда, каким бы выдающимся режиссером он ни был. Я помню, как один воспитанник Вахтангова, работая в театре его имени, целый год или даже два набирался знаний у Мейерхольда, высматривая его «творческое хозяйство» и участвуя даже в ряде спектаклей. Я всегда с завистью глядел на этого вахтанговца! Подумать только, он на практике осваивает две театральные системы, две режиссерские школы!

Правда, из него так и не вышло сколько-нибудь интересного режиссера, но принципиально это очень верный путь: вобрать в себя побольше от больших мастеров.

{42} Особенно я пожалел, что мне не удалось поучиться методу МХАТа тогда, когда однажды Вл. И. Немирович-Данченко пригласил меня для разговора о моей режиссерской работе в Художественном театре.

Интересный это был для меня разговор. Он происходил в арьерложе дирекции, в присутствии И. В. Нежного.

Идя на свидание к Владимиру Ивановичу, я приоделся, как мог, получше. Он, увидев меня, сказал: «Вот какой Охлопков. А я думал, вы… в кожаной куртке и… лохматый…»

Это было в те дни, когда я еще вел Реалистический театр и, наверное, в чем-то подходил под характеристику Владимира Ивановича.

Владимир Иванович разговаривал со мной долго, очень откровенно оценивая состояние на ту пору МХАТа и казавшуюся ему необходимой перемену творческой атмосферы в коллективе. Он говорил о том, что следует открыть двери свежим силам, влить новую кровь в организм театра. Он говорил о том, что хочет пригласить Алексея Дикого, меня и других. Я сидел на стуле перед Владимиром Ивановичем, слушал и думал о том, что вот ведь жалость какая, — на меня такой большой художник возлагает надежды, а я даже ни разу не видел ни одной его или Константина Сергеевича репетиции!..

Как это, думаю, он меня приглашает? Вот рискованный человек!

Не знаю, что бы из этого приглашения вышло, если бы Владимир Иванович еще жил и творил, но с того дня я особенно трепетно и внимательно всматривался в спектакли МХАТа, вдумывался в высказывания его основателей.

Как они мастерски и вдохновенно проводили свой корабль сквозь рифы штампов! И больших и малых. И прежде всего благодаря тому, что отыскивали в каждом произведении истинно глубокое «*что*».

Как восторженные ученики, следуем мы великим традициям, оставленным выдающимися деятелями в такой сложной области, какой являются углубленные поиски «*что*» в искусстве.

В то же время мы не должны упускать из виду, что в творчестве, на практике, в работе над ролями и спектаклями иные актеры, режиссеры, декораторы в силу своих индивидуальностей часто прежде всего хотят решить вопросы, связанные с «как». Это далеко не формалисты. Скорее хочется *увидеть* то, о чем мыслишь, что предчувствуешь. Ведь как будто бы уже понимаешь и чувствуешь, хотя бы в общих очертаниях, *что* надо выразить, но *как* это сделать? Иногда «*как*» приходит после долгих и мучительных поисков, иногда сразу же, быстро, иногда вместе с «*что*», словно бы «наступая на пятки» этого «*что*», иногда *через* это «*как*» только и поймешь окончательно искомое тобой «*что*». Это бывает потому, что в самом «как» видится часто и тем более окончательно {43} «что». Так Суриков нашел для картины образ боярыни Морозовой, увидя на снегу тело погибшей вороны.

А вспомните-ка, *как* описал Достоевский квартиру купца Рогожина в «Идиоте». Позвольте, я напомню вам: Достоевский рассказывает, как Мышкин отыскал дом Рогожина и был у него на квартире.

«… Один дом, вероятно по своей особенной физиономии, еще издали стал привлекать его внимание, и князь помнил потом, что сказал себе: “Это, наверно, тот самый дом”. С необыкновенным любопытством подходил он проверить свою догадку; он чувствовал, что ему почему-то будет особенно неприятно, если он угадал. Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвета грязно-зеленого. Некоторые, очень, впрочем, немногие дома в этом роде, выстроенные в конце прошлого столетия, уцелели именно в этих улицах Петербурга (в котором все так скоро меняется) почти без перемены. Строены они прочно, с толстыми стенами и с чрезвычайно редкими окнами; в нижнем этаже окна иногда с решетками. Большею частью внизу меняльная лавка. Скопец, заседающий в лавке, нанимает вверху. И снаружи и внутри как-то негостеприимно и сухо, все как будто скрывается и таится, а почему так кажется по одной физиономии дома — было бы трудно объяснить. Архитектурные сочетания линий имеют, конечно, свою тайну. В этих домах проживают почти исключительно одни торговые. Подойдя к воротам и взглянув на надпись, князь прочел: “Дом потомственного почетного гражданина Рогожина”».

… Так вот какой дом, в котором живет Рогожин! Вот *как* его увидел Достоевский. Да, позвольте, ведь это скорее некоторая характеристика внутреннего мира «потомственного почетного гражданина Рогожина», нежели только внешнее описание его жилища! Такой дом не случаен для Рогожина. Это не первый попавшийся дом, в котором могли бы «вообще» жить купцы и люда равного с Рогожиным социального положения. Тут есть и социальная характеристика («В этих домах проживают почти исключительно одни торговые»), но тут главное в психологической трактовке Рогожина и образа его жизни, ее уклада, вкусов его, его самой сущности. «*Как*» живет Рогожин — это и его «*что*».

Мы видели купца Рогожина в фильме Ивана Пырьева «Идиот» и в Театре имени Вахтангова. Ответили ли эти Рогожины на вопрос, каков Рогожин у самого Достоевского? Не измельчили ли они предельно этот образ, не подумав над «*что*»?

*Как* ответили на этот вопрос «*что*?» актеры, играя в пьесе «Лиса и виноград» в спектакле Товстоногова и в спектакле МХАТ?

## 3

Да, «… без идеи искусство жить не может…» (Плеханов). Но еще Гегель утверждал в своей «Науке логики», что «произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не есть именно {44} поэтому подлинное, то есть истинное произведение искусства, и для художника, как такового, служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходны), но ему недостает надлежащей формы. Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собою истинные произведения искусства».

Содержание и форма находятся в единстве, во взаимосвязи. Флобер считал содержание и форму двумя сущностями, никогда не существующими одна без другой.

Плеханов по этому поводу сделал глубокое, верное замечание, что тот, кто жертвует формой ради идеи, тот перестает быть художником.

Между тем у нас немало представителей разных искусств, которые готовы сами пойти и уговорить других на определенные компромиссы, и, увы, даже сознательную недооценку значения формы и определенных художественных средств, во имя якобы «донесения содержания» в неприкосновенном виде. Такие люди, лишенные «чувства формы», особенно стараются выглядеть непримиримыми защитниками «содержания» и врагами «поисков формы».

Любая режиссерская выдумка, любое отклонение от «общепринятой» формы выводит из себя подобных «защитников» содержания.

*Хотим мы этого или не хотим, но подобные «защитники» содержания помогают существованию серых, безликих, скучных до откровенной зевоты пьес, спектаклей, отдельных актерских образов и т. д*.

*Особенно обидно это, когда дело идет о подлинно высоких темах, подлинно серьезных идеях, ждущих в искусстве театра надлежащих художественных форм выражения*.

Никогда не надо забывать ленинской теории отражения, утверждающей, что отражение жизни в искусстве не есть мертвый слепок действительности. В искусстве должен царствовать художественный образ — результат обобщения массы единичных явлений и предметов, итог отбора существенного от несущественного, выражение глубокого проникновения в сущность развития жизни и нахождение художественной формы во всей специфике и природе данного искусства, — ибо у каждого искусства *своя*, *особая* специфика и природа.

Пренебрежение к художественной образности, к формам и средствам художественной выразительности влечет за собой утрату всей силы содержания.

Современному советскому художнику немыслимо не занимать самые передовые идейные позиции, невозможно не быть вдохновленным самыми высокими идеями нашей эпохи. Но надо, чтобы художник был при этом *художником*, обладал творческим даром, фантазией, выдумкой, способностью к «формотворчеству» и изобретательству.

{45} *Нам надо бороться в искусстве как против формализма, так и против тех, кто отождествляет реализм и натурализм и кто презрительно фыркает при слове «форма»*.

Первые, и вторые, и третьи явно недооценивают или просто не желают считаться с содержанием произведения.

Не все сразу видно невооруженному глазу в произведениях поверхностного или, как говорил Маяковский, «подножного реализма». Однако и «подножный реализм», как и его родной отец натурализм, столь же очевидно разлагает реалистический стиль, как и формализм. И «подножный реализм» отказывается от обобщений и типизации, отказывается от активной позиции художника, пользующегося жизненным материалом, отказывается от высокой идейной точки зрения при анализе действительности, отказывается от ее активной оценки, обращаясь в бегство от одного слова «фантазия». Все это и ведет к распаду реализма, к уходу — хотя и очень замаскированному — от жизни.

Когда-то в кино я ставил фильм «Проданный аппетит» по одноименному памфлету Лафарга (сценарий Н. Эрдмана и А. Мариенгофа). До сих пор у меня хранится режиссерский экземпляр сценария, на котором я выписал предостерегающие слова Лафарга о том, что «натурализм запрещает рассуждения и обобщения. По его (натурализма. — *Н. О*.) теории писатель должен быть совершенно безучастным зрителем. Он должен воспринимать впечатления и отображать их и не выходить за пределы этого задания; он не должен анализировать причины явлений и событий; он не должен предсказывать влияния последних. Идеал художника — быть подобным “фотографической пластинке”». Увы, быть подобным «фотографической пластинке» стремится ныне не только откровенный натурализм, но и так называемый «подножный реализм», плоский реализм, который очень в ходу.

Сам Золя утверждал аполитичность натурализма: «Я не затрагиваю вопроса об оценке политического строя, я не хочу защищать какой-либо политики или религии. Рисуемая мной картина — простой анализ куска действительности, такой, какова она есть». «Подножный реализм» унаследовал от натурализма стремление к объективизму, асоциальности, к «чистому листу» в творчестве актера. Об этом надо помнить тем, кто продолжает плодить «подножный реализм» на наших сценах. Не случайно некоторые поборники плоского фотографического реализма изобрели теорию «нуля», с которого-де актер должен начинать свою работу над ролью, не ведая ничего об идейной сущности ее, об ее политической направленности, дабы не вспугнуть наивности и непосредственности.

В сфере советского искусства одержана значительная победа над формализмом. По крайней мере теперь уже нет откровенных и явных проявлений его. Примеров формалистического решения спектаклей или отдельных сцен, да к тому же крупного порядка, сейчас мало найдешь у нас. Возможны, конечно, рецидивы. Но такие режиссерские решения, вроде бывшего в одном театре у одного {46} молодого режиссера, который ради вящей социальной убедительности посадил Катерину в настоящую клетку, — скорее могут быть отнесены к примеру заражения «вульгарным социологизмом», нежели к формализму. Или к тем и другим вместе.

Большей частью «формализмом» некоторые чересчур забегающие вперед критики называют такие вещи, которые ничего общего с последним не имеют, а свидетельствуют лишь о хорошей или даже отличной творческой фантазии и выдумке того или иного режиссера или художника. Примеры: критика сцены на лошади в «Укрощении строптивой» в постановке А. Попова, его же «тройки» в «Ревизоре» и др.

Несравненно более, чем формализм, сейчас распространены у нас в театрах различные виды плоского, «подножного реализма».

Эта болезнь, как правило, сопровождается большим понижением общего тонуса спектаклей (если говорить только о них), принижением роли событий в пьесе, чрезмерным заземлением образов, подменой правды «правденкой» и другими не менее опасными признаками для театра, итак зараженного инфекцией натурализма.

Налицо при этом несоответствие формы содержанию пьес, когда форма становится серой, как нудный осенний дождичек. Содержание перестает иметь решающее значение, как должно было бы быть, потому что «подножный реализм» и натурализм тянут вниз, обрезают крылья, лишают произведение внутреннего пафоса, идейности, политической устремленности.

Отсюда частый разрыв между содержанием многих советских пьес, стремящихся возвеличить и достойно воспеть героические дни нашей жизни, и приниженной, заземленной формой, в которую и драматурги и режиссеры (в этом случае им всегда приходят «на помощь» и актеры) «одевают» это содержание.

Старая история!

Она была известна еще задолго до того, как человечество увидело невиданный, потрясающий каждую честную душу новый, социалистический мир, мир, полный идейного романтизма, вдохновения, энтузиазма, огромного революционного внутреннего пафоса.

Интересно вспомнить сегодняшним сторонникам «подножного реализма», упрощающим и обытовляющим все, что только лежит под их рукой, приводимый Ф. М. Достоевским пример (хотя и очень давний) полного несоответствия романтическо-легендарного содержания и «заземленной», обытовленной формы.

«Из своей “Тайной Вечери”, например, наделавшей когда-то столько шуму, — пишет Достоевский в “Дневнике писателя”, — он (Ге. — *Н. О*.) сделал совершенный жанр. Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, — но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились его друзья утешать его; но спрашивается: где же и при чем тут последовавшие {47} восемнадцать веков христианства? Как можно, чтобы из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г. Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное? Тут совсем ничего не объяснимо, тут нет исторической правды; тут даже и правды жанра нет, тут все фальшивое… В картине же г. Ге просто перессорились какие-то добрые люди; вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм. Г‑н Ге гнался за реализмом».

Ясно, что герои социалистической эпохи ни в чем не смогут быть похожи на Христа, об этом даже говорить нечего. Но когда героев наших великих пятилеток, тружеников колхозных и целинных земель, наших замечательных ученых старательно внутренне «опрощают», «обытовляют» в пьесах и спектаклях, когда, стремясь делать их предельно «живыми и простыми», попадают в плен самого вульгарного «опростительного» фотоподражательства, то разве в этих случаях не возникает вопрос: где же и при чем тут не только будущие века, для которых вечно живыми и во весь свой рост останутся люди, построившие первыми в мире новое, советское общество, но где же и при чем тут все героические предшествующие годы, годы мужественной, полной истинного революционного пафоса борьбы рабочего класса и трудового крестьянства за свободу и полное социальное и духовное раскрепощение?

Как же добиться «согласия» идеи и формы, содержания и тех художественных средств, которые избрал художник для его выражения?

Какой должна быть форма, избранная для выражения глубокого идейного содержания современной пьесы?

## 4

Их много, этих форм, этих художественных средств, и все они могут быть в арсенале искусства социалистического реализма — при том непременном условии, что каждая из форм наиболее ярко и полно раскрывает идейность, что до читателей и зрителей должна дойти вся реальность жизни и людей, выведенных в художественном произведении.

Зритель должен полностью *творчески* поверить в реальность совершаемого на сцене.

Реалистический театр при всем многообразии форм должен давать в «конечном результате» каждого своего спектакля совершенно реальное представление о показанной в пьесе жизни, реальное впечатление о событиях: так действительно было или так действительно могло быть; о людях: такие действительно жили или такие действительно могли жить…

Одни художники при этом убеждены, что для этого должны быть не только правдивы и верны идеи, не только правдиво и глубоко содержание пьесы или спектакля и не только правдив, естествен и жизнен актер, но так же правдива, естественна и жизненна вся внешняя обстановка, все декорации, мебель, все режиссерское {48} решение спектакля, все мизансцены, все действия, поступки и пр. и пр.

Так, Золя захлебывался от восторга, говоря о натуралистической внешности спектаклей: «Как не чувствовать всего интереса, какой точная декорация придает действию? Точная декорация, например, салон с его мебелью, жардиньерками, безделушками, дает сейчас же понятие о положении, определяет круг общества, который мы имеем перед глазами, рассказывает о привычках действующих лиц. И притом как легко себя чувствуют в этой обстановке актеры, как они живут той жизнью, какой должны жить! Это интимный, естественный и очаровательный уголок…»

Некоторым кажется, что если все в спектакле будет прямо, без отбора, без «отношения» перенесено из жизни и если все это будет «настоящее», то во все легче будет поверить и актеру и зрителю. Такие с превеликим усердием изучают жизнь, природу, быт, чтобы воспроизвести их добросовестно, до мельчайших подробностей на сцене. Им думается, что если пьеса реалистическая, если актер должен играть правдиво и естественно, то и среда должна быть воспроизведена на сцене с предельной бытовой точностью. Казалось бы, это вполне логично.

«Ненавижу в театре — театр!» — говорил Станиславский. Эта мысль была необычайно прогрессивна, когда великий реформатор восставал против театральной фальши, картонности, абстракции, рутины и штампа.

В «Личных воспоминаниях» драматурга XVIII века Ричарда Кемберленда содержатся описания разных «стилей и манер» актерской игры. «При постановке “Прекрасной грешницы” Роу после поднятия занавеса Куин появился на сцене в зеленом бархатном камзоле, вышитом по швам, в огромном пышном парике… С очень малым разнообразием интонаций, низким голосом, сопровождаемым каким-то пилящим жестом… он докладывал свои героические речи с видом самодовольного безразличия… Миссис Сиббер (видная трагическая актриса того времени. — *Н. О*.) на высоких нотах, — но правда, очень приятно, — пропела, или, вернее, произнесла речитативом гармоничные строки Роу.

Миссис Притчард — актриса другого дарования: она была более естественна и, конечно, давала более разнообразия как в тоне, так и в жесте. По моему мнению, сравнение было положительно в ее пользу. Но когда после долгого нетерпеливого ожидания я впервые увидел, как маленький Гаррик — тогда еще молодой, подвижный и живой в каждом мускуле и в каждой черте лица — выскочил на сцену и начал указывать на рогоносца Альтамонта (Райан) и тяжеловесного сонного Горацио (Куин) — о боже! Какой контраст! Казалось, целое столетие промчалось на протяжении одной сцены. Со всем старым было покончено, и появилось что-то новое, светлое, блестящее, чему предстояло рассеять варварство и косность безвкусной эпохи, долгое время следовавшей предрассудкам, привычке и суеверию, обрекшей себя иллюзиям надутой декламации».

{49} … Сэр Оливер Гольдсмит так описывает «несуразности» в английском театре в первой половине XVIII века: «… Так, например, существует обыкновение расстилать ковер перед изображением сцены смерти, чтобы предохранить актеров от порчи костюма. Это сразу предваряет нас о трагедии, которая должна последовать. Разостланная на столе скатерть дает не более верное указание на предстоящий обед, чем разостланный на сцене ковер — на кровавое дело в Дрюри Лене».

О, дорогой читатель! Сказать по совести, не так-то уж редко и сейчас, когда наша театральная культура так далеко шагнула вперед и когда на виду у всех глубоко поучительный опыт борьбы всей школы Станиславского со сценической рутиной и штампами, — сейчас бывают минуты, когда на сцене, на твоих глазах, проносятся целые, казалось бы, давно ушедшие столетия! Одни играют еще так, как во времена Фамусова и Скалозуба, другие — словно только что приехали из Парижа и привезли с собой традиции Сары Бернар (она владела техникой искусства представления совершенно первоклассно!), третьи — что-то настолько «просто» говорят, что невольно вспоминаешь тоску Немировича-Данченко о «театральном». Играет на сцене порой небольшая группа актеров, но разница в стиле, в исполнительской манере — едва ли не в целое столетие. Я еще вижу порой и сейчас, когда столько воды утекло с тех пор, как Станиславский начал свою яростную борьбу против дурной театральщины, с каким ложным пафосом объясняются в любви, как клянутся в верности, постукивая рукой в грудь-Вид ел я уже нечто подобное в 1915 и в 1916 году, когда мальчишкой еще застал на провинциальной сцене «горячих любовников» и «героев-любовников», с таким остервенением бьющих себя в грудь по манишке, что белая пыль крахмала и пудры летала вокруг! Видел я и «героев-резонеров», большей частью «работающих горлом» и забывавших о назначении у художника сердца, видел я и как искусственным образом «раскачивают темперамент» перед монологами, вырываясь за кулисами из объятий пожарных, «насмерть» вцепившихся в актера по просьбе его самого. Видел я даже, как один из страстных любовников поворачивался спиной к публике, чтобы — вы не поверите мне! — нюхнуть кокаину, высыпанного на ноготь большого пальца… И Тогда, о тогда вы, не подозревая ничего о таких «подхлестах», просто ахаете, увидев медленно повернувшегося лицом к вам бледного актера, с расширенными зрачками, дрожащим голосом начинающего какой-либо страстный монолог!

Я не вижу уже «кокаинящихся» актеров, но сколько еще и сейчас самых различных «подхлестов», чтобы, вероятно, не осрамиться с остатками своего изношенного, ложного темперамента. Да, порой на сцене пролетают столетия в одной только манере актерской игры. Словно ты видишь Мозжухина и Лисенко, а рядом тут же играют (что бывает значительно реже) овладевшие? всеми тайнами внутренней правды Леонидов и Москвин.

{50} Сколько же надо нам — режиссерам в первую очередь — приложить рук, чтобы завершить начатую великим Станиславским борьбу за подлинно реалистическую, правдивую игру!

Но рутина в театре бывает не только в игре актера.

Вспомним, например, Аристотелевы «три единства»: места, времени, действия. Они предназначались для того, чтобы наиболее «сохранить жизнь» в театре, позволить театру быть наиболее похожим на действительность.

Даже иронический ум Вольтера без всякой иронии доверился «силе» Аристотелевых единств. В своем предисловии к трагедии «Эдип» (1718) Вольтер писал:

«Французы, первые из новейших народов, ввели в правила театра единство действия, места и времени. Прочие народы долгое время не хотели принимать такого порабощения, которое казалось им весьма строгим; но так как такое порабощение было во всех отношениях справедливое, то всесильный рассудок принудил, наконец, покориться. Теперь даже и в Англии театральные сочинители стараются предуведомлять в своих сочинениях, что продолжительность действия равна продолжительности театрального представления… Все народы стали уже считать те времена варварскими, в которые такой опыт был неизвестен великим творческим умам, например Лопе де Вега и Шекспиру…

Что значит театральное сочинение? — Представление одного происшествия. Почему же одного, а не двух или трех? — Потому что ум человеческий не может обнять сразу многих предметов… По той же причине необходимо и единство места. Если действующие лица в первом действии находятся в Афинах, каким же образом во втором они перейдут в Персию?»

Что бы сказал Вольтер, прочтя, например, «Пер Гюнта» Ибсена! Ты помнишь, читатель, какие у него перемены мест действия?! Шекспир и Пушкин также не стеснялись никакими «правилами».

Этой прекрасной вольности следовали наши драматурги Вс. Вишневский, Н. Погодин и многие другие.

«К этим двум правилам, естественным образом, присоединяется и единство времени, — продолжает Вольтер. — Вот, по моему мнению, ощутительный тому довод: я в театре слушаю трагедию, то есть смотрю представление одного происшествия, например заговор в Риме против Августа, и я хочу знать, что случится с Августом и с заговорщиками. Если сочинитель продлит действие на две недели, то он должен дать отчет во всем, что будет происходить в эти две недели… Скажу еще больше: так как зритель сидит в театре не более трех часов, то и происшествию не надобно продолжаться более трех же часов…»

Подумать только, в каком плену натуралистической «условности» был в числе многих и Вольтер!

«Будем ли мы особенно удивляться тем, кто сегодня, не обладая достоинствами последнего, столь же рьяно охраняет натурализм, {51} стоя у прокрустова ложа последнего как верный страж его».

Принцип «трех единств», корнями своими уходящий в слепое подражательство и фотографическую копировку жизни, давно уже стал только лишь одной из сотен и десятков сотен возможностей, которыми может пользоваться драматург, если к нему придет и такая прихоть.

Надо ли наголо отрицать принцип «трех единств»? Иной догматик «нового толка» может это и сделать, но живым людям искусства надо помнить, что, как бы, казалось, ни устарело в общем то или иное «правило» искусства, — придет художник, и снова может расцвесть это «правило», как частная победа искусства, нетерпящего никаких догм и никаких «вето» над ему, искусству, принадлежащим сокровищам, хотя бы и очень древним.

Совсем недавно я познакомился с одной из последних пьес Алексея Арбузова «Двенадцатый час». Там действие происходит в одном месте (сад на даче), в одно время (в короткие 3 часа 30 минут), и в действии пьесы полностью соблюдено единство. Пьеса интересна, внутренне насыщена мыслями, чувствами, динамична по действию, хотя и полностью соблюдает Аристотелевы «единства». То же самое мы видим в «Шестеро любимых» у Арбузова: одна комната «в политотделе МТС».

В Театре имени Маяковского сегодня, когда я пишу эти строки, режиссер Е. Зотова начала репетиции комедии Александра Штейна «Весенние скрипки». Одно место действия (дом на Юго-Западе Москвы); одно время и весьма краткое для трех актов: начинается вечером в субботу, кончается утром в воскресенье; единое действие. Комедия очень реалистична и в то же время превосходно театральна.

Примеры можно умножить. Это все примеры блестящего использования старой, но никак не соглашающейся уйти на покой формулы «единства места, времени, действия». Возведение же этого принципа в нечто единственно возможное, дабы оставаться «верным жизни и природе», было бы крайне консервативно. Ибо жизнь во всем ее многообразии, природа, человеческие поступки, бурное течение событий чаще всего никак не могут уложиться в принципы такого «единства».

Ох, сколько ложной, прогнившей условности стояло, да и сейчас стоит, на путях развития реалистического театрального искусства! И оперного, и драматического, и балетного.

А до чего ужасны «оперные условности»! Кто‑кто, а я-то уж испытал на себе их силу, поставив несколько опер. Они, эти условности, словно железным обручем, стягивают и сжимают творческую фантазию. Да ведь и то надо сказать, что им, этим условностям, очень много лет, целые столетия, целые века!

Мало ли мы видели постановочных решений, при которых солисты все время стоят, как на фотографии провинциального фотографа: лицами к публике, причем ни один из них не хочет даже в свои паузы стоять спиной или в три четверти к зрительному залу.

{52} Мало ли мы видим в опере хоров, выстроенных на сцене, словно военные на плацу «для переклички». А какая бывает мертвая, ничем не живущая, недействующая массовка, и прежде всего только потому, что даже непоющий миманс считает своим долгом стоять обязательно лицом к зрителю. При этом говорят: этого требует условность оперного театра!

А вспомним борьбу великого актера Щепкина против ложной условности в драматическом театре своего времени в области актерской игры. Отец натурализма Эмиль Золя был прав, высмеивая ложную театральность и ложный классицизм. Это было искусство, стремящееся уйти как можно дальше от природы (другое дело, что выводы из этого Золя делал неправильные!): «Когда французские актеры играют на сцене, — писал Золя, — они остаются жрецами, священнодействуют. Они не в состоянии выйти на сцену, не вообразив себя немедленно на пьедестале, с которого они видны всему миру. И они принимают позы и немедленно отходят от жизни, чтобы обратиться к театральному мурлыканию, к фальшивым и неестественным жестам, которые на улице вызвали бы взрывы хохота».

Золя справедливо обрушивается на подобную «условность» в театре и высмеивает тот театральный «особый мир», в котором ложь не только терпят, но еще и провозглашают как добродетель.

С тех пор, как писал Станиславский против «театра на театре», прошло много лет.

С тех пор, как писал Золя о ложных условностях в театре, прошло еще больше лет.

Разумеется, сейчас не встретишь на наших сценах того актерского «священнодействия», которое превращало подмостки в пьедестал для поз и словесной фальши. Да, время идет, и великие мастера и учителя театра, от Щепкина до Станиславского, совершили переворот в сценическом искусстве, подведя актера к глубокой правде раскрытия «жизни человеческого духа». Однако… чего греха таить! — и сейчас еще порой можно увидеть актеров с фальшивыми, неестественными интонациями и жестами, актеров, которые творчески не живут, а «подделываются», «наигрывают», «нажимают» и т. п. — их называют «Актерами Актеровичами».

Нет‑нет, таких еще немало. Их хлебом не корми, но дай в какой-нибудь стихотворной драме хоть разок «трагически» взвыть, а уж они сами найдут в тексте роли эффектные места для того, чтобы их произнести «особенно театрально».

Я помню, как весело игралось мне в постановке Мейерхольда «Смерть Тарелкина». Совсем маленькая роль — Качала. Наверное, это было неправильно по отношению к пьесе, но мне Мейерхольдом было позволено в этой роли все, и я резвился в ней, как молодой конь, выпущенный на… увы, я не могу сказать здесь «на волю», так как сцена была загромождена нелепейшими конструктивистскими {53} «деталями оформления», «сценическими аксессуарами» и самой разнообразной трюковой мебелью. Полицейская каталажка, в которую сажали и «провертывали» Брандахлыстову, талантливо изображавшуюся Михаилом Жаровым, была сделана в виде мясорубки. Стулья, столы «с секретцем»: едва облокотишься на стол, ножки его раздвигаются, и он распластывается на полу. Стулья — едва сядешь — пружинили, выбрасывая осмеливающихся сесть на них, и т. п.

Ни оформление, ни мебель не содержали ни на йоту даже намека на какую-либо жизненную достоверность. Это ни на что не было похоже. Это были «предлоги» для «шуток, свойственных театру». Ни время, ни место, ни эпоха, ни среда, ни страна — ничего здесь не определялось. Это была формалистическая условность в спектакле Мейерхольда.

Надо сказать и то, что актеры опрокидывали своей игрой всю формалистическую чертовщину в декорациях и мебели. Я никогда не забуду, как великолепно, правдиво и театрально ярко, с подлинным многообразием черт образа играл Дмитрий Николаевич Орлов роль Расплюева, как упомянутый мною Михаил Иванович Жаров играл женскую роль Брандахлыстовой. Что же касается малюсенькой роли Качалы, то, думаю, это была коронная роль всего моего актерского репертуара. Я играл ее совершенно без грима, в каком-то странном, похожем на арестантский, костюме, с вихром волос, выпущенных из-под шапки.

Конечно, читатель понимает, что ни Орлов, ни Жаров, ни я не могли бы успешно сыграть без режиссерской помощи Всеволода Мейерхольда…

А что творилось в эти же годы в Камерном театре? Все шло к абстракции, к манерничанию, к вычурности. Вместо мимики у актера — гримаса. Вместо живой речи — завывания. Вместо движения — поза. Страшная картонность во всем. Слова никто не скажет в простоте, по-человечески.

Надо сказать, что подобная «условность» была в корне отвергнута А. Я. Таировым, когда в театре ставилась «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского в оформлении В. Рындина…

Не так давно я видел в Лондоне в театре «Олд Вик» постановку шекспировского «Короля Лира» с вдохновенным — мне повезло! — умным и тонким Джоном Гилгудом в заглавной роли. Увы, постановка была сделана в абстрактном плане, и вся вдохновенность, весь ум и вся тонкость артиста были, как ветром рассеиваемы, вопреки его желанию. Гилгуд часто терял себя в абстракциях и шарадах декораций и костюмов, хотя все-таки это был Гилгуд. Как все это мешало увидеть исполнителя во весь его артистический рост!

Эстетская «условность» была и есть непримиримый враг реализма. Она всячески помогает увести человека в мир иллюзии и абстракции.

В этом случае все ясно, но бывают более сложные явления, когда имеющиеся в них внутренние противоречия обязывают к более {54} кропотливому и точному и — я бы сказал — к более объективному, чем это бывает на деле, суждению о предмете. Полемика, сопровождающая наши дискуссии, часто подменяет сложное простым и примитивным. Это происходит еще до сих пор и со спорами о самом ярком, самом противоречивом мастере условности — Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде.

Понять многое в нем — это значит затем понять многое у его лучших из лучших учеников или — в чем-то — последователей: у Вахтангова, Эйзенштейна, Дикого, Довженко и более молодых мастеров, но не менее противоречивых, назову хотя бы Равенских.

Сейчас достаточно сказать: он приверженец условности в искусстве, как штампы уже шепчут тебе на ухо: «Ясно — это декадент, модернист, антиреалист, формалист».

И, наоборот, достаточно сказать: вот этот борется против условности, как штампы уже нашептывают на ухо: «Это настоящий реалист, даже соцреалист, даже записывал стенографически репетиции Самого! За ним — настоящее и будущее! Ему и “карты в руки”».

Вы помните, что я говорил все время о своем собственном ухе. Возможно, что уши других совершенно свободны от подобных штампованных нашептываний.

Но когда всмотришься в жизнь, а не занимаешься, как в лавочке, раскладыванием по полкам: тут керосин, тут мыло, тут бечева, тут гвозди и пр., — тогда все видится тебе гораздо сложнее. При этом рекомендуется даже в целях полемики не увлекаться доктринерством, начетничеством. Все это ужасное зло и величайший тормоз для искусства.

Казалось бы, что В. Э. Мейерхольд — формалист, декадент, «условист». Но и тут надо спросить, а чем же он, Мейерхольд, мог так увлечь Е. Вахтангова, как известно, высоко ценившего мейерхольдовскую режиссуру.

Видимо, Е. Вахтангов, разгадав многое ошибочное, неверное, ложное в творчестве Мейерхольда, сумел увидеть и то, чем действительно был замечателен этот великолепный советский мастер режиссерско-постановочного искусства. Я подчеркиваю *советский*, потому что именно в *советское* время Мейерхольд наиболее упорно преодолевал все противоречия, хотя до конца так и не преодолел их.

Выясняется, что бывает и так: задумал мастер особо подчеркнуто провести через всю постановку интересную, романтическую и демократическую по самой своей сущности *линию жизни* двух влюбленных друг в друга молодых существ — и как все это было бы прекрасно, звонко, *народно*, если бы в спектакле «Лес» удалось сделать так, как хотел этого Мейерхольд: *дорогу* в будущее, в жизнь, дорогу, которую избрали местом для своих встреч Петр и Аксюша, дорогу, по которой оба эти существа, крепко обнявшись, уходят вдаль, к большому человеческому счастью.

Увы, замысел Мейерхольда был испорчен художником-декоратором. Получился просто голый «пандус».

{55} Если же думать об условности *народных* театральных представлений, как стремимся это сделать на практике мы, если заботиться об условности, являющейся органическим элементом *реалистического* театрального искусства, то такая условность апеллирует не «вообще» к воображению и домыслу зрителя и тем более не к абстрактным, символическим образам, а ведет это воображение по рельсам *реалистической* образности, *реалистической* типизации, по рельсам *жизненной правдивости* всего показываемого со сцены — как необходимейших условий высокоидейного искусства.

Только тогда своим воображением широкий, демократический зритель дорисует и образы действующих лиц, и обстановку, и атмосферу и, отдавшись поэтическому творчеству, *сольется* с героями пьесы.

При условности народного театра, а тем более при условности, входящей органически в состав подлинно реалистического театра наших дней, чем скорее и лучше актер сумеет «войти в круг» своей роли и своего действия, «забыв» зрителя (абсолютно забыть его нельзя, да и не нужно), и чем скорее и лучше зритель «позабудет», что перед ним актеры и декоративное «оформление», я творчески поверит во все, происходящее на сценических площадках, — тем лучше для театра, для пьесы, для актера, для режиссера и всего театрального коллектива.

Условность должна служить не «театрализации» театра и не «ретеатрализации» (Георг Фукс) его, а *жизненной правде и высокой идейности*.

## 5

Как не искать прямой, широкой дороги в искусстве, ведущей к жизни, к природе, к естественности и правдоподобию, к реалистической художественной образности, к условности, входящей необходимым элементом в реалистическое искусство театра!

Как можно отрицать или игнорировать то прогрессивное движение в сценическом искусстве, которое, несомненно, живет сейчас и которое должно со всей силой противопоставить как фальши ложноклассического театра, как эстетской «условности» антиреалистических псевдоноваций, так и плоскому «подножному» реализму, скрытно пробирающемуся в темноте, плохо разгоняемой театральными фонарями — вот бы настоящее солнце! — наших многих сцен.

История была справедливой. Она многим уже открыла глаза — драматургам, актерам, режиссерам, декораторам, музыкантам и другим на необходимость убрать с подмостков весь мусор театральной фальши и неправдоподобия.

История показала величие и силу театра, когда он убеждает зрителя в полной реальности и жизненности событий, людей, их взаимоотношений, их характеров, действий — без натуралистической замусоренности сцены.

{56} Хорошо, когда зритель забывает, что он в театре, целиком отдаваясь действию пьесы. Хорошо, когда актеры переживают и тем самым побуждают переживать и зрителя, унося его на крыльях творческой фантазии в события пьесы. Это все пути к подлинному реализму.

Но есть разные, совершенно разные творческие направления и средства для осуществления этих задач.

Есть «знатоки искусства», которым кажется, что у театра — только один творческий путь. Они готовы превратить его в обязательный для всех постоянно действующий художественный устав. Творчество всех театров они мерят только по одной формуле. Здесь я готов воскликнуть вместе с Золя, что «… меня всегда поражает, когда я слышу, как критики сурово заявляют: “Это театр, а то не театр”. Откуда они знают? Единая формула не может охватывать все искусство!»

К сожалению, сам Золя уподобился этим суровым критикам, когда защищал только один вид театра, только одно направление театра, названное натурализмом.

Будем более объективны.

Пусть дальше живут и развиваются, оттачивая свой стиль и свое творческое направление, те театры, которые, стремясь сделать ведущим содержание и идеи, стараются одновременно ввести на подмостки такую правду, при которой не только актеры тщательно воспроизводят жизнь и остаются верны природе, но и режиссерско-постановочное искусство, — будь то мизансцены, группировки, режиссерские «предполагаемые обстоятельства», использование «искусств-помощников», декорации и др., — тоже стремится быть столь же похожим на жизнь. Мне лично при этом кажется, что зритель теряет колоссальную возможность использовать свое могучее творческое воображение, что театр не должен все разжевывать и класть зрителю в рот, что в театре намек, деталь, «чуть-чуть» скорее приближают спектакли к художественной правде, чем стремление все и за всех сказать. Но зритель ведь не уходит со спектаклей, на которых ему преподносится все в готовом виде: вот тебе сама жизнь во всех ее проявлениях и деталях! Иной зритель не только не уходит, но получает наслаждение — это факт! — и тогда, когда видит, как реально и правдиво ему все отдает театр, все реально показывает, ничего, вплоть до самых мельчайших мелочей, не утаивая. Зритель при этом только не знает, что его лишают одного из самых больших наслаждений — возможности: активно, творчески участвовать в спектакле своим воображением и фантазией.

Здесь тоже живут свои условности, но, конечно, не из тех, которые остались от ложноклассического и эстетско-условного театра. Увы, здесь нет чаще всего и той здоровой, от народных традиций идущей условности, которая по сути своей является, на мой взгляд, важнейшим элементом художественности реалистического {57} театра. Почему же в момент спора об условности, широко отворяя все двери первому театру, мы должны упрямо, завязав себе глаза, отрицать всю художественную, всю интеллектуальную и эмоциональную силу второго театра? «Меня ничто так не сердит, как тот узкий круг, в котором хотят замкнуть искусство!» — восклицал Золя. И это при всей остроте отношений к своим творческим противникам!

Вот бы этому хоть сколь-нибудь поучиться тем, кто любит командовать в искусстве, чернить то, что ему лично «не ндравится». Такими людьми, к сожалению, у нас хоть пруд пруди.

Не согласимся ли мы, что самое вредное для искусства — это тот узкий круг, в который так хотели бы замкнуть искусство особо «выдержанные» и «правоверные» критики. Как они мешают! Так не будем же мы замыкать искусство в одно понимание его природы, его специфических средств, его форм, без ощущения огромнейшего и богатейшего по многообразию мира социалистического реализма.

Пусть живет и цветет театр, целиком и во всем точно и детально воспроизводящий жизнь, но не переходящий в натурализм и «подножный реализм». Лучшим представителем такого творческого направления был и есть театр, который весь мир знает как театр огромной культуры. Имя ему — МХАТ. Было бы странно не любить его там, где он последовательно и талантливо развивает свои принципы.

Но пусть будут и другие театры и другие спектакли, которые тоже хотят дать зрителю только правду, быть тоже верными жизни и раскрывать в своих постановках большое содержание и большие идеи, но с помощью иных художественных форм и средств.

Я голосую за доверие к разным творческим направлениям искусства социалистического реализма.

Можно идти к одной высокой цели разными творческими путями. Мы уже говорили о вредной условности на театре, фальшивой, картонной условности, порожденной ложным классицизмом, мы упоминали о вредной условности эстетизма и прочего разного «изма».

Мы говорим о всей порочности формализма и ограниченности натурализма. Формализм — это чудовище, пожирающее содержание. Натурализм — это чудовище, равнодушно пережевывающее своими челюстями правых и виноватых под видом беспристрастия и объективности.

*Но есть совершенно другая условность, которую*, — как я уже говорил, временно, до подыскания ей точного термина, — *хотелось бы определить как условность реалистическую, условность народную, прогрессивную в искусстве театра. Условность — как непременную органическую часть реализма в театре*.

Использование такой условности необыкновенно расширяет и умножает все богатство форм и средств художественной выразительности, которые могут быть найдены для самых разнообразных пьес и спектаклей, с самым разнообразным отражением жизненного {58} многообразия, с самым разнообразным содержанием идеями.

Надо уметь использовать *все* возможности театра!

## 6

С самого раннего утра человеческой истории, когда зрителе впервые приобщались к богатым вымыслам — древним легендам и сказаниям, облеченным в драматическую форму, когда гения Эсхила, Софокла и Еврипида обессмертил героев древности, прославил народ и вознес над ними трагический рок, искусство театра порождало, собирало и собирает песчинку за песчинкой, каплю за каплей то, что составило самую природу этого необыкновенного искусства, а именно *условность как неотъемлемую часть реализма*.

Коснемся ли мы проблем «места, времени и действия», — когда существовало совершенно свободное обращение и со временем и с местом действия,

— коснемся ли мы проблемы *хора*, служившего выразителем дум народных, совести народной или отношения самого автора к изображаемым событиям, хора, находящегося в сюжетной связи с тем, кого представлял актер, хора, принимавшего в ряде случаев самое активное участие в действии,

— вспомним ли мы представления древнегреческого театра, показывавшего свои спектакли при дневном свете, под открытым небом, на городских площадях — на деревянных помостах или на склонах гор и при таком количестве зрителей, которое одно уже делало театр народным и демократичным (по вычислениям археологов, афинский театр вмещал до 17 000 зрителей, театр города Мегалополя, считавшийся самым большим во всей Греции, — 40 000 человек!),

— проанализируем ли мы художественные средства, с помощью которых античные драматурги возвышали действующих лиц трагедий над бытом, над элементарной житейской «похожестью» и мелочным правдоподобием и доводили смысл и значение этих действующих лиц до поэтических художественных символов — без потери какой-либо реалистической основы образов (а что может быть художественно возвышеннее таких образов?),

— коснемся ли мы насыщенности пьес древнегреческого театра драматическим движением и т. д. и т. п. — всюду, во всем мы почувствуем, какой необыкновенной силой обладает та *условность*, которая была необходимым элементом, непреложной частью, органическим звеном, самим, наконец, воздухом реалистических творений великих греческих трагиков и всего древнегреческого театра!

Возможно ли это забыть, спрятать в архив только потому, что найдутся эстеты, которые скажут: это не ново! — и использовать лишь для чисто реставрационных задач, или и сейчас в наше — XX — столетие необходимо перебрать, вытряхивая песок, драгоценные {59} камни вековой культуры и снова пробовать их сверкание под лучами сегодняшних солнечных мыслей народа о будущем расцвете театра!

Подумать только, как живуча народная, подлинная условность театра! Отец трагедии Эсхил был поэтом еще эпохи становления афинского государства и греко-персидских войн. То был V век до н. э. Подумать только — какая даль времен! И вот проходят одно за другим столетия, поколение за поколением сменяются на вашей планете. Казалось бы, что уж все минувшее, хотя и несказанно богатейшее по своей культуре, ушло навсегда в прошлое! Но никто не отменит, если бы даже нашелся такой пигмей, великого родства, могучей преемственности культур, передачи лучших древнейших традиций новым временам. В этом тоже заключена вечность человеческой жизни, и мы уже в наш век, в нашу эпоху видим, как старательно, любовно и с каким вдохновением современные поэты и драматурги, актеры и режиссеры, композиторы, художники и архитекторы поднимают к солнцу, казалось бы, занесенные песками времени все новые и новые драгоценные частицы искусства, рожденного гигантской культурой всех времен и народов, начиная с самых древнейших времен.

Может быть, самое важное, чему мы всегда будем учиться у гениев прошлого, — это создание подлинно *патетического образа*. Образа людей. Событий. *Таких людей, какие должны быть и какие могут быть, наряду с теми, какие есть*. В этих патетических, возвышенных образах — сама жизнь. Но в них есть и нечто большее, чем жизнь, видимая простым, невооруженным глазом, большее, чем только жизненный факт, — а именно то, что дается только в результате смелого и глубокого художественного обобщения, типизации, отбора, отсева и поэтического возвышения. Так создают художественный образ с огромными ритмами внутренней жизни, с большими страстями и переживаниями, с титаническими устремлениями, с большими актерскими «задачами», в отличие от того, что встречается чаще всего в непосредственной жизни первого попавшегося дома, первой попавшейся семьи, первого попавшегося человека, не возведенных в образы искусства.

Мы в известной мере только условно можем назвать такие образы взятыми из жизни, так как, будучи обобщены и типизированы, они делаются большими, чем сама непосредственная жизнь.

Изображая человека с индивидуальными особенностями, с характерными для этого человека чертами, жизненными впечатлениями, устремлениями, страстями и переживаниями, древнегреческие драматурги усиливали и обостряли динамику мыслей, желаний, чувств и страстей своих героев. Они блестяще решали задачи на умножение.

Думая о творцах древних трагедий, невольно вспоминаешь высказывание Льва Толстого о специфических свойствах художника, неотъемлемым элементом которых является способность «видеть предметы не так, как они есть», а — полнее, замечать нечто новое, острое, не испытанное еще людьми. В этом смысле искусство, продолжая {60} следовать в основе своей жизни, становится намного более емким, чем непосредственный факт из жизни, более высоким и более реальным, чем реальность непосредственной жизни. И в то же время это сама жизнь, но жизнь как бы с большой буквы.

Что за секрет потрясающего воздействия на зрителей тех образов древнегреческой трагедии, с которыми недавно нас познакомили на своей Декаде театрального искусства в Москве грузины? Здесь во всем достоверность, правдивая жизненная логика, но здесь и высокий художественный вымысел, поэтическое намерение авторов, не впадая в аллегории или символику, соединить жизнь и творческую фантазию в единое целое во имя *укрупнения* внутренних миров своих героев, их поступков, событий, в которых они действуют.

То, что может считаться повседневным и обыденным или даже мещанской драмой, эпизодом из уголовной хроники вечерней газеты, превращается в высокую трагедию масштаба общечеловеческой значимости.

Ведь именно так гарнизонный анекдот о генерале, обманутом своим адъютантом и задушившем из ревности свою жену, Шекспир превращает в великую трагедию доверчивости человека. Так Островский хроникерский случай из жизни купеческой семьи превращает в необыкновенной силы трагедию о русской женщине Катерине.

Ах, как бы поучиться тому многим нашим драматургам! И не затем, чтобы тянуться искусственно и без учета своих сил к древнегреческой трагедии. И не затем, чтобы, вставая на котурны, выбросить из пьес образы простых людей и заменить их тиранами и полубогами, а все обыкновенное — совершенно необыкновенным и исключительным. Нет, не затем. А затем, чтобы вспомнить о тайнах и первоосновах природы театра, чтобы с новой, невиданной силой возродить у нас жанр высокой трагедии, особенно стихотворной трагедии, жизненной, но и в то же время возвышающейся над жизнью, большей, чем простые факты жизни, чем случайная судьба человека. Не надо котурн, время их давно ушло, не надо театрального пафоса, не надо брать одно только «высокое» и «благородное» из жизни, но надо создать для многостороннего показа действительности не только такие мягкие, человечно-простодушные, изумительно трогательные в своей простоте и потрясающей сердечности вещи, как, например, «Старосветские помещики» Гоголя, но и возродить на новой основе трагедийных страстей и острейших конфликтов могучие характеры во всем их внутреннем многообразии, — такие, как в «Тарасе Бульбе» того же Гоголя.

Именно тогда вы вспомните о реалистической условности. Ибо если вы репетируете «Медею» Еврипида, или «Отелло» Шекспира, или «Бориса Годунова» Пушкина, или «Горе от ума» Грибоедова, или «Маскарад» Лермонтова, или инсценировку «Тараса Бульбы», то *что* и *как* вы можете поставить в театре, если не прибегнете, при сверхвысоких внутренних ритмах каждого человеческого {61} образа, к столь же острым и сильным *формам и средствам условной природы театра*?

*Надо возрождать и заново изобретать новые элементы новой условности, о которой, повторяю, можно было бы специально не говорить, если бы ее наличие всегда и всеми подразумевалось в реализме театра как непременная составная и органическая часть его*.

Здесь должно быть много новых и смелых поисков.

Не простого механического повторения. Не копировки. Эпигонство — смерть искусству. Как бы ни было замечательно и вдохновенно порой увлечение древними греками, навряд ли следует идти путем, которым уже шли, следуя Софоклу, Расин, Корнель, Вольтер, Шиллер (вспомним его «Мессинскую невесту», созданную по образцу Софоклова «Царя Эдипа», с привлечением мотивов из «Финикиянок» Еврипида), Леконт де Лиль во Франции, Гофмансталь в Австрии и другие; или, следуя «философу на сцене» — Еврипиду, многое механически копировали тот же Расин («Федра», «Андромаха», «Ифигения в Авлиде»), тот же Вольтер («Меропа», «Эдип»), от многого своего отказались Гете, переработавший «Ифигению в Тавриде», Шиллер, воспользовавшийся «Финикиянками»; увлекались, как известно, Еврипидом и Тик, и Байрон, и Шелли, Теннисон, Грильпарцер, Легуве, де ля Винь, Леконт де Лиль, Катюль Мендес, Гофмансталь и др.: многие — вы посмотрите, какое множество! — драматурги и поэты в поисках величия художественных образов следовали Эсхилу: Кальдерон, Мильтон, Вольтер, Гете, Шиллер, Шелли, Байрон, Леопарди, братья Шлегели и другие.

Пусть то, что прошло, — прошло!

Нам рисуется более истинным путь не подражания, хотя бы и самого счастливого по результатам, но путь поисков нового искусства, путь *новаторства, с удержанием всего положительного*. И условность древнегреческого театра так же возможно использовать не «подражательски», как это было сделано в спектакле МХАТа «Юлий Цезарь» или как ставились древние греки в мейнингенской труппе, а только лишь *творчески, по-новаторски*. При этом мы должны помнить, что условность настоящих народных традиций входит органически, как непременная часть, в реализм и всегда должна подразумеваться в нем как его естественный составной элемент. Только согласившись с этим, мы сможем понять все многообразие художественных черт реализма, богатейшую в своем разнообразии природу искусства театра, его емкость.

Мы по праву считаем титанические образы трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида и комедийные образы Аристофана реалистическими. Мы должны одновременно понимать, что если колышется трава в степи от храпа Бульбы и его сыновей, то это тоже реализм. А «Вий» Гоголя? А его «Нос»? Реализмом — как и должно — считаются ведьмы в «Макбете» и призрак отца Гамлета.

Глубоко реалистичен гетевский «Фауст», отразивший всемирно-исторический переворот, связанный с крушением феодального {62} мира. А вы помните, насколько «нереалистично» с позиций плоского «подножного» реализма уже самое начало «Фауста» Гете — «Пролог на небесах»? Кому какое дело из «подножных» реалистов до того, что легенда о «Фаусте» — чисто народная легенда, сложившаяся вначале как протест против унижающей человека проповеди. Кому какое дело из «подножных» реалистов, что Гете в «Прологе», пользуясь традиционными обрядами, вложил в них глубокое гуманистическое содержание!

Чего-чего, как говорится, только нет в «Фаусте»! — и старшие ангелы, окружающие бога, и сам господь, и Мефистофель, и Дух Земли, и магистр, и доктор Фауст, и обыватель в науке Вагнер, и бедная, простая, скромная девушка Маргарита, и жена спартанского царя Менелая Елена Прекрасная, и хоры прелестных малюток-духов, и император, и астролог, и юнкера, и канцлер, и человеческие толпы, и карлики, и все, что только может вообразить богатейшая человеческая фантазия, которая никак не может рассчитывать на «жилплощадь» при плоском реализме.

А между тем вся эта условность и та, что рождается уже из одного сопоставления живых людей с фантастическими, — все это совершенный реализм, реализм жизни, истории и времени, находящихся в вечном движении вперед. Реализм великой жизненной борьбы тех, кто не может ограничиться успокоительными, но чрезвычайно узкими и пошлыми идеями и чувствами, которыми утешаются люди, подобные Вагнеру. Великий реализм! — ибо в «Фаусте» Гете раскрыл биение пульса истории, отразил все прогрессивные тенденции, которые жили в народе и которые гениально выражены словами:

«Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!»

Я остановился несколько больше на «Фаусте» еще и потому, что видел его в Берлине в 1949 году с замечательным исполнителем роли Мефистофеля Ландгоффом и совершенно был потрясен именно всепроникающим смыслом драмы, выраженным в мечте Фауста в конце своей жизни об осушении Земли, отвоеванной для людей у моря.

«И пусть мильоны здесь людей живут,
Всю жизнь в виду опасности суровой,
Надеясь лишь на свой свободный труд».

И снова неотрывно от этого, всегда мощно звучат в памяти слова, которые нельзя не повторять каждый день, при каждом преодолении трудностей, при каждом дерзком замысле, при каждом шаге:

«Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!»

А сколько народной условности в реализме дантевского «Ада»! В «Слове о полку Игореве»! В «Калевале»! В «Илиаде»!..

{63} *… Все эти или приблизительно такие мысли проносятся в твоей голове, когда ты думаешь, как можно в различной форме раскрыть в художественных образах театра лежащие еще нетронутыми важнейшие современные жизненные явления и величайшие мировые события сегодняшнего дня*.

Нет, меня не преследуют и не одолевают какие-либо узко искусствоведческие задачи. Это дело не мое. Я — практик-режиссер, и у меня, как у мастерового, чешутся руки, когда я вижу, как многое можно сделать, если только посвободнее, без «предрассудков любимой мысли» и без дидактических штампов взглянуть на колоссальные возможности, какие может принести верное понимание и использование — конечно, творческое — тех элементов в реализме театра, которые мы называем реалистической условностью.

Со всей душевной теплотой, со всем душевным жаром (так много дали мне в жизни упоминаемые произведения) я не могу не вспомнить ту чрезвычайную творческую смелость, с какой такой поэт и драматург, как Владимир Маяковский, используя законы условности старых мистерий, создал свою необыкновенную, новаторскую, открывающую новые «театральные земли» пьесу «Мистерия-буфф». Маяковский наново открыл удивительный мир театральной условности, берущей свое начало в народных представлениях прошлого, и, может быть, с этого момента надо видеть все движение новой, новаторской народной условности, начатое в первые дни Октябрьской революции с одного края Маяковским и продолженное и блестяще развитое другими замечательными советскими драматургами, вплоть до наших дней.

Не пренебрегающая традициями лучших театральных эпох прошлого, но и всемерно обогащенная новой жизнью, новаторская *народная условность* обрела смелое и яркое воплощение в драматургии Всеволода Вишневского, Билль-Белоцерковского, Николая Погодина, Ильи Сельвинского, Александра Безыменского, Леонида Леонова, Александра Корнейчука, Михаила Светлова, Любомира Дмитерко, Валентина Катаева, Николая Эрдмана и других.

В пьесах этих драматургов царствовали передовые мысли, глубокие эмоции, они насыщены великим пафосом революционной борьбы и созидания, в них отражено величие души человека, строящего новый, невиданный мир.

Есть у нас драматурги и другого «творческого покроя». Они более академичны в построении своих пьес. Они не ставят себе задачей использование той народной условности, которую искали другие замечательные представители искусства социалистического реализма, начиная с Маяковского и Вс. Вишневского.

Не все, взятое из жизни, можно реализовать в пьесе или поставить на сцене в форме, подобной «Мистерии-буфф» Маяковского, но далеко и не все жизненные явления лучше всею можно показать в плане сугубо и строго реалистической психологической драмы.

Но надо помнить, что, как мириады звезд на небе, мириады художественных решений могут иметь свое законное место в искусстве. {64} И даже, может быть, небо искусства больше того неба, что простерлось над нашими головами.

… Ах, какой мужественный, сильный, не боявшийся никаких преград и всегда шедший навстречу боям в искусстве (и не только в искусстве) был драматург и деятель театра Всеволод Вишневский!

Ведь его Ведущие в «Первой Конной», в «Оптимистической трагедии» и его Вестник в «Последнем, решительном», «У стен Ленинграда» — это ставшее для нас теперь привычным огромное художественное изобретение!

Шутка сказать — не побояться такой очевидной условности, как выход к публике, к зрителю в «Оптимистической трагедии» двух *погибших* матросов Балтийского флота, которые, обращаясь к зрителям, как живые с живыми делясь своим самым сокровенным, что лежит на их душе, ведут необычайные диалоги. Вот начало пьесы.

«Первый *(рассматривая пришедших на трагедию)*. Кто это?

Второй. Публика. Наши потомки. Наше будущее, о котором, помнишь, мы тосковали когда-то на кораблях?

Первый. Интересно посмотреть на осуществившееся будущее. Тут тысячи полторы, и наблюдают за нами… Не видели моряков!

Второй. Молчат. Пришли посмотреть на героические деяния, на героических людей.

Первый. Тогда им проще глядеть, друг на друга.

Второй. Какая вежливая тишина! Неужели нельзя встать кому-нибудь и сказать что-нибудь? *(Обращаясь к кому-то из зрителей.)* Вы вот, товарищ, что-то насупились. Здесь-де не военкомат, а театр… Вы, может быть, полагаете, что в данном случае у военкомата и у театра разные цели? Ага, не полагаете… Ну, что ж, начнем! *(Как вступление к поэме.)* Отложите свои вечерние дела. Матросский полк, прошедший свой путь до конца, обращается к вам — к потомству…»

За Ведущими и Вестниками Всеволода Вишневского мне видится в конце коридора истории античный театр, театр величавых трагедий, где такое большое значение имели *хор, корифей и вестники*. Прекраснейшая условность народных масштабных представлений, но с абсолютно новыми функциями, задачами и ролью. Вестники, получившие значение центральных фигур. Это совершенно живые люди, отнюдь не аллегорические фигуры, и автор не побоялся условного включения в действие мертвых среди образов живых. А еще до этого Вл. И. Немирович-Данченко вывел В. И. Качалова в роли Ведущего в спектакле «Воскресение» Л. Толстого. Этот Ведущий комментировал события, рассказывал о действующих лицах, садился рядом с ними, был среди них, никем из последних не замечаемый. Удивительно смелая *условность*!

Как вообще жаль, что режиссеры «мхатовского направления» мало изучают и используют опыт, заветы и традиции, оставленные {65} таким мастером реалистической условности, как Владимир Иванович!

Пройдут годы, и некоторые драматурги роль Вестника преобразуют в *лицо от автора*. Собственно говоря, это тот же ведущий, только функции его расширяются — он то вспоминает прошлое, то переносится в наши дни, то общается со зрителем, то с действующими лицами, то думает «вслух».

Эти своеобразные, полные оригинальности, очень человечные персонажи, смело вводимые в пьесы, открыли драматургам большие возможности: эти новые лица становятся советчиками зрителей, критически осмысляют, как бы «со стороны», поведение персонажей, активно относятся к событиям.

В пьесе «Дальняя дорога» Алексея Арбузова таким лицом является Антон.

Он не только действует «по прямому назначению», но и рассказывает зрителю о прошлом, сообщает свои думы о настоящем, как бы «исповедуется» в ряде случаев о самом сокровенном и как бы переносит свою сегодняшнюю жизнь в жизнь той поры, когда впервые было пущено московское метро. И снова возвращается в сегодня, чтобы рассказать о товарищах, о комсомольцах, о труде, о строительстве метро, о любви, о дружбе, о радостях и горе.

В пьесе Николая Вирты «Дали неоглядные…», очень талантливо и изобретательно поставленной Ю. А. Завадским в Театре имени Моссовета, одним из действующих лиц является… Автор.

В комедии А. П. Штейна «Весенние скрипки» оригинально и ярко решен образ Писателя, как бы совмещающего две жизни и две функции — московского писателя и Ведущего спектакля.

Все разговоры этих Ведущих, как бы они разны ни были, все их «выпадения» из прямого действия и «возвращения» обратно в это же действие, все их сокровенные думы, раскрываемые зрителю, все их «вмешательство» в действие пьес — все это театральная условность, но такая, которая не уводит в «мир чистого вымысла», а помогает публике еще более ощутить реальность всего происходящего на сцене, еще более сблизиться с персонажами, еще более убедиться в достоверности действия. (Надеюсь, читатель меня правильно понял: я привожу примеры, а не предлагаю образцы.)

Подобные образы, выведенные некоторыми нашими драматургами, лежат в природе театра. Природа эта, конечно, непостоянна, но, верно угаданная для своего времени, она помогает необыкновенно расширить художественные формы пьес, спектаклей и сценических образов. Ведь даже такой «бытовик», как А. Софронов, не мог бы добиться несомненного успеха в «Человеке в отставке» и других пьесах, если бы он не обращался к могуществу условной природы театра. А. Арбузов — не в одной, а в нескольких своих пьесах — по-новому использует *хор*, находя для него современное поэтическое звучание.

Можно ли в современной пьесе рядом, скажем, с комсомольцем, полным раздумий о жизни, ищущим, как ищет молодость, {66} ответов на серьезнейшие вопросы жизни, можно ли воплотить на сцене В. И. Ленина? В наши дни. В 1959 году. Живого Ленина. Я думаю — конечно, можно. Я так бы хотел иметь такую сцену в спектакле о сегодняшних днях. Как у Маяковского разговор с Лениным. Только разговор не с портретом, а с живым вождем, в мысли и слове которого так нуждается комсомолец в трудную минуту своей жизни. Это была бы глубокая реальность, потому что условность такой встречи апеллирует к необходимой фантазии художника и зрителя.

На днях я получил письмо, в котором говорится, что о самом-то важном я не упомянул в своей статье «О сценических площадках» (журнал «Театр», 1959, № 1), но на что следовало бы кие самому обратить особое внимание.

Письмо не от профессионала, а от рядового зрителя. Оно показывает, как внимательно и требовательно следят и как «сопереживают» зрители с нами в наших театральных исканиях. Поэтому я позволю себе процитировать из этого письма наиболее интересные строки.

«… Вы доказывали, — обращается ко мне зритель, — преимущество открытых сцен-площадок перед сценами-коробками. И упустили одно, по-моему, важнейшее доказательство.

Сейчас наступило изумительное время борьбы за чистоту человека.

Я думаю, Вы согласитесь с этим, доказательств не надо… Теперь мы обратились к “самому сложному — тонким движениям человеческой души”.

Может быть, поэтому сейчас такое значение приобрела публицистика (в высоком значении этого слова — страстный призыв к чему-то и художественные доказательства этому). Впрочем, я за термины не ручаюсь. Хотя Вы не будете отрицать публиотичности “Поэмы о море”, “Русского леса”, пьесы “Садовник и тень” и др.

Вот доказательство Вашей правоты о сценических площадках.

Сравните “Поэму о море” и “Садовника и тень”.

В “Поэме” (речь идет не о сценарии, а о фильме. — *Н. О*.) обстановка, в которой действуют герои, самая жизненная, и в этой обстановке смешно и как-то неловко слышать о Прекрасном, о Творчестве, о Чистоте. Об этом люди не говорят в жизни, и это очень хорошо (иначе слова сотрутся).

Я думаю, Довженко не так поставил бы фильм.

И вот “Садовник”. Только на необычной сцене возможна Маша — чистая поэзия. Поставьте на сцену забор и угол дома, и Маша была бы обычной провинциалкой…

А у Вас она поднимается до другой, высшей Правды, правды-искусства над маленькой правдой жизни, фактов (может быть, в теории это и не так называется, я говорю своими словами)…»

Следует добавить, что, судя по приписке к письму, корреспонденту всего 23 года, что он работает на 1‑м Государственном шарикоподшипниковом заводе, на станке.

{67} Можно спорить, прав ли автор письма в своей оценке того, как поставлен фильм «Поэма о море». Что касается моего мнения, то я считаю, что фильм поставлен режиссером Юлией Солнцевой талантливо, с вдохновением, со знанием дела. Но принципиально я согласен с автором письма. Сам Довженко поставил бы свою картину в *другом стиле*, не так «передвижнически», соответственно большому, благородному внутреннему пафосу, который так свойствен всему замечательному, поистине потрясающему творчеству этого удивительного художника.

*Как необходим во множестве случаев нам этот «довженковский» пафос, особенно когда драматурги или режиссеры намереваются охватить в искусстве масштабы и глубь таких явлений, как освоение целинных земель, героическое строительство новых индустриальных гигантов, освоение межпланетных пространств и т. п*.

*В любой форме можно это показать, но наиболее органичной и долгожданной формой будет монументальный патетический спектакль или фильм*.

Хочется повторить после Чехова, когда-то писавшего: «Ничто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены… Глупостью не освежить театральной атмосферы по очень простой причине: к глупости театральные подмостки присмотрелись. Надо освежить другой крайностью. А эта крайность — Шекспир».

*Учитесь у Шекспира и Пушкина, драматурги, режиссеры, актеры! Учитесь у древних греков, возвращайтесь мысленно к тем элементам природы театра, которые позволяют не снизить ни на йоту величественные масштабы современных событий; и больше того: поднимайте до огромного художественного обобщения, до реалистического художественного символа то, что само требует в искусстве настоящей патетики*.

Это не единственный путь отражения великого пафоса современности, но об этом пути больше всего забыли, когда стали рассматривать реализм без взлета вверх, без романтики, без возможности использования тех элементов *условности*, которые только потому, что они условны, казались уже непригодными реализму.

Надо осмыслить всю полноту понимания Пушкиным условности в театре, когда великий поэт говорил о том, что «правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?»

«Какого же правдоподобия требовать должны мы от драматического писателя?» — спрашивает Пушкин. И говорит: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие».

Да, драма родилась на площади. И вместе с драмой на площади родился театр. Здесь родилось «увеселение народное».

Вспомним, какая богатейшая *условность* театральных игрищ, зрелищ и действий царила на народных площадях! И это не от {68} бедности кошелька, а от богатства творческого воображения, от щедрой народной фантазии. Вспомним, какая щедрая условность царила в гениальных произведениях классиков драматургии, чье творчество поистине можно назвать народным. Эта условность была реалистической и не только не пренебрегала жизнью (как это было с ложноклассической условностью, условностью формалистической, модернистской и др.), но, напротив, шла от жизни, «питалась» ею, черпала у нее свои силы, хотя нисколько слепо не копировала ее и не воспроизводила ее механически.

Мы забыли, например, великолепнейшую условность, идущую от народных традиций, от творчества истинно народных драматургов и поэтов, от театров площадей, от тех самых первых русских театральных игрищ — школьных спектаклей, когда еще на различного рода и вида сценические подмостки выходили, например, такие условные персонажи, как Мудрость, Вера, Надежда, Совесть и т. д.

Могучий источник здоровой народной условности в театре на Руси возник еще раньше, намного раньше, когда распространены были только «игры и забавы», когда, например, крестьянки справляли перед началом сева «крапивное заговение», схожее с древнегреческими посевными играми, когда происходили театрализованные игрища с большим количеством исполнителей: крестьянские девушки превращали в театральную игру такие процессы труда, как жатва, вязка, сбор снопов, свозка хлеба с поля в амбары.

Заклинание весны, театрализованные свадьбы, специальные театральные сопровождения народных песен, проводы масленицы и много других «игр», частично введенных Островским в комедию «Бедность не порок», — все это истоки условности театра, в котором действовали талантливые предки современных актеров: «лицедеи», «калики перехожие», «балагуры», потешники и др. О них с почетом и уважением писал А. М. Горький (в статье «О пьесах»): «У нас до начала XVII века тоже были свои “лицедеи” — скоморохи, свои мейстерзингеры — “калики перехожие”, они разносили по всей стране “лицедейства” и песни о событиях “великой смуты”, об “Ивашке Болотникове”, о боях, победах и о гибели Степана Разина».

Мы должны взять на вооружение современного театра некоторые традиции прошлых веков. Взять *творчески*. Поэт и драматург большого душевного богатства Виктор Гусев поступил очень смело в этом отношении, когда писал для Театра имени Маяковского свою драматическую поэму «Сыновья трех рек».

В. Гусев так назвал свою драматическую поэму потому, что в ней он показывает жизнь и устремления трех юношей, родившихся в одном и том же году на берегах трех рек — Волги, Сены и Эльбы. Драматург создал из последних *аллегорические* фигуры. Он использовал традиции Островского в «Снегурочке», сервантесовские в «Нумансии», традиции русских сказок, былин, песен. Вспоминается при этом у Домье «Европа», аллегории стран у Микеланджело, {69} аллегорическая картина Тициана, изображающая победу при Лепанте. Мне кажется, было бы интересно, раздвинуло бы масштабы, подняло бы на самую высокую точку, с которой можно увидеть «весь мир» и «все человечество», если бы, скажем, в пьесах о покорении целинных земель, о перекрытиях гигантских рек, о поисках и добыче «черного золота» — нефти и проч. и проч., авторы, творчески переработав традиции классиков, вывели бы «наравне» с совершенно живыми людьми также персонажи, как Земля, Гроза, Засуха, Ливень, Народ.

Самое важное — решать такие задачи *творчески*.

## 7

Воображение, фантазия! Вас прославил сам Шекспир, зная всю мощь, всю гигантскую силу их в театре!

«Хор *(выходит)*
… Итак,
Простите, господа, коль слабый ум
Решился на таких подмостках жалких
Изобразить высокий столь предмет!
Как здесь, где петухам лишь впору биться,
Вместить равнины Франции? Иль скучить
Здесь одни хоть только шлемы,
Наведшие грозу под Азинкуром?
Простите же! Но если рядом цифр
На крохотном пространстве миллионы
Изобразить возможно, то позвольте
И нам, нулям ничтожным в общей сумме,
Воображенья силу в вас умножить!
Себе представьте вы, что в этих стенах
Заключены два мощных государства,
Чьи братски близкие и вместе с тем
Враждебные друг другу берега
Пролив опасный, узкий разделяет;
Пополните все недочеты наши
Фантазией своей, и единицы
На тысячи умножив, воссоздайте
Воображаемую мощь и силу!
Речь о конях зайдет, а вы представьте,
Что слышите копыт могучий топот;
Прикрасьте в мыслях наших королей
И мчитесь им вослед; переноситесь
Чрез тьму времен: события годов
В единый час соединяйте смело!
Все объяснять вам будет Хора дело…»

Как видите — могучий, властный, вдохновенный шекспировский театр, выросший на народных театральных дрожжах, призывает помочь театру могучей *фантазией зрителей*.

{70} Театр, взывая к силе воображения, просит зрителей увидеть на крохотной сцене равнины Франции, вообразить, что в миниатюрных сценических стенах заключены два мощных государства! Что перед зрителями опасный пролив и что тысячи войск расположены на сцене, хотя на ней всего лишь небольшая группа людей…

Это театр! Истинный театр! И король здесь, властвующий над всем — над временем, над местом, над числами, над всем, — Актер! Его величество Актер!

Театр может мгновенно перенести место действия, всего-навсего сказав только одну фразу, как это делает Хор в начале четвертого действия в том же «Короле Генрихе V»:

«… Мы сцену переносим
Под Азинкур на поле славной битвы.
Увы, насмешкой лишь над нею будет
То жалкое ее изображенье,
Что в силах дать мы вам на нашей сцене:
Пять-шесть бойцов, махающих без толку
Негодными и ржавыми мечами!..
Но истину вы воссоздайте сами».

Не верьте излишней скромности театра. Он, конечно, иногда гаерничает, гистрионит, хорохорится, но правда же, по существу ему немного надо, чтобы вознести вас, зрителей, ввысь до самых высоких вершин, откуда откроется весь мир! Хотите убедиться? Пойдемте в китайский театр.

Вы можете там увидеть две огромные сражающиеся армии, которые изображают всего-навсего только два бойца. Собственно, количество армий показывается очень легко: количество флажков, вдетых за пояса этих двух бойцов. Они же — предводители армий.

Сознайтесь, что хотя на сцене перед вами всего лишь два человека, но когда вы узнаете по флажкам, воткнутым за их поясами, сколько тут народу, и когда эти «армии» начинают сражаться, орудуя… двумя деревянными мечами, то страх леденит вашу кровь, дыхание останавливается, вы хватаетесь за руку соседа.

Мы с С. М. Эйзенштейном, как мальчишки, были без памяти от китайской труппы, приезжавшей в Москву. Мы просиживали на всех спектаклях Мэй Лань-фана. Мы были и непременными посетителями всех спектаклей японского театра Кабуки.

Воображение! Театру следовало бы посвятить особый гимн ему, превращающему пустую сцену в дремучий лес, голый сценический пол — в бурное озеро, одного человека с мечом — в целую армию, дневной солнечный свет на площади — в темную ночь, маленькую яблоневую ветку — в целый сад… Воображение досказывает то, что только намеком дал театр, что умышленно недосказали режиссер и художник и тем самым побудили творческую фантазию зрителей…

{71} *Фантазия рождает реализм, как никакой натурализм или «подножный реализм» этого не в силах сделать*.

Зрители, как правило, обладают огромными способностями творческого воображения.

Когда я делал «массовое действо» на открытой городской площади в 21‑м году, то, кроме отдельных игровых предметов, на сценической площадке ничего не было. Декораций — никаких. Да их и нельзя было бы к чему-либо подвесить — ведь над головами только небо. Никаких кулис. Их нельзя было бы прислонить и прибить к какой-либо стене — ведь стен не было. На площади, со всех сторон тысячи зрителей. Но я никогда в жизни не забуду, как эти тысячи зрителей, словно по мановению волшебной палочки чародея, начали верить во все, происходящее на сцене, начали видеть те места действия, о которых только намеком говорили детали и игровые предметы. Это чудо, совершенное спектаклем, осуществилось с помощью древней-предревней силы театра — силы, проверенной веками и называемой воображением!

Достаточен лишь небольшой, но точный намек, и воображение уносит зрителей в мир пьесы, мир, не скопированный автором с жизни, а дописанный вымыслом автора — на основе жизни.

Как изумительно сказано у К. С. Станиславского о воображении в книге «Работа актера над собой».

«Пьеса, роль — это вымысел автора, это ряд магических и других “если бы”, “предлагаемых обстоятельств”, придуманных им. Подлинной “были”, реальной действительности на сцене не бывает; реальная действительность не искусство. Последнему, по самой его природе, нужен художественный вымысел, каковым в первую очередь и является произведение автора. Задача артиста и его творческой техники заключается в том, чтобы превращать вымысел пьесы в художественную сценическую быль. В этом процессе огромную роль играет наше воображение. Поэтому стоит побольше остановиться на нем и приглядеться к его функции в творчестве».

Стоит. Безусловно стоит. И тут режиссеры, актеры, художники должны останавливаться на огромной роли воображения не только у актеров, но и у зрителей.

Даже в самом ультранатуралистическом театре зрителю остается известное место для воображения. Может быть, даже в качестве «обратной реакции». Так, например, видя на сцене «настоящие» леса, дома и квартиры, зритель все же силится не замечать грубой натуралистической подделки этих лесов, домов и квартир «под жизнь». Желание театров выдать всю натуралистическую бутафорию за настоящую жизнь вызывает естественный протест зрителей против такого обмана, своего рода «обвешивания», и ему приходится усиленно — вдвойне, втройне усиленно — напрягать воображение, чтобы не потерять веры, чтобы все же не замечать бутафории. Сизифов труд! Вытащат в какой-нибудь опере огромный корабль, бутафорски подделанный «под жизнь», и тебя заставляют поверить, что он… настоящий! Но зритель не {72} знает, что если бы этот корабль, так искусно подделанный «под настоящий», был в действительности настоящим, то сцена провалилась бы под ним вместе с несчастными актерами. Зрителю приходится спасать себя только «двойным» воображением, как двойным кульбитом, — только это и позволяет ему не уходить со спектакля. Или же зритель просто машет рукой: на то и опера, чтоб ничему не верить!

Театр думает при этом, что зритель продолжает сидеть на своем месте, потому что он поверил в «настоящность» корабля, а зритель фактически остался на месте, потому что он не поверил в действительное, но решил, что так, очевидно, и полагается: *вот уж годы, как он ничему в театре не верит*!

Если, повторяю, в самом ультранатуралистическом театре зрителю все же остается место и время для творческого воображения, хотя бы путем «доказательства от противного», то там, где театр сознательно, умышленно апеллирует к воображению публики специальными средствами, там уже оно может бурлить и сверкать совершенно свободно, широко, в полную грудь.

Надо сказать по справедливости и о том, что натуралистический театр далеко не всегда громоздит «корабли» и «настоящие дома» на сцене, потому что, копируя жизнь, ему приходится копировать и небольшие комнатки, небольшой какой-нибудь салон с его мебелью, жардиньерками, безделушками. Это само по себе не может так пугать зрителя, как в случае с большим кораблем. Но копировка жизни остается копировкой и не оставляет зрителю почти никаких условий, при которых бы его воображение взлетело к высотам вдохновенно-поэтического восприятия жизни.

Бедный зритель, которого натуралистический театр и театр плоского реализма лишают такой активной силы, какой является воображение!

Мне вспоминаются слова Станиславского: «Что может согреть, взволновать нас внутренне, как не овладевший нами вымысел воображения!»

Хотите быть зачарованным и глубоко потрясенным воображением? Воображением, рожденным народной условностью театра? Реалистической условностью? Идемте со мной. Идемте со мной. Идемте же! Дайте руку и не бойтесь, если у вас сильно забьется сердце. Вы уже не раз доверялись мне, идемте же и дальше. Пускай вас направляет оно, воображение!

Мы входим в мир трагедии Сервантеса «Нумансия».

Вы спокойны сегодня? Вы равнодушны ко всему сегодня? Вы очень устали после работы? О, у вас будет замечательный отдых сейчас: вы будете прекрасно взволнованы, встретившись лицом к лицу с настоящим искусством. «Нумансия» Сервантеса — прекрасна! Она трагична, но она полна самого высокого оптимистического пафоса: счастья борьбы, счастья борьбы за свой народ, за его независимость и гордость.

Идемте же со мной, идемте! Вы ведь уже много прошли со мной.

{73} Познакомимся вначале, на пороге того мира, который наполнен условностью народных театральных традиций, с удивительными персонажами сервантесовской трагедии.

В начале списка действующих лиц идут римляне, затем нумансианцы и вот, вдруг… смотрите внимательно… появляются такие персонажи, как:

Испания.

Река Дуэро с тремя притоками.

Война.

Болезнь.

Голод.

Слава.

Демон.

Труп в саване.

Это целиком от народных традиций. Это аллегорические театральные фигуры, но они живые, у них есть свои задачи, стремления, у них есть горячие мысли и умные чувства, они глубоко переживают, они бывают охвачены страшным горем, но и одержимы светлой надеждой.

Эти персонажи условны, но их поймет простой крестьянин и дровосек, угольщик и рабочий. Как необычайно эти персонажи раздвигают рамки пьесы, события с ними становятся большими, действия — значительными, идеи — громадными.

И все же надо вообразить, видя перед собой актрису или актера, что это не просто живой человек, а река Дуэро со своими тремя притоками, или Голод, или Война, или ни больше ни меньше, как вся Испания. И зрители воображали, верили., хотя и не проходили перед этим курс истории западноевропейского театра, а может быть, именно благодаря этому.

В «Нумансии» у Сервантеса монологи действующих лиц не только выражают задачу каждого персонажа, но и рисуют тут же довольно подробно «предлагаемые обстоятельства», в которых действуют эти персонажи. И не только «предлагаемые обстоятельства», но и «место действия» и «время действия».

Все это должно было говориться актерами не только для слуха зрителей, но и для их глаз. Зритель должен был живо представить себе все то, что говорила Испания. Она не раз была истерзана врагами. В Испанию ворвались варварские полчища римлян. Одна Нумансия защищает свою независимость и свободу. Римляне не только пользуются таранами у стен Нумансии, но вырыли ров, соорудили окопы вокруг крепости. К ней остался только один путь — по реке Дуэро. Пока река не перерезана врагом и не преграждена, крепость еще может держаться…

И если великий Тальма говорил о том, как актер обязан видеть все то, о чем он говорит в своих монологах, то на народных представлениях эта восхитительная творческая «обязанность» возлагалась театрами и на зрителя. Зритель должен был, воображая, тоже видеть все, о чем он слышит из уст актера. И зритель воображал. Бурно. Правдиво. Реалистически!

{74} Это сотворчество зрителя с актером. Акт участия зрителей в спектакле.

Это опять традиция народных представлений и условность народного театра, рождающая реализм. Обязательно: не какое-либо отвлеченное или абстрактное видение, а совершенно реалистическое.

Для меня эти мысли не экскурс в прошлое ради прошлого. Эти мысли помогают мне видеть будущее театра. Я вижу спектакли, бытовые рамки которых не уничтожены, а необычайно раздвинуты, с впуском на «территорию спектаклей» многих, могущих творчески обогатить традиций народных представлений. Это неимоверно расширит возможности современного и будущего театра, а эти возможности надо искать и искать.

Как у многих режиссеров, у меня имеется свой некоторый опыт реализации подобных принципов. Я пробовал осуществить некоторые элементы того, о чем было сказано выше. Беда в том, что опыты в этом направлении были в свое время почти или совсем одиночны и нельзя было поделиться с кем-либо как положительными, так и спорными результатами.

Что касается зрителей, то, несмотря на то, что они подвергаются систематическому воздействию определенного типа театральных спектаклей, категорически отвергающих всякую условность, — они, зрители, очень радушно и весьма непосредственно воспринимали наши экспериментальные спектакли. Хотя они в достаточной мере и привыкли к постановкам, в которых максимально изгонялась условность, все же у них было и есть, видимо, природное неистребимое влечение быть в театре не просто «зрителями», но и «соучастниками актеров».

Советский зритель очень чуток ко всем театральным исканиям. Он особенно живо подхватывает все то здоровое, реалистическое, пропитанное большой жизненной правдой и в то же время поэтичное, как принято называть — *условное*, что вновь создается или было создано когда-то в народных театрах.

Я проделал немало опытов в поисках «реалистической условности», которые выносил на суд зрителей. И апелляция к фантазии зрителей всякий раз удавалась. Иногда больше, иногда меньше, но это зависело уже целиком от степени удач театра при решении спектаклей. У зрителей наших театральных опытов была всегда привилегия не соглашаться с тем новым, что он видел, даже потребовать свой билет обратно и уйти. Надо сказать, что этой привилегией, столь естественной, когда тебе дают что-либо непривычное, зрители не пользовались. Но зато успех «реалистически условных» спектаклей у зрителей некоторым «опытным театралам» казался в определенное время весьма грозным признаком… формализма.

Формализм? Любое стремление найти свое, прочесть пьесу по-своему и поставить пьесу по-своему нередко подводится под знак формализма.

Те, кто упрекал или упрекает и посейчас меня в формалистических {75} увлечениях, никак не могут свести концы с концами. Если у меня формализм, то почему я ставил такие идейные и партийные произведения, как «Разбег» Ставского, «Мать» Горького, «Железный поток» Серафимовича и т. д., а в последующее десятилетие — «Молодую гвардию» Фадеева, и утвердил на сцене Театра имени Маяковского первенство советской пьесы.

Получается «формализм» какой-то «высокоидейный»!

Некоторые привыкли к определенным вкусам на театре, определенным образам. Они не приемлют ничего, что «в диковинку». Тут уж настроят такие «теории», что и сами не понимают, почему иной раз на «формалистических» спектаклях можно отдохнуть душой и уйти из театра, унося большие глубокие и радостные впечатления.

Как воспринимались зрителем те мои спектакли, которые, пожалуй, были наиболее остры по форме (в силу того, что пьесы были необыкновенной силы по содержанию, — по крайней мере я в этом уверен)?

Один из самых больших успехов выпал на долю спектакля «Аристократы» по пьесе Н. Погодина в Реалистическом театре.

Художнику неудобно говорить о своих успехах, но этот успех коллектива Реалистического театра — дела давно минувшие. Только поэтому я позволю себе вспомнить о нем.

И все-таки даже при таком успехе у зрителей художественная линия театра: «Разбег» — «Мать» — «Железный поток» — «Аристократы» — была не по душе мертвым душам.

Не исполнилось и пяти лет Реалистическому театру, в котором и происходили первые мои опробования «реалистической условности», как наш театр зачем-то «слили» с Камерным театром.

Я помню первый же свой разговор с А. Я. Таировым после «слияния».

— Будем дружить? — сказал, ласково улыбаясь, Таиров.

— Нет, будем воевать, — ответил я.

Как вредно бюрократическое вмешательство в искусство! Если бы не помогали партийные организации и общественность, мне не удалось бы реализовать даже часть моей мечты о театре. Факт остается фактом: я работаю в театре с 1917 года, и не проходило года, когда мне активно не помогали бы строить «свой театр», пробовать, искать, хотя я очень метался, чаще всего не находил, снова пробовал, зализывал раны, оставленные дубинкой иных критиков, снова поднимался, снова шел к своим поискам…

Зрители были всегда лучшими друзьями наших скромных опытов и исканий.

Зрители — чудные, прекрасные люди! Как я вам признателен: вы не обращали внимания на отдельные ошибки, просчеты, неудачи и всегда воспринимали спектакли, даже самые спорные, с верой в многогранную, многообразную силу театра, в котором может быть столько же красок, сколько их найдешь в природе, и столько удивлений, сколько их бывает в жизни.

Возможность наслаждаться искусством открыта всем, если {76} только взору людей открыты все краски и все течения искусства, кроме сорной травы его.

На Кавказе, в одном из селений у подножия гор, жители предупреждают, когда видят вас, возвращающихся с прогулки с удивительно красивыми цветами: «Только не оставляйте их на ночь у себя в комнате — можете отравиться их запахом».

Есть искусство и такого рода. Надо знать, что оно ядовито.

Но если есть ядовитые цветы, надо ли скрывать от себя огромный, многообразный, яркий мир здоровых цветов? Их много, разных пород и мастей, разных по цвету, по яркости, запаху и тем человеческим мечтам, которые сопутствуют им.

Некоторые из таких «растений» мне и хотелось исследовать. Я занялся этим в некоторых моих постановках. Я шел — как мне хотелось! — по своему пути, потому что нигде я не имел бы такой свободы для творчества, как у нас, в Советской стране.

В поисках самого себя я часто заходил туда, где многое было противоположно мне, моим мечтам об искусстве. И в этом следует винить только меня самого.

Надо учесть, что перед Реалистическим театром я работал режиссером в кино. Поставил «Митю», «Проданный аппетит» — по одноименному памфлету Поля Лафарга (сценарий Н. Эрдмана и А. Мариенгофа), «Путь энтузиастов»…

А до этого я работал актером в Театре имени Мейерхольда. После театра и всего «театрального» меня особенно привлекло в кино все настоящее, всамделишное, натуральное.

В юности я очень увлекался Уолтом Уитменом, и здесь, в кино, я мог, наконец, дать полную волю своей любви к натуре: к морю, к звездам, к облакам, к настоящей грозе, к настоящему грому, а не к грохоту, производимому подвешенными за кулисами железными листами… Единство места? Времени? Действия? Какой чепухой выглядело это в кино, когда перед тобой лежал весь живой мир и ты мог заснять на пленку весь этот мир и в одну сотую секунды перенестись — путем монтажа — из Москвы куда-нибудь в Арктику, из Арктики в Африку, от снегов в горячие пески… Кино управляет миром по своему хотению. И для этого надо бы и киноздания построить так, чтобы можно было видеть снятое на экране и впереди себя, и со всех сторон, и сверху на небе. Так хотелось этого еще тогда, когда я начинал впервые сниматься в кино. Мы со всей горячностью молодости делились своими мыслями об этом с Александром Довженко, который блестяще доказал своими потрясающими фильмами, что никакой сложный монтаж так не сможет расширить мир, как простая хорошая мысль. А совсем недавно я видел «карикатуру» на наши с Довженко юные мечты, когда познакомился на всемирной выставке в Брюсселе с американской циркорамой. Может быть, какая-то часть будущего принадлежит этому способу показа фильмов, специально заснятых для этого: зритель — посреди, а вокруг тебя (полностью вокруг тебя) идет фильм. Ты — в центре происходящего на экране. Но то, что я видел, было технически {77} несовершенно и художественно крайне примитивно: все показываемое случайно, ни композиции, ни центра ее, все хаотично.

Живая жизнь, живой человек, живая река, живой шелест листьев на деревьях при ветре, барабанит дождь по дачной крыше, гром — едва слышен, где-то вдали, а затем прямо над головой, и молнии, молнии, ливень, бури, пожары, метели — над горами, под землей, на дне океана… — ну разве все это можно осуществить в театре? Каким бы оснащенным он технически ни был. Как бы ему ни удавалось сымитировать некоторые явления природы. Но… вот тут-то и не надо забывать вопроса: а нужно ли театру пробовать делать все то, что так сравнительно легко удается кино? Надо ли театру, позабыв о могуществе своей специфики и своей природы, состязаться с кино в таком непосредственном и прямом использовании природы и жизни, в котором так преуспело кино в силу своей специфики?

Ведь довольно часто режиссеры вместе с художниками, не найдя специфически театральных средств выражения тех или иных сцен, демонстрируют заснятый на пленку различный материал. Этим часто пользовались Эрвин Пискатор, Мейерхольд, многие его ученики, в том числе и я.

Увы, не своеобразным ли компромиссом были эти обращения за «выручкой» к другому искусству?

Разве театральное искусство беднее по своим художественным средствам искусства кино?

*Да*! Если мы будем забывать или игнорировать всю величайшую мощь театра (тем более что она не неподвижна, а может при желании все более расти и расти), то кино окажется намного сильнее.

*Нет*! Если только мы вспомним все могучие средства театра, соберем их воедино, изучим, проверим, отберем самые действенные из них, если мы только умножим и обогатим их новыми художественными находками и изобретениями. Право же, искусство театра не только ни в чем не уступит киноискусству, а будет неограниченным властелином на «своей собственной территории». Если мы только отсеем, выберем… Если только мы найдем новые сочетания и соединения лучших традиций прошлого… Если мы к тому же обогатим их новыми находками… Вот почему стоит вспомнить и перечесть все найденное в прошлые века народными театральными представлениями. Вот почему надо страстно искать и открывать на театральной карте новые земли. Кино тоже стоит над этим подумать: в то время как театр оглядывается на кино, последнее частенько, увы, частенько просто-напросто копирует театр. К тому же плохо копирует. Столь же плохо, сколько театр плохо пробует изображать кино. Вот и получается: придет зритель в театр, видит — идет кинофильм в спектакле, придет зритель в кино, видит — все, как в театре.

Что в последнее время все чаще делают некоторые кинорежиссеры? Они мизансценируют, разбивают на кадры и планы свои кинокартины по-театральному. Искусство киномонтажа почти {78} совершенно исчезает. Поставят на одно место аппарат и снимают действие, которое так и идет, как в театре. Иногда только панорамируются, и все.

*Отсутствие внимания к специфике каждого искусства, отсутствие изучения этой специфики, процессов ее видоизменений и обогащений — все это пагубно влияет на жизнь каждого искусства, будь то театр или кино, живопись или музыка, скульптура или еще какое-либо искусство. Ведь каждое искусство имеет в себе свои многообразные формы, которые требуют в свою очередь установления особой специфики для каждой из них*.

Так от простого «черно-белого» кино совершенно отлично по своей природе должно быть цветное кино. Сейчас — случайные цвета! От кино обыкновенного формата резко должно (творчески, а не только технически) отличаться широкоэкранное и широкоформатное кино. Выдвинуть лозунг реализма без одновременного желания познать специфику (хотя и далеко не «вечную») каждого вида и рода искусства — значит ограничиться только слишком общим и отвлеченным пониманием предмета.

*Реализм! Нельзя абстрагировать этот термин, распространяя его на все виды и области искусства, без существенных дополнений и уточнений, требуемых спецификой каждого из искусств*.

Нельзя одно и то же понимание реализма в *его конкретном виде* делать одинаковым, стандартным и универсальным и для живописи и для театра, кино, для литературы, музыки, скульптуры и т. д. Здесь должна предъявить свои права специфика каждого из искусств. Здесь должна подать свой голос природа последнего.

## 8

Понять это нам важно для того, чтобы увидеть не только общие черты специфики театра. Разграничение искусств необходимо провести еще и для того, чтобы окончательно понять всю ограниченность шаблонного, абстрактного и стандартного представления о реализме применительно к разным видам и формам искусств и к разным их областям.

Хотя *общие принципы реализма* для всех искусств едины, увлечение готовыми шаблонами, мертвыми абстракциями и «привычками», уводящими от конкретности и специфических особенностей каждого данного явления, приводит только к спекулятивной игре, к логическим категориям, не имеющим ничего общего с живой диалектикой!

*Необходимо дефетишизировать фетишизированное и догматизированное многими понятие театральности в реалистическом театральном искусстве. В большинстве случаев эта «театральность» сведена на нет в плоско и узко понятом реализме на театре*.

При «всех прочих равных условиях» соблюдения основ реализма каждый вид и род искусства, имея свою специфику, дает основания для своей, особенной, присущей только этому виду {79} и роду искусства формы реализма. Огромнейшее значение тут играет *доза, степень, категория* каждой специфики в живом использовании ее каждым отдельным художником.

Возьмем, например, образы, создаваемые Чарли Чаплином в кино. Его искусство, безусловно, является плодом критического реализма и покоится на том же отношении к миру и действительности (в самой своей основе), что и отношения других художников-реалистов, работающих в других видах искусства: в живописи, литературе, музыке, скульптуре и т. д. Но *его* маска, *его* условность, *его* поведение, *его* несколько вывороченные ноги, своеобразная походка, весь *его* облик, хотя и реалистичны в киноискусстве, станут сейчас же, немедленно же антиреалистичны, если их механически воспроизвести, скажем, в образах других искусств. Даже для кино образы Чаплина — это «хождение по проволоке». Еще «чуть», и он станет театральным. Только гений Чаплина делает эти образы, несмотря на всю их условность, кинематографичными.

Более того, Чарли окружен в своих фильмах партнерами, которые дают формально, внешне, больше оснований для определения их игры как естественной, правдоподобной и реалистичной, они ходят нормально, ноги как ноги, руки как руки, походка как у живых людей. Чарли же с точки зрения простого жизненного правдоподобия — сплошная условность. Однако же в фильмах он в сотни раз реалистичнее, чем все окружающие его партнеры. Так реализм смеется над догмами, сочиненными якобы в его пользу. Чаплин неимоверно раздвинул рамки специфики кино (актерские), как Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко сделали это гениально в области кинорежиссуры.

*Понятно, что нельзя «отрывать форму от содержания» и анализировать первую изолированно, но нельзя и одним определением содержания объяснить целиком реализм художественного решения этого содержания*.

В образах литературы, например, или других искусств, маска Чаплина была бы вычурной, манерной, противоестественной. То же — в живописи. Его человечки были бы обаятельно уродливы в скульптуре. Маска Чаплина отлично себя чувствует только в кино, хотя и родилась в театре.

Тут-то я позволю себе вспомнить, какую я однажды совершил серьезную художественную ошибку, когда, увлекшись возможностями киноискусства, решил испробовать все «настоящее» (доступное лишь для кино) в искусстве театра.

Я уже описывал, как меня влекло все всамделишное в жизни, в природе. Я был просто опьянен тем на ощупь ощущаемым реализмом, с каким Александр Серафимович Серафимович описал в своем «Железном потоке» и людей, и животных, и землю, и седла, и природу, и воздух.

Вы знаете запах прелой, побывавшей не раз под дождями и ветрами солдатской шинели? Вы знаете, как пахнут седла, кожаные ремни, вы знаете запах сена, которое медленно вон там в {80} стороне жуют лошади? Вы знаете вкус солдатской каши, разогретой на костре? Вы можете ощутить землю, вообразив, что набрали ее в руку? А можете представить на секунду, что вы утром у моря, ощутить легкий утренний ветерок на своем разгоряченном лбу? Да, мало ли прекрасного и удивительного может ощутить человек, если он только знает и любит жизнь и природу. Вот мне и хотелось все это, елико возможно, осуществить в театре, чтоб зрители совсем, совсем, забыли, что они на спектакле, и чтоб они полностью ощутили себя среди таманцев из «Железного потока». Увы, то, что еще как-то возможно сделать в кино, я, пренебрегая условной спецификой театра, попробовал сделать в стенах последнего.

Да и очень уж мне не хотелось прибегать к тем «условностям», которые в формалистическом театре и вообще в области культуры выродились, говоря словами В. И. Ленина (из его выступления на Первом всероссийском съезде по внешкольному образованию в мае 1919 года), в «нелепейшее кривляние», в «личные выдумки», в «нечто сверхъестественное и несуразное».

Партия повела непримиримую борьбу против подобного «экспериментаторства».

Оно было глубоко противно и мне, и я искал *жизненную правду* в искусстве, но… впал в другую крайность. И только потому, что пренебрег условностью как спецификой театра.

Я не всегда умно и умело боролся против формалистического «экспериментаторства», я не всегда находил, *что* можно противопоставить ему, но мне всегда органически претили и «Гоголь на велосипедах» (у Фэксов), и хождение по проволоке — как в цирке, в пьесах Островского в Пролеткульте, и зеленый парик в «Лесе» в Гостиме, и многое подобное этому (хотя из-за скверного зеленого парика мне все же был виден весь лес мейерхольдовского общего решения спектакля). Я еще не был готов к борьбе, я не имел на то соответствующих сил, чтобы лично громко и смело бороться, например, с «метро-ритмом» в театре, руководимом Фердинандовым, в котором даже текст в «Грозе» Островского рубили на мелкие частицы, заставляя актеров механически отчеканивать каждый слог, или чтобы бороться с театром Фореггера, устроившимся где-то на Арбате. Я тогда по молодости не нашел ничего лучшего, как, приходя на спектакли этого театра, просто останавливать их действие и громко, во всеуслышание заявлять, что это не театр, а безобразие. Затем приглашал всех зрителей в фойе, чтобы продискутировать фореггеровские «принципы театра». Делал я это из совершенно глубоких побуждений. Во мне бурлила молодость, с одной стороны, и ярость против эстетов — с другой. Когда меня запретили пускать в театр, я переодевался в разные не узнаваемые билетерами костюмы, вплоть до женских. Я просто не мог переносить этот эстетствующий театрик.

Но к тому времени, когда я начал ставить «Железный поток», я уже ушел от «зеленого шума» молодости и смог более серьезными глазами оглянуться вокруг. Да меня и самого начали резко {81} критиковать за увлечение формой и даже за «формализм». Особенно усердствовала в этом головка РАППа. Подумать только: по поводу спектакля «Разбег» дискуссия длилась… три дня подряд! Подумать только, как я раздразнил тех парикмахеров, которые пытались в искусстве постричь всех под одну гребенку.

В Реалистическом театре мне пришлось уже более строго выбирать творческие принципы каждого спектакля. Это было намного труднее, чем шуметь и буйствовать. Надо было самому во всем разбираться. В начале этой полной самостоятельности, видимо, не всегда легко сразу найти нужную дорогу. И не надо, видя работу молодых режиссеров, считать их творческие убеждения в каждом спектакле — навечными и окончательными.

Увлечения натуральностью, порожденные работой в кино, игнорирование специфики театра и его условной природы, да вдобавок еще трехдневный диспут по «Разбегу» направили часть моих творческих поисков в «Железном потоке» по ложному пути. Ошибка моя в «Железном потоке» — после цельности в замысле, плане и выполнении «Разбега» — состояла в том, что я как-то смешал натурализм с романтикой и условностью, причем иногда оказывался победителем первый.

Зрительный зал был перерезан мной и художником Я. Штоффером тремя дорогами, окруженными холмами. Между трех дорог поставлены стулья для зрителей. Над головой последних находится специальный потолок для проекции звезд, облаков, туч или ясного голубого неба. Действие происходит либо сразу на всех трех дорогах и холмах вдоль стен, либо переносится с одного места на другое. При этом много воздуха, широты в маленьком помещении театра.

Натурализм был в том, что мы с Я. Штоффером стремились театральные площадки превратить в заправдашнюю «настоящую» дорогу, маленькие возвышения, бутафорскую подделку выдать за настоящие холмы и даже горы… Но зритель ведь сидел совсем рядом с этими бутафорски отделанными дорогами, тропинками, холмами и горами. Стоило только протянуть руку и дотронуться до «дороги», и сразу можно было убедиться в том, что вот эти «складки» — только бутафория. Да и не протягивая руки, легко можно было убедиться в этом одним взглядом: не надо было стараться делать «под жизнь». Не надо было создавать иллюзорность, даже пытаться «обмануть» зрителя, он, зритель, с удовольствием начал бы фантазировать по предложению театра, бросившего ему только легкий намек. Зрителю казалось бы все в сотни раз реальнее, чем когда ему показали бутафорскую подделку под жизнь.

И с кино не пошло в сравнение, и театр не был использован во всей своей красе и силе.

Ведь *верил* же зритель в полную *реальность* происходящего, когда, например, в спектакле «Разбег» артист Романовский, играя колхозника-станичника по имени Носуля, в одних трусиках спрыгивал со сценического возвышения на пол партера и… купался. {82} Да‑да, он купался в воображаемой реке, нырял — зажав нос и заткнув пальцами уши — фыркал (ах, какая холодная вода!), дрожал от холода и т. п. и т. д. Романовский это так искусно делал, так сам верил в правду действия, что не оставлял сомнения в том, что он купается.

Зритель был в восторге от игры артиста и всегда награждал его дружными аплодисментами. Зритель был рад тому, что ему доверили *сотворчество* с актером.

Ведь *верил* же зритель в полную *реальность* раскинувшейся перед ним и сзади него, и вокруг него (по стенам театра), и над его головой (там была проложена крутая тропинка) казачьей станицы, показанной только намеками: вот тут, где стол, покрытый красной материей, несколько стульев и лавок, и доска с показателями работы колхозников, — «Правление колхоза». Послушайте, как председатель колхоза, звеня колокольчиком, пробует успокоить собрание! Вон там наверху, над головами зрителей, где выстроился ряд подсолнухов, там — на дороге — прячется с обрезом кулак, поджидая колхозную активистку…

Ведь *верил* же зритель во многое и в «Железном потоке», когда театр не играл «в настоящее», а побуждал к поэтическому воображению, настраивал на известный лад фантазию зрителя, и последний понимал и чувствовал всю негу южной ночи, взглянув на одну ранее других зажегшуюся звезду и услышав тихую грустную песнь украинской дивчины… Приходили актеры и окончательно «все ставили на свои места». Такая уж сила у актеров! Такая уж сила!!

## 9

Тут сразу же хотелось бы привести в качестве примера выдающихся, гениальных, прославленных актеров и актрис, чей покоряющий талант заставил говорить о театре как о чуде, как о волшебстве, как о могучей силе, способной духовно обогатить народы, все человечество, весь мир.

Но вся сила *театра* в том и заключается, что не только отдельные сверхвыдающиеся артисты, не только гениальные, прославленные в веках лицедеи, но и обыкновенные, просто способные представители артистического искусства могут совершать со зрителями просто чудеса. Без этого «волшебства» во всем мире могло бы существовать всего-навсего три — пять театров, если не меньше.

В том-то и дело, что когда смотришь даже самые первые, еще совсем «неоперившиеся» спектакли, скажем, московского театра «Современник», едва вылупившегося из яйца, то ты можешь просто поразиться силе его чар, несмотря на всю незрелость большинства участников. Оказывается, довольно самых обыкновенных способностей, чтобы заставить тебя, как ребенка, смеяться и, как взрослого, плакать над «вымыслом» пьесы. В чем же дело? Эти талантливые ребята всегда дают зрителю втянуться в действие, оставляя открытыми двери для фантазии. Они играют {83} правдиво, безыскусственно (в большинстве), но не натуралистично, не просто копируя жизнь. Именно это приводит в движение фантазию зрителя.

Чем более естествен и правдив актер, тем он больше приводит своей игрой в движение творческую фантазию зрителя, если только не «пересаливает» и не «пережимает» в игре.

Но если актер так «переживает», что ничего уже добавить нельзя, тогда фантазия зрителя не захочет участвовать в этом «ультражизненном» действии, не захочет потому, что уже не будет получать никакого эстетического удовольствия, глядя, как Отелло душит Дездемону, а затем режет себе горло.

Для того чтобы фантазия зрителя не билась птицей об окно правдивой игры актера, надо, чтобы игра эта была вполне *художественной*, а не всамделишной правдой, а раз правда *художественная*, то она всегда оставляет окно полуоткрытым: лети, фантазия, вот тебе дорога, вот тебе свобода! *Тут нужен голос отрицания не всякой условности, а только лишь такой условности, какая ведет к формальной игре актера, уводит от «истины страстей» и «правдоподобия чувствований»*.

Возьмите натуралистических актеров, посмотрите, как они едят, пьют, влюбляются, гневаются, плачут, смеются, — все пахнет потом, неэстетично, грубо, противно. И — кончен вымысел театра, закрыта на все замки фантазия, забилась куда-то в уголок выдумка, творчество зрителя застопорилось, хотя бы перед тобой был многоопытный, многоизвестный актер.

И наоборот. Самые ужасные, казалось бы, вещи, на которые совершенно невозможно было бы глядеть в жизни, могут быть так сделаны *артистом*, что просто «любо-дорого» смотреть.

На гастролях театра Кабуки в Москве замечательный японский артист Итикава Садандзи изображал какого-то сановника, на которого обрушилось несчастье, и он решил расстаться с жизнью. Вот он сидит посредине сцены на коврике, поджав под себя ноги, и говорит монолог, держа острый нож, ручку которого он замотал в шарф, оставив свободным лезвие ровно настолько, чтобы сделать себе харакири.

Садандзи быстрым движением воткнул острие ножа себе в живот (конечно, «как бы» воткнул), затем, сказав несколько фраз монолога, быстро провел ножом сбоку к середине живота. Пауза. Еще раз сделал то же, двигая нож к другому боку. Пауза. Еще раз. Пауза. Дальше. Пауза…

Весь зал замер. Мы увидели нечто поэтическое, возвышенное, праздничное. Да‑да, праздничное. Ничего от ужасного, противного, физиологического. Вот так‑так! Вот это искусство артиста!

И я вспомнил слова другого великого артиста — К. С. Станиславского: «Я ультра-натуралист возвышенных переживаний!»

Вот, вот и здесь, у Садандзи, — сама жизнь плюс «возвышенные переживания».

В результате — искусство, большое, чудесное волшебство, чудо из чудес!

{84} Вот что может делать театр!

Вот что он в силах сделать, если вникнуть в тайны его природы, его реалистической условности, его поэзии!

Вот что может делать *условность* с воображением зрителя, когда эта условность *на службе* у подлинного реализма. Это огонь, подносимый к пороховому складу фантазии зрителя.

Это *крылья*, для того чтобы вырваться, с одной стороны, из мещанского натуралистического театра, театра плоского, «подножного» реализма, а с другой — из любого вида пленения «принципами» «театрализации театра».

Многое выдумываешь, изобретаешь, ищешь, проводишь бессонные ночи, — наконец-то нашел! — наутро видишь, что выдумал и изобрел «велосипед». И только. Всего-навсего. Зритель это понимает и старается это не подчеркивать.

Но… однажды после уже многих спектаклей я пришел специально посмотреть с записной книжкой для замечаний актерам спектакль «Гостиница “Астория”» А. Штейна. Что это? Посреди зала — дорога среди зрителей. Играют на этой дороге, играют на сцене, которую отделяет от остальной части задник из тюля. Внезапно за задником — свет, и начинается сцена на третьем плане. «Нереально» ведь, когда стены комнаты «Астории» просвечивают и за ними вдруг — городская площадь! Ко всему — на сцене (не в яме, а на сцене) оркестр. Музыка «от театра»! Кто это сделал? Ведь так и попасть может по первое число!

Захожу посмотреть «Молодую гвардию». Над сценой, над действием, происходящим на полу, реет, вздымается, полыхает огнем, рвет воздух, как на ветру, огромный красный стяг… Леонид Леонов сказал после спектакля: «Это как Родина, которая следит за своими сыновьями… И не покидает их в самые страшные минуты жизни…»

Смотрю «Гамлета». Тяжелые трехэтажные ворота, в которых правду Гамлета силится победить Клавдиев «мир-тюрьма».

Зритель все понимает и принимает.

*Чтобы театр был прекрасен и велик «душой и телом», он должен утверждать только реализм. И не вообще реализм, а социалистический реализм. Здесь — глубина. Предвидение. Процессы явлений и их ведущие тенденции. Идейность. Партийность в искусстве. Правда и жизненность. Но не в мертвом отражении, как в простом зеркале*. Зритель не только должен *забыть*, что перед ним *актеры*. Зритель должен *дописать* то, что дает *театр*. Театр апеллирует к *фантазии* и *воображению* зрителя. Зритель *сопереживает* с актером. Никаких особых законов театральной выразительности, живущих «в себе». Есть один закон для театра: *жизнь*.

Никакой особой театральной правды, живущей самостоятельно, нет. Просто *жизнь* требует от искусства *художественных образов* жизни. А *условность* только помогает этому. Только.

Ах, как много еще надо искать, искать, искать!..

*1959*

# **{****85}** Воспоминания[[2]](#endnote-3)

## **{****86}** Григорий Палин[[3]](#endnote-4)

Иркутск, 1920 год, городской театр. На сцене салон светской дамы. Слуга, длинный, светловолосый юноша в черном фраке, обносит гостей шампанским. Он делает шаг, другой, цепляется за что-то ногой — и два бокала уже дребезжат осколками по полу. Слуга пытается подхватить их, но летят другие… Смех в зале, слуга тушуется и исчезает со сцены. Судорожно вспоминаю: где я его встречал?

… Это было в дни Февральской революции. Я тогда был депутатом комитета учащихся, а это значило — бесконечные часы напряженной работы.

Однажды после заседания мы задержались. Собрались уходить, но тут отворяется дверь и входят две заиндевелые фигуры.

— Вы что, товарищи? — спрашиваем. — Уже ночь! Высокий парень еле выговаривает толстыми смерзшимися губами:

— Мы из кадетского… Нам не разрешают избирать в комитет. Почему мы до сих пор на особом положении? Нам надо помочь. Втайне от начальства выбрали и послали вот нас: это товарищ Багдасаров, а я — Охлопков.

Фамилии ему пришлось повторить несколько раз, только тогда я смог записать их. Николай Охлопков высокий, стройный, с низким голосом, светлыми глазами, розовощекий, обаятельный — таким он мне запомнился в эту первую встречу.

А теперь, оказывается, Охлопков работает в театре. И я свидетель его маленького неудачного выступления на сцене…

Вплотную встретились мы с Охлопковым в семье «потоповцев». Пьеса Бергера «Потоп» была поставлена Павлом Цетнеровичем с молодыми актерами гортеатра. Спектакль вызвал большой интерес, его сыграли чуть не тридцать раз — по тем временам случай небывалый для города. Эта группа актеров, объединенная Цетнеровичем в некое творческое ядро, и получила в Иркутске название «потоповцев».

Спектакль находился еще в зародыше, когда привлек внимание «стариков» городского театра. Н. И. Дубов, актер старшего поколения, воодушевленно расхваливал готовящуюся постановку: {87} «Это будет, как в Художественном! Да, да! Все, все делается самым тщательным образом! Они же разбойники! Да, да! Представьте! Собираются по ночам, где-то на самом верху под крышей театра! Репетируют без конца! Кажется, было уже сорок репетиций! Неслыханно!»

… Стихийное бедствие, заключившее в баре чуждых друг другу людей, стерло рамки их обычной отчужденности. Негр Чарли почувствовал себя почти равным среди всех. Это наполнило его безмерной радостью и любовью к людям. Его черное лицо светилось добродушием, доверчивостью, готовностью к любой дружеской услуге. Порою он становился совершенно ребенком. Таким он был, готовя что-то вкусное своим друзьям… «И сосиски, и сосиски!» — радостно повторял он, спускаясь в подвал. Через минуту Чарли возвращался. Дрожа всем телом, он сообщал, что вода прибывает и скоро хлынет в бар. А еще через минуту его страх проходил — нужно было действовать, придумывать способ спасения.

Николай Охлопков в роли Чарли был удивительно обаятельным, грациозным и легким. Ярко и продуманно решались им финальные сцены. Рассеивалась иллюзия единения. Наступала будничная жизнь. Чарли — Охлопков услужлив и исполнителен, как всегда, но в каких-то неуловимых паузах явно ощущается глубокое раздумье над недавно происшедшим…

Вскоре группа «потоповцев» получила хорошее театральное помещение и в следующем сезоне 1921/22 года основала в Иркутске Молодой театр.

Еще до этого, весной 1921 года, Охлопков с успехом выступил в роли режиссера, поставив в день праздника Первого мая площадное массовое действо с участием войсковых частей местного гарнизона.

Охлопков смело и круто взялся за это нелегкое дело. Его организаторской способности, его уверенности в своих силах мы просто дивились. Он властно, широко и четко руководил репетициями: то отдавал громкие распоряжения в рупор, то тут же дописывал в сценарий новые картины, явления, то мчался по улицам Иркутска на мотоцикле, собирая различные «компоненты» будущего спектакля.

«Массовое действо» привлекло и массу народа. Зрители с огромным интересом следили, как на площади рабочие в борьбе с капиталом обретают свободу. Гремит музыка, произносятся зажигательные монологи. Весенний ветер развевает знамена Первомая. Народ подхватывает песни, все приходит в движение.

Лето у Охлопкова, как и у всей группы «потоповцев», прошло в подготовке к открытию нового театра. Убирали вековую пыль на колосниках сцены. Вытрясли всю ее мягкую одежду. Помещение было вымыто, вычищено, заново покрашено.

{88} Главный художник В. Эхна «разделал» зрительный зал так, что дух захватывало. С потолка по стенам рассыпались красочные каскады каких-то кристаллов. Калориферы отопления горели ярким пламенем оранжевой краски. Круги на панелях стен, казалось, вращались. Зал получился живописным и необыкновенным.

К открытию театра готовили комедию Х. Бенавенте «Игра интересов». Охлопкова можно было с утра найти в театре с плащом и шпагой. Он репетировал. Труды не пропали даром — он очень хорошо сыграл роль Криспина. Затем восстановили «Потоп», приступили к другим работам. Молодой театр стал популярным в Иркутске, особенно среди молодежи.

А между тем наступала холодная и голодная зима. На моей квартиры, недалеко от театра, мы объединились в некую коммуну. Наш актер — Павел Гуров — назвал ее по началу фамилий участников: «Похпударник» (Попов, Охлопков, Пушмин, Дарский, Николаев). Боролись мы с холодом и голодом как могли: главным оружием, кажется, был не оставлявший нас юмор. При попытке, например, открыть примерзший водопроводный кран на нас хлестала ледяная струя, и наутро от кровати Охлопкова простирался настоящий каток. Охлопков выламывал изо льда свои башмаки, проделывал несколько фигур на домашнем катке, и мы весело отправлялись в театр. Днем, если удавалось достать нечто вроде мяса, мы варили жидкую похлебку. Для «аппетита» это блюдо называлось «суп из разваренной резины». Вечером, после спектакля, — дружный «чай» и театральные споры вокруг «буржуйки», которую натапливали до белого каления. А потом быстро, пока не остыл воздух, заваливались в постели.

Когда было возможно, топливо покупали. Но чаще его «добывали». После спектакля во дворе театра прихватывали по два‑три полена из запаса какой-то военной организации. За такую «добычу» страшно доставалось от Цетнеровича. Порою же морозной ночью на тишайшей улице Иркутска раздавался ужасающий треск. Это мы отдирали доску от забора какого-то обывателя. Если нас сопровождал Цетнерович, он кудахча, стремительна убегал в первый попавшийся переулок, а мы спокойно и быстра уносили доску.

Охлопков придумал и еще способ добычи топлива — «делать привидения». Ночью на базарной площади, где стояли пустые деревянные палатки, одна из них вдруг начинала шевелиться, двигаться и постепенно исчезать во мраке. Конечно, делалось это, когда сторож был далеко или спал. Двум артистам, изображающим ноги палатки, нужно было быть очень внимательными и ловкими, чтобы найти кратчайший путь с базара в темный переулок. Такое топливо было богатым и редким. Хватало его дней на десять.

Однажды облагодетельствованные судьбой, мы раздобыли замечательный черемховский антрацит и вместо «буржуйки» истопили {89} настоящую печь голландку, закрыли ее и в роскоши тепла заснули… Это был наш чуть ли не последний сон. К счастью, ночью Охлопков встал и тут же во весь свой рост загремел на пол. От шума проснулся самый крепкий из нас — Вася Николаев. Он быстро сообразил, что все угорели, вскочил с постели и потащил Охлопкова к двери, распахнув ее настежь. Быстро разбудил остальных, приказав перелезть к открытой двери, а вконец ослабевшего Е. Дарского перетащил туда на руках. Одеялами и одеждой он закутал нас сверху. Так мы и лежали кучей, постепенно приходя в себя под действием морозного сибирского воздуха.

Несмотря на все трудности, на частое недоедание, нас очень редко можно было увидеть унывающими. Но случались и драматические сцены. Во время спектакля «Игра интересов», где Охлопков изображал слугу — Криспина, а я его господина — Леандра, по ходу действия мне надо было на веревке влетать в окно. Я был нездоров, слаб и сорвался с веревки, растянувшись на полу. Со стороны это было, очевидно, смешно. Расхохоталась публика, рассмеялся Охлопков. Он в это время стоял спиной к залу, и зрители не видели, что он смеялся. Я хоть и ушибся, но тоже развеселился, и мы с большим трудом дотянули нашу сцену. Спектакль кончился. Я разгримировался, оживленно комментируя с товарищами этот инцидент. Посмеялись, посидели, и я пошел домой. Мы с Охлопковым жили тогда вдвоем в комнате. Вошел — темно. Зажег свет. Вижу — Охлопков лежит, содрогаясь, на своем ложе. Но он не смеялся, он рыдал. Рыдал, как ребенок. И твердил, что никогда не станет артистом, раз не может сдержать на сцене смех. Слезам и раскаяниям не было конца. Мне стоило больших трудов успокоить его.

Шли новые и новые постановки. Мы были охвачены творческим горением, однако явно ощущалось отсутствие современного репертуара. Хватались за все, в чем, казалось, могли бы выразить свое отношение к нынешнему дню. Взялись мы было за «Царь Голод» Л. Андреева. Охлопков руководил репетициями. Но вскоре он увидел, что и это «не то»!

И вот, когда уже прошла трудная зима и закончился сезон в гортеатре и близилось закрытие нашего театра, Охлопков взялся за свою первую большую режиссерскую работу — «Мистерия-буфф» В. Маяковского. С захватывающей страстностью пошли репетиции в помещении гортеатра, где было решено дать спектакль; Охлопков предлагал, а мы охотно подхватывали совершенно невероятные по тому времени мизансцены. Нельзя сказать, что «Мистерия-буфф» пришлась по вкусу большинству обычных театральных зрителей Иркутска. Они быстро разобрали билеты на два объявленных спектакля, выразив этим скорее свое любопытство. Но на спектаклях ощущалось, что и Маяковский, и форма {90} самой постановки воспринимаются с трудом. Все было внове: отсутствие привычных декораций, условные станки, непонятная полусфера на авансцене, появление действующих лиц из партера, из лож, с боков, сзади, сверху. Последнее особенно вызывало раздражение и даже прямое вмешательство зрителей. Когда в ролях рабочих мы спускались по веревочным лестницам с четвертого-яруса в партер, нас отговаривали, а более нервные просто физически пытались удержать от этой опасной мизансцены. Но мы лезли. Повисали на веревочных лестницах и произносили оттуда восторженные строки Маяковского, обращенные к будущему:

«… Домов стоэтажия земли кроют!
Через дом
 перемахивают ловкие мосты!
Под ломами
 едища!
Вещи горою.
На мостах
 поездов ускользающие хвосты!»

Обнаженные до пояса, с телами, расписанными яркими красками, подчеркивающими мускулатуру, вися над партером, мы чувствовали себя героями, побеждающими рутину.

«Мистерия-буфф» оставила глубокий след и у нас, актеров, участников спектакля, и у иркутской общественности, которая еще долго спорила об этой постановке. Николая Охлопкова.

И теперь, спустя много времени после первых сценических шагов этого выдающегося советского мастера, можно твердо сказать, что уже тогда мы все взглянули на него как на будущего бойца с тем отвратительным злом, которое зовется обывательщиной, мещанством.

## Иосиф Прут

Да, такое впечатление, что все это было сравнительно недавно, хотя и произошло ровно пятьдесят пять лет тому назад.

Сейчас, конечно, трудно представить себе Москву 1924 года. А начался этот год ужасно: умер великий Ленин! Почти все население столицы пришло прощаться с вождем и, несмотря на страшные морозы, провожало его в последний путь.

Я работал тогда репортером, обслуживая отделы хроники нескольких московских газет. Как это ни странно, но редакция «Кооперативного пути» — органа Центросоюза — заинтересовалась репертуаром театра, руководимого Мейерхольдом.

Главный редактор поручил мне побывать там на репетициях, а затем посмотреть один из последних спектаклей; сие было ему нужно, чтобы знать: может ли быть рекомендовано это представление {91} для организации коллективных посещении — главный редактор заботился о культурном досуге членов подмосковных кооперативов.

Так я попал, с разрешения администрации, на репетиции прославленного режиссера.

В полутемном зале, по разным углам, сидели участники будущей премьеры. Я устроился рядом с каким-то долговязым парнем, внимательно следившим за происходящим на сцене. А на ней Всеволод Эмильевич проводил урок по своей «системе».

Мой сосед был — я бы сказал — крупным экземпляром человеческой породы: широкие плечи, чувствовались могучие руки, крепкая челюсть и не менее крепкая общая посадка.

«Наверное, рабочий сцены!» — решил я, опытный уже физиономист.

А парень, не обращая на меня никакого внимания, как-то по-особенному кряхтел, радостно улыбался, что-то записывал. Реакция его на выполнение актерами указаний мастера была разной и мне абсолютно непонятной.

— Вы — артист? — спросил я шепотом во время небольшой паузы.

— А вы как думаете?

— Полагаю, что сами скажете.

— Наверное, я не похож на артиста?

— Да. Не очень.

— Ну и кто ж я по-вашему?

— Вероятно… руководите одним из цехов?

— В общем, не похож на актера? Это хорошо. Значит, я не стандартный тип «характерного» или «любовника». Так вот, представьте себе, что я все-таки — артист, хотя еще и учусь в Гектомасе — у него, самого! У Мейерхольда! — мой сосед при этом кивнул на сцену.

— Давно работаете здесь, в театре?

— Нет, до приезда в Москву был режиссером — в Сибири. Работал только с любителями.

— А в столице что думаете дальше?

— Еще не знаю. Посмотрим, как сложится. Пока мне предложили сниматься в кино. Там «Банду батьки Кныша» ставит Александр Разумный.

— Вам повезло.

— Меня рекомендовал Тарич: приличный человек и автор сценария.

— Ну, а тогда… тут вы зачем?

— Набираюсь ума. Пройдут годы, искусство станет другим, а его великая метода — останется! Она — революция! А он — велик! Он — революция театра.

Я в ту пору слабо разбирался в новых течениях, бурной волной захлестнувших литературу и драматическое искусство. Поэтому и не мог поддержать этого разговора. Досидел до конца репетиции и вместе с моим соседом вышел на улицу. У подъезда {92} стояли трое молодых людей; они тоже только что покинули зрительный зал. Не сговариваясь, мы все двинулись в одном направлении. Они — эти трое — шли чуть впереди. И вдруг, один из них, усмехнувшись, сказал:

— Штучки, братцы! Выкрутасы! Дешевые приемы, рассчитанные на идиотов. И артисты у него — липовые; послушный скот! Овцебыки — в лучшем случае! Недаром еще мой дядя пел песенку всего лишь десятилетней давности!

И мы с соседом, идущие сзади, услышали на мотив матчиша:

«Я — Мейерхольд лиловый

и бестолковый!

В театре я — новатор

и — декоратор!»

Когда «певец» закончил, мой спутник спокойно сказал:

— Я сейчас набью ему морду.

Уверенный, что он безусловно это сделает, я пытался успокоить его:

— Стойте, не надо! Этим вы ничего не докажете…

— Нет, докажу! Я докажу ему, что за такие песни его будет бить каждый человек, который хочет счастья нашему искусству. А вы — отпустите мою руку!

И так как я держал ее довольно крепко, он добавил:

— Не то я и вам морду набью!

Он бы, конечно, попытался это сделать: столько гнева, ярости было в его лице. Но тут произошло неожиданное: пока мы обсуждали возможную схватку, те трое вскочили на ходу в проходящий трамвай.

Мы остались вдвоем, и он тогда сказал:

— Вас бы я бить не стал. Ведь не вы же пели эту пошлятину. Давайте знакомиться: я — Охлопков. А для тебя — Николай.

Несмотря на то, что я обслуживал ряд газет, заработки мои были малые. И Коля взялся мне помочь. Разговор произошел, примерно, такой:

— Сколько раз ты ешь в день? — спросил Охлопков.

— Два раза: утром и в обед.

— Это не годится! Мужик должен быть сыт и от этого — свиреп! Так говорил мой дед, и он был прав. Почему не ужинаешь в «Кружке»?

— В литературно-художественном? Так это же клуб мастеров! — усмехнулся я. — Да ты знаешь, сколько там стоит…

— Знаю! Но ты — журналист и должен вертеться среди людей большого искусства! Иначе — отстанешь от жизни! Что ты, кроме своей писанины, умеешь делать?

А я, сравнительно недавно демобилизовавшись, — решил удивить друга:

— Умею стрелять из винта и нагана, рубить шашкой и крепко сижу в седле.

{93} — Вот если начнется снова война, это все, конечно, пригодится, — сказал Охлопков. — А пока из гражданского обихода не найдется ли чего-нибудь?

— Могу… боксировать! Немного знаю классическую…

— Нет, борьба не нужна! А вот первое, кажется, подойдет. Я устрою тебя в нашу картину: будешь заводить драки.

Но в результате его хлопот попал я не к режиссеру Абраму Роому, у которого снимался Коля, а на студию «Межрабпомрусь». Мой первый гонорар — два рубля сорок (двенадцать обедов!) был выписан за схватку с Борисом Барнетом в фильме Льва Кулешова «Приключения мистера Веста в стране Большевиков». После просмотра картины Охлопков сказал мне:

— Ты очень хорошо получился.

— Неужели узнал?!

— Конечно, и сразу — по фигуре! Отличный боец!

Слушать это мне было исключительно приятно, несмотря на, то, что на экране я был всего лишь несколько секунд, и показали меня только со спины.

Когда я написал свою первую пьесу, то принес ее Охлопкову. Николай Павлович, несмотря на занятость (он, кроме руководства Реалистическим театром, снимался еще в фильме «Дела и люди»), прочел «Мстислава Удалого» сразу, и мы встретились на следующий день. Возвращая мне экземпляр, Охлопков спросил:

— Кто-нибудь уже ставит?

— Да. Театр Красной Армии.

— Режиссер?

— Завадский.

— Это хорошо! Он — человек абсолютно гражданский, в гражданской войне не участвовал, но у него талант и богатая фантазия! Значит — сможет сделать интересный неожиданный спектакль. А еще где?

— Пойдет в филиале Малого и в Первом рабочем художественном.

— Хм… Три театра в Москве! Даже для столицы многовато… А жаль: я бы тоже взялся — материал хороший! Но четвертым быть не хочу: хватит мне того, что я сам — бывшая Четвертая студия. А уже следующую пьесу ты, брат, дай мне одному — если, конечно, тебе удастся написать вторую! Только поменьше ремарок! Не надо мне твоих точных характеристик, излишних определений! Некто — из вашей шатии — попросил меня ознакомиться с его очередным шедевром. Так там, в списке действующих лиц, об одном персонаже было сказано: «любит кошек»! А это животное в пьесе ни разу не появлялось. Да, вот еще: пожалуйста, не расписывай так подробно и назойливо обстановку, места действий и с какой стороны в декорациях расположены, двери! Пушкин писал: «Бахчисарай. Фонтан. Луна». И этого, чтобы начать работать, режиссеру вполне достаточно, если он… режиссер!

{94} Надо сказать, что когда дело касалось театра, то Охлопков ни с кем из друзей не любил советоваться. Думаю, он считал это ниже своего достоинства. Поэтому, если мог узнать что-либо для него полезное (а он исключительно талантливо умел «выуживать» для себя необходимые сведения), то всегда предварял начало беседы словами:

— Как ты отлично понимаешь, я в твоем совете совершенно не нуждаюсь, мне просто любопытно тебя послушать… Узнать твое мнение…

Я не был исключением в этом вопросе. Искренне радуясь тому, что мне удалось вернуться живым с верховьев Дона, где кулачье особенно яростно защищалось, Охлопков — он в это время ставил «Разбег» — с особой теплотой сказал:

— Хорошо, что ты выскочил из этого ада! Ну как там, на Епифани?

Конечно, я все, что мог, подробно сообщил ему. Николай Павлович слушал внимательно, а когда дослушал до конца, подумав, заметил:

— М‑м…да! В общем, враг — един, монолитен, всюду стоящий на одной и той же идеологической платформе: «Свое — не отдам!» И при всем при этом — всегда разный. Вот, у Ставского, например, кулак вроде и похожий на обрисованного тобой, а — не тот!

— Местность другая, — вяло подумал вслух я.

— И местность, и быт, и уклад жизни, и отцовские обычаи — все на Кубани другое. Да и у Ставского другие глаза, чем у тебя! Он ближе к земле, к героям своей драмы, нежели ты — жалкий урбанист! И что ты вообще понимаешь в крестьянском труде? Ты же люмпен — без всякого чувства собственности. А крепкий мужичок, обычно, не по наследству становится зажиточным: накапливал по копеечке! Вот он, сволочь, за эти копеечки и держится!.. Ты заработал рубль и тут же его промотал! А Ставский… он всю кулацкую генеалогию знает… Ставский!.. Он же был организатором хлебозаготовок на Кубани…

— Да что ты, Коля, мне про Володьку долдонишь?! Я еще в гражданскую с ним вместе служил. Знаю его как облупленного! Он — на три месяца — моложе тебя и на три месяца старше меня. И, между прочим, это я познакомил с ним твою милость!

Охлопков рассмеялся:

— Верно. Смотри! Теперь вспомнил: ты! Но все же Ставский деревню знает, а ты в ней разобрался только с налета: я это сразу почувствовал из твоего рассказа. Ты о деревне не пиши: у тебя — не выйдет! Даже, если вы оба поедете в одно место, чтобы собрать материал для очерка о создании колхозов, Ставский напишет хорошо, а ты — плохо. Взгляды разные на те же события, и выводы будут разные! Это все равно, что ты с Володей пойдешь в театр: он увидит спектакль из первого ряда, а ты с галерки.

— Ну, у тебя, Коля, отовсюду видно одинаково: сидишь, как в бочке…

{95} — Я про нормальный театр говорю! — огрызнулся Охлопков. — А, между прочим, задался ли ты вопросом: почему «бочка»? Что ж, по-твоему, это я ради эпатажа или лишь бы не было, как у других?! Вот другом моим считаешься, а не задумался!.. Что есть бочка? Сосуд, имеющий глубину. Я и хочу, чтобы ты — зритель — баран безмозглый почувствовал глубину происходящего да заглянул бы в глубину человеческой души, что заставило бы и тебя глубже отнестись к сложности нашей жизни! Пошевелить ленивыми мозгами!..

— Ну, спасибо, Коля, за ласку…

— Ничего, от моих слов еще никому не было вреда.

И такие бывали у нас разговоры…

Николай Павлович приступил к постановке «Железного потока». И все равно на сей раз тоже без меня не обошлось: это я познакомил Охлопкова с Е. И. Ковтюхом — знаменитым партизанским вожаком.

Епифан Иович, которого А. С. Серафимович вывел в своем романе под именем Кожуха, занимал большой военный пост и был в это время в Москве на довольно длительный срок: не то приехал из Белоруссии, не то собирался туда.

Но раньше, чем встретиться с Ковтюхом, Охлопков допросил меня по всем правилам:

— Ты же тоже воевал там, на юге, в гражданскую?

— Ну, и что?

— Значит, знаешь про все это. Чего ж ты молчишь?

— Ничего я «про все это» не знаю! События происходили в середине восемнадцатого, а я добровольцем вступил в Первую Конную только через полтора года.

— Но, все же, наверное, слышал об этом походе? Ведь Ковтюх возглавлял Таманскую армию?

Нет. Командующим в Геленджике избрали Ивана Ивановича Матвеева, командира отряда революционных матросов, а заместителем его и начальником Первой — головной колонны — Епифана Иовича Ковтюха.

— Значит, все-таки знаешь про это?! А упорно говоришь, что не знаешь! Противный характер. Сколько ему тогда было лет?

— Как раз, противный характер — у тебя! А Ковтюх и Матвеев, как мы с тобой — однолетки. Им обоим в ту пору стукнуло по двадцать восемь.

— И какова же судьба Матвеева? Он жив?

— Нет. По приказу Сорокина, главкома Красной Армии Северного Кавказа, Матвеев в том же году был расстрелян.

— Что же твой Матвеев совершил? Небось тяжкое преступление?

— Да, да… Очень тяжкое: разоблачил этого негодяя в Пятигорске! Сорокин — бывший офицер, шкура, авантюрист, примазавшийся к Советской власти — захотел стать диктатором Дона, Кубани и Терека!

{96} — А может, ты преувеличиваешь? — Охлопков с недоверием посмотрел на меня. — Когда я учился в кадетском корпусе, наши наставники, тоже офицеры, между прочим, были очень прогрессивно настроены.

— Возможно. Но сейчас речь идет о конкретном человеке — Сорокине. Ковтюх уцелел чудом!

— А Сорокин? Какова его судьба?

— Был арестован и убит охраной до суда.

— И все-таки это — удивительно! Столько сделать для революции, чтобы затем предать ее. И Сорокин, очевидно, — прежде чем стать главнокомандующим — показал себя с хорошей стороны?

— Наверно. Но такое бывает: ведь до того, как стать фашистом, Муссолини был главным редактором газеты «Аванти» — самой левой газеты итальянского рабочего класса.

Охлопков усмехнулся:

— Ты всегда найдешь какой-нибудь убийственный пример!

На встречах Охлопкова с Ковтюхом я не присутствовал, хотя их было несколько. Епифан Иович даже был на премьере «Железного потока». Я уехал в Ленинград и стал зрителем этого, уже много раз с успехом прошедшего, спектакля значительно позже.

Когда я закончил работу над инсценировкой «Разгрома», то сначала показал ее Фадееву, а уж затем — Охлопкову. Он, как обычно, встретился со мной на следующий день в своем кабинете. Листая прочитанный экземпляр, останавливался на отдельных местах, говоря при этом о вещах, никакого отношения к данному, конкретному тексту не имеющих:

— Ну, что ж, старик! Хорошую ты накропал пьеску! Где-то по ритму событий она смахивает на «Железный поток»: и тут, и там — народ в движении. В твоем, вернее в фадеевском опусе Левинсон рвется в Тудовахскую долину… Кожух тоже пробивался… Помолчи! Я знаю все, что ты хочешь сказать! Да, Таманскую армию вел революционный порыв, жажда освобождения, желание сбросить вековые оковы. Твоих же героев движет революционная идея. Не у всех крепко выраженная, но — *идея*. Люди Кожуха шли, веря в победу! Твои идут, предчувствуя разгром. У таманцев не было сомнений: возможно, они не понимали сложности обстановки. У твоих же — только неуверенность! Ты написал пьесу о человеческих сомнениях, выпятив их на первый план. Сомневается в успехе Левинсон. Сомневаются в его действиях и приказах почти все его окружающие, хотя об этом и вида не показывают. Стагдинский — доктор, — зная о своей неизлечимой болезни, сомневается: проживет ли до завтрашнего дня? Кубрак — сомневается в необходимости уходить из родных, насиженных деревенских мест. Морозко сомневается в Варьке. Мечик — во всем и во всех вообще! Дед Пика — в силе Красной Армии. Итак, повторяю: твоя пьеса — о неуверенности, о первых робких шагах {97} рядовых рабочих-шахтеров и таежных крестьян, из которых впоследствии вырастут прославленные военачальники, разгромившие белые полчища и экспедиционные корпуса разных интервентов. А между прочим, то, что — неуверенность, это — хорошо! Мне кажется, что, начиная любое сражение, которое он выигрывал, Наполеон не был уверен в успехе. Единственная битва, когда он твердо знал, что победит — была Ватерлоо!! Резюмируем: ты написал пьесу о человеческих сомнениях, о скрупулезном взвешивании каждого шага, о *разуме Революции*. Но, конечно, все это написал не ты; оно уже целиком было у Фадеева, как и вообще — от него все, что есть в пьесе хорошего! А что же, собственно, от тебя? Ты, конечно, драматург, если смог поднять такую махину, такое литературное откровение и дотащить все это до сцены! Считаю удачей образ твоей Варьки, ты немного чего-то убавил, чуть чего-то прибавил… и Варька стала лучше, милее. А за пастушку тебе особое спасибо, за то, что ты дал такое счастье Метелице, подарив им — обоим — первую любовь! Ну, теперь — говори! Представляю себе: сколько в тебе накопилось!..

— Насчет Варьки и пастушки мне уже то же самое сказал Фадеев, но в остальном… Саша был более деликатным и справедливым!

— Вот ты — вроде бы умный, а — глупый! Разве может тебе высказать Фадеев то, что скажу я? Он же — по Союзу писателей — твой генеральный секретарь! Твой, так сказать, руководитель! А с другой стороны, ты воскресил его прекрасную прозу в новом драматургическом качестве, и тебе это удалось! Нет, брат, ты уж лучше слушан меня!

— Будешь ставить «Разгром»?

— Нет, сокол, не буду! Не вижу, сравнивая с «Железным потоком», нового решения, а повторяться — не хочу. Твоей пьесе нужен другой режиссер… Не торопись… он объявится!.. Да и актера, который сможет сыграть Левинсона, нелегко будет найти. Подожди… Не спеши…

Человеку, впервые попавшему на репетиции к Охлопкову и не привыкшему к тому, как Николай Павлович ведет работу с актерами, поначалу могло стать и не по себе. Дело в том, что Охлопков, прогоняя пьесу с артистами и монтировочной частью, затрачивал столько энергии, что в пересчете на киловатты ею можно было бы осветить любой район Москвы. Николай Павлович заканчивал репетицию только тогда, когда уже силы полностью оставляли его, несмотря на выдающиеся физические данные, вполне достаточные для профессионального борца. Охрипший, обессиленный, Охлопков почти падал в кресло и, запрокинув голову, закрывал глаза. Однажды я не удержался:

— Ну, чего ты орешь, как зарезанный? Зачем прыгаешь взад и вперед, словно горный козел? Ведь когда-нибудь сердце не выдержит — разорвется. «Тик» — мы еще услышим, а уж «так» — не {98} получится! Или еще хуже: лопнет сосудик в мозгу! Каждый твои рев, это — зарубка на сердце, микроскопическая, но — ранка. А ранка — ручеек; много ручейков составляют речку, а много речек — Волгу, то есть инфаркт или инсульт. Опомнись, Коля! — пытался урезонить его я. Он нетерпеливо прервал меня:

— Ничего не получится. Нельзя работать, не отдавая себя всего — вместе с сердцем и другими потрохами. Теперь — по деталям: во-первых, в тишине хорошо только разводить кур. Это не «вопли», я — не «ору», а просто громко разговариваю. Если и форсирую звук, когда делаю поправку, то лишь чтобы актеры меня лучше слышали. Несколько повышаю голос, выражая свое впечатление от виденного. Пойми: выражаю впечатление! Стало быть, являюсь одновременно экспрессионистом и импрессионистом. Наверное, тебе не знаком смысл этих слов.

— Почему? «Экспрессной» — по-французски «выражение», а «импрессион» — «впечатление».

— Смотри: понял! Приятно иметь такого образованного…

— Ладно! А иногда, Николай Павлович, ты не замечаешь, что ругаешься, просто как портовый босяк! Хорошо еще, что не при женщинах…

— Да это не ругань! Актеры великолепно понимают, что я не хочу их оскорбить. Это тебе мои слова кажутся бранными, а все — от невежества! Потому что ты — человек, не связанный с театром органически, целиком. У кинорежиссера Довженко тоже был на войне подобный случай. Он стоял на передовой около генерала.

По открытой степи отступала рота пехотинцев. Старшего лейтенанта — единственного офицера среди этих солдат — генерал обложил трехэтажным крупнокалиберным и долго звучащим матом.

— Лучше бы товарищ генерал дал роте какие-нибудь указания!.. — пробормотал Довженко на ухо стоящему с ним рядом, корпусному комиссару по фамилии Гетман.

— А он и дал все необходимые указания! — невозмутимо ответил этот умный политработник. — Вот вы, Александр Петрович, не поняли, что хотел сказать товарищ генерал! А он этой руганью выразил — с душевной болью — следующее: «Братцы! Сыночки мои! Храбрые воины! Неужели ж мы отдадим врагу нашу Украину?!» — вот что сказал генерал Тюленев. И солдаты его поняли: видите — повернули обратно, в контратаку! А вы не поняли, товарищ Довженко!

В 1935 году Охлопков начал ставить «Аристократов». Я был знаком с первым вариантом пьесы: Погодин, мой земляк, однолетка и коллега, дал мне ее прочесть и, очевидно, сообщил мое мнение Охлопкову. Тот сразу же захотел детально расспросить меня о строительстве Беломорканала, о лагере на Медвежьей горе, о заключенных. Я бывал там неоднократно — во время работы над сценарием «Человек из тюрьмы», поставленным на Ленфильме {99} режиссером С. Бартеневым, и пьесой «ОКБ, или Этапы человеческой жизни», прошедшей на сценах ряда областных театров. Расспросы в зрительном зале — сразу после репетиции — начались с крика:

— Ну да, сейчас пойдет восхваление! Кукушка хвалит петуха за то, что… Никогда не поверю, что все в погодинской пьесе — чистая правда! Да она и не нужна: ведь это же не документ, а драма! Значит, Николай Федорович имеет полное право добавить необходимую ему частицу художественного вымысла. Но позвольте: какую частицу? Не чересчур ли? Вот в чем вопрос? И не отвечай мне сразу! — надвинулся Охлопков на меня. — Есть у тебя такая дурацкая манера! Это хорошо для конферансье и называется «молниеносной реакцией». А на театре надо думать! И семь раз отмерить прежде, нежели… В конце концов, мне совершенно безразлично: выдумал Погодин все это от начала до конца или наоборот! Мне на это наплевать! Достаточно того, что в пьесе мне все нравится, что я во все это поверил. Пусть ничего этого не было, но ведь могло же такое быть? Или не могло? Отвечай! Нет, подожди… Реально ли доверие, оказанное уркам? Вор — охраняет склад? Бред! Но знаю: у нас — все возможно. Однако до такой ли степени? Если может быть у нас, почему же ничего подобного нет за границей?

— Могу ответить…

— Нет! Я не нуждаюсь в твоих объяснениях! Знаю, что ты скажешь.

— Тогда почему спрашиваешь?

— Потому, что ты в курсе дела.

Его громкий голос привлек внимание актеров, и они тут же окружили нас. Охлопков, почувствовав внимание аудитории, обращался уже не ко мне, а к участникам спектакля:

— Я понимаю, что уголовщину породил капитализм, дореволюционное прошлое. Поэтому спасти, вернуть преступника — свое кровное дитя — в общество нормально живущих людей капитализм не может. Страшное порождение капитализма может быть спасено только нашим строем — социалистическим. Конечно, чекисты — не ангелы, да и не должны ими быть! Труд их — титанический, диапазон — огромен: от перестрелок с бандитами до воспитания беспризорных. Мне хочется, чтобы в этом спектакле билось сердце Дзержинского, железного Феликса! Добрейшего из тех, кто возглавлял молодую Республику Советов.

Николай Павлович говорил, очевидно, еще много и долго, ибо не заметил, что я — за ненадобностью — покинул зал.

Я — не искусствовед и не собирался в своих отрывочных заметках разбирать творчество человека, яркой звездой пронесшегося на небосклоне нашего театра. Ярким был не только блеск его творчества, его спектаклей. Он сам во всем был яркой личностью — и в быту, и в общении с теми, кто его окружал, с друзьями, актерами-соратниками. И я горжусь тем, что был его {100} другом, любил его, как брата, получая взамен ту же чистую дружбу и нежную братскую любовь.

За всю нашу жизнь мы ни разу не поссорились, хотя иногда и ругались до хрипоты. Но брань, оскорбления, которыми мы осыпали друг друга, если перевести их на нормальный язык, были лишь текстовой основой обыкновенного творческого спора, где каждый — по возможности четко — пытался доказать свою правоту.

Меня привлекали в нем его бешеное самовыражение, словесное и действенное, и этакая священная одержимость, сочетавшаяся с детской наивностью и безграничным доверием к людям. Он жил всегда в особом, только одним им изученном и только одному ему видимом мире, накапливая духовные богатства, которыми он затем щедро делился со своими соратниками, не тая от них результатов своих раздумий, догадок и сомнений.

Мы виделись сравнительно редко, но каждая наша встреча была радостью для обоих: мы торопились многое рассказать друг другу, сообщали свои замыслы, горести и удачи; короче говоря, мы были по-настоящему близкими людьми.

## Сергей Юткевич[[4]](#endnote-5)

«Если на экране в первом же кадре не бежит жираф, то этот фильм не стоит дальше смотреть — он не может быть интересным».

Так сказал мне Коля Охлопков в дни наших юношеских мечтаний. Он произнес это серьезно и в то же время с искрой усмешки в глазах, и самое примечательное в его парадоксальном утверждении было то, что жираф вскоре действительно чуть-чуть было не поскакал по экрану в третьей его режиссерской киноработе — фильме «Путь энтузиастов».

Там действие начиналось с того, что в разгар гражданской войны из заповедника на юге страны разбежались звери, которых некому стало охранять, и вот жираф улепетывал во всю прыть, опережая бегущих солдат. К сожалению, кадр этот не вошел в окончательную редакцию фильма, его нашли «не соответствующим серьезности темы».

Сегодня мало кто знает, что Николай Охлопков был не только признанным режиссером театра и актером экрана, но и интереснейшим кпнопостановщиком, — наша беда в том, что его картины погибли вместе с фильмотекой Одесской киностудии от фашистских бомб. Если бы сохранились фильмы «Митя», «Проданный аппетит» и «Путь энтузиастов», они бы сегодня не только вошли в сокровищницу нашего Госфильмофонда, но получили бы премии на всех международных фестивалях, как еще одно свидетельство неукротимого духа новаторства советского немого кино.

{101} Поэтому я хочу рассказать об этом малоизвестном Охлопкове, тем более что обязан признаться и в своем «хорошем отношении к жирафам». Я вполне разделял его с моим другом — ведь для нас бег этого тонконогого и стремительного животного стал как бы паролем поиска нового, преодоления инерции зрительского восприятия, обязательного присутствия изобретения в искусстве — словом, всего того, чему нас учил наш общий мастер Вс. Мейерхольд.

Ведь не случайно у Охлопкова начальный этап его режиссерского «пути энтузиастов» совпал с рождением новой редакции первой советской пьесы — «Мистерии-буфф» Маяковского, где он осмелился полемизировать со своим учителем Мейерхольдом, а ведь ученику шел всего двадцать второй год!

Посмотрев спектакль Мейерхольда, он поставил свой, также исполненный революционного пафоса, но населенный к тому же таким количеством «жирафов», да и другой «фауной», что ему мог бы позавидовать любой зверинец. Не могу удержаться, чтобы не напомнить описание этого зрелища и не поразиться тому, как юноша из далекой сибирской провинции сумел почти шестьдесят лет назад предвосхитить некоторые тенденции и достижения современных зарубежных студенческих и молодежных театров, ищущих новые средства для выражения духа эпохи революционных потрясений.

«Мистерия-буфф» в исполнении коллектива иркутского Молодого театра прозвучала Первого мая 1922 года. По счастью, сохранился рассказ об этом спектакле.

«В стремлении ликвидировать разобщенность сцены и зрительного зала Н. П. Охлопков пошел очень далеко… Актеры выходили в антрактах на сцену и там отдыхали и закусывали. Художник спектакля ложился на авансцене и курил. Мало того, актеры в костюмах и гриме, а исполнители ролей “нечистых” — полуголые — появлялись среди публики, пили чай у буфета и вступали в споры о спектакле со зрителями… В публику же переносились и куски самого действия. Через зрительный зал проходили на сцену персонажи, приносившие известия о потопе; “американец” выезжал на сцену на велосипеде.

Во втором действии из оркестра поднимали мачты; игра шла на изображавшем ковчег настиле, сделанном в оркестре; поэтому актеры были видны только до пояса.

В пятом действии с галереи спускались канаты и веревочные лестницы… “соглашатель” появлялся в ложе, расталкивая публику, сидевшую в ней…

Для финальной картины со всего города собрали на время спектаклей электрические вентиляторы. Они должны были содействовать впечатлению индустриализированного города… К режиссеру являлись художники, предлагавшие проекты оформления один другого необычнее. Пришел даже какой-то факир, который предложил так загипнотизировать всю публику, что зрителям реально представится, будто театр заливает потопом».

{102} Этот свой интересный рассказ А. Февральский справедливо заключает: «Уже в этой постановке ярко проявились некоторые из черт режиссерского новаторства Н. П. Охлопкова, развившиеся затем в его кинофильмах и в его работе в московском Реалистическом театре»[[5]](#footnote-2).

Мне не довелось видеть сибирскую постановку Охлопкова, я познакомился с ним в этом же году, но позже, во время репетиций «Смерти Тарелкина», где Мейерхольд поручил ему маленькую роль Качалы. Его долговязая и в то же время удивительно складная и выразительная фигура стала особенно заметной в этом неуклюжем спектакле, в целом «не задавшемся» Мастеру — особенно по сравнению с удивительной гармоничностью «Великодушного рогоносца». Ни только что вступивший в труппу Дмитрий Орлов, ни Макс Терешкович, при всей своей одаренности, не справились с ролями Расплюева и Тарелкина.

В их оправдание можно сказать, что они были поставлены режиссером в непривычные, трудные условия: играть характерные роли без грима и в неудобной мешковатой «прозодежде», скроенной по чертежам Варвары Степановой (жены конструктивиста А. Родченко). Она же по заданию Мейерхольда выгородила на пустой оголенной сцене выкрашенную в белую краску странную машину — рецензенты окрестили ее увеличенной мясорубкой — и расставила «динамическую» мебель на пружинах, которая должна была двигаться и трансформироваться по ходу действия.

Сама эта мысль о мобильных предметах бытового обихода на сцене отнюдь не являлась какой-то «футуристической» выдумкой Мейерхольда, а, напротив, целиком лежала в русле его давних и прочных увлечений — ведь, как справедливо вспоминала одна из его учениц периода дореволюционной студии на Бородинской, «новый театр, считал он, должен опираться на старинные традиции площадного театра»[[6]](#footnote-3).

Один из наглядных примеров таких традиций можно найти в известной книге Жюля Жанена «Дебюро, или История двадцатикопеечного театра». В ней Жанен описывает сыгранную в 1829 году в Париже «Волшебно-пантомимную арлекинаду с переменами видов, явлениями, превращениями и прочее: “Матушка-гусыня, или Арлекин и золотое яйцо”». Вот отрывок из первого явления:

«Кассандр, Паяцо и Пьерро влезают в тележку. Арлекин делает движение своим волшебным прутом. Тележка *превращается в железную клетку*, в середине коей заключены преследователи…

Явление второе: Арлекин и Коломбина входят на сцену. Стол, уставленный яствами, и два стула *появляются из рощи…* Преследователи {103} входят на сцену и видят завтрак. Но стулья вдруг *устремляются* в рощу и персонажи падают навзничь. Они подозревают в этой шутке Пьерро и хотят его бить, но он ловко избегает удара и намеревается схватить пирог, но *стол также устремляется в рощу*»[[7]](#footnote-4) (курс. мой. — *С. Ю*.).

Не правда ли, этот отрывок поразительно напоминает погони и трюки в ранних комических фильмах Чаплина и Мак-Сеннета? А бегающие столы и стулья прямо перекочевали из народного театра XIX века на подмостки «Смерти Тарелкина»?

Но здесь, увы, не нашлось волшебного прута Арлекина: современная механика не сработала, пружины оказались слабыми и малоэластичными, стулья и столы с разъезжающимися ножками упрямо не хотели выпрямляться, а если добавить к этим неполадкам то, что текст Сухово-Кобылина невнятно доносился со сцены, перемежаясь с грохотом непослушной мебели и оглушительными взрывами подложенных под нее дымных петард, то все вместе взятое временами производило впечатление малоуютного сумасшедшего дома[[8]](#footnote-5).

Единственным, кто чувствовал себя, как рыба в воде, в этой, по сегодняшнему определению, «кафкианской» обстановке, был Качала — Охлопков. Его курносая, такая «русопятая» задорная физиономия, лихо заломленная на затылке не то кепка, не то картуз, «прозодежда», выглядевшая на нем, как русская рубаха, размашистый азарт его поведения на сцене наряду с умелым использованием законов «биомеханики» — все органично вписывалось в атмосферу «веселых расплюевских денечков» и послужило для самого актера как бы эскизом к роли Васьки Буслаева в «Александре Невском» Эйзенштейна.

Все без исключения дальнейшие появления Охлопкова на сцене Театра имени Мейерхольда были также удачными. Даже в суматошной динамике деревянных «мюр-мобиль» (движущихся стен) и бегающих лучей прожекторов в спектакле «Д. Е.» («Даешь Европу!»), среди карнавала масок (чуть ли не каждый актер исполнил по нескольку образов-масок) выделялась всего в одном эпизоде спокойная фигура советского моряка. Охлопков играл его без грима и был настолько приметен, что отсюда и началось его сотрудничество с кинорежиссером Абрамом Роомом, в фильмах которого он сыграл двух матросов подряд.

Но об этом подробно несколько позднее, а пока что упомянем о появлении Охлопкова буквально на нескольких метрах крупного плана в роли Музыканта в фильме Александра Разумного {104} «Банда батьки Кныша»; он с таким заразительным весельем наяривал на скрипке в эпизоде свадьбы, что вносил в эту незатейливую агитку нотку настоящего искусства.

Затем опять на сцене ТИМа, словно соревнуясь в умении трансформации, щедро проявленном в «Д. Е.» Эрастом Гариным и Игорем Ильинским, Охлопков неузнаваемо преобразился в пьесе С. Третьякова «Рычи, Китай!» в старика лодочника, героическую фигуру, сыгранную выразительно и экономно, в своеобразном, несколько по-восточному замедленном ритме.

Пожалуй, здесь впервые отчетливо проявилась особенность актерской игры Охлопкова — сначала, вероятно, интуитивное, а затем и сознательное использование *смены темпов и ритмических контрастов*. После исполнения им сравнительно большой роли в спектакле «Учитель Бубус» (пьеса А. Файко) молодые теоретики из мейерхольдовской свиты — Е. Габрилович (будущий кинодраматург) и Г. Гаузнер — прозорливо сформулировали эту особенность Охлопкова:

«Актер, игравший на темпе, на его микроскопически увеличенных повышениях и понижениях; играющий “временным”. Вся роль генерала Берковца есть непрерывная игра отрезками времени большей или меньшей протяженности, которые, накопляясь в одной комбинации, создают сами по себе впечатление то тревоги, то радости, то отчаяния, то похоти»[[9]](#footnote-6).

Если внешний рисунок образа генерала Берковца Охлопков по совету режиссера выстроил на основе графических гротесков Георга Гросса, то в ритмике роли он шел от уроков немецкого экспрессионистического кино (в те годы на московских экранах регулярно появлялись все его новинки). В первую очередь, думаю, от фильма Г.‑В. Пабста «Лулу», где одну из главных мужских ролей исполнял выдающийся актер из труппы Макса Рейнгардта Фритц Кортнер (впоследствии, уже в послевоенной Германии, ставший одним из лучших постановщиков пьес шекспировского репертуара).

Из‑за проклятой страсти к Лулу (в этой роли прославилась американская актриса Луиза Брукс) доктор Шенк стрелялся, и тут-то актер и режиссер разыгрывали свою «коронную» сцену, вошедшую в анналы мирового кино: Кортнер, стоя спиной к аппарату и пустив себе пулю в сердце, не падал, а с каменным лицом без всяких гримас боли, долго, очень долго и медленно, томительно медленно шел наискось из одного угла огромной комнаты в другой и только там рушился наземь, как срубленный дуб.

Так и генерал Берковец в спектакле «Учитель Бубус», смертельно раненный во время попытки разгона им рабочей демонстрации, маршировал прусским шагом, как механическая кукла, из глубины сцены по диагонали к самому краю просцениума и только тут падал, словно, казалось, кончался «завод».

{105} Пространство становилось одним из выразительных средств актерского мастерства — этому искусству не декоративной (как у Таирова), а *функциональной* мизансцены Охлопков на собственном опыте научился у Мейерхольда и впоследствии широко применял его в своей режиссерской практике.

Что же касалось «темповой» игры, то Охлопков умело реализовал ее и на киноэкране. Для «Бухты смерти» режиссер А. Роом пригласил Охлопкова на непредусмотренную сценарием роль матроса, и небольшой этот эпизод стал одним из самых заметных в ленте…

У Охлопкова и дальше «темповая» игра и использование пауз сохранились и получили успешное развитие, в частности, в следующем фильме Роома «Предатель».

История этого фильма и участия в нем Охлопкова любопытна, ее стоит напомнить еще хотя бы и потому, что, к сожалению, ни одной копии картины не сохранилось.

Для того, чтобы восстановить факты, воспользуемся, кроме моей памяти, материалами буклета, изданного к моменту выхода фильма на экран. Под заголовком «Из беседы с авторами сценария» там сообщается: «Киносценарий сделан из повести Л. Никулина “Матросская тишина”, напечатанной в двух книгах журнала “Новый мир”. Автор повести заинтересовался цепью случайностей, совпадений, которые иногда через много лет выдавали бывших агентов охранки революционному правительству… История развертывается в приморском городе в своеобразном быту моряков двадцать лет назад. Развязка ее в наши дни. Только в наши дни виновник гибели пяти революционных матросов расплачивается за предательство».

В конце декабря 1925 года последовал неожиданный телефонный звонок от А. Роома, с которым я лично знаком не был, но опубликовал о его картине «Бухта смерти» сочувственную рецензию. Режиссер лаконично поблагодарил меня за нее, а затем сказал, что давно следит за моей работой художника в театре, знает о моей деятельности в качестве одного из основателей движения «эксцентризм» и склонности к различным «выдумкам», — поэтому он и предлагает мне сочинить декорации и вообще помогать в постановке его нового фильма.

Так 1 января 1926 года я был зачислен художником и ассистентом на Первую Госкинофабрику, что на Житной улице, в съемочную группу, состоявшую из режиссера А. Роома, оператора Е. Славинского и его ассистента С. Гусева, помрежа Е. Кузиса и директора А. Котышева; я оказался шестым, совмещая две должности.

Должен сразу заметить, что немногочисленность группы значительно содействовала тому, что называется производительностью труда: мы вшестером превосходно справлялись с довольно сложным объемом работ — одних декораций я выстроил при помощи главного художника кинофабрики опытного В. Рахальса свыше тридцати, а весь фильм был снят за два месяца.

{106} Главным консультантом по всем сценарным делам являлся в ту пору Виктор Борисович Шкловский. Неистощимая выдумка и богатейшая эрудиция сделали его незаменимым советчиком на обеих кинофабриках Госкино. Но он не только «вытаскивал» и «штопал» чужие незадачливые сценарии, а и сочинял свои — так, по ним А. Роом вскоре поставил «Третью Мещанскую» и «Ухабы», Ю. Тарич — «Капитанскую дочку», Л. Кулешов — «По закону», О. Преображенская и В. Правов — «Последний аттракцион», а в Ленинграде С. Тимошенко — «Два броневика». Последние два сценария я помогал записать Виктору Борисовичу, так как из-за перегрузки работой и некоторой свойственной ему разбросанности он нуждался в аккуратном подмастерье, а я в результате прошел отличную школу, за что и остался благодарен ему на всю жизнь.

К Шкловскому за помощью обратился и Роом, когда приступил к работе над «Предателем».

Решение было правильным — работа основного сценариста Л. Никулина оказалась небрежной, да и повесть его не отличалась высокими литературными достоинствами. К тому же, снятая несколько впопыхах, одесская натура вышла маловыразительной — картину надо было в павильоне делать заново.

К такому выводу пришли мы со Шкловским, просмотрев весь материал. Роом был не только не обескуражен, но с пылом ринулся с нами на преодоление многочисленных творческих и производственных препятствий.

И здесь-то неожиданно пригодился Охлопков. Неожиданно потому, что никакой роли в сценарии не имел, а репетировал в это время в театре. Однако наше общее желание продолжить традицию «Бухты смерти» и в том или ином качестве увидеть его и в очередной картине Роома было настолько велико, что мы сочинили для него новый персонаж, соответственно перекроив всю фабульную линию.

Свидетелем преступления, а затем и разоблачителем провокатора стал некий Неизвестный матрос. Окрестили мы его Неизвестным — с большой буквы — не случайно: тут сказалась общая для нас с Охлопковым принадлежность к школе Мейерхольда.

Образ Неизвестного после «Маскарада» (1917) настолько полюбился Мейерхольду, что позже он ввел его и в постановку «Пиковой дамы» Чайковского в ленинградском Малом оперном театре: на сей раз им стал Неизвестный игрок, бросающий вызов Герману в последней карточной игре, где того ждет роковой проигрыш.

Теоретическую базу под свое увлечение темой Неизвестного Мейерхольд подвел в брошюре «Амплуа актера», где под номером шестым значилось — «*Неизвестный (Инозримый)*, пример ролей: Неизвестный (“Маскарад” и “Дочь моря” Ибсена), Граф Монте-Кристо, Летучий Голландец, Лоэнгрин, Петруччио, Пер Баст, граф Траст, Наполеон, Юлий Цезарь, Несчастливцев, Кин, Шут Тантрис.

{107} Сценические функции: концентрация интриги выведением ее в иной личный план».

Причудливость выбора ролей и загадочность их функций тут очевидны, ибо трудно, к примеру, Петруччио или Несчастливцева представить в качестве *инозримых*, но в ту эпоху ни Николай Павлович Охлопков, ни я, как ученики Мастера, не подвергали сомнению цельность гипотезы, а, напротив, увлекались ею, отсюда и появление в фильме Роома Неизвестного в обличий матроса.

По нашему общему замыслу, это он во время ночного восстания на корабле «Саратов», везущем политических заключенных на Сахалин, выстрелом в руку ранит подосланного охранкой провокатора Нератова. Схватка, в результате которой арестованы пять матросов-революционеров, происходит под покровом ночи, и Неизвестный в темноте не знает, кого он ранил. Восстание подавлено, предателю удается скрыться.

Действие всей этой первой половины фильма разворачивалось в вымышленном приморском городе, и вот тут-то я должен был дать волю фантазии и оправдать в глазах Роома свою репутацию «выдумщика». Стараясь изо всех сил, я в ту пору, в том же буклете так изложил задачи декоратора:

«Художник режиссирует в пространстве кадра, мизансценирует вещи и заставляет играть свет. В кино вопиют не только камни, но и стены.

Художник кино должен помочь объективу окончательно отобрать то, что должно называться фотогенией. Кино — самое пристальное искусство и его настоящий лозунг: “Внимание к мелочам”.

Объемы и фактуры, поверхности шероховатые, блестящие, лакированные, формы вещей играют и живут вместе с человеком.

Моя работа в “Предателе” распадается на четыре части: первая — веселый дом мадам Гюйо — консервы из пошлости, построение по горизонтали, дискредитация ватного стиля российских Ватто.

Вторая — трактир “Самокат”. Сумасшедший трактир с вращающимся полом. Трактир, так блестяще описанный Горьким. Гофманщина по-нижегородски. Построение по оси».

Однако пора остановиться и разъяснить, при чем здесь Охлопков. По нашему замыслу, Неизвестный матрос впервые загадочно появляется в заведении мадам Гийо, где молодой ученик мореходных классов Нератов проводит ночь у проститутки Ванды, на которой он обещает жениться (роль Ванды хорошо играла артистка Т. Оганезова).

Комнату девицы я решил весьма изысканно, ее разделяв большой раздвижной веер из прозрачной материи, а стены я разрисовал изображениями парусных корабликов, точь‑в‑точь, как в пивной из первого видения лирической драмы А. Блока «Незнакомка».

В бальном зале заведения, расписанном в духе рыночных подражаний галантным сюжетам Ватто, главным элементом было {108} огромное овальное зеркало — в его надтреснутой и кривой поверхности отражались танцующие пары, а у пианино неистовствовал «демонический» тапер с наружностью Носферату из фильма Мурнау (здесь пригодились выразительный профиль и бритый череп популярного тогда актера Н. Рогожина).

Вот тут-то, среди этого уродливо-провинциального «маскарада», как парафраз мейерхольдовской мизансцены, возникает Неизвестный матрос. Его функция — также функция рокового вестника: он ищет Нератова, своего соратника по революционной организации, чтобы предупредить об опасности — арестован один из товарищей, восстанию может грозить провал. Но энергичная мадам Гийо (ее играла известная актриса Е. Хованская) выпроваживает нежелательного гостя.

Неизвестный матрос в нашей трактовке был лишен каких-либо мистических свойств, он добрый, а не злой гений, поэтому ему все же удается утром сообщить Нератову о перегруппировке сил, но он не знает, что юнец уже завербован начальником жандармского управления фон Дицем (в этой роли блестяще позировал модный фрачный «премьер» Н. Радин).

Итак, где же должен прокутить провокатор свои тридцать сребреников, то есть 500 рублей, полученные от полиции? Шкловский предложил не шаблонный ресторан, а описанный Горьким трактир «Самокат», действительно существовавший в Нижнем Новгороде. Его приманкой был круг, уставленный столиками. Пьяные купцы в разгар разгула орали: «Запускай!» — и столы начинали вращаться. Тягловой силой служили клячи в подвале, запряженные в деревянный ворот и уныло бредшие по кругу.

В фильме Роома в трактире возникала драка, и Неизвестный опять выручал Нератова, не зная о его предательстве.

Позже, во время неудачного восстания, Неизвестный подозревает струсившего корабельного механика, но, ранив провокатора в хаотической ночной перестрелке, не успевает разглядеть его в лицо.

Вторая половина фильма происходит уже в наше время. Следователю Соколову поручено разбирательство дела о восстании на «Саратове». В живых остались постаревшая, уродливая Ванда и струсивший тогда механик; затем оказывается, что под чужим именем проживает где-то и Нератов. После запутанной цепи ложных подозрений его в конце концов уличает — и кто же?

Конечно, Неизвестный матрос, появляющийся почти инфернально в кабинете следователя.

Финальным трюком поимки злодея Роом особенно гордился. Эффект заключался в том, что у актера, игравшего Нератова, был протез кисти руки, которую он потерял в результате какого-то несчастного случая.

И вот режиссеру пришла мысль разоблачить предателя необычным (и, увы, малоэстетичным) способом: Неизвестный матрос здоровался с Нератовым и во время рукопожатия резким движением {109} поворачивал и отвинчивал кисть его руки, упрятанную в перчатку, обнаруживая таким образом протез — неопровержимое свидетельство ночного ранения.

Мы с Охлопковым были отнюдь не в восторге от этого «трюка», но Роом был неумолим.

Впрочем, до открытых столкновений дело не дошло, мы оба отдавали должное таланту Роома и особенно ценили его кропотливую и умелую работу с актером, что выделяло его режиссерский почерк на фоне стремлений Кулешова, Вертова и Эйзенштейна к монтажному и типажному кино.

Охлопков исполнял своего Неизвестного в благородной, сдержанной манере, пользуясь приемами «темповой» игры, но возможностей для создания живого лица у его персонажа было мало, он являлся лишь «вставной» фигурой в примитивно детективном фильме, который в целом не удался.

Картину «высокого зрительского напряжения», о чем мечтал Роом, ему сложить не хватило умения, не помогла и «штопка» Шкловского — советский «триллер» американского образца в результате не состоялся.

Роом быстро оправился от неудачи и тут же поставил очень хороший фильм по сценарию Шкловского «Третья Мещанская» (или «Любовь втроем»), где заложил основы того стиля, что впоследствии окрестили «неореализмом», а я ему соорудил удобную и вполне реалистическую декорацию и самостоятельно снял проходы Фогеля по утренней Москве, которые явились моим режиссерским вкладом в картину.

Охлопков, участвуя во всех этапах работы над «Предателем» и накопив таким образом не только актерский опыт, тоже отважно вступил на режиссерскую стезю и уехал в Одессу на кинофабрику ВУФКУ, где в то время начинал и Довженко.

Здесь вскоре родился первый фильм Охлопкова «Митя». Сценарий для своего дебюта он попросил написать Николая Эрдмана, чей «Мандат» только что триумфально прошел на сцене Театра имени Мейерхольда.

Мало кто помнит, что начальными драматургическими опытами Эрдмана до «Мандата» были сценическая редакция комедии Лабиша «Копилка» для Опытно-Героического театра Б. Фердинандова на Таганке и его собственная «Шестиэтажная авантюра», пьеса с виртуозно запутанным сюжетом, сыгранная впервые 17 августа 1923 года в Фанерном театре на территории сада «Эрмитаж» в исполнении труппы бывшего театра «Кривой Джимми».

Спектакль не имел успеха у публики, но автор проявил такое профессиональное умение строить интригу и такое владение механикой «комедии положений», что обращение к нему Охлопкова объяснялось не только законами личной дружбы.

Такая же дружба прочно связала и меня с Охлопковым, причем и тут играла решающую роль, наряду с чисто человеческой симпатией, совместно выработанная в те годы общность эстетических {110} воззрений на искусство кино вообще и, в частности, на значение в нем актерского мастерства.

Для характеристики взглядов Охлопкова той эпохи стоит привести отрывок из его письма ко мне, посланного из Одессы и датированного 27 октября 1927 года, то есть вскоре после того, как я показал ему в черновом монтаже материал моего первого фильма «Кружева».

Привожу его со всеми подчеркиваниями автора и прошу помнить, что слово «фильм» было тогда женского рода.

«Дорогой Сергей… У меня сейчас сравнительно спокойное состояние, а, следовательно, и зажиточное, и я могу еще раз успокоить твои сомнения насчет твоей картины. Ей-богу, это все хорошо. Я очень внимательно следил и слежу за работой актеров во всех “игровых” фильмах и позволяю себе судить поэтому о режиссуре. В самом деле — это верный путь. Когда люди монтируют куски не больше, чем на 1/2 метра, — то тут об игровой фильме “не может быть и речи”. Понятно, почему неигровая фильма, — фильма еще к тому же основанная *не* на актерстве, хотя бы и самом минимальном, — эта фильма пользуется всегда коротким “американским” монтажом. Нельзя же ведь неопытность актерскую показывать больше, чем на 3/4 метра. Особо боязливые доходят до 1/4 метра.

Но и в игровых фильмах все “игровые” места (выбросим “проходы”, которые иногда достигают довоенной нормы в 20 – 25 метров), так я говорю, все игровые места в игровых фильмах тоже зачастую заставляют краснеть за полуметровость. Нельзя же неопытность режиссерскую показывать больше, чем на 1/2 метра.

Это я все к тому, что само уже построение *во времени* твоих кусков рассчитано на “смакование” построения в пространстве. А ведь на это идут *очень* немногие. Этот расчет не может идти только от храбрости или от испуга — здесь, несомненно, уже налицо режиссер, поставивший “в уме” несколько фильм.

Ты *старый* постановщик в кино. Ей-богу, это так. Я помню, как подходили и отходили парни у клуба до и после драки, как играл спиной актер — это уже опытность у тебя, а не “опыт с актерами”. Ты не “сумлевайся” насчет своей работы — и хорошенько монтируй… Ты прости, что я почему-то с советами полез, но я тебя люблю. Твой Николай».

В этом, по счастью, сохранившемся в моем архиве письме интересен не только заботливый и дружеский тон, но принципиальный взгляд молодого художника, бесстрашно полемизирующего с теми тенденциями, которые считались в ту пору передовыми и не подлежащими критике, во всяком случае, среди молодой режиссуры.

И фильм «Митя» подтвердил на практике теоретические позиции режиссера-дебютанта.

Прежде всего это был чисто актерский фильм в труднейшем и не имеющем у нас традиций жанре *трагикомедии*, к тому же с отчетливо заостренной сатиричностью.

{111} Нисколько не преувеличивая роль различных влияний, нами тогда испытанных, все же могу с основанием предположить, что гений Чаплина особенно заставил нас всех не просто восхищаться, но и задумываться над его поэтикой.

И не только в «Парижанке», но и в короткометражках, из которых одна — «Кармен» — производила на нас поистине оглушительное впечатление своим финальным кадром.

Пока шла пародия на оперный сюжет, все укладывалось в привычную схему мак-сеннетовских «комедий-затрещин» и вызывало взрывы смеха даже у тех зрителей, которые не очень вникали в тонкие иронические пародийные детали, но хохот резко обрывался в конце фильма.

Чарли — Хозе в пожарной каске, нелепом долгополом мундире с эполетами, путающийся в ножнах огромной кавалерийской сабли, приканчивал изменницу Кармен и опускался возле ее тела. И тогда — внезапно после бешеного темпа всей картины — наступала длительная пауза.

Чаплин, уже не смешной, а трагический паяц, с невыразимо грустным и опустошенным взглядом, неподвижно и долго, очень долго, казалось, бесконечно долго тосковал по утраченной возлюбленной; этот его взгляд следовало бы сравнить с тем впоследствии знаменитым крупным планом, когда в финальном кадре «Огней большого города» он всматривался в лицо прозревшей цветочницы.

Все попытки описать взгляд Чаплина в этот момент напрасны: он слишком многозначен и его надо видеть так же, как и весь заключительный план «Кармен», где художник впервые попробовал полемично перевести свою маску в *трагический план*.

Режиссерское мужество Охлопкова в его первом фильме в том и заключалось, что Митя, которого играл он сам, был смелой попыткой использовать опыт Чаплина, причем не в подражании чисто внешним свойствам его маски или излюбленным им комическим ситуациям, а в более глубоком, человечески-философском ракурсе.

Как я уже упоминал, не сохранилось ни одной копии фильмов Охлопкова, и поэтому читателю этих строк придется ограничиться, кроме моих свидетельств, еще лишь отзывами прессы, также, увы, немногочисленными, ибо новаторская работа Охлопкова в кино не была понята и своевременно оценена по достоинству.

Приведу оценку «Мити» из книжки А. Бейлина «Николай Охлопков».

«Центральную роль в новом фильме — роль Мити, наивного, доброго телефонного техника, попавшего в тину обывательской провинции, исполнял сам Охлопков. Артиста С. Минина он пригласил на вторую большую роль, которая и на этот раз в сценарии именовалась “Неизвестный”.

Сюжет картины, направленный против мещанства, строился на многих случайностях и недоразумениях, которые сами по себе, {112} может быть, и были смешные, но в соприкосновении с реальной действительностью становились очень уж наивными и невероятными.

Эпизод, положенный в основу сюжета, имел частный характер анекдота из провинциальной жизни. В фильме, по замыслу направленном против мещанства, не было, по сути дела, борьбы с ним, было лишь искреннее сочувствие авторов фильма Мите, который едва не стал жертвой пошлой среды. В картине отсутствовали реальные признаки времени.

В те годы были выпущены фильмы “Процесс о трех миллионах”, “Девушка с коробкой”, “Дон Диего и Пелагея”, “Закройщик из Торжка” и некоторые другие, в которых отражались поиски нашими кинематографистами путей развития советской комедии. Наряду с отдельными недостатками в них имелись и некоторые положительные черты, которые учитывались в дальнейшей работе.

Картину, поставленную Охлопковым, нельзя причислить к этому списку. Она была явной неудачей режиссера»[[10]](#footnote-7).

Беру на себя смелость заявить, что приговор автора полностью несправедлив и свидетельствует лишь о непонимании ни задач, ни результатов интереснейшей работы, намного опередившей образцы, перечисляемые А. Бейлиным. Ведь они все остались в тех рамках бытовой комедии, которые и старался решительно перешагнуть Охлопков.

Суть его новаторства в «Мите» была отлично определена много лет спустя в монографии, вышедшей в серии «Жизнь в искусстве» и посвященной, к сожалению, только театральной деятельности режиссера: «Охлопковская буффонада и эксцентрика шли от переизбыточности ощущения жизни. Самый быт был для него постоянной поэзией земной плоти… Прозаическое, утилитарное ощущение быта не было ему свойственно»[[11]](#footnote-8). Уже из этого ясно, что сравнение «Мити» с тогдашними бытовыми комедиями было методологически неправомерно, и то, что фильм Охлопкова — Эрдмана нельзя было включить в их список, отнюдь не служило доказательством его неудача, а, напротив, свидетельствовало о благотворной попытке молодого режиссера решительно преодолеть уже накопившиеся к тому времени штампы.

Пересказывать сюжет всякой комической картины — задача всегда неблагодарная, а «Мити» в особенности, так как юмор ее заключался не только в фабульных перипетиях, но прежде всего в игре и режиссуре. Поэтому попробую лишь схематично восстановить происходившее на экране.

Действие разворачивается в маленьком провинциальном городе. Митя, как и полагается комедийному герою, из-за свойств характера {113} и по сцеплению неожиданных обстоятельств непрерывно попадает в ситуацию «тридцати трех несчастий».

По доброте душевной он одолжил приятелю штаны, а в них забыл ключи от помещения, куда пригласил гостей. Приглашенные разгневались, угощение пропало… К тому же Митя влюблен и сделал предложение, а на его беду гостями были родственники, невесты Шурочки, отъявленные мещане и отнюдь не сторонники ее брака со скромным техником.

И на смотрины он опоздал из-за своей отзывчивости: несчастный случай на улице с женщиной — и Митя с чужим грудным ребенком на руках.

Всего этого ему никак не могут простить родственники невесты, сама она падает в обморок, а хор сплетниц торжествует: жених-то оказался уже «с дитем»!

Брак не состоится, «грешник» изгнан с позором, ославлен на весь город. Остается ему одно — покончить счеты с жизнью… Но утопиться не удается, из камышей появляется Неизвестный с револьвером в руке, он заставляет Митю выползти на берег и тут, вместо того чтобы стрелять в Митю, убеждает неудачного самоубийцу, что жизнь прекрасна.

Однако он же дает Мите хитроумный совет: инсценировать, собственную смерть и возложить тем самым ответственность за нее на обывателей-клеветников.

Замысел удается… Готовятся пышные похороны… Богомольные старухи оплакивают душу грешника… Произносятся елейные речи — мнимого покойника превозносят все те, кто довел его до самоубийства… Собираются пировать на поминках, но тут Митя не выдерживает и, к ужасу присутствующих, «восстает из гроба» и вместе с нареченной покидает обывательский тихий городок.

Наблюдательный читатель заметит даже из этого приблизительного пересказа переплетение двух знакомых сюжетных мотивов — одного из чаплинского фильма «Малыш» и другого, вскоре разросшегося у Эрдмана в целую пьесу «Самоубийца».

Итак, это была сатирическая комедия с отчетливым антимещанским прицелом и в этом совпадающая с драматургией Маяковского, с тем различием, что в центре Охлопков и Эрдман пытались поставить не отрицательного персонажа наподобие Присыпкина или Победоносикова, но комического и одновременно лирического героя, и даже не одного, а двух, ибо Охлопков, верный традициям своего учителя Мейерхольда, ввел в действие фигуру Неизвестного.

Но то был не злой вестник рока, а наоборот, друг и помощник Мити. Обаятельный актер Сергей Минин выступил в «Мите» не в привычном для него амплуа «социального героя» (вспомним сыгранного им до того рабочего в фильме А. Роома «Ухабы»), а мягко сыграл чудаковатого незнакомца, чей глаз был прикрыт черной повязкой, волосы причудливо спрятаны под черной же, круглой «профессорской» шапочкой, а на плече уютно устроилась также черная, пушистая кошка.

{114} Фильм начинался необычно — весь экран занимало большое паспарту, вроде тех, что встречались в окнах провинциальных фотосалонов. На паспарту красовались снимки обитателей города различных возрастов, позирующих по случаю всяких семейных событий.

Затем неожиданно все эти фигуры покидали свои места у тумбочек или поднимались с кресел и стульев и оживленно сходили с витрины в жизнь. Вся эта остроумная мизансцена перекликается с той, которую осуществит уже зрелый Охлопков в решении сцены «мышеловки» в своем спектакле «Гамлет»; для меня эта преемственность *вертикального* построения в пространстве очевидна.

Самым удивительным в работе Охлопкова над его первым фильмом было то, что тогда кинотехника везде, а особенно на Одесской кинофабрике, не была оборудована приспособлениями для комбинированных съемок. Но это не остановило молодого экспериментатора. Вместе с оператором Гольдтом он соорудил во дворе фабрики оживающую витрину в натуральную величину, то есть высотой в трехэтажный дом, разместив в каждом отсеке живых актеров, — эффект получился грандиозный и убедительный. Охлопков мог торжествовать: это был его первый «жираф»!

Первый, но не последний в этом фильме. Даже скептически настроенные критики с похвалой отозвались об эпизоде ложных похорон, который так свойствен жанру трагикомедии. И действительно, динамически разрастающийся до традиционной «погони», этот аттракцион был не только остроумен сам по себе, но и свидетельствовал о верности художника некоторым традициям жанра, восходящим еще к гротеску Гоголя и Сухово-Кобылина, а еще далее — к площадным балаганным пантомимам народного театра.

К сожалению, в критической практике мы привыкли рассматривать отдельный фильм изолированно не только в творческой биографии художника, но и в активе сходных явлений как в советском, так и в зарубежном кино.

Поиски Охлопкова интересны как раз еще и тем, что они перекликались с аналогичными опытами других молодых режиссеров тех лет. Так, почти одновременно в грузинском кино дебютант скульптор Михаил Чиаурели в первом же своем фильме «Хабарда» проявил себя как острый сатирик, и центральным аттракционом его картины, высмеивающей омертвевшие лженациональные традиции, стал также эпизод похорон, совсем как в охлопковском «Мите».

А во Франции начинающий журналист Рене Клер неожиданно прославился фильмом «Антракт», сделанным действительно для антракта в спектакле Шведского балета в театре Елисейских полей; пародийная и под конец несущаяся вприпрыжку похоронная процессия из этого фильма вошла в историю мирового кино.

Так русский, грузинский и французский режиссеры, не сговариваясь и не видя работы друг друга, доказали жизнеспособность {115} законов трагикомедии, салютуя, каждый по-своему, гению великих мастеров этого жанра!

Результат работы Охлопкова был справедливо оценен лишь, много лет спустя — в четырехтомной «Истории советского кино» и в книге Р. Н. Юренева «Советская кинокомедия». В ней критик писал:

«Длинный, длиннорукий, длинноногий юноша, с круглой головой на длинной шее, с круглыми наивными глазами, с застенчивой детской улыбкой, Митя добр, поэтому он нелеп и смешон в среде злых обывателей, поэтому он враждебен их обществу, их интересам…

Образ Мити бесспорно удался Охлопкову. Это был редкий и трудный образ положительного героя комедии. Нелепость его поступков, мотивированная застенчивостью, влюбленностью, а подчас и не мотивированная вовсе, скрывала добрые и благородные намерения.

Этого не хотели понять руководители кинопроизводства, единодушно объявившие Охлопкова формалистом и еще единодушнее отказавшие ему в праве продолжать работу над комедиями о Мите»[[12]](#footnote-9).

Итак первый фильм Охлопкова не был достаточно понят, так как явно опережал свое время. Но режиссер, нимало не смутясь, затеял вслед за «Митей» еще более смелый эксперимент. По его заказу тот же Николай Эрдман в содружестве с Анатолием Мариенгофом экранизировали памфлет Поля Лафарга «Проданный аппетит».

Труды и деятельность этого видного французского социалиста, женатого на дочери Карла Маркса, высоко ценил В. И. Ленин, его посещение Лафаргов в их загородном обиталище под Парижем ярко описано в мемуарах Н. К. Крупской. Поэтому нет ничего удивительного, что в первый же год после победы Октябрьской революции молодое Советское государство в поисках боевой агитационной литературы обратилось к острополитическому памфлету Лафарга.

Вот я держу в руках эту библиографическую редкость, тощенькую — всего 16 страниц — книжицу, отпечатанную еще по старой орфографии на желтой и грубой газетной бумаге; на обложке вверху: «Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика» и лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», а внизу: «Издание Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов Р. С. Кр. и Казач. Депутатов, Москва, 1918». Фамилия переводчика с французского не обозначена.

Сам факт обращения к работе Лафарга в такое боевое время подчеркивал ее политическую значимость, и мысль об ее перенесении на экран можно признать меткой и своевременной.

{116} Тем более что Охлопков почувствовал в работе над памфлетом Лафарга возможность продолжать свои поиски новой формы современной трагикомедии — памфлет предоставлял для этого все возможности.

На роль безработного Охлопков пригласил замечательного украинского актера Амвросия Бучму, уже прославившегося к тому времени исполнением роли Джимми Хиггинса в одноименном спектакле по роману Э. Синклера в театре Березиль в постановке Леся Курбаса.

Охлопкову был близок творческий метод Курбаса (у него было что-то общее с Мейерхольдом), а Бучма пленил его не только оригинальными внешними данными, выразительным взглядом всегда горящих внутренним огнем черных глаз, похожих на глаза Пабло Пикассо, скульптурой лица, мускулистым тренированным телом, но и тем, что позднее стали обозначать понятием «личность» и благодаря чему его присутствие на экране всегда становилось столь весомым.

В памфлете Лафарга некий безымянный капиталист, остановившись у витрины, обращается к безработному Эмилю, страдающему от голода:

«— Итак, я вам предлагаю продать мне вашу пищеварительную энергию, как рабочие продают мне свою мускульную силу, инженеры — интеллектуальную, кассиры — честность, кормилицы, воспитывающие моих детей, — свое молоко и материнские заботы.

— Но разве это возможно?

— И даже очень. Вы будете производить аппетит, я буду есть и пить для вас, и вы будете сыты… В том, чтобы другой переваривал содержимое моего желудка, положительно нет ничего более чудесного, более невероятного, чем в том, что в Лондоне или в Нью-Йорке при посредстве телеграфа исполняются мои желания в тот самый момент, когда я их испытываю. И я так мало шучу, что вот 2000 франков за первый месяц».

В фильме, да еще немом, столь большое количество текста было невозможно, и авторы попробовали перенести акцент на действие — продажу аппетита предлагал безработному доктор от имени капиталиста. Тот экспонировался по-плакатному выразительно — на эту роль Охлопков пригласил Цыбульского, актера МХАТ Второго. Талант у него был небольшой, зато объемы туловища внушительны. Он казался самым толстым человеком в Москве и поэтому был нарасхват у киношников, терпевших недостаток в типаже для ролей иностранных буржуев и нэпманов.

Охлопков окружил его лакеями и посадил за стол, где красовалось одно яйцо в фарфоровой подставке. Но даже его не мог осилить толстяк, страдающий хроническим отсутствием аппетита. Тогда и появлялся шарлатанистый врач с предложением о фантастической сделке с покупкой и пересадкой чужого аппетита.

Операция удалась, и началась трагедия пролетария: он хотел использовать полученные столь странным способом деньги, чтобы наладить семейное счастье, но постепенно жизнь становилась невыносимой; {117} чем больше он нагуливал аппетит для капиталиста, тем тот становился ненасытнее, а все последствия его растущего обжорства приходилось переносить несчастному Эмилю.

Фильм развивался бурно — в нарастающем темпе. Охлопков на сей раз сознательно отказался от длинных кусков, понимая, что изображение физиологических страданий неуместно средствами актерского подражания, и применил систему хороню продуманных кинометафор, деталей и чисто динамических средств. Например, большой фрагмент мучений героя он воплотил в целой серии крупных планов и монтажных кусков, снятых с движения на аттракционе — так называемых «американских горах» в саду Ленинградского Народного дома.

Кульминацией картины стала сцена вакхического пира у капиталиста. Охлопков поставил ее с размахом и выдумкой: это был какой-то вагнеровский церемониал в честь Его Величества Пуза. Средневековые герольды звуками фанфар возвещали о появлении бесчисленного множества фантастических блюд и напитков, рыцари с алебардами охраняли процесс поглощения пищи, сопровождающийся музыкой менестрелей и плясками одалисок…

Весь этот гимн неуемной плоти, несравнимый даже с ненасытностью героев Рабле, становился особенно выразительным, так как монтажно контрастировал с нарастающей трагедией героя. Он все же вернулся к своей профессии шофера и именно в этот момент вел автобус по уличному маршруту — корчился за рулем, пьянел, терял сознание от бездонной прожорливости хозяина и вместе с машиной врезался в стену! Но его смерть была концом и капиталиста — так трагически завершилась эта своеобразная кинопритча.

Охлопков в ней как бы открывал для себя возможности, которые таила кинокамера. Так же, как и его учитель, не признававший автореминисценций, он не захотел повторить приемы своего первого фильма и со свойственным ему азартом ринулся на освоение необычных ракурсов, наплывов, многократных экспозиций, замедленной и убыстренной съемки, благо фантастичность и условность сюжета не только позволяли, но и требовали подобной отваги.

Кстати, и здесь его поиски шли параллельно увлечениям Рене Клера: французский художник испробовал, вслед за «Антрактом», прием стоп-кадра в фильме «Париж уснул», двойной экспозиции — в картине «Призрак Мулен-Ружа» и стилизацию приемов феерии в фантастическом «Воображаемом путешествии».

Но в отличие от элегантных новаций Клера, у Охлопкова явственно ощущалось стремление к социальному заострению как тематики, так и выразительных средств. Да и его обращение к «западному» материалу объяснялось отнюдь не увлечением «экзотикой», а желанием продолжить линию агитационно-сатирического зрелища, намеченную уже в «Мистерии-буфф» и в таких спектаклях Мейерхольда, как «Озеро Люль», «Земля дыбом», «Д. Е.».

{118} Это было тем более своевременно, что именно на фронте зарубежной тематики дела в отечественном кинематографе обстояли тогда из рук вон плохо. На Московской кинофабрике из примитивной и безвкусной пьесы Дм. Смолина с лихим названием «Иван Козырь и Татьяна Русских» в те же годы соорудили бездарную ленту «Рейс мистера Ллойда», на Украине режиссер В. Турин снял не менее «вампукистую» картину «Борьба гигантов», в Ленинграде еще не выветрилась память о неудаче «боевика» под заманчивым названием «Сердца и доллары». Казалось бы, именно на таком фоне и следовало оценивать «Проданный аппетит». Но появлению фильма на экране сопутствовала бурная дискуссия в прессе, причем критическая разноголосица ни в малой степени не облегчила задачу объективного рассмотрения удач и просчетов бесспорно талантливой работы Охлопкова.

Наиболее точным кажется мне отзыв в ленинградском журнале «Жизнь искусства» (1928, № 35), подписанный буквами Б. К. Под этим скромным обозначением скрывался молодой критик Борис Коломаров, воспитанник Государственного института истории искусств. В течение ряда лет он рос на наших глазах, но его путь в киноведении трагически оборвала война: он ушел добровольцем в народное ополчение и пал смертью храбрых, защищая свой родной город. В своей статье о «Проданном аппетите» Борис Коломаров, в частности, писал:

«До сих пор, изображая (и обличая) буржуазное общество наше кино шло или по линии очень и очень сомнительной сатиры на “разлагающуюся Европу”… или по линии простого иллюстрирования основ политграмоты.

Новый украинский фильм “Проданный аппетит” целится в старую мишень *по-новому…* Сочинение Лафарга экранизировано драматургически искусно. Режиссер Охлопков сделал все, чтобы социальный сарказм ленты был и полновесным и островпечатляющим. Весь фильм полон динамики, весь искрится бурливой и горячей эксцентрикой, в некоторых местах просто блестящей».

Вслед за Б. Коломаровым фильм дружно поддержали, как ни странно, прежде всего на периферии.

А столичные «знатоки», наоборот, объявили поход против: фильма.

Особенно постарался К. Фельдман, который сразу в двух газетах подверг картину резкой критике, хотя и малоубедительной, но губительной — в обстановке тех лет — для режиссера и его актива в области кинопамфлета.

Так грустно закончил Николай Охлопков первый цикл своей кинорежиссуры и вернулся в Москву. Больше он не обращался к политической сатире, о чем можно только пожалеть, так как этот жанр и дальше с трудом пробивал себе путь на советский экран.

Кстати, смею думать, что было бы очень хорошо, если бы кто-либо из молодых историков нашего кино тщательно проследил за тем, что все-таки было сделано в этой области. Ведь заслуживают {119} всяческого внимания и такой фильм, как «Женитьба Яна Кнукке», остроумный и злой антивоенный памфлет (по сценарию В. Воеводина и Е. Рысса), изобретательно поставленный Александром Ивановым в 1935 году на студии «Ленфильм» (кстати, одна из лучших ролей Николая Черкасова — воинствующий капрал Пфуль, весь свинченный из протезов!) и, быть может, менее удачные, но по-своему интересные «Марионетки» Я. Протазанова (по сценарию В. Швейцера), с тоже блестящей актерской работой С. Мартинсона — парикмахера Соль, и фильм А. Андриевского (по сценарию Г. Гребнера) «Гибель сенсации» с интересно поставленными боями и плясками роботов.

Стоит помнить и о том, что в *каждый* из «Боевых киносборщиков», снятых во время войны, были вкраплены острые антифашистские гротесковые скетчи и миниатюры.

Право же, их стоит изучить и описать с не меньшим вниманием, чем прославленные окна РОСТА. Ведь все вместе — это целая, но начисто забытая линия в развитии советского политического искусства.

Впрочем, вернусь к Охлопкову. 19 июля 1928 года в газете «Кино» появилась следующая заметка: «Режиссер Н. Охлопков приступил в Госвоенкино к съемке короткометражной ленты “Прожектор”. Наряду с этим ведет подготовку большой художественной фильмы “Комсомольцы во флоте”». А уже 30 июля «Красная звезда» сообщила, что сценарий получил название «Берегись», ряд натурных съемок будет произведен в Черноморском флоте и что одними из главных действующих лиц в фильме являются комсомольцы-краснофлотцы.

Однако за осторожной оговоркой — «одними из…» скрывался очередной «жираф» Охлопкова, ведь трудно было поверить, что режиссер согласился снимать просто очередной военно-инструктивный фильм. «Жираф» этот на сей раз заключался для режиссера в… пылающем море.

«Вот уже вся поверхность моря до самого горизонта затянута сплошной жирной пленкой… Нефть… ее едкие испарения перебивают свежий запах моря. Вдали над гладью моря поднимается гигантский огненный факел… Невероятно, нельзя не верить глазам: горит море»[[13]](#footnote-10).

Эти строки взяты из сегодняшнего описания катастрофы, происшедшей летом 1979 года в Мексиканском заливе, но Охлопкову она привиделась еще полвека назад, правда, возникла она в его воображении по злой воле безумного вредителя. Эта натянутая сюжетная мотивировка, вероятно, была одной из причин того, что сценарий «не задался».

К тому же, видимо, и такая производственно маломощная организация, как Госвоенкино, была не приспособлена к освоению столь масштабных постановочных замыслов. Надо, кстати, заметить, {120} что в ее программе вообще наблюдались странные отклонения от прямых задач, ради которых она была создана.

Какое, например, отношение к популяризации военно-политических знаний имела картина режиссера М. Вернера «Солистка Его величества» — о карьере балерины Кшесинской — или бытовая драма «Круг» (дебют начинающего постановщика Юлия Райзмана)?

Тем не менее тогдашнему руководству Госвоенкино делает честь, что оно постаралось привлечь Охлопкова, поставив, однако, условие: пока созревают его честолюбивые и обширные замыслы, снять учебную короткометражку.

Здесь важно отметить в биографии Охлопкова появление рядом с ним в качестве ассистента Александра Медведкина, в скором будущем выросшего в смелого и оригинального художника. Пока же этот активный борец гражданской войны и ответственный политработник исполнял скромную должность того самого «помощника на все руки», которую проходило все наше поколение зачинателей советской кинематографии.

Это от него узнал я любопытные подробности об одночастевом фильме «Прожектор», о котором не стоило, может быть, и упоминать, так как он не стал заметным шагом в деятельности обоих участников, однако все же и в нем заключались некоторые характерные особенности почерка Охлопкова.

Роль прожекторов на войне оказалась очень важной — вспомним хотя бы их массированное использование маршалом Жуковым в победоносном штурме советскими войсками гитлеровского Берлина. Любопытно, что фильм Охлопкова, поставленный еще до войны, заканчивался показом этого мощного средства ослепления врага и поддержки атаки. А затем в хронике газеты «Кино» появилась заметка: «Режиссер Охлопков с ассистентом тов. Медведкиным начал в Госвоенкино работу над интересным фильмом “Путь энтузиастов”. Идея фильма — дать кинематографическое разъяснение основных политических лозунгов партии».

Сейчас трудно установить, как этот сценарий оказался в руках режиссера и являлся ли его первоначальным автором кинодраматург Павлюченко, как тогда сообщалось, но бесспорно лишь то, что заявленное «разъяснение» политических лозунгов дня обернулось одним из самых интересных и спорных явлений советского кино конца 20‑х годов.

Не могу я объяснить сегодня и то, почему Охлопков так круто повернул в сторону того самого кинематографа «74 метра», который он еще недавно яро отрицал, считая его показателем режиссерской неумелости. Могу лишь строить догадки, что был он подхвачен общим потоком революционно-эпической зрелищности и захотелось ему попробовать и себя в этой области, оперевшись в этих деталях на свой юношеский опыт работы над «Мистерией-буфф». Возможно также, что то была одна из первых подмалевок к тем эпическим полотнам, которые Охлопков вскоре развернул в крошечном помещении Реалистического театра, где впервые {121} во весь голос прозвучали прозаические строки Горького, Серафимовича, Ставского.

Но, к несчастью, сценарий «Путь энтузиастов» (если таковой существовал вообще) отнюдь не был оснащен литературно и в этом отношении совпадал с заразительной тогда тенденцией «эмоционального сценария», где личная декламация автора часто подменяла драматургическое умение.

Был, впрочем, в сценарии и очередной «жираф». Им для Охлопкова оказался эпизод гражданской войны, вычитанный Медведкиным в одной из военно-инструктивных брошюр, где подробно рассказывалось, что такое паника в боевой обстановке и как с ней бороться.

Автор описывал случай, когда по отчаянному воплю караульного: «Обошли!» — измученная и потрепанная в боях воинская часть спросонья панически бросилась тикать от опасности вражеского окружения. Но, к счастью, сообразительный и решительный комиссар поскакал на лошади рядом с бегущими бойцами, не останавливая их, понимая, что это пока безнадежно, а, напротив, на ходу покрикивал: «Бежать ровно, бежать десять верст» и «Держись, ребята, недолго осталось!», а затем вдруг неожиданно рявкнул: «Стой, слушай приказ: снять сапоги!»

Выдохшиеся, ошарашенные солдаты опустились на землю и стали стаскивать обувь и — паника затихла, так что после команды «Стройся!» перед комиссаром оказалась хоть и босая, но воинская часть, снова способная вести бой.

Этот эпизод открывал фильм «Путь энтузиастов» и стал в нем одним из самых впечатляющих. Увы, остальное как бы захлебывалось в потоке «аттракционов», пытавшихся впопыхах пересказать чуть ли не все основные этапы истории Советского государства.

По существу, это было повторением поэтики раннего Маяковского с его обращением — в «Мистерии-буфф» и в поэме «150 миллионов» — к безымянным, обобщенным персонажам, но, увы, с той существенной разницей, что, звучавшая ново в самом начале 20‑х годов, эта поэтика изживала себя в их конце — ведь были уже опубликованы «Тихий Дон» и «Разгром», да и Маяковский написал в эти годы поэму о Ленине и сатирического «Клопа».

Так Охлопков неожиданно оказался не в авангарде советского искусства, а в его арьергарде, что, может быть, и стало причиной его бесповоротного ухода из кинорежиссуры после «Пути энтузиастов».

Но пока результат не прояснился, он со свойственным ему азартом окунулся в сложнейшие съемки.

Чего тут только не было и какими только выдумками он не перенасыщал режиссерскую партитуру!

Однако при всей своей внешней динамике фильм получился статичным и умозрительным. Этим и объясняются те трудности, с которыми он встретился при выходе на экран в самом начале 1930 года.

{122} Сторонники фильма пробовали защищать его путем устройства обсуждений в рабочих аудиториях.

Подобные общественные просмотры и обсуждения проводились широко, и на них выступали рядом с противниками и горячие защитники фильма. Так, например, на дискуссии, состоявшейся 1 февраля 1930 года в производственной комиссии 1‑й Совкинофабрики, рабочий Евдокушин заявил: «Я видел первую картину, понятную с начала до конца, показывающую эпоху с 10‑го по 30‑й год. В картине все правильно. Это первая настоящая картина за много лет. Здесь на сто процентов показана сила агитации. Картина наполнена энтузиазмом. Видно, что рабочий класс ведет за собой крестьянство. Картина будет понятна и рабочему и крестьянину. За границей она может сделать переворот. Такую картину я вижу впервые». Его тут же поддержал общественник Юдин: «В картине замечательно остро показан политический блок рабочих и крестьян… В кинематографии в данный момент большое затишье. Если сейчас делают не “серятину”, то около этого. Это объясняется борьбой с формализмом. Здесь пересаливают. Все, что не серо, относят к формализму. Охлопкова обвиняют в формализме, но этого нечего бояться. Фильма нужная, автор отлично справился с поставленными задачами».

Насчет обвинений картины в формализме молодой общественник не ошибся, они прозвучали и притом с неожиданной стороны — такой, в общем, доброжелательный человек, как автор сценария «Красные дьяволята» П. Бляхин, занимавший в тот период ответственный пост председателя Главреперткома, выступил с беседой «Итоги киносезона», где он выдвинул оценки, явно подверженные влиянию рапповщины, вскоре разоблаченной партией.

В этой беседе досталось, что называется, «всем сестрам по серьгам» (в том числе и автору этих строк). Вот что безапелляционно заявил П. Бляхин: «Наиболее характерными кинопроизведениями с явно формалистическим уклоном являются почти все картины Козинцева и Трауберга (“Чертово колесо”, “Новый Вавилон” и другие), фильмы Юткевича (“Кружева”, “Черный парус”), картины Вертова (“Человек с киноаппаратом” и др.). Не лишены формалистских загибов и такие талантливые вещи, как “Арсенал”, “Старое и новое”, “Обломок империи”, “Земля”, что значительно снижает их ценность».

«Разделавшись» со всеми нами, в конце беседы П. Бляхин признал: «Несомненный талант проявил Охлопков (“Путь энтузиастов”). … Несомненно растут Юрцев, Юткевич и другие», но тут поспешал с оговоркой: «Крайне спорными, но талантливыми вещами следует признать “Новый Вавилон”, “Человек с киноаппаратом” и “Путь энтузиастов”»[[14]](#footnote-11).

И как бы в ответ на подобную критику, которую в одной из своих статей И. И. Степанов-Скворцов окрестил «взмах оглобли», {123} последовали взволнованные строки в «Комсомольской правде»: «Молодой кинорежиссер Охлопков поставил картину о русской революции… Казалось бы, появлению такой картины следовало только радоваться… Между тем… совершенно невероятные вещи происходят в области кино. Они заслуживают пристального внимания всей советской общественности, ибо перегибы в требовательности и суровости здесь достигли настолько необычайной степени, что стали тормозом к развитию этого важного, могучего орудия воздействия на массы.

Мы имеем лучшую в мире кинематографию. Ни одна страна не может похвастать такими режиссерами, как Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко и ряд других…

Мы живем в стране самой смелой, самой революционной мысли, где не стесняются острые и жгучие проблемы современности выдвигать на широчайшее обсуждение масс… И все же у нас нет кино, разрабатывающего проблемы, которыми живет и волнуется страна.

И если не полностью, то в значительной мере во всем этом виноват критик… Он однажды прочитал у Плеханова, что искусство не может быть бестенденциозным, но он не дочитал Плеханова до конца и поэтому не знает, что тенденция художественного произведения не должна выпирать, иначе она рвет художественную ткань и достигает совершенно обратного: произведение становится не художественным, а откровенно дидактическим, унылым и пресным, как тот синий чулок, вкусам которого оно отвечает.

Это он не пропускает на экран “Путь энтузиастов” и в десятый раз возобновляет “Месс Менд”, плохо сделанную русскую подделку под заграничную детективную картину…

Путь Охлопкова и подобных ему молодых работников искусств, пробивающих стену косности и ханжества, — это поистине путь энтузиастов. И на этом нелегком пути им должна быть обеспечена помощь советской общественности»[[15]](#footnote-12).

Надеюсь, читатель не посетует на меня за обширные цитаты: они убедительно свидетельствуют не только о критической разноголосице тех лет, о нетерпимости некоторых выступлений по тону и выводам, но и о том, что картина Охлопкова была явлением незаурядным. А мытарства, которые она испытала, являлись следствием причин гораздо более глубоких и сигнализировавших не о частных неудачах того или иного фильма, но о кризисных явлениях общего порядка, характерных для всего советского кино на рубеже 30‑х годов.

Это отметил даже такой, ранее безоговорочный и постоянный соратник Эйзенштейна, как Сергей Третьяков, который вынужден был в статье «Октябрь» минус «Броненосец “Потемкин”» признать: «Кризис героико-патетического приема характерен не для {124} одного Эйзенштейна. “Патетика во что бы то ни стало” загубила прекраснейший материал в фильме Вертова “Одиннадцатый”.

… Итак, “Октябрь” минус “Потемкин” дает в остатке две ощутимые величины. Во-первых, — распад героико-патетических форм, характеризующих советский монументализм, а во-вторых, — тягу к выходу за эмонационализационные ряды, типичные для искусства, как фабрики эмоций, — на дорогу, ведущую к точному знанию, науке, факту, сведенному в обобщение и становящемуся рабочим инструментом в руках напряженно рассчитанного культурного строителя социализма»[[16]](#footnote-13).

Приговор поэта-лефовца был симптоматичен для тех лет, однако его прогноз относительно дальнейшего развития кино оказался совершенно неверным: киноискусство в целом не отказалось да и не должно, не могло отказаться от своей, как неудачно выразился С. Третьяков, роли «фабрики эмоций».

Мне кажется, все вышеизложенное и объясняет тот сложный внутренний процесс, который привел Охлопкова к решению порвать с кинорежиссурой, причем решению бесповоротному, ибо его театральные успехи несколько раз давали повод к его почетному возвращению на кинопроизводство.

Что же произошло? Неужели битва вокруг последней его кинокартины могла подействовать на него так сильно?

Конечно, нет, — ведь о крепости его нервов и стойкости принципов можно судить по тому, что и первые его спектакли подвергались не менее ожесточенной критике, да и вся его последующая практика проходила в «дискуссионном» порядке, где блестящие достижения перемежались с ощутимыми спадами, но Охлопков все вел и вел свою линию, никогда и ни в чем себе не изменяя.

Не то было в кино. Тут только роль Василия в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» принесла ему такое же безоговорочное признание, какое заслужило его высшее режиссерское достижение на театре — постановка «Молодой гвардии».

Случай с Охлопковым-кинорежиссером в целом поразителен — он жил в кино столь *интенсивно* и *насыщенно*, что за какие-нибудь три года прошел в четырех фильмах очень разных жанров путь, которому многие могли бы позавидовать.

В одном из интервью, в 1927 году, во время съемок «Мити», Охлопков на вопрос о своих принципах съемки ответил так: «Работа строится на: актер плюс предмет, плюс одежда, плюс элементы среды, то есть на режиссере. Метод игры — “*чуть-чуть*”» (курс мой. — *С. Ю*.).

Если бы его спросили о том же во времена «Пути энтузиастов», он должен был бы ответить: метод работы — *чересчур*. Все казалось нелогичным — Охлопков начал с освоения уроков Чаплина, пришел к Эйзенштейну и Мейерхольду, а затем — в своих интересных актерских работах в кино — к Станиславскому.

{125} Но дело в том, и это необходимо знать для понимания всего творческого облика Охлопкова, что он никогда не руководствовался теорией, выкладками логики — его талант был интуитивным, скорее эмоциональным, чем «умствующим», и в этом-то и заключались его сила и своеобразие.

… Прошли годы, прежде чем я встретил Охлопкова снова в кино, но уже в качестве актера. Десять лет я проработал в Ленинграде, а вернувшись в Москву, начал в 1940 году постановку фильма «Яков Свердлов», где сценаристы П. Павленко и Б. Левин вывели в первых частях картины за кулисами Нижегородского театра фигуру известного певца, а проще — молодого Шаляпина, в роли Мефистофеля.

Его и сыграл у меня Охлопков, сыграл блестяще, в шаляпинском гриме и костюме, можно сказать, «купаясь в роли», ибо она открывала ему возможность и выразительной театральной пластичности (он пел под шаляпинскую пластинку), и ведения острого диалога с Горьким (его удачно изображал артист П. Кадочников), и комедийных издевательств над полицейским шпиком: в отличном дуэте с артистом В. Владиславским.

Мне кажется, мы оба получили большое творческое удовольствие от этой встречи, и она вскоре повторилась, но уже при трагических обстоятельствах — нагрянула война…

И вот в один из самых трудных октябрьских дней Москвы! 1941 года, когда фашистские полчища находились у порога столицы, на студии «Союздетфильм», что в Лиховом переулке, я снимал седьмой «Боевой киносборник», состоявший из ряда коротких, новелл. Одна из них, по сценарию Л. Никулина, называлась «Белая ворона», в ней повествовалось о том, как двух мирных голландских интеллигентов ограбил фашистский офицер, прикинувшийся знатоком и ценителем редкой коллекции произведений искусства, которую собрали за свою жизнь доверчивые старики.

Похожая ситуация возникла позже в новелле Веркора в фильме Мельвиля «Молчание моря»: офицер-оккупант тоже притворился там любителем искусства и гуманистом, но все его пассажи, на рояле не убедили хозяина и его дочь, и они ответили фашисту презрением молчания.

В нашем же фильме Охлопков в облике блестящего вермахтовца с моноклем в глазу (в нем проглядывали черты генерала; фон Берковца из «Учителя Бубуса») ловко обводил вокруг пальца изысканными оценками и комплиментами своих хозяев, а затем реквизировал все их богатство для личного собрания, поступая таким образом по примеру своего шефа, маршала авиации и грабежей Геринга.

Съемки прерывались воздушными тревогами, но в бомбоубежище Охлопков сохранял присутствие духа и юмор и возвращался в павильон во всеоружии профессионализма.

Студия была эвакуирована в Душанбе. Охлопков уехал с Театром имени Евг. Вахтангова в Сибирь, но в конце 1943 года я получил от него телеграмму из Москвы. В ней Охлопков сообщал, {126} что назначен руководителем Театра Революции и приглашал меня туда на постоянную работу. Я ответил утвердительно, на что пришла телеграмма (чудом уцелевшая в моем архиве): «Очень рад согласию нетерпением жду приезда тогда познакомлю пьесами пока думай о классике принимаю меры ЦК будем крепко навсегда творчески сотрудничать дружить Охлопков».

По возвращении моем в Москву в 1944 году Охлопков сразу же предложил мне осуществить на сцене его театра «Отелло» Шекспира, о котором мы давно мечтали вместе со Львом Свердлиным. В 1937 году я даже написал сценарий трагедии, но с тех пор он так и лежал мертвым грузом: Шекспир показался тогда кому-то ненужным и неосуществимым в отечественном кино.

Охлопков по моей просьбе заказал новый перевод пьесы Борису Пастернаку, и он уже через несколько месяцев читал текст восхищенной труппе театра. Мы со Свердлиным были счастливы, но неожиданно возникли препятствия — Охлопков оттягивал начало репетиций под странным предлогом, что он не может найти актера на роль Яго. Я предложил Штрауха или Кириллова. Николай Павлович немотивированно их отверг — постановка повисла в воздухе.

Обозлившись, я порвал отношения с театром, и лишь когда узнал, что сам Охлопков начал подготовку к своему «Гамлету», понял подлинную причину провала нашего замысла.

Однако долго сердиться на Охлопкова я не мог, и когда в 1947 году мы с Николаем Погодиным решили продолжать нашу Лениниану экранизацией «Кремлевских курантов» (под названием «Свет над Россией»), то самой верной кандидатурой на роль Забелина нам обоим показался Охлопков.

И действительно, сыграл он его вдохновенно: продолговатая фигура в старомодном черном сюртуке, в гриме, чем-то напоминавшем Дон-Кихота, удивительно совпала с образом, возникшим в воображении драматурга. Сначала обывательская бравада саботажника, а затем прозрение ученого при встрече с Лениным были донесены актером в сложном и точном психологическом рисунке, при полном сохранении особенностей его «темповой» игры.

К сожалению, по ряду не зависящих от авторов обстоятельств, фильм не увидел света. Но сохранившиеся от него пять роликов — как раз вся линия Забелина — я включил позже в фильм «О самом человечном», вышедший на экран в дни ленинского юбилея в 1970 году, и зритель смог познакомиться с лучшей, по моему мнению, актерской работой Охлопкова на экране.

В 1955 году Николаю Павловичу довелось сыграть еще одну хорошую роль, на сей раз не в театре или в кино, а в жизни: он был назначен заместителем министра культуры СССР.

На этом почетном посту он принес пользу, в частности, двум кинорежиссерам — Григорию Козинцеву и мне. Однажды Охлопков пригласил меня в свой министерский кабинет и объявил, что «наверху» — он многозначительно поднял к потолку указательный {127} палец — интересуются, почему не полностью загружены два ведущих кинорежиссера. «Я ответил, — рассказывал Охлопков, — что у обоих лежат в закромах готовые сценарии: у Козинцева — “Дон-Кихот” по Сервантесу, у Юткевича — “Отелло” Шекспира, и на это последовало пожелание, чтобы обе постановки были осуществлены как можно скорее».

Так реализовалась моя давнишняя мечта, а вскоре уже нас вместе с Охлопковым — его за «Гамлета», а меня за венецианского мавра — «прорабатывали» некоторые из отечественных шекспироведов.

Но так как мы были закаленными бойцами, то вышли из этих сражений, как мне кажется, с минимальными потерями — во всяком случае, и спектакль и фильм выдержали положенное им испытание временем.

О всей остальной богатейшей жизни Охлопкова в советском искусстве было и еще будет рассказано щедро и подробно многоопытными театроведами, мне же, по велению сердца, захотелось восстановить только те ее страницы, которые несправедливо забыты и биографами режиссера и историками кино.

Мой друг Николай Павлович Охлопков был *замечательным кинорежиссером*, об этом всем нам стоит помнить — недаром наш общий наставник Виктор Шкловский мудро заметил:

«Надо торопиться увидеть прошлое, иначе настоящее будет казаться мгновенным».

## Борис Ласкин[[17]](#endnote-6)

На протяжении многих лет я работаю в жанре юмора и сатиры, а посему не следует удивляться, что в своих кратких заметках я хочу рассказать об одной лишь весьма приметной особенности характера Николая Павловича — о прекрасном чувстве юмора, которым он был щедро наделен.

Когда перед моим мысленным взором проходят чередой замечательные театральные постановки Охлопкова-режиссера и незабываемые роли Охлопкова-актера, в памяти возникают живые-сцены, искрометные эпизоды и вспышки веселости, той искренней жизнелюбивой веселости, что сродни самой природе его личности.

Меня, как юмориста, легко упрекнуть в тенденциозности, но я, готовый принять этот упрек, все же позволю себе высказать мнение, что юмор как верный признак душевного здоровья почти всегда присущ людям с активно выраженным творческим потенциалом, выдумщикам, импровизаторам, талантливым художникам, способным увлечь аудиторию.

Если бы люди, не знавшие Охлопкова, спросили — каким он; был, я начал бы с того, что сказал бы — это был веселый человек. Когда он создавал спектакль или новую роль, весь его облик {128} излучал одержимость, азарт и веселость. Она отчетливо проступала в его лукавом прищуре глаз, в детской озорной улыбке, в настойчивом и в нескрываемом желании вызвать у собеседника ответную улыбку.

Мне довелось познакомиться с Николаем Павловичем давным-давно — в 1932 году. Окончив школу и чувствуя непреодолимую тягу к искусству, я поступил на студию «Мосфильм». Первая моя профессия именовалась кратко и достаточно интригующе — шумовик. На заре советского звукового кино на студии была собрана шумовая бригада. Чем же она занималась? А вот чем. На экране человек шел по зимней дороге, а в павильоне перед микрофоном, внимательно глядя на экран, шумовик пожимал пальцами мешочек крахмала. Движения пальцев, синхронные с шагами человека на экране, давали поразительный результат — снег хрустел, как настоящий. Шум набегавшей волны имитировался ритмичными покачиваниями резонирующего фанерного ящика с горохом. Надо прямо сказать — наши шумовые упражнения со стороны выглядели порой забавно и крайне легкомысленно. Однако мы продолжали делать свое дело. На экранах кинотеатров натурально шумел морской прибой, звонко цокали копыта коней, гремя и завывая проносился курьерский поезд.

На студии в то время находился в производстве звуковой художественный фильм «Дела и люди». Действие разворачивалось на крупном строительстве. Сцены, отснятые на натуре, предстояло озвучить в павильоне. Мы, шумовики, собрали для этой цели великое множество звенящих, рокочущих, гудящих и лязгающих подручных средств. Когда записывались на пленку шумы стройки, действия нашей бригады напоминали странную игру для взрослых.

Николай Павлович Охлопков — исполнитель главной роли, в павильоне перед экраном репетирует, отрабатывает интонацию и синхронность.

В одну из пауз, возникшую из-за несовершенства тогдашней техники звукозаписи, Охлопков подходит к бригаде шумовиков. Он с интересом смотрит на нас, затем аккуратно поднимает подбитый войлоком небольшой столбик, увешанный кусками кровельного железа и всевозможными жестянками. Легонько опускает столбик на пол — раздаются звуки вполне индустриального характера. Охлопков серьезно, даже чересчур серьезно обращается ко мне.

— Молодой человек, извините. Как вас зовут?

— Борис.

— Борис? Очень приятно. Скажите, Борис, как называется этот сложнейший прибор? Если это, конечно, не секрет.

Зная об ироническом отношении к профессии шумовика, я отвечаю:

— Вообще говоря, это секрет.

— Понимаю.

Я обезоружен улыбкой Охлопкова.

{129} — Вам, пожалуй, я скажу. Только вы не записывайте, лучше постарайтесь запомнить.

— Постараюсь.

— Этот сложнейший прибор называется стукушка.

— Понимаю. Стукушка, по-видимому, от слова стук?

— Совершенно верно. Вы не ошиблись. Но пусть это останется между нами.

— Даю слово. Можете быть спокойны.

И он протянул мне руку.

Я был польщен. Охлопков — знаменитый артист, а я рядовой шумовик. Могу признаться, мне показалось, что этот его жест означал примерно следующее: «Ты, Борис, как видно, не лишен чувства юмора, и это дает мне основание думать, что мы найдем общий язык».

Повторяю — так мне тогда показалось.

Озвучивание фильма между тем продолжалось. Мы часто встречались в павильоне, и я с пристрастием хорошего знакомого наблюдал за тем, как он работал. Начальник стройки, он страстно пикировался с иностранным специалистом (артист В. Я. Станицын), воспитывал, доводил до ума непутевого крановщика (артист Ф. Н. Курихин) и работал сам и там на экране и в павильоне азартно, здорово, весело.

Однажды Николай Павлович подошел к «табору» шумовиков и серьезно спросил о чем-то у одной из наших девушек. Не расслышав, о чем он ее спросил, я увидел лицо девушки, выражавшее растерянность, — она не поняла вопроса, и Охлопков его повторил. Это была длинная фраза без знаков препинаний. Она была произнесена с такими причудливыми смысловыми акцентами и столь рассудительно, что понять ее, казалось, должен был каждый. Потом Охлопков не раз «прокатывал» эту свою шутку. Многие не стеснялись признаться, что они решительно ничего не поняли, а некоторые, по всей вероятности, из уважения к Охлопкову, делали вид, что им все понятно, и это было еще смешней.

А говорил он, к примеру, следующее: «Вы смотрите что у нас с вами получается с одной стороны он даже и в сущности не может себе представить но мы-то с вами каждую планку любого диаметра тут и хлороформ не нужен но в какой-то степени они может быть и правы если взять одно из двух вы как считаете?»

Иногда сольные выступления Николая Павловича переходили в дуэт. Настроившись на ту же волну, в разговор включался известный комедийный, актер Федор Николаевич Курихин. Он пытался внести «ясность».

Наша аудитория — все были молоды: и оператор Александр Гальперин и ассистент режиссера Михаил Ромм — хохотала до слез. Навсегда останется в памяти эта атмосфера молодости, творческого горения и веселья.

Позднее, изредка встречаясь с Николаем Павловичем, мы вспоминали наши совместную, я решаюсь сегодня это сказать, совместную работу на киностудии.

{130} Чаще мы стали встречаться начиная с 1958 года. Не раз в летние месяцы в Риге гастролировал Театр имени Маяковского. Когда в Доме творчества писателей в Дубултах появлялся Охлопков, его мгновенно окружали десятки слушателей. Как изумительно он рассказывал о делах и людях театра, о своих друзьях. Не перечесть всех этих умных и веселых историй.

Случилось, что я как-то поделился с Николаем Павловичем замыслом пьесы, которую в то время начал писать, втайне мечтая увидеть ее на сцене Театра имени Маяковского. Не так давно на экранах с успехом прошла комедия «Карнавальная ночь», к которой я имел непосредственное отношение, являясь одним из ее авторов. Картина Охлопкову понравилась, и, быть может, поэтому он с интересом отнесся к моему предложению.

Осенью 1959 года Охлопков повез меня в Горький, где был на гастролях его театр. Уже ознакомившись с только что написанной мною комедией «Время любить», он как главный режиссер приехал сватать драматурга коллективу театра.

Дни, проведенные в Горьком, останутся для меня одними из счастливейших дней моей творческой жизни. После читки пьесы на труппе мы неоднократно встречались с Николаем Павловичем, и в одной из наших бесед я напомнил ему о первой нашей встрече и он тут же тряхнул стариной. Он обратился к одному из актеров театра со своим знаменитым «сложным вопросом». И я вновь увидел полное растерянности лицо того человека, к которому он обратился, и веселое торжество в глазах у Охлопкова.

Уже в Москве после премьеры «Время любить», прошедшей с большим успехом, во время дружеского застолья в кругу создателей и участников спектакля, Николай Павлович тепло поздравил меня и, уже заканчивая свою речь, подмигнул и доверительно сказал: «Дорогой Борис Савельевич, а ведь все дело-то, в сущности говоря, началось у нас со “стукушки”».

Понял его один я и с благодарностью ему улыбнулся.

## Александр Февральский[[18]](#endnote-7)

Была в Москве Четвертая студия МХАТ, в дальнейшем названная Реалистическим театром. За девять лет своего существования (1922 – 1931) она показала мало интересных спектаклей, хотя в ней работали способные актеры. Репертуар редко затрагивал крупные проблемы, постановкам недоставало красочности темперамента.

Но вот осенью 1931 года в театр пришел новый художественный руководитель — Николай Павлович Охлопков. И все изменилось.

С Охлопковым я впервые встретился осенью 1922 года, когда, оба мы поступили на режиссерский факультет только что организованного {131} ГИТИСа, а затем через два месяца перешли в выделившуюся из него Мастерскую Вс. Мейерхольда, которая в следующем году превратилась в Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Вс. Мейерхольда (Гэктемас).

Первой режиссерской работой Охлопкова в Москве был отрывок из «Смерти Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина, разыгранный силами студентов-мейерхольдовцев в феврале 1923 года. Требовалось определенное мужество, чтобы взяться за отрывок именно из «Смерти Тарелкина»: ведь пьесу только что поставил сам Мейерхольд; найти свой, оригинальный подход было очень непросто. Но Охлопков нашел его. В разговоре о студенческих работах Мейерхольд сказал мне, что считает самой интересной постановку Охлопкова.

Еще до этого Охлопков отлично показал себя в Мастерской в качестве актера. Он единственный из первокурсников участвовал в премьере мейерхольдовской «Смерти Тарелкина». Играл крохотную роль Качалы — «мушкетера богатырских размеров», по определению автора. Яркое впечатление производила характерная фигура здоровенного парня с глупой рожей, который «жрал начальство глазами», рявкал: «Не могим знать, ваше бродие» и с идиотским рвением бросался выполнять приказания: «сарканить», «крутить», «двинуть»… А в следующей постановке Мейерхольда — «Земля дыбом» («Ночь» М. Мартине в переработке С. М. Третьякова) — Охлопков играл совершенно иную роль: одного из восставших солдат. Вспоминается высокая фигура Николая Павловича, бросавшего в толпу страстные призывы, овеянные революционной романтикой. Незабываем Охлопков в роли лощеного и тупого солдафона генерала Берковца («Учитель Бубус» А. Файко), в которую он вложил мастерскую четкость движений и искуснейшее владение темпами, и в роли старого лодочника-китайца, идущего на смерть ради своих соотечественников («Рычи, Китай!» С. М. Третьякова).

Ко времени прихода в Реалистический театр у Охлопкова был опыт успешной деятельности в кино. В предыдущем сезоне он вел педагогическую работу в Гэктемасе, который окончил (как актер) в 1926 году.

Проводя реорганизацию театра, который получил новое название «Театр Красной Пресни» (потом вернулись к названию «Реалистический театр»), Охлопков заявил, что это будет «театр больших страстей и эксперимента». Так определялась задача — искать новые, острые средства сценической выразительности для передачи волнующего общественно-политического содержания. В подходе Охлопкова к этой задаче сказывалось влияние Мейерхольда, а также влияние киноискусства, которое многим обогатило молодого режиссера.

В тот период Мейерхольд приступал к строительству нового здания для своего театра. У Охлопкова был свой проект, совершенно отличный от замысла учителя. Правда, этот проект не был {132} осуществлен, тем не менее он интересен своей оригинальностью.

Предпосылки проекта, по мысли Охлопкова, заключались в следующем. В научной практике одни проблемы могут разбираться в больших аудиториях, другие — в лабораторной обстановке. Теперь перед искусством, в частности перед театром, стоят задачи не менее сложные, чем перед наукой. Углубление проблематики требует порой от актера такого усложнения его игры, такой ее детализации, которые могут быть восприняты лишь довольно небольшим кругом зрителей. Но ведь социалистический театр не может не быть театром массовым. Как же решить эту задачу, не отказываясь от принципа массовости?

Охлопков предлагал пойти по пути расчленения театрального действия на «общее собрание зрителей» и на их «секционную» деятельность — на работу с аудиторией и работу в лаборатории. В театре создается несколько отдельных сценических площадок, куда выносятся со сцены те эпизоды, которые в силу сложности и глубины разбираемых проблем требуют от зрителя особой сосредоточенности, а от актера — особого усложнения игры, детализации движений, мимики и словопроизношения. Таким образом, несколько групп зрителей, расположившихся в различных помещениях (по тридцать пять — пятьдесят человек в каждом), в одно и то же время смотрят несколько вариантов одного и того же эпизода. А когда показываются сцены, отличающиеся массовым характером и приводящие к выводам из положений, уже разработанных детально, зрители всех «лабораторий» соединяются в общем зрительном зале.

Антракты и проходы из «аудитории» в «лаборатории» и обратно включаются в самый спектакль. В различных местах помещаются картины, скульптуры, фотомонтажи, выступают музыканты — тема постановки развертывается и на языке других искусств. И если, к примеру, картины, выставленные в первом антракте, развивали положения первого акта, то к следующему антракту они заменяются другими, дающими переход от второго акта к третьему.

На первых порах Охлопков видел возможность реализации своего замысла и в пределах старого театрального здания. Для «аудиторных» эпизодов используются сцена, зрительный зал, фойе и даже улица перед театром (зимой зрители смотрят из окон, летом — со специальных балконов), а действие «лабораторных» эпизодов может происходить в артистических уборных, служебных помещениях, на лестницах и т. д. Маленькое помещение Реалистического театра позволило бы играть спектакль одновременно в десяти вариантах и в каждом можно было бы найти различные способы расположения актеров и публики.

Осуществление этого плана должно было породить эксперименты и в области драматургии, и новые формы актерской игры, и новые методы вещественного оформления.

Хотя, как уже сказано, этот необычный проект не был проведен в жизнь, влияние его ощущалось на спектаклях нового театра. {133} Из шести работ, показанных им, четыре были инсценировками произведений художественной прозы. Пьесы-инсценировки были построены как «теамонтажи»: отдельные куски действия показывают события, происходящие в различных местах и при участии различных лиц; эти куски «монтируются», диалектически соединяясь в единое целое. Большое количество эпизодов (в печатном издании пьесы «Разбег» — восемьдесят три «монтажных элемента») позволяет дать широкий охват событий.

Стремясь как можно теснее связать актера со зрителем, театр отказался от сцены-коробки и перешел к иным способам оборудования игрового пространства. Вместо одной сцены — несколько площадок, по-разному окружающих зрителей и вклинивающихся в их массу. Это требовало от актеров точных приемов сценической выразительности, большой собранности, напряжения; действие приобретало особую насыщенность и остроту.

Для первого спектакля, поставленного в 1932 году, был взят «Разбег» — инсценировка одноименной повести В. Ставского, сделанная автором вместе с кинодраматургом Г. Павлюченко. Повесть и пьеса показывали сложные процессы классовой борьбы, развернувшейся вокруг организации колхозов на Кубани.

Охлопков создал чрезвычайно действенное зрелище. Конструкция молодого художника Я. З. Штоффера (ему же принадлежало оборудование сцены в двух следующих постановках) вторгалась в зрительный зал, публику со всех сторон окружали площадки, на которых играли актеры, часть зрителей была размещена на самой сцене, что определяло сложное построение мизансцен. В оформлении сочетались принципы условности и натурализма: на конструкции размещались яблони, груши, ивы, подсолнечники, маки, кукуруза, дававшие впечатление садов и полей солнечной Кубани.

Действие спектакля все время перебрасывалось с центральной площадки, расположенной между двумя группами зрителей, на боковые пандусы (наклонные плоскости), спускавшиеся на сцену и окружавшие ее; с боковых площадок, выдвинутых в зал, — на верхнюю галерею (над центральной площадкой). Эти изменения места действия сопровождались моментальным переключением света; световые точки располагались по всей сцене, а также на потолке зрительного зала.

Реквизит был очень немногочислен. И все же Охлопков и актеры создали немало сцен, насыщенных вещественной конкретностью. Это достигалось благодаря остроумным режиссерским приемам, основанным на большой жизненной наблюдательности. Правда, в постановке не все удовлетворяло: она была перегружена движением, неоправданными трюками, «биологическими» моментами вроде храпа, иканья; сказывалось чрезмерное увлечение этнографическими подробностями. Тем не менее спектакль был ярким и увлекательным.

Затем Охлопков выступил в роли драматурга: он переработал для сцены «Мать» Горького. Понимая, что пьеса-инсценировка {134} не может передать всей идейной насыщенности произведения, Охлопков, написав на афише «Фрагменты романа М. Горького», вывел на первый план мотив социалистической нравственности, складывавшейся в процессе жестокой классовой борьбы. Театр, счастливо избежав уклона в бытовую трактовку сюжетных положений, поднялся к большим историческим и социально-этическим обобщениям.

В постановке «Матери» очень большое значение имело «оборудование игрового пространства». Здесь, как и в «Разбеге», деление на сцену и зрительный зал отвергалось. Действие развертывалось на главной площадке, расположенной в центре зала, на галерее вокруг партера и на трех спусках с этой галереи на центральную площадку, разбивавших партер на три части. Весь зал окружали тумбы с цепями и с буквой «Н», напоминавшие о временах последнего царя. В целом такое вещественное оформление скорее подошло бы к постановке трагедии и, хотя оно представляло несомненный интерес, не вполне отвечало характеру именно этого спектакля.

Как и в «Разбеге», пьеса была разбита на несколько десятков эпизодов (слишком мелкое дробление действия подчас утомляло зрителей), и актеры играли на пустых площадках почти без аксессуаров.

В исполнительской манере чувствовался некоторый разнобой, тем не менее в спектакле были отличные актерские достижения. Е. П. Мельникова создала трогательный и сильный образ Матери, Н. С. Плотников мягко и убедительно играл пролетарского борца Находку.

Великая грузинская актриса Верико Анджапаридзе в небольшой роли отважной революционерки Софьи Васильевны — в те годы это было ее единственное выступление на русской сцене — очаровывала зрителей волнующим лиризмом.

Метод, при помощи которого были перенесены на сцену «Разбег» и «Мать», Охлопков применил и при воплощении «Железного потока» А. С. Серафимовича. Этот метод, способствующий широкому охвату действия, мог бы стать очень эффективным именно здесь, когда театр имел дело с произведением эпического характера.

Но Охлопкова постигла неудача. В постановке «Железного потока» недостатки первых работ театра проявились особенно явственно. Спектакль оказался размельченным; многочисленные бытовые подробности, жанровые сценки выступили на первый план. Каждая такая сценка была детально разработана, но разработана натуралистически. Правда, многие из них являли сочные куски жизни, передававшие ее насыщенность и красочность. Однако, соединенные вместе, они уводили спектакль в сторону от его основных задач, противоречили характеру эпического произведения.

«Ошибка моя в “Железном потоке”, — напишет Охлопков четверть века спустя в статье “Об условности”, — состояла в том, {135} что я как-то смешал натурализм с романтикой и условностью, причем иногда оказывался победителем первый».

Исходя из заложенного в сюжете мотива постоянного движения вперед, художник Штоффер стремился достичь наибольшей протяженности места действия. Он построил сценическую площадку, расположенную вдоль и короткой и длинной сторон зала. Однако маленькое помещение не дало возможности полностью добиться создания плацдарма для линейного развертывания действия. К тому же площадка была настолько узка, что препятствовала глубинной планировке мизансцен. Статичные же моменты оказывались «выгодно» поданными и приобретали большую живописность.

Художник пытался в формах конструкции отобразить характер горной природы. Но барельефы, составлявшие фон площадки, ее уступы, и кусок «скалы» выдавали свою бутафорскую сущность.

Постановка Охлопкова отличалась мастерским построением массовых сцен, превосходной зрительной композицией групп, выразительной пластической лепкой фигур, красочным внешним обликом каждого персонажа, однако значение игры актеров здесь было сведено к минимуму.

Очевидно, понимая, что спектакль оставлял желать лучшего, Охлопков назвал свою работу «эскизом к постановке». Он предполагал развернуть ее летом, под открытым небом. Но это намерение не было выполнено.

Далее на смену инсценировкам пришло настоящее драматическое, произведение с правдиво и живо очерченными персонажами, с четко индивидуализированным языком. Это была пьеса Н. Ф. Погодина «Аристократы», посвященная перековке преступников на строительстве канала. Погодин хотел показать не столько судьбу отдельных людей, сколько процесс перестройки основной массы заключенных. Чтобы охватить этот процесс с разных сторон, он ввел многочисленных действующих лиц и раздробил действие на ряд эпизодов — драматических и комедийных.

Все это было близко Охлопкову. Приемы, найденные им в предыдущих работах, порой приобретали самодовлеющий характер. В постановку же «Аристократов» они вошли органически. Спектакль отличался целостностью, что нисколько не помешало проявлениям великолепной изобретательности и темперамента Охлопкова.

Сосуществование в спектакле двух стилевых линий — подчеркнуто реалистической (но уже не натуралистической) и крайне условной — было оправдано его развитием. Ярко бытовые эпизоды неожиданно оказывались в полном согласии с заимствованными из японского театра «слугами сцены», которых зритель как бы не должен замечать. Или с эпизодами, где люди плывут… по полу, покрытому колеблющимися матерчатыми «волнами». Или с такой сценкой: лыжница, стоя на месте, как бы несется по лесу, а «слуги сцены» проносят мимо нее ветки, все убыстряя бег.

{136} Не ощущалось противоречия и в оформлении: две пустые игровые площадки, почти окруженные зрителями, — и отдельные живописные панно.

Не в пример предшествующим спектаклям было обращено серьезное внимание на сценическое слово и вообще на работу актеров. И они (в подавляющем большинстве) играли продуманно, убедительно, с подъемом. Многие сцены глубоко волновали своей человечностью, создавали ощущение теплоты, сближавшее исполнителей и зрителей.

В 1938 году Комитет по делам искусств слил Реалистический театр с Камерным. Подобные слияния, практиковавшиеся в то время, были, за немногими исключениями, вредными для театральной жизни. Наиболее неудачным, как и следовало ожидать, оказалось объединение именно этих двух театров: каждый из них имел свое творческое лицо, притом резко отличавшееся от лица другого. Два таких «медведя», как Таиров и Охлопков, в одной «берлоге» ужиться не могли, и Охлопков скоро ушел из Камерного.

Николай Павлович был неуемным изобретателем, человеком большой творческой энергии, творческой дерзости. И иногда бравировал этим. Году в 1932‑м он рассказывал мне о своей постановке «Мистерии-буфф» в Иркутске. Его рассказ, дополненный другими данными, я впоследствии воспроизвел в обзорной статье о «Мистерии-буфф» и ее сценических воплощениях. Но там не упоминалась одна выдумка Охлопкова, о которой он говорил мне с упоением: «В нашем спектакле был еще такой момент — оскорбление публики действием (буржуазной публики, конечно). Актеры появлялись в зале и выволакивали за шиворот толстых и богато одетых людей, — город был не такой большой, и мы знали в лицо местных буржуев. Многие зрители, увидев это, возмущенно уходили из театра, другие сочувствовали актерам и улюлюкали».

По совету Охлопкова я обратился к участникам этого спектакля, переехавшим в Москву, с тем, чтобы они дополнили его рассказ. Но когда я спросил их об «оскорблении публики действием», они удивились и переглянулись: «Ты помнишь это?» — «Нет». — «А ты?» — «Не было этого», — твердо заявили они.

Я сказал Охлопкову: «Что же ты, Коля, говорил мне о том, как зрителей вытаскивали из зала? Ведь этого не было». Он ответил: «Подумаешь: было — не было. А ты напиши — ведь будет интересно читать». Но я, конечно, не написал.

## Клавдия Пугачева

Впервые я услышала о Н. П. Охлопкове, когда работала в Ленинградском театре юных зрителей, в начале тридцатых годов. Как-то сразу заговорили о Николае Павловиче, как о большом {137} художнике — интересном режиссере и прекрасном актере. И когда Театр Красной Пресни — бывший Реалистический, — где художественным руководителем был Охлопков, приехал на гастроли, все устремились на его спектакли. Мне удалось посмотреть тогда только «Разбег» В. Ставского. Выдумка режиссера и художника, игра актеров — все это увлекало и волновало зрителей. Какая гамма цветов, какая красочность в декорациях и костюмах. На фоне праздника жизни, праздника природы разыгрывались людские страсти. Я до сих пор помню огромные подсолнухи, фруктовые деревья, тесовые ворота в середине сцены, по бокам мостики, на которых действовали актеры… Гастроли прошли с огромным успехом, и Николай Павлович получил полное признание ленинградцев.

Во время этих гастролей Охлопков узнал о моем существовании, и первое письмо с приглашением в Театр Красной Пресни я получила от него в середине 1932 года. Художественный руководитель тюза А. А. Брянцев меня не отпустил. Только тогда, когда Николай Павлович написал ему, что ставит пьесу Бертольта Брехта «Жанна д’Арк Чикагских скотобоен» (у него она называлась «Святая дура»), в которой предлагал мне главную роль, Александр Александрович сменил гнев на милость, оговорив при этом, что я буду играть только в новых постановках театра и не участвовать в уже идущих спектаклях. Николай Павлович согласился, и я распрощалась с тюзом.

Я знала Охлопкова только по письмам, и встреча с ним произвела на меня большое впечатление. Николаи Павлович поразил меня своим артистизмом. Как вдохновенно он рассказывал о будущей постановке, как интересно говорил о людях, какая галерея типов, характеров проходила передо мной, какая нежность и забота об актерах, вплоть до сентиментальности, и вместе с тем какая ярость, гнев и упорство в достижении своей цели. Это был настоящий талант.

Помещение театра, в котором работал Н. П. Охлопков, было очень скромное — сцена маленькая, без глубины и боковых карманов, зал крохотный и мрачный, гримировальные уборные неудобные и тесные; только зрительский вход и небольшое фойе для публики были более или менее приличными. А какие чудеса творил Николай Павлович в этом здании!

Представил он меня труппе вместе с Верико Анджапаридзе (великолепной грузинской актрисой), которая только что поступила к нему в театр. Приняли нас, как мне показалось, холодно и только в процессе работы отношения стали налаживаться. Репетиции начались сразу же. Будучи прекрасным актером, Охлопков очень выразительно показывал, что бы он хотел от того или иного исполнителя в данной сцене. В то время «показ» был основным методом его работы. У него интуитивно получалось то, что он не мог объяснить словами. Николай Павлович требовал от актера только *свое* решение, а показывал всегда результативные вещи. Но как подойти к этому решению? Он искренне удивлялся, {138} когда актер не понимал: «Не знаю какими путями вы должны прийти к тому, что я вам показал, меня это не интересует; меня интересует, чтобы вы в результате сделали то, что мне нужно». Я записала его слова: «Я не люблю кухни». Через много лет он будет репетировать совсем иначе. Уже в 1943 году, под влиянием своей прелестной супруги Елены Ивановны Зотовой, он начнет тщательно изучать систему К. С. Станиславского и станет работать по другим канонам.

Во время репетиций «Святой дуры» он каким-то шестым чувством доходил до потрясающего раскрытия того или иного эпизода. Я иногда изумлялась рождению точного и острого рисунка мизансцены, который собственно и определял существо данного куска пьесы. Я увидела на репетициях чудеса, когда он изображал разных людей — мужчин и женщин. Он убеждал с такой страстностью, что не верить ему было невозможно.

Иногда ему приходило в голову такое, что вначале воспринималось как абсурд, а на поверку оказывалось — он прав, ибо решал спектакль в целом и образ будущей постановки хорошо видел и чувствовал. До сих пор звучит у меня в голове песня из «Святой дуры», которую исполнял Охлопков, показывая, как надо ее петь:

«Даруй богатство богатому, осанна,
Доблесть даруй ему, осанна,
Дай ему царство и град, осанна,
Дай победителю знаменье, осанна,
Сохрани и помилуй богатого, осанна,
В царстве твоем, всевышний, осанна.
Милость даруй ему, осанна,
И помощь окажи имущему, осанна,
Милость сытому ниспошли, осанна».

Он пел, как поют кликуши: закатывал глаза, потом возводил их кверху, как бы обращаясь к богу и веря в то, что бог услышал его. Он был в полном упоении — это выглядело и страшно и смешно.

А как он прекрасно решал сцену в столовой, когда вдова Лаккернидла видит кепку мужа и его пиджак на другом человеке. Зритель из разговора рабочих знал, что «Лаккернидл свалился в сварочный котел, поскольку мы не могли вовремя затормозить машину, он, как это ни ужасно, попал в приготовлявшуюся грудинку, вот его пиджак и кепка…» и т. д. Охлопков показывал актрисе (играла Верико Анджапаридзе): он брал кепку из рук рабочего, как живое кровоточащее сердце, и нес ее на вытянутых руках. Его глаза, его что-то шепчущие губы, его трепетные руки, в которых билось «живое сердце», остались в моей памяти навею жизнь… Он потряс меня как великолепный актер, которому подвластно все — от трагедии до веселой комедии и водевиля. Он вообще любил гиперболы. И характер его был неровный: он то {139} загорался, увлекая за собой все и вся, то совершенно неожиданно гас и мрачнел.

На репетициях Николай Павлович, как правило, бушевал. Иногда срывался, говорил обидные вещи, передразнивал так, что все от души хохотали — хохотал и сам исполнитель, которого он изображал: ему становилась ясной абсурдность своего поведения на сцене. Было и так: иногда, опасаясь сделать замечание ведущему актеру, работа которого его не удовлетворяла, он находил козла отпущения и вымещал свое недовольство. Если же Охлопков ценил твою работу, то был предельно внимателен, даже нежен, и делал замечания «на ушко». Конечно, очень горько быть козлом отпущения, и многие обижались, хотя все знали, что за Николаем Павловичем водился такой грех. Но если он это замечал, обязательно заглаживал свое поведение, мог при всех поцеловать, извиниться, перевести все в шутку. Он сам был очень ранимым человеком.

У меня было свое видение роли и в разговорах Николай Павлович все принимал, но вдруг по ходу репетиции показывал мне что-то совсем противоположное. Какая глубина мысли, какая смелость, какая пластика, какая неожиданность в решении образа! Как удивительно он предложил мне прочесть первый монолог:

«В темную пору кровавого смятения,
Узаконенного беззакония,
Планомерного произвола,
Обесчеловеченного человечества,
Когда не прекращается волнение в наших городах,
В такой вот мир, похожий на бойню…» —

я произносила, как одержимая, верящая в бога, с закрытыми глазами и уходила победно, под барабан. Вообще Охлопков «раскрыл» мои глаза в «Святой дуре», только когда я впервые услышала о людях, которые проповедовали другую истину. Образ «Святой дуры» получался образом человека, понявшего всю бессмысленность своего существования.

А как интересно он построил эпизод первой встречи героини с Маулером: Иоанна все время была как бы в сиянии луча и исходила скорее на видение, чем на живое существо; и говорила она каким-то нереальным голосом, чем и пленила Маулера в этой сцене.

Сколько труда, сколько таланта было вложено в этот спектакль, как необыкновенно раскрылись бы актеры… Какая трагическая неудача постигла Н. П. Охлопкова, когда по не зависящим от него причинам репетиции были остановлены и спектакль не состоялся… И вся работа — в никуда.

Я пережита это очень сильно и собралась возвращаться в Ленинград. Н. П. Охлопков хотел что-нибудь придумать, лишь бы не отпустить меня из театра. Он решил заново переделать уже давно идущий спектакль «Своя семья» Грибоедова и Шаховского, который публика любила. Я вначале робко возражала, еще не {140} зная, что если Николай Павлович чем-нибудь загорался, то остановить его невозможно. Он изменил состав участников. Актеры, вновь назначенные, репетировали с удовольствием, прежние исполнители вначале сопротивлялись, но под натиском фантазии Охлопкова сдались, и репетиции проходили с большим подъемом. Было интересно наблюдать переход от публицистической трагедии «Святая дура» к веселой комедии «Своя семья». Охлопков от души веселился вместе с актерами, работал легко и увлеченно. Но поставив заново два акта, он заболел, и нам пришлось играть третий акт в старом варианте, так как премьеру отменить было нельзя. Перед первым спектаклем он приехал в театр с температурой 39° и решил как-то изменить третий акт, но ему стало плохо и его увезли домой. Так мы играли два акта с условными мизансценами, переделанными характерами персонажей и последний акт, поставленный почти натуралистически. В двух актах у нас были введены «цанни», «обслуживающие» действующих лиц. То стоя на коленях, они держали скатерть, изображая стол, то подавали предметы, нужные по ходу действия… И вдруг в третьем акте они исчезли. Перед премьерой все были смущены и обескуражены, не зная, как же себя вести. Получилось полное смешение, как говорится, «французского с нижегородским».

«Своя семья» с моим участием прошла три раза. Я отказалась играть, считая недопустимым подобное положение, тем более что в старом варианте спектакль имел успех, и актриса, исполнявшая мою роль, мне нравилась.

Не видя для себя перспективы на ближайший сезон, я решила возвратиться домой. Решение мое подкрепилось, когда я увидела вывешенное распределение ролей в новой постановке «Железный поток» Серафимовича, где я и Николай Сергеевич Плотников были назначены на одну роль. Уверенные, что это опечатка, мы с Плотниковым развеселились и, взявшись за руки, пошли развлечь Н. П. Охлопкова. Но Николай Павлович заявил, что никакая это не опечатка: он еще для себя не знает «будет ли это мальчик, мудрый, как старик, или старик, наивный, как ребенок». Мы ушли в полном недоумении. И я окончательно решила не подвергать себя подобным экспериментам.

Когда я пришла проститься, Охлопков был растерян, как мальчик, и все время говорил: «Но почему же вы уходите? Разве я сделал что-нибудь не так? Может, я вас обидел?» — «Нет, нет, я ухожу потому, что не вижу для себя интересной роли в намеченном вами репертуаре, а жить без дела целый сезон — это большая роскошь для меня. Актриса должна играть все время, тогда она станет настоящим художником».

Вновь я встретилась с Николаем Павловичем только в 1943 году. Он был назначен главным режиссером Театра драмы (ныне Театр имени Маяковского), в труппу которого я перешла в годы войны.

Здесь первой постановкой Н. П. Охлопкова была пьеса В. Гусева «Сыновья трех рек». Юноши и девушки трех матерей — Волги, {141} Сены, Эльбы — «раскрывали, — как говорил Николай Павлович, — три сердца, три мировоззрения, три идеала, три устремления в их столкновении и борьбе». Художник В. Рындин придумал оригинальную декорацию: на сцене был огромный вращающийся глобус. В зависимости от того, в какой стране происходил тот или иной эпизод, в его отсеке и на авансцене шло действие. Задник изображал небо, по которому в зависимости от «настроения» сцены проносились то перистые, то кучевые облака, или гремел гром и сверкала молния.

Музыка, как всегда в охлопковских спектаклях, обогащала образ спектакля, характеризовала отдельных персонажей; у каждой сцены был свой лейтмотив.

Помню первую репетицию, когда на роль русской девушки были назначены три актрисы и вдобавок приглашена из вспомогательного состава высокая, типично русская красавица. Николай Павлович начал разговор с того, что он еще не знает, кто из нас будет играть. Мы были совершенно разные, и он, глядя на нес четверых, безо всякого перехода объяснял нам, какая должна быть наша героиня. Если взгляд его падал на студентку, он говорил: «Понимаешь, идет добрая, с широкой улыбкой, крупная русская девушка, открытая ветру и урагану, не боясь ничего, идет сильный человек, шагает она широко, походка уверенная», и переведя взгляд на другую актрису, не делая точки, продолжал: «Вбегает веселая комсомолка, смелая, задиристая, с шумным характером»… Взглянув еще на одну, без всякого перехода, говорил: «Сидит маленькая Аленушка, пугливая, нежная, сидит и грустит…» и тут же, не изменив даже мимики лица — «… да, она страдает, она вобрала в себя всю печаль родины…». Я сделала из этого объяснения роли пародийный номер. Николай Павлович неоднократно от души смеялся над ним.

После репетиции я подошла к Охлопкову и обоснованно доказала, что мне не надо играть «русскую девушку». Он тут же назначил меня на роль Матильды, жены немецкого солдата, который приезжает с награбленным добром на побывку домой. У них маленький сын. Когда Фридрих — его великолепно играл С. Вечеслов — немного приходит в себя от ужасов войны и собирается устраиваться с Матильдой на ночь, раздается выстрел, и вбегает русский солдат (его роль исполнял Е. Самойлов), за которым гонятся немцы. Солдаты узнают друг друга. Фридрих и Матильда боятся, что русский убьет их ребенка и их самих, но тот исчезает в окно, не причинив никакого зла. Этот эпизод занимал несколько страниц текста, а какую огромную и впечатляющую сцену сделал Охлопков.

Первый выход Вечеслова — Фридриха, утомленного и не верящего, что он, наконец, добрался до дома. Интересно раскрывал Охлопков слова:

«Двенадцать долгих дней…
Двенадцать кратких снов, исполненных блаженства.
{142} Среди родных домов, среди родных огней,
В чаду любви хмельной, бездумной женской…»

Он произносил их не как завоеватель, а как раздавленный человек, вырвавшийся на миг из пламени и грома… А немного погодя он был уже другой — хвастун, циник: «Ох, я прошел сквозь шквал, я жег Смоленск, я штурмовал Воронеж, я столько городов тебе завоевал…»

Главные качества моей роли — алчность и стяжательство. Охлопков придумал эффектную сцену, когда Фридрих из груды вещей выкидывает Матильде черно-бурые лисы.

«Сибирских лис пушистые хвосты,
Их русская природа создавала
Лишь для твоей немецкой красоты…»

С какой алчностью и сладострастием Охлопков ловил эти лисы, в каком упоении, окутав себя мехом, он катался по полу. А как он в экстазе падал на все привезенное барахло! Переиграть Охлопкова было невозможно. Мне удалось повторить его замысел в своей интерпретации, он остался доволен, и я была счастлива.

Конечно, в театре выкрасили под чернобурок зайцев, но зритель этого не замечал и верил, что это роскошные сибирские лисы. Однажды на спектакль был приглашен дипкорпус и много знатных гостей. По этому поводу из Союзпушнины привезли настоящих черно-бурых лис, чтобы поразить воображение зрителей. Сотрудники Союзпушнины в оба глаза смотрели эту сцену. В конце ее, еще в темноте они стали рвать из-под моих ног меха, я даже чуть не упала; кто-то из них ворчал: «Чтобы стоять на них, это уж слишком!» Спектакль в тот день имел особенный успех, настоящие чернобурки потрясли присутствующих.

В «Сыновьях трех рек» играли: К. Половикова, М. Бабанова, М. Штраух, Е. Самойлов, А. Лукьянов, С. Вечеслов, А. Пирятинская, В. Гердрих, Т. Карпова, и мне было интересно наблюдать, как Охлопков репетирует с каждым из них. Отчетливо запомнилась мне работа с Вечесловым, поскольку сцена наша была парная.

Вечеслов был высокий, с хорошей фигурой, красивым умным лицом, с приятной улыбкой, прекрасными манерами, и, казалось, совсем не подходил к отрицательной роли немецкого солдата. Как умело подсказывал и показывал Николай Павлович! Как незаметно для Вечеслова «вытаскивал» из него самое неожиданное — то, что иногда подспудно лежит в человеке! Как он менял его психологию и его отношение к роли! Каким «великолепным» мерзавцем был Вечеслов, когда произносил:

«Взгляни, с каким уменьем
Вот этот камень мастер шлифовал,
В нем русский снег узорный засверкал,
В нем русских рек горит разлив весенний,
{143} Разденься и примерь все платья, все каменея,
Все, что я для тебя в боях завоевал».

Охлопков поставил этот кусок как садистическое проявление чувств Фридриха. Он охотился за мной, ломал мне руки, запрокидывал голову, измываясь в ласках и получая удовольствие. Этот момент мы тщательно репетировали, чтобы в действительности не повредить друг друга.

А как тщательно было разобрано появление русского солдата. Е. Самойлов играл открытого, смелого пленительного юношу, играл темпераментно, эмоционально насыщенно. Каким жалким был в этот момент Вечеслов — Фридрих, как омерзительно он трясся именно за *свою* жизнь, а не за жизнь жены и ребенка. Да, это была большая удача не только актера, но прежде всего режиссера — в одной сцене выявить столько психологических поворотов.

Репетиции шли в полнейшей тишине. Не дай бог, если где-нибудь раздастся стук или хлопнет дверь — Охлопков сразу же созывал всех, вплоть до рабочих сцены, пожарников, билетеров и администрации и начинал читать лекцию. Ее смысл сводился к тому, что театр — храм и совершающееся таинство на сцене может идти только при абсолютной тишине. Но это все было до первых прогонов. На прогонах он сам так нервничал, кричал, бегал по залу, не разрешал актерам ничего менять и в то же время исправлял мизансцены, которые, как ему казалось, не вязались с оформлением. Спорил с композитором, сокращал куски музыки, переделывал свет… И тут уж не становись ему поперек — сметет, снесет и не заметит! А какой ласковый и даже нежный становился он после первой генеральной, если она прошла удачно. Боялся любого спугнуть, боялся как бы перед премьерой чего не случилось. У каждого спрашивал, как себя чувствует, подбадривал, утешал, но не острил — остроты были после премьеры.

В конце первого акта, заканчивающегося моей сценой, должен был произойти взрыв и все лететь в тартарары. «Только ты не трусь, — говорил мне Николай Павлович, — когда глобус в момент взрыва начнет со страшной силой крутиться!» Самое пикантное заключалось в том, что взрыв должна была делать я сама, меня этому обучили пиротехники.

Однажды произошел неожиданный случай. В момент взрыва моя пиротехника сработала «немного чересчур» — получился взрыв какой-то невероятной силы. Мы с Вечесловым в испуге разлетелись в разные стороны, уже не изображая ужас, а испытывая его на самом деле. По всему глобусу пробежала, как змея, огненная лента и загорелся задник. Хорошо, что на этом шел занавес. В зрительном зале раздались бурные аплодисменты, а за кулисами была страшная паника. Пожарники сумели предотвратить худшее, что могло быть, и даже после перерыва, который несколько затянулся, они продолжали борьбу с моим «взрывом». Мне «повезло»: именно на этот спектакль я пригласила {144} А. Н. Толстого и С. М. Михоэлса с супругами. Алексей Николаевич и Соломон Михайлович в антракте зашли ко мне за кулисы. Они были в полном восторге от Охлопкова. «Только он мог устроить так эффектно взрыв, — в зале все ахнули, в том числе и мы! Казалось, что вы с Вечесловым воистину погибаете!»

В ту пору мы дружили с Охлопковым семьями и часто встречались домами. Елена Ивановна была всегда очаровательна и гостеприимна, а влюбленный в нее Николай Павлович проявлял и в личной жизни многие черты, присущие ему в театре: был всегда выдумщиком, организатором и веселым участником всякого действия…

## Верико Анджапаридзе

Я приехала в Москву учиться актерскому искусству. Варя Алексеева-Месхиева (чудесная артистка), у которой я жила, как-то свела меня в Старопименовский переулок. Там в подвальном помещении находился артистический клуб, где собирался весь цвет артистической Москвы. Бывали также писатели, поэты, художники, музыканты, — я их видела вблизи, совсем рядом и была непомерно счастлива.

В один из вечеров на маленькой сцене этого клуба появился молодой человек — худой, высокий, толстогубый. Он держал тонкий длинный прутик. «Я вам покажу, как изображают японские актеры скачущего по степи всадника». Трость ожила в его руках: «Смотрите, бег лошади убыстряется, она мчится, стелется над землей». Я замерла, случилось невозможное… я слышала завывание ветра, я видела скачущую по степи лошадь… я поверила в невероятное… Когда он перестал манипулировать тростью, то сам был весь будто взмыленный, пот стекал по его лицу. Кто-то захлопал, и вдруг он улыбнулся такой доброй, детской улыбкой!

Прошли годы… Я уже работала в театре у себя в Тбилиси, Случилось так, что мне дали творческую командировку в Москву на шесть месяцев. По приезде я сразу же связалась с Василием Ивановичем Качаловым (он уже знал меня по гастролям нашего театра в столице), чтобы посоветоваться, как использовать свое длительное пребывание в Москве. Василий Иванович уговаривал меня пойти в МХАТ. Конечно, сыграть что-нибудь за такой малый срок там вряд ли удастся, но зато я буду видеть работу лучших актеров лучшего театра; а главное, обещал устроить свидание со Станиславским, который очень болел. Встреча была уже назначена, но буквально накануне я посмотрела в Реалистическом театре «Разбег» Ставского в постановке Охлопкова.

Я не забыла свое первое впечатление об Охлопкове — такое неожиданное и сильное, — поэтому с волнением шла на спектакль: уже знала, что там все не так, как в других театрах. Но то, что я увидела, превзошло все мои ожидания.

{145} Сцена отсутствовала. Актеры действовали рядом с публикой, В тесном зрительном зале не было никакого расстояния, которое помогает создавать иллюзию правды, но все жило и действовало с такой страстью, что дух захватывало. Я не замечала ни бутафорию, ни иногда, может быть, ненужных бытовых аксессуаров — все выглядело так непривычно, ново.

Все было предельно условно, однако воспринималось как самая высокая правда.

Ушла я, одержимая желанием попасть только в этот театр. Встреча со Станиславским не состоялась.

Писатель Сергей Третьяков, с которым мы в то время были очень дружны, взялся познакомить меня с Охлопковым. И вот я стою перед Николаем Павловичем в его маленьком кабинете. «Что вы умеете делать?» — спросил он меня. Это было так неожиданно, что я растерялась. «Вы умеете смеяться, плакать? Петь, танцевать?» Я почувствовала, что если сейчас же не уйду, то разревусь. «А что вы вообще умеете делать?» — доконал он меня.

Обиженная до глубины души, я бросилась к Третьякову. У него была замечательная семья — жена и дочь, такие добрые, ласковые, очаровательные люди. Они меня успокаивали: говорили, что Охлопков, наверно, шутил, что он необычайно талантлив и чтобы я вновь попыталась попасть к нему. Третьяков опять позвонил Николаю Павловичу. Охлопков сказал, что его протеже какая-то странная, ничего не умеет делать… да и вообще он хорошо знает этих провинциальных героинь… Но Третьяков настоял, чтобы Охлопков снова меня принял, правда, без задавания каких бы то ни было вопросов, а просто заставил бы меня почитать ему что-нибудь.

Шла я туда, как на казнь, но желание реабилитировать себя было сильнее.

Николай Павлович провел меня в комнату и предложил почитать отрывок из какой-нибудь роли. Я решила остановиться на монологе сумасшедшей Офелии. Состояние у меня было страшное, но я знала, что мне надо «выдать» все, на что я способна. Проходили минуты, а я никак не могла настроиться. И вдруг меня как будто осенило — я вспомнила, как Марджанов на каждом спектакле «Гамлета» перед выходом Офелии сам впутывал мне в волосы травку и цветочки. Затем слегка подталкивал на выход со словами: «Ну, с богом». Я сразу успокоилась и начала монолог. Произнесла несколько слов, и вдруг зазвонил телефон. Охлопков извинился, очень быстро закончил разговор и предложил продолжить. Еще несколько фраз, и опять телефонный звонок. Охлопков опять извинился и, закончив разговор, положил телефон под подушку. Я продолжала, и снова звонок, немного глуше. Охлопков не выдержал и накрыл аппарат тюфяком, одеялом, подушкой… Наконец, я дошла до конца, и тут случилось удивительное — Николай Павлович схватил телефон и стал звонить к Третьякову, в театр, друзьям, — говорил, что у него в комнате чудо, необыкновенная актриса, красавица, вдохновенная, {146} которой ничего не стоит молниеносно включаться в образ, даже если ее прерывают без конца. Я ничего не понимала, но была так счастлива, что хотелось плакать. Третьяков потом говорил мне, что на Охлопкова это очень похоже, что он безмерно увлекающийся и экспансивный человек.

Так я стала работать с Николаем Павловичем, он ввел меня в свой спектакль «Мать», который в то время готовился в Реалистическом театре. Он скрывал меня от труппы, так как решил сам пройти со мной всю роль, а потом уже ввести в распланированный спектакль. Охлопков рассказал мне, как он задумал образ Софьи (кажется, так ее звали), и просил поработать над выполнением его замысла. Я, конечно, не сказала ему, что мне не нужно навязывать чужое видение образа, что я должна сначала увидеть его сама, — потом, пожалуйста, помогай…

Шли дни, я все сидела у него в кабинете; являлась аккуратно, как все, на репетиции. Он приносил мне книги, я их читала. Мы почти не общались; заходить в кабинет, где я сидела, никому не разрешалось.

Однажды Николай Павлович назначил мне репетицию и попросил показать, как я выполнила его задание.

Я сыграла ему основной кусок роли, как я ее себе представляла. Он долго молчал, а потом предложил мне посмотреть, что я ему показала. Представьте себе, этот Охлопков, — большой, курносый, толстогубый, — вдруг стал необычайно на меня похож, и во всем, что он делал, я узнавала себя. Но это было так отвратительно, что под конец со мной случилась истерика. Как я на него орала, кем только ни называла… «Какое право вы имеете так меня разоблачать! — кричала я. — Я не смогу больше работать, уйду со сцены, оказывается, я — это сплошное уродство» и т. д. Убежала домой и дала телеграмму мужу, что возвращаюсь. Но на другой день ко мне пришла делегация, в которой, конечно, был сам Охлопков, художник Штоффер, актеры — ближайшие друзья Николая Павловича: Абрикосов, Кириллов, Гнедочкин. Охлопков учинил казнь над собой. Ему читали отходную, пели, совершали какой-то ритуал — в общем, устроили такую петрушку, что я, конечно, отошла.

После этого Охлопков оставил меня в покое, и я играла, как мне хотелось.

Для меня это было необычайно интересно: я посреди зала, кругом зрители, сидящие вплотную ко мне, у меня в руках цветочек, и я счастлива. Текста нет, только слушаю, что со мною происходит, хочется петь, кричать, — никогда не помнила, что я там выделывала. Охлопков этот эпизод очень любил и всегда его смотрел… А потом, по роли, я приходила к любимому, а он был мертв. Эта сцена шла тоже без слов — горе неожиданно на меня обрушивалось. Роль — несколько фраз, но она маячила по всему спектаклю.

Охлопков нередко задерживал зрителей после представления, просил их высказать свои впечатления: что понравилось, а что {147} нет и почему? Обычно тем, кому нравился спектакль «Мать» в целом, не нравилась я, и наоборот. А Николай Павлович объяснял: «Верико — актриса лирико-романтико-трагическая и удивительная».

Когда я уехала из Москвы, режиссер меня не заменил, а просто вычеркнул эту роль из спектакля…

Кстати еще… Охлопкову очень хотелось поставить «Евгения Онегина» и на роль Татьяны он выбрал меня. Конечно, я говорила: «Какая же я Татьяна? Она — русская, а я типичная грузинка»… Охлопков рассказал о своем плане Луначарскому и когда добавил, как я отношусь к этой его идее, Луначарский будто бы ответил: «Передайте ей, что зерно этой роли в лиричности, а после Комиссаржевской другой такой лирической актрисы я не знаю». (Он видел меня в «Уриэле Акосте».) Правду ли мне говорил Охлопков или чтобы заставить меня согласиться на роль, — не берусь судить.

Пафос наших дней Охлопков чувствовал необычайно, но выявлял его в спектаклях очень своеобразно. Мне не все нравилось у него. Не нравился совершенно «Гамлет». Может, потому, что марджановский спектакль, который я так любила, был совсем другим. У Марджанова всю смысловую нагрузку несли актеры, а Охлопков помогал им декоративными деталями, что исполнителям, мне кажется, мешало.

Николай Павлович говорил: «Возможности театра беспредельны, а сцена ограничивает эти возможности, она не разрешает пьесе развернуться во всю ее действенную силу. Надо искать, экспериментировать». И он страстно искал новые выразительные средства, искал форму спектакля, которая делала бы осязаемой идею, мысль пьесы. У него была своя сила, свой образный язык, только ему присущий, а выразительность мизансцен иногда бывала виртуозной. И несмотря на то, что в его спектаклях часто нарушалось понятие о возможном и невозможном, они убеждали зрителя и всегда были понятны.

Об Охлопкове я могу говорить бесконечно! Вечно ищущий, неукротимый в работе, не умеющий щадить себя, он был пронизан искусством. Оно было во всем, что он делал, как говорил, двигался, оставаясь при этом поразительно простым, естественным и вдохновенным.

## Евгений Симонов

В далеком детстве я пережил период влюбленности в Охлопкова — так сегодняшние мальчишки боготворят прославленного футболиста из своей любимой команды.

Появились «Аристократы» Николая Погодина. В Реалистическом театре спектакль ставил Охлопков, роль Кости-капитана {148} исполнял Аржанов; у вахтанговцев над этой пьесой в качестве режиссера работал Борис Захава, а Костю-капитана играл мой отец Рубен Симонов. Естественно, что все мои симпатии и были на стороне «папы». Во дворе со своими товарищами — сыновьями вахтанговцев первого призыва мы, конечно, высокомерно сулили Охлопкову поражение. Мы были фанатически преданы Театру Вахтангова, не пропускали ни одного утренника «Принцессы Турандот» или «Интервенции» и иронизировали над другими театрами. Сын Щукина Егор считался у нас особенно авторитетным судьей во всех театральных делах, и, по его мнению, Охлопкову вообще не следовало браться за постановку «Аристократов». Спешу оговориться, что наши отцы не разделяли этого детского нигилизма и считали, что выиграть бой у Николая Павловича совсем не так просто, а наши матери — Татьяна Митрофанова Щукина-Шухмина и Елена Михайловна Симонова-Берсенева — шли в своих предсказаниях еще дальше и с жаром говорили, что Борису Евгеньевичу Захаве не удастся победить Охлопкова, и скорее нам, вахтанговцам, следует отказаться от постановки погодинской пьесы.

Но, конечно, ни тот ни другой театр от работы не отказались, творческое соревнование двух актерских ансамблей приковывало внимание театралов и вызывало в Москве оживленные золки…

Случилось так, что я смотрел оба спектакля в течение недели, буквально один за другим. Отец в роли Кости-капитана просто ошеломил меня, и дома за обедом я глядел на него с нескрываемым восторгом, видя в чертах его лица нечто напоминавшее мне живого Костю-капитана. Только у того волосы патлами падали на лоб и доходили почти до глаз, образуя челку, а отец всегда тщательно зачесывался назад, открывая красивый лоб; Костя-капитан заикался, а отец говорил быстро и без запинки. Влюбившись в образ, созданный Рубеном Симоновым, я шел смотреть Аржанова с чисто формальными целями: хотел собственными глазами убедиться, насколько Театр Вахтангова сильнее Реалистического, насколько Захава лучше Охлопкова и насколько Симонов талантливее Аржанова.

Для посещения вечернего спектакля Охлопкова (до этого я ходил смотреть только утренние представления) мне специально были куплены длинные брюки-клеш с напуском. Вместо белой рубашки на меня надели синюю в полоску, с настоящими запонками и длинным, сосульками висящим, накрахмаленным воротником.

Меня надушили одеколоном, который и поныне иногда появляется на прилавках под названием «Тройной»; в те времена он продавался в большой пузатой бутылке, напоминавшей макет водонапорной башни. Задыхаясь от едкого запаха, я молил бога, чтобы к вечеру он выветрился.

Помню, что, придя со своей матерью в зал Реалистического театра и добравшись до середины первых рядов партера, я чувствовал {149} отчаянную неловкость. И сколько бы потом я ни смотрел спектакли Николая Павловича, это чувство детской неловкости при первом посещении его театра всегда мгновенно возрождалось во мне. Так было и на «Гамлете», и на «Молодой гвардии», и на «Сыновьях трех рек», и на «Иркутской истории», и на последнем его спектакле «Нас где-то ждут» Алексея Арбузова — пьесы, которую мы, как и «Иркутскую историю», ставили почти одновременно: Охлопков у себя, а я на сцене Малого театра.

Когда в зрелом возрасте вспоминаешь свои детские впечатления от театра, то в памяти возникает не сюжет некогда виденной пьесы, а образ спектакля в целом, и прежде всего наиболее ярко решенные режиссером или сыгранные актером сцены… И вот сейчас, когда я пишу эти строки жарким летним днем в Доме творчества «Руза», передо мной, как из тумана, выплывает сцена снегопада из охлопковских «Аристократов». Может быть, в спектакле все было и не так, как мне это представляется сейчас, но это, право, не существенно!

Важно, что образное решение сцены было столь ярким, что она до сих пор живет в моей памяти, пусть даже в преображенном состоянии.

Теперь я знаю, что зрители всегда аплодируют, увидев в спектакле настоящий снег. Так, например, происходит в Большом театре, когда в опере «Пиковая дама» открывается панорама Канавки, Лиза стоит на горбатом мостике, спрятав руки в муфту и, поглядывая на дирижера, взволнованно выводит свое знаменитое «Уж полночь близится, а Германа все нет…». Аплодисменты на снег неизбежны, но это дешевый успех. Таких примеров можно привести великое множество.

Но ничего подобного не было в спектакле «Аристократы». Молодые актеры и актрисы, одетые в синие комбинезоны, плавно двигались по сцене и разбрасывали белый конфетти. Они доставали его из широких «почтальонских» сумок и высоко подбрасывали вверх. Маленькие белые кружочки под звуки вальса кружились в воздухе и медленно опускались на землю, а актриса с бамбуковыми палками в руках, в лыжном костюме и вязаной шапочке с помпоном тонко имитировала движения лыжников и, вся «занесенная снегом», скользила по площадке. Поэтически образное мышление, о существовании которого я прежде не подозревал, совершило переворот в моем детском сознании, заставило не спать ночь и, может быть, впервые задуматься над тем, что такое истинная театральность!

Запомнился мне и эпизод побега Кости-капитана. Из легких голубых полотнищ Охлопков «сконструировал» на сцене реку. Те же молодые артисты в комбинезонах приводили «воду» в движение. Они раскачивали руками легкие полотнища, протянутые в несколько рядов от кулисы к кулисе. Прозрачные ткани, едва подсвеченные изнутри, создавали сказочно-волшебное зрелище. Стоя на коленях между «волнами», Аржанов плыл кролем, высоко вскидывая руки. В зале творилось нечто невообразимое. Овации {150} заглушали грохот оркестра, пока артист не скрывался в темноте.

Я, к сожалению, не видел спектаклей Мейерхольда, хотя отец подробнейшим образом рассказывал мне, как Всеволод Эмильевич ставил «Маскарад», «Дон-Жуана», «Горе уму», «Лес», «Ревизора» и другие пьесы. Эти рассказы занимали мое детское воображение, как книга путешествий. Встреча с Охлопковым — учившимся в мастерской Мейерхольда — явилась для меня откровением. Мне открылся неведомый театральный горизонт наподобие того, как Черное море вдруг открывается во всю ширь перед ошеломленными пассажирами, когда поезд где-то в района Туапсе вдруг выныривает из туннеля прямо в объятия безграничной водной стихии!

Когда вечером мы с матерью вернулись со спектакля, отец, неожиданно быстро открыл нам дверь. Он явно ждал нас. Мм молча прошли в столовую, торжественно сели за стол, еще немного помолчали, пока, наконец, не последовал взволнованный, вопрос: «Ну как?» И тут полился подробный и восторженный рассказ матери. Вглядываясь в лицо отца, я никак не мог понять, как же он относится ко всему тому, что слышит. Иногда мне казалось, что он сердится на свою жену и даже ревнует ее к Аржанову! Надо еще учесть, что отец мой сам был поразительным режиссером, сам учился у Мейерхольда, Всеволод Эмильевич помогал ему выпускать на сцене вахтанговского театра «Синичкина» и «Марион де Лорм» — отец был вправе считать себя учеником не только Вахтангова, но и Мейерхольда…

Когда рассказ был закончен, наступила большая пауза. Мама посмотрела на меня и хитро подмигнула — дескать, не смей вставлять свои реплики, пусть выскажется отец.

Но он молчал.

— Ну, что ж, — задумчиво произнес Рубен Николаевич. — Любопытно. Пойду во двор, погуляю. Вернусь не поздно. Спокойной ночи.

Буквально через несколько секунд негромко хлопнула входная дверь, и мы с матерью, не договариваясь, быстро ринулись на балкон, чтобы хоть по походке «главы дома» понять, как он отреагировал на успех Охлопкова. Велико же было наше удивление, когда отец во дворе не появился.

— Неужели он стоит на лестничной клетке и переживает? — спросил я.

— Нет, — ответила Елена Михайловна.

— А где же он?

— У Щукина! — категорически сказала моя мать, причем интонация была настолько твердой и определенной, что исключала все прочие варианты.

Борис Васильевич жил под нами в квартире № 11 на первом, этаже, и когда в Театре Вахтангова происходили события чрезвычайной важности, мой отец всегда спускался к Щукину. Звонил в звонок, долго не отнимая руки от кнопки, как бы намекая, {151} что это звонит Рубен Симонов и что дело не терпит отлагательства!

Я смотрел на мать, молчаливо ожидая, что она раскроет мне нечто чрезвычайно существенное и важное, некую государственную тайну, которую мой отец, согласно этике, не имеет права открыть, но о существовании которой она, как умная женщина, догадалась сама, сопоставив все факты и сделав логический вывод.

— Они, — сказала Елена Михайловна (они — это Щукин и Симонов), — они, — повторила моя мать, причем глаза ее загорелись радостью и восторгом, — хотят пригласить Николая Павловича на постановку в вахтанговский театр.

— Как ты догадалась?

— Очень просто, — сказала мама, — Щукин дважды смотрел «Аристократов». Он аккуратно ходит на все спектакли Охлопкова. Отец твой тоже смотрел все, кроме «Аристократов», боясь, что рисунок Аржанова помешает ему в работе над ролью Кости-капитана. О! Надо знать Бориса и Рубена. Помяни мое слово — Охлопков в ближайшее время будет приглашен к нам на ужин.

Так оно и случилось.

Да! Отцы оказались в сто тысяч раз умнее и дальновиднее своих детей. В то время как мы с Егором Щукиным категорически отрицали все существующие в Москве театры, кроме Театра Вахтангова и Театра Мейерхольда, отцы наши внимательнейшим образом приглядывались к восходящей звезде — к творчеству Николая Охлопкова.

Им казалось, что именно Охлопков может внести в вахтанговский театр свежесть восприятия жизни, страстный темперамент, смелость в решении современных театральных проблем, оригинальность формы и неукротимый революционный дух! Они не ревновали, они не завидовали, они не интриговали, они думали о будущем своего театра и сумели разглядеть в Охлопкове потенциального вахтанговца!

Вскоре Борис Щукин и Николай Охлопков встретились на экране в легендарных кинофильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Теперь эту встречу без всякого преувеличения можно назвать исторической. Борис Щукин обессмертил свое имя, создав образ Ленина и раскрыв перед многомиллионной аудиторией характер и личность вождя Революции. Николай Охлопков оказался достойным партнером Щукина, с поразительной органикой и глубиной сыграв рабочего Василия.

За два года до войны драматург Владимир Александрович Соловьев принял заказ Театра Вахтангова и начал работу над патриотической пьесой в стихах во славу русского оружия «Фельдмаршал Кутузов». Роль Кутузова предназначалась Борису Щукину, роль Наполеона — Рубену Симонову. Постановка была поручена Николаю Охлопкову, принявшему предложение вахтанговцев и перешедшему в наш театр в качестве режиссера-постановщика.

{152} Мы — дети вахтанговцев — ликовали и танцевали какие-то дикие танцы, отмечая важнейшее событие в биографии вахтанговцев: *Охлопков — у нас*!!!

Во время Великой Отечественной войны Театр Вахтангова был эвакуирован в Омск. Два года прожили мы вместе с Охлопковым в доме под номером 1 на площади Дзержинского. Мои родители совершили странный, с точки зрения педагогики, поступок — они на время разрешили мне не ходить в общеобразовательную и музыкальную школы и категорически потребовали, чтобы я присутствовал на всех — и утренних, и вечерних репетициях Охлопкова, начавшего работу над героической комедией Ростана «Сирано де Бержерак».

Но это, как говорит один из героев Арбузова, уже другая история, другой рассказ…

## Михаил Сидоркин[[19]](#endnote-8)

В вахтанговский театр Н. П. Охлопков был приглашен в 1938 году по настоянию Б. В. Щукина. Впервые после ухода А. Д. Попова вахтанговцы решились привлечь к работе режиссера не из своей среды. Для этого имелись все основания: после «Человека с ружьем», принесшего на вахтанговскую сцену дыхание революции, все последующие работы театра оказались ниже достигнутого уровня. Это беспокоило многих и особенно Щукина. Однако не стоит скрывать, что были и ярые противники приглашения режиссера «со стороны» и, в частности, Охлопкова.

… Весь состав спектакля «Фельдмаршал Кутузов», который должен был ставить Николай Павлович по пьесе В. А. Соловьева, сидел в зрительном зале и ждал появления нового режиссера. В двенадцать часов раскрылись двери — Охлопков шел по проходу высокий, улыбающийся, с каким-то лукавым, но ласковым выражением глаз.

Он поздоровался и, заметив в руках у Шихматова мундштук, решительно произнес:

— Курит один Державин!

Роль Кутузова первоначально предназначалась Щукину, а Державин числился во втором составе. Но смерть Бориса Васильевича изменила эти планы, и Державин стал основным и единственным исполнителем этой ответственной роли. С первой фразы, разрешающей курить, «не отходя от режиссерского столика», и до последней репетиции спектакля Охлопков поставил Державина в привилегированное положение перед актерами, также репетирующими далеко не последние роли.

Это был прием огромного психологического воздействия, давший право скромному и милому Мише Державину почувствовать {153} себя не только первым среди мастеров старшего поколения, но и фельдмаршалом России.

Разумеется, работа Охлопкова с Державиным не ограничивалась лишь созданием авторитета последнему: скрупулезно, шаг за шагом создавал Николай Павлович интересный рисунок роли старого умного фельдмаршала. Талант Державина, помноженный на режиссерское мастерство и темперамент Охлопкова, привели к созданию образа яркого, глубоко патриотического и гораздо более масштабного, нежели все, созданные Державиным до Кутузова.

Первоначально в этом спектакле я получил небольшую роль генерала Ермолова, но еще не вызывался на репетиции.

Однажды, когда я работал над молодежной постановкой «Не так живи, как хочется» Островского, ко мне зашел наш суфлер Гавриил Васильевич и передал, что Охлопков просит меня срочно зайти к нему. Я поспешил и застал Николая Павловича зашторивающим большое окно, а Державина — зажигающим свечи канделябра, стоящего на полу.

Рядом с канделябрами помещалась кушетка с подушками, на ней и сидел Державин. Больше, кроме суфлера, пришедшего со мной, в комнате никого не было.

— Михаил Николаевич, — обратился ко мне Охлопков. — Что вы скажете, если мы попробуем вас на роль Александра Первого?

— Как, — удивился я, — а Александр Дмитриевич? При распределении на эту роль был назначен А. Д. Козловский.

— К сожалению, Александр Дмитриевич серьезно заболел и врачи запретили ему репетировать и играть!.. А что нужно вам, чтобы сыграть эту роль?

— Н‑ну… — растерянно ответил я, думая, главным образом, о внешнем сходстве, — очевидно, нужно очень тщательно сделать парик… затем мундир… лосины…

— Чудесно! — сказал Охлопков, которого нисколько не смутил мой легкомысленный ответ. — Тогда давайте сейчас проведем пробу!

— Как, сейчас? — опешил я. — Да ведь я и роль-то еще не читал!

— А и не нужно! Слушайте! Только что мы с Мишей Державиным репетировали смерть Кутузова. В Бунцлау, на маленькую почтовую станцию приехал Александр Первый, чтобы проститься с умирающим фельдмаршалом. Царь очень нервно настроен. Он вообще боится вида смерти, а здесь, в этом полутемном помещении, все пугает его. Ему кажется, что какие-то заговорщики могут с ним расправиться, как некогда расправились с его отцом Павлом Первым. Спор с умирающим Кутузовым и, наконец, агония последнего приводят его в ужас! «Эй, медика сюда!» — кричит он, потрясая канделябром и, наконец, упав на колени, умоляет: «Простишь ли ты меня, фельдмаршал?!»

{154} Вот только этот кусок… я и попрошу вас сыграть во всю силу! Под суфлера, своими словами… Как хотите!.. Сыграйте хотя бы последние две фразы. Но так, как будто вы на премьере! Согласны?

— Да! — сказал я, озадаченный столь неожиданным заданием.

Охлопков приказал потушить свет и вручил мне канделябр с зажженными свечами.

Державин лег на кушетку. Гавриил Васильевич начал тихо читать неведомый мне текст, но увы! — контакта между нами не возникало.

Я сразу прервал репетицию: «Николай Павлович, пьеса-то в стихах, у меня ничего не выходит. Дайте мне текст».

— Делайте, что хотите, — сказал Охлопков.

Я взял в правую руку канделябр, в левую текст и начал читать его, прислушиваясь к ответам Державина.

Поначалу все шло довольно формально.

Но вот Державин дошел до большого монолога и неожиданно для меня заиграл.

Я слушал… вглядывался в его глаза, с какой-то особой остротой ощущая запах горящих свечей и темные углы комнаты, в которых, возможно, кто-то стоит… и вдруг действительно почувствовал себя вконец перепуганным императором!

Я попытался сдержать подступившую к горлу спазму, но в этот момент Державин откинулся на подушки и замер, а я совершенно непроизвольно заметался по комнате и, потрясая пылающим канделябром, закричал: «Эй! Медика сюда! Медика! медика!», а затем, рухнув на колени, произнес последнюю фразу.

— Стоп! Превосходно! — радостно крикнул Охлопков. — Свет включите! — и пошел к окну открывать шторы. Затем опустился на стул и уставился на меня. — А теперь, Мишенька, объясните мне, — сказал он, — кого вы там высматривали по углам?

— Убийц, заговорщиков…

— Зафиксируем это для спектакля!

На следующий день приказом дирекции театра я был назначен на роль Александра Первого вместо заболевшего А. Д. Козловского.

Работа с Николаем Павловичем была чрезвычайно увлекательной! Он весь отдавался творческому процессу, зажигал нас своей фантазией, темпераментом, волей и настойчивостью в достижении поставленных перед нами задач.

Начав постигать роль с ее вершины, с самой сильной эмоциональной сцены, я прежде всего почувствовал внутренний мир, характер персонажа, его душевную сущность, определяющую и качество его темперамента. А впоследствии уже с относительной легкостью перешел к репетициям дворцовых сцен, рисующих внешний блеск, «ласковость» и элегантную пустоту «благословенного» императора.

{155} Заведующая костюмерным цехом Любовь Асафовна Банникова купила подлинный дворцовый мундир царского времени, из которого мне и был сшит костюм, украшенный Иваном Тимофеевичем Катковым[[20]](#footnote-14) Андреевской лентой и точно скопированными орденами.

Замечательный художник, мастер-гример Алексей Николаевич Шаргалин сделал изумительный парик и на редкость удачный грим. Казалось, все предвещало успех, и мы с Державиным с нетерпением ждали премьеры.

Наступил день сдачи спектакля художественному совету.

После прогона мы с Державиным сидели на скамеечке около батареи (было такое удобное местечко в довоенном здании театра) и ждали результатов обсуждения.

С нами вместе сидел Абрам Карлинский, молодой ассистент Охлопкова, присланный на практику из ГИТИСа. Он преклонялся перед талантом Охлопкова, был уверен в абсолютном успехе спектакля и удивлялся тому, что мы с Державиным волнуемся.

Ожидание было долгим… томительно долгим, но вот, наконец, высокая фигура Николая Павловича возникла в полутемной и пустой раздевалке для зрителей. Он шел один… был необычайно растерян и бледен… Мы замолчали и, предчувствуя недоброе, поднялись…

Охлопков подошел и тяжело опустился на скамейку.

— Ну, как, Николай Павлович? — наконец, выдавил из себя Державин.

— Разнесли меня вдребезги! — буркнул Охлопков. — Они требуют, чтобы я начисто вымарал из спектакля все последнее действие!

У меня упало сердце.

Вымарать последнее действие — это вымарать мою роль, так как в предыдущем акте — сцены Наполеона.

Это первое, что промелькнуло в голове, а дальше, увидев вытянувшееся лицо Державина, я вдруг понял, что означала бы такая метаморфоза для него. Ведь отсутствие последнего действия лишало бы роль Кутузова трагической кульминации. Мало того, — если все предыдущие акты показывали его добрым и милым человеком, хитрым и умным соперником Наполеона, то только последний раскрывал во всю ширь гражданские чувства старого фельдмаршала, его патриотизм. Как же мог художественный совет сформулировать свои требования к постановщику без учета того, что спектакль назывался «Фельдмаршал Кутузов», а не являлся просто сценами из эпохи войны 1812 года! Очевидно, те же самые мысли промелькнули и у Державина, но мы молчали: может быть, пожелания художественного совета базировались на нашей плохой игре?

{156} И тут произошел смешной… невероятный, но поистине прекрасный случай, всех нас тогда потрясший!

Абрам Карпинский, маленький, скромный ассистент Охлопкова, не произнесший до этого мгновения ни единого слова, спросил почти шепотом:

— Ну, а что же вы ответили художественному совету, Николай Павлович?

— Я сказал, что подумаю над переделками, и ушел.

И тут Карпинского прорвало:

— Да ты что, сумасшедший? — заорал он отчаянным голосом. — Сделал прекрасный спектакль, и сам, своими руками хочешь угробить его? Ведь это же спектакль о Кутузове, а не о Наполеоне! Немедленно вернись и заяви, что ни одной сцены не вымараешь! Пусть назначают генеральную, с публикой! Мы им покажем! Мы им покажем!

Абрам задохнулся и замолк… Охлопков вскочил со скамейки:

— Ты считаешь? — прорычал он вдруг.

— Да, считаю! — взвизгнул Карлинский.

Они смотрели друг на друга, как два петуха, полные ярости.

— А вы? — обернулся Охлопков к нам с Мишей.

— Николай Павлович! — крикнули мы в один голос. — Да о чем же здесь думать! Карлинский прав!

— Ну, я им сейчас покажу! — громогласно рявкнул Охлопков и направился к кабинету дирекции. — Ждать меня здесь, — скомандовал он на ходу.

Все пять минут, которые он отсутствовал, мы просидели почти молча, потрясенные происшедшим. Только Карлинский неожиданно испугался своей смелости… Он чуть не плача, без устали повторял: «Как я мог на него накричать?»

Николай Павлович, наконец, показался. Он шел, высоко подняв голову, в сопровождении нескольких членов худсовета, поддержавших его ультиматум, и, проходя мимо нас, бросил: «Послезавтра генеральная! С публикой! Идите домой! Отдыхайте!»

Генеральная имела оглушительный успех! И все-таки на художественном совете Охлопкову вместе с автором Владимиром Соловьевым пришлось выдержать еще один решительный бой! Несмотря ни на что, некоторые скептики утверждали, что Державин не «вытянул» роли и хорошо играет одни лишь жанровые сцены. Попало и мне.

Но теперь Охлопков был непоколебим. Увидев спектакль на публике, он успокоился и заявил, что не переделает в нем ни одной сцены, не вымарает ни одной фразы! Жизнь показала, что он оказался, безусловно, прав.

Об игре Державина было написано много. Говорилось о его втором рождении на сцене. Пресса была единодушна в своих оценках. На мою долю досталось также немало похвал.

А дальше произошло вот что. Николай Павлович сделал превосходную инсценировку «Тараса Бульбы» и собирался приступить {157} к ее постановке. Естественно, что и я и другие актеры мечтали быть запятыми в ней.

Однажды после спектакля «Кутузова» он энергичным шагом вошел в актерскую уборную к Державину: «Миша! Сними рубашку!» Тот немедленно выполнил его просьбу. Пощупав его мускулатуру, Охлопков, ни слова не говоря, вышел и, зайдя ко мне, тоже скомандовал: «Сбрось рубашку!» Я сбросил, хотел было спросить — зачем это, но его уже и след простыл.

Потом я узнал, что он подошел еще к двум-трем актерам и осмотрел их в том же виде. По театру поползли слухи, что те, кем он интересовался, будут участвовать в «Бульбе». Это радовало, хотя в глубине души я не сомневался, что Николай Павлович займет меня в новом спектакле. Однако, к моему изумлению, через несколько дней он поймал меня в коридоре и сказал:

— Подойти к Симонову и попроси, чтобы тебя назначили ко мне режиссером-ассистентом.

Я был совершенно сражен и, смешавшись, пробормотал:

— Николай Павлович?.. Почему режиссером?

— Так нужно! — ответил он и ушел.

Я решил повиноваться, хотя, откровенно говоря, был недоволен, так как и до Охлопкова и после него никогда не интересовался «подсобной» режиссурой. На другой день я просил руководство назначить меня режиссером-ассистентом к Николаю Павловичу.

Согласие было получено.

Я был назначен, но, к моему негодованию, не режиссером-ассистентом, как просил… В распределении ролей в самом конце значилось: «Ассистенты режиссера — А. Карлинский и М. Сидоркин», то есть я был приравнен к практиканту, который обычно наблюдает за работой постановщика и используется им для мелких поручений.

Я был расстроен, обиделся, и только глубокая благодарность Охлопкову за роль Александра вынудила меня замкнуться в себе и молчать.

— Миша, — обратился ко мне Охлопков на первой репетиции, — заведите, пожалуйста, тетрадь и подробно записывайте все, о чем я говорю… Да и вообще, ведите ежедневный дневник…

Я повиновался.

И режиссерский доклад Охлопкова и его инсценировка были, с моей точки зрения, на редкость удачными! Он сам, замечательно сыгравший былинного героя в «Александре Невском» Эйзенштейна, глубоко ощущал и в полную силу своего режиссерского темперамента раскрывал перед нами недюжинные гоголевские характеры Бульбы, Остапа, Андрия. В этом спектакле больше, пожалуй, чем во всех виденных мною до и после «Бульбы», Охлопков был поэтом, у него разговаривали вербы, шумела и пела Запорожская сечь. Было много других интересных находок.

{158} К сожалению, не умея стенографировать, я записывал в дневник лишь общий ход репетиций и требования режиссера к художнику, к постановочной части, да и это, конечно, не сохранилось, так как история с дневником продолжалась недолго.

На третий день была назначена репетиция картины «Приезд сыновей». В ней были заняты: Бульба — Державин, Андрий — Абрикосов, еще один персонаж, сочиненный постановщиком, и Остап…

— Кто у нас играет Остапа? — спросил Охлопков. Поднялись назначенные на эту роль Б. Лебедев и Н. Гладков. Охлопков внимательно посмотрел на них и сказал:

— Вот что! Сегодня я хотел бы поискать рисунок этой роли с Сидоркиным! Миша, иди репетируй.

Все удивленно уставились на меня, и только в глазах у Державина я уловил лукавый блеск…

Гладков и Лебедев сели на место. Сидел и я.

— Ну, иди! Иди! Не задерживай! — крикнул Охлопков и приступил к репетиции.

По окончании ее я хотел было спросить у Охлопкова, что это значит, но он моментально исчез. Обратился к Державину — тот пожал плечами.

Придя домой, я долго думал, учить мне текст роли Остапа или нет, и додумавшись до того, что это все-таки не случайно, решил учить… Может быть, хоть в третьем составе сыграю…

На следующий день репетиция сцены «Приезд сыновей» продолжалась.

— Кто вчера репетировал Остапа? — спросил Охлопков.

— Сидоркин! — ответил Карлинский.

— А, хорошо! Ну, пусть и сегодня он продолжает…

После репетиции, видя, что Гладков и Лебедев явно обижены и ничего не понимают, я сказал Охлопкову, что он ставит меня в неудобное положение перед товарищами.

— А ты здесь при чем? — спросил Охлопков. — Пусть идут и жалуются на меня в дирекцию.

— Но зачем же вы их назначили?

— А я их не назначал, мне их назначили.

— Ну и что же теперь будет?

— Будет вот что: я поставлю спектакль с тобой в роли Остапа, а там — как хотят!

— Да, но я…

— А ты побольше молчи. Ты мой ассистент и обязан мне во всем подчиняться. А все, что я тебе сегодня сказал, забудь!

Но, к сожалению, истории с ролью Остапа не суждено было закончиться. Обстоятельства не позволили нам продолжать репетиции.

Вот таким неукротимым, бескомпромиссным в вопросах искусства и запомнился мне Николай Павлович в годы своего пребывания в вахтанговском театре.

## **{****159}** Александр Солодовников

За тридцать лет знакомства мне приходилось видеть Охлопкова в самых разных, так сказать, ракурсах: в зале заседаний Министерства культуры, у режиссерского столика и за кулисами, в качестве ученика, с волнением сдающего зрителям очередной премьерный экзамен, и в качестве учителя, охотно ехавшего за тридевять земель, чтобы помочь бурятам приобщиться к опере. Вспоминаю обаяние его облика, атлетическую фигуру, покоряющую мягкость улыбки, своеобразную манеру речи, немножко с придыханием — всегда казалось, что слова не поспевают за бегом его мысли. Вспоминаю неуемность его фантазии и темперамента, упорство, а порою — беззащитность, мгновенную перемену настроений, поглощенность каким-либо важным замыслом.

Годы, однако, идут и идут. Уходят в прошлое резкие повороты судьбы, оставлявшие в душе Охлопкова трудно зараставшие шрамы. Забываются минуты слабости и депрессии, порою посещавшие его. В ином свете предстают свойственные Николаю Павловичу творческие и житейские парадоксы. А вместе со всем этим поднимается во весь рост оригинальность и неповторимость его личности, главнейшие, существенные ее проявления.

Вместе с Охлопковым я ездил однажды в Сибирь. И, может быть, поэтому вижу его прежде всего путником. Вот он выходит из вагона где-нибудь, скажем, на станции Зима. Куртка из оленьего меха. Брюки с отглаженной стрелкой запрятаны в фетровые бурки. На голове — полушапка-полуфуражка, во всяком случае нечто с козырьком. Высокий, мощный, статный. Очень доволен и улыбается: скоро его родной Иркутск, а затем дорога пойдет вдоль Байкала, и Николай Павлович обещает нам кое-что рассказать о загадках озера. Внимание Охлопков привлекает общее: ни на кого не похож, весь — сам по себе. Есть в его фигуре некая значительность и чисто сибирская надежность — в походке, в разговоре, в степенности шага и жеста…

Этот образ никак не противоречит другому моему представлению о нем. Видел я как-то сразу после войны во дворе Эрмитажа скульптурные глыбы знаменитого Пергамского алтаря — сцены битвы богов с гигантами. Величайшее напряжение воли и мускулов в каждой фигуре. Человек и бог в непримиримом противоборстве…

И мне думается, что в таком предельном напряжении сил и нервов жил в искусстве Охлопков. Подобно атлету, он в течение сорока пяти лет бежал свой «театральный марафон», опережая многих, преодолевая препятствия своей нелегкой судьбы и оставаясь при этом самим собой.

В своем очерке об Охлопкове А. П. Штейн, задавая себе вопрос, почему Николай Павлович приходил порою к необычным, неожиданным решениям простых, казалось, сцен — отвечает так: «Вероятно потому, что он талант, а каждому таланту свойственно {160} именно то, что свойственно именно этому таланту и никакому другому. Иначе таланты были бы похожи друг на друга и перестали бы быть талантами».

Все это так. Но возникает еще один вопрос — откуда взялись именно эти особенности таланта? Дело в том, что талант историчен — ему присущи индивидуальные качества, которые неповторимо, по-своему выявляют процессы объективной действительности. Значение таланта не в том, что он не подчинен каким-либо правилам или нормам, а в том, что закономерности жизни он открывает как нечто *свое*, заветное, только *ему одному известное*.

Сказанное совсем не означает, что в таланте нет загадок и легко можно разложить по полочкам сильные и слабые стороны дарования. Однако попытаться разгадать взаимоотношение и взаимодействие того и другого необходимо. Тогда мы, может быть, поймем историческую обусловленность таланта.

Для меня решающее значение имеет тот факт, что в пятьдесят два года Н. П. Охлопков вступил в ряды Коммунистической партии. Его «кандидатским стажем» были тридцать лет творческой жизни — они отданы сценическому воплощению величайших катаклизмов революционной эпохи, напряжения ее борьбы и радости ее побед. Об Охлопкове порою говорят как о бунтаре. Он не бунтарь. Он неутомимый искатель. И главной целью его исканий стало создание театра, способного передать героико-эпический дух времени, его «размаха шаги саженьи». Он избрал трудный путь, и, естественно, не все ему удавалось. Отсюда — насыщенные драматизмом моменты его жизни.

Как и всякий любящий искусство москвич, я, конечно, посещал спектакли Реалистического театра, которым руководил Н. П. Охлопков. На крошечной сцене маленького здания на Триумфальной площади (ныне площадь Маяковского) Охлопков с немыслимой отвагой и упорством воплощал идею монументально-героического спектакля. Подумать только, здесь он поставил «Разбег» В. Ставского, «Железный поток» А. Серафимовича, «Мать» М. Горького, наконец, «Аристократов» Н. Погодина.

В каждом спектакле главное действующее лицо — народ. Партер, галерея, а тем более любой вершок подмостков — все служило главному: воплощению эпической мощи борющихся народных масс в моменты высшего напряжения их сил и воли. Здесь, на этих спектаклях, был отменен занавес. Никаких иллюзий бытового «правдоподобия». Все крупно, мощно, с верой в способность зрителей понять новое и главное, что несли революция и революционные преобразования, со стремлением пробудить в зале сильные чувства и сильные страсти. Жизнь человеческого духа в Реалистическом театре раскрывалась как бы через увеличительное стекло революционного мировоззрения, измерялась социальным смыслом действий человека и народа.

{161} Середина тридцатых годов проходила под знаком определения устойчивой идейно-эстетической базы творческих исканий. Общество, пережившее острейшие катаклизмы гражданской войны, крутой поворот, связанный с новой экономической политикой, наконец, напряженнейшие годы борьбы с кулачеством и проведения коллективизации, вошло в период известной стабилизации. Передышка была относительной, ибо победа нацизма в Германии отнюдь не сулила долгих лет спокойного развития.

В этой обстановке развернулась дискуссия 1936 года о формализме и натурализме в искусстве. Охлопкова заподозрили в формалистических тенденциях. Насколько устойчивы были такого рода подозрения, ясно из слов А. А. Фадеева, относящихся к концу 1948 года. На пленуме Правления Союза писателей СССР Фадеев говорил тогда: «Н. Охлопков периода постановки “Аристократов” был в значительной мере подражателем левацких, формалистских образцов театрального искусства».

Сам Охлопков в те времена, после «Аристократов», повернулся в сторону классики. В 1936 году Реалистический театр поставил «Отелло» Шекспира, в 1937 году — инсценировку «Кола Брюньон» Р. Роллана. Эти спектакли не избавили Охлопкова от предвзятых обвинений в формализме. Были сделаны, — согласно тогдашним представлениям об эффективных средствах руководства искусством, — «оргвыводы». Реалистический театр объединялся с Камерным, к которому, особенно после постановки «Богатырей» Д. Бедного, имелись свои претензии.

Нет нужды распространяться о «неорганичности», мягко говоря, подобного объединения. Н. П. Охлопков и А. Я. Таиров совершенно неспособны были на творческий симбиоз. В объединенном театре, сохранившем название «Камерный», Николай Павлович поставил единственный спектакль — «Кочубей» А. Первенцева.

Его режиссерский почерк изменился. Это не был Охлопков прежний, но не возник и Охлопков новый — какой-то «творческий полустанок», где художник задержался на недолгие минуты, чтобы точнее определить свой дальнейший путь. Охлопков стал сдержаннее, в чем-то, может быть, мудрее, опытнее. Однако образ легендарного героя гражданской войны на Кубани, ее события не получили в спектакле масштабов и ореола легенды. В Камерном театре темпераменту Николая Павловича было тесно. Чувствовал он себя там неуютно. Да и человеческая деликатность не позволяла ему «теснить» Таирова. Надо уходить. Но куда?

Не думал я тогда, что и мне придется искать ответа на этот вопрос. Судьбу Реалистического театра решал Комитет по делам искусств, возглавляемый П. М. Керженцевым. В начале 1938 года руководство Комитета было полностью обновлено. Среди вновь пришедших оказался и я в качестве начальника Главного управления театров. «Проблема Охлопкова» возникла перед новым Комитетом, как одна из самых неотложных (это была {162} вместе с тем и «проблема Таирова»). В самом деле — как их «развести», куда направить Охлопкова?

Добрым словом надо в который раз вспомнить Р. Н. Симонова и весь коллектив вахтанговцев. Человеческая и творческая щедрость Рубена Николаевича позволила в предвоенные и военные годы дать в Театре имени Вахтангова «приют» таким крупнейшим нашим режиссерам, как А. Д. Дикий и Н. П. Охлопков. В отличие от Камерного театра, Охлопков чувствовал себя среди вахтанговцев вполне желанным гостем. Здесь он нашел возможность полнее применить свои силы, поставив два масштабных спектакля, — «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева и «Сирано де Бержерак» Э. Ростана.

Но о них — позже. Пока же пути мои и Н. П. Охлопкова скрестились на совсем другой почве. В конце лета 1940 года М. Б. Храпченко, председатель Комитета по делам искусств, и я, как его заместитель, «благословили» в добрый путь новую пьесу Л. М. Леонова «Метель». Месяца через два тучи этой «Метели» довольно угрожающе нависли над нашими головами: она не была принята «наверху». Выход из сложившейся ситуации мы видели в том, чтобы достойно провести приближающуюся декаду искусства Бурятской АССР.

В конце октября 1940 года в Улан-Удэ была снаряжена бригада. Мне пришлось ее возглавить, а входили в бригаду Н. П. Охлопков и М. М. Гринберг, известный музыковед и музыкальный критик (в печати он выступал под псевдонимом М. Сокольский). Так суток на шесть мы оказались в одном купе с Николаем Павловичем. Да и дальше в течение двух недель практически не разлучались.

Охлопков быстро стал душой нашего маленького общества. Жизнелюбие и энергия били из него, подобно фонтану; его фантазии хватало не только на советы, касающиеся спектаклей, но и на организацию нашего быта в Улан-Удэ. По предложению Николая Павловича, мы создали нечто вроде коммуны. По статуту ее каждый из нас раз в три дня становился банкиром и кормильцем остальных. В столовой обкома партии двое заказывали все, что хотели (конечно, в соответствии с возможностями столовой), а третий платил за всех. Поэтому все жили в полное свое удовольствие.

Охлопков был неистощим и в своем стремлении побывать в местах ссылки декабристов, осмотреть бывшие буддийские монастыри, полюбоваться суровой природой Забайкалья, подъехать поближе к конским табунам, которые еще гуляли по чуть примороженной степи. Как дитя радовался Николай Павлович, когда в руки его попадал какой-нибудь сувенир — маленький бронзовый будда или же вылепленный из папье-маше полулев-полудракон, а то и свиток с буддийскими иероглифами…

Декада прошла с успехом, «метельные» тучи разошлись. А у меня от поездки навсегда осталось ощущение встречи с человеком, как бы заряженным динамитом таланта, постоянно взрывающегося, {163} необыкновенно изобретательного, все время что-нибудь создающего: то легенду о Сибири, то мечту о необыкновенной пьесе, которую можно играть на площади, то затейливую загадку, то уморительно смешной анекдот.

И еще я понял, какое значение имела для него Сибирь. В Сибири он чувствовал себя необыкновенно легко. Он радовался жизни, как хозяин этих, нетронутых тогда просторов, не исхоженных человеком. И думал, вероятно, что рано или поздно людские голоса наполнят и тайгу, и угрюмые холмы, заставят работать шумный, широкий, неуемный поток Ангары, на берегу которой он родился.

В конце 1942 года мне пришлось вновь совершить инспекционную поездку по городам Сибири. В Новосибирске, в Омске в надежных убежищах хранились бесценные сокровища искусства, эвакуированные из Москвы и Ленинграда. Проверить условия их хранения, тщательность наблюдения и ухода за всемирно известными полотнами, коллекциями — такова была цель поездки. Естественно, не упускал я возможности проведать и театры, эвакуированные осенью 1941 года из Москвы далеко на восток.

Театр имени Вахтангова, а с ним вместе и Н. П. Охлопков, находился в Омске. И вот мы вместе с Николаем Павловичем шагаем по заснеженным, скудно освещенным улицам этого города. Он хочет показать мне свой, недавно вышедший спектакль «Сирано де Бержерак». Премьера его состоялась 17 октября 1942 года, в самые трудные дни войны, когда гитлеровцы уже прорвались к Сталинграду и находились в предгорьях Кавказа.

Весной 1940 года Охлопков на вахтанговской сцене поставил «Фельдмаршала Кутузова» В. Соловьева. То был спектакль о непобедимости народа и славе русского оружия. Уже тогда к обычной для Охлопкова масштабности сценического мышления, к его «яростному» режиссерскому темпераменту прибавилось кое-что от театральной образности в ее вахтанговском преломлении. Верность историческому костюму, красота русского пейзажа в декорациях В. Дмитриева и Б. Эрдмана придавали постановке приподнятость, нарядность. Охлопковская патетика и эмоциональность спокойно «улеглись» в размеренный, психологически содержательный соловьевский стих.

И опять стихи. На этот раз француза Ростана о страстном воине, поэте и правдолюбце Сирано, переполненном любовным томлением, а вместе с тем так язвительно-остроумном, что слова его разят не меньше, чем шпага. Как связал Охлопков образы пленительной Роксаны, влюбленного в нее поэта, ограниченного простака Кристиана с суровой правдой войны? Как звучат они на подмостках сугубо провинциального в те времена Омска? И как их воспримет Москва?

Я не мог предвидеть ответы Охлопкова на эти вопросы. По своему обычаю, он поразил. Спектакль был ярок, как сказка. По {164} обеим сторонам сцены амфитеатром поднимались лестницы. Над ними возвышались огромные, красочно одетые куклы: красавица с веером в протянутой руке, с одной стороны, рыцарь-поэт со шпагой — с другой. Середину сцены занимала лестница-пандус, более пологая. На этих трех лестницах развертывалось действие.

Все непривычно: куклы, яркие краски, предельная условность оформления. Странно было одно: страстные монологи Сирано, его трагическая любовь и трагическая гибель, его смелость, честность, остроумие, вольнодумство и героизм в исполнении Р. Н. Симонова не только не вступали в противоречие с образностью спектакля, но удивительно сливались с нею. Этот Сирано в этом исторической точностью не обозначенном спектакле говорил как бы и от своего времени, и от нашего.

Когда Театр имени Вахтангова в 1943 году вернулся в Москву и показал охлопковского «Сирано», в печати на страницах газеты «Литература и искусство» возникла горячая дискуссия. Сторонники «подножного реализма», как о них едко говорил впоследствии Охлопков, обрушивались на все: на условную образность спектакля, на его единую для всех картин установку, на мизансцены. К Охлопкову снова накрепко привинчивался ярлык «формалиста».

Я не мог примириться с таким поворотом событий и опубликовал в указанной газете статью в защиту охлопковского решения «Сирано». (Об этом в своей книге «Художник и театр» вспоминает В. Ф. Рындин.) Статья вышла под псевдонимом «Ф. Васильев». Был я тогда заместителем председателя Комитета по делам искусств, и статья за моей собственной подписью могла быть истолкована как выражающая позицию Комитета (а там единого мнения по спектаклю не было). С другой стороны, не мог я подписать статью и будучи членом редколлегии газеты: могли понять ее как позицию редакции. Итак, пришлось ограничиться псевдонимом, хотя своего мнения я отнюдь не скрывал.

Что побудило меня выступить в защиту «Сирано»? Прежде всего, мне казалось, что этот спектакль можно с достаточным основанием сопоставить с «Принцессой Турандот» 1922 года. В заваленном снегом, далеком от Москвы Омске, в суровых условиях войны Охлопков своим спектаклем бросил вызов скудости «здравого смысла» и аскетизму военного времени. Он создавал атмосферу праздничности и оптимизма. Бой, который вел герой против тех, кто изменяет гуманизму, кто гасит лучшие человеческие мечты, был проникнут той же страстью, которая поднимала миллионы советских людей во имя Победы. Сегодня яснее, чем тогда, патриотический смысл художественного подвига вахтанговцев и Охлопкова. Тем более что «Сирано» выступал в ряду таких премьер, как «Олеко Дундич», «Русские люди», «Фронт». И выступал достойно.

Охлопков не понимал и не принимал функцию режиссера как простого иллюстратора жизненной правды. Его стремления, его режиссерские решения в конечном итоге сводились к тому, чтобы {165} найти для каждого спектакля свой обобщающий образ-символ. Достаточно яркий для привлечения внимания и достаточно емкий для возбуждения мысли. И поэтому нахождение образа постановки — вероятно, самый трудный момент режиссерского поиска.

Главное при этом — прочесть авторский текст вглубь, понять, что находится за первоначальной видимостью, за доступной всем поверхностью пьесы. Подобное, сверхактивное режиссерское прочтение, сконцентрированное в образе постановки, бывает порою неожиданным. Такие неожиданности чаще всего возникают при интерпретации классической пьесы. По поводу нее сложилась, как правило, и традиция сценического прочтения, и определенные границы зрительского восприятия. Достаточно эти границы перешагнуть, и начинается «смущение умов», разгораются споры, появляются горячие противники сценической неожиданности и реже — горячие сторонники.

Так я воспринимал смелый опыт Охлопкова. Правда, сегодня все это мне яснее, чем тогда. Но у меня за плечами уже был опыт проведения Всесоюзной режиссерской конференции 1939 года и вынесенное из нее ощущение, что главной опасностью для творческого развития сцены становится равнение на эталонные образцы — тогда эталоном считался Художественный театр, — равнение, ведущее к подражательности и ремесленничеству.

Для Охлопкова не была тайной моя попытка защитить его. Жизнь то сближала нас, то отдаляла. Однако, как показало будущее, его доверие ко мне и возможность взаимного творческого общения сохранялись и во все последующие годы. Дискуссия же 1943 года кончилась тем, что декорации «Сирано» театр переделал. А в главном Охлопков победил. К нему снова было привлечено общественное внимание. Из Ташкента от эвакуированного Театра Революции он получил приглашение занять пост главного режиссера. Мы в Комитете это приглашение поддержали. Охлопков снова получил возможность строить свой театр.

Через десять лет после прихода Н. П. Охлопкова Московский театр драмы (так переименовали Театр Революции) стал называться Театром имени Маяковского. Поводом для этого послужило шестидесятилетие со дня рождения поэта. Но дело не в поводе, а в сути. Охлопков, чуткий сын своего времени, из общения с Мейерхольдом и Маяковским в двадцатые годы вынес и определил некую главную цель своих творческих устремлений. Он загорелся желанием создать театр, в максимальной степени приближенный к горячему биению пульса эпохи. Таким мог быть театр — эпический по своему строю и духу, ораторский по мощи звучания.

Сразу подчеркнем один важный момент. В своей драматургии Маяковский выступал по преимуществу обличителем, сатириком. В поэзии же его — «трубный глас» жизнеутверждения, воспевание героического начала. Охлопков, по духу своему строитель и {166} созидатель, нуждался именно в последнем — в положительном идеале и положительном герое. Совсем не случайно он не брался за интерпретацию пьес Маяковского. «Клопа» в 1956 году поставил отнюдь не главный режиссер Театра имени Маяковского, а В. Н. Власов. Для творчества Охлопкова вполне закономерно можно поставить эпиграфом бессмертные строки поэта:

«Ненавижу
 всяческую мертвечину!
Обожаю
 всяческую жизнь!»

Есть основание связать творческую эволюцию Охлопкова с постепенным переходом от сценического воплощения героя-массы ко все более внимательному и глубокому воплощению героя-человека. Этот герой не наделен чертами исключительности. И героическое проявляется в нем постольку, поскольку он является частицей и носителем того сгустка действенной энергии, которым отличается народ, его выдвинувший и воспитавший. Образ героя формируется в процессе его взаимодействия с образом массы. В конечном итоге — с образом времени, эпохи.

Найти диалектическую целостность эпического и психологического театра можно было, только обратившись со всей серьезностью к опыту и учению К. С. Станиславского. Охлопков шел к нему долгим, но в общем безостановочным путем. Ученик Мейерхольда, он в своих высказываниях и в своей практике отнюдь не противопоставлял двух корифеев и основоположников советского сценического искусства. Хотя отчетливо понимал существовавшие между ними различия.

Охлопков продолжал дело обоих, все более убеждаясь в универсальном значении «системы». Она, по мысли Николая Павловича, — тот исходный момент сценических исканий, без понимания и органического усвоения которого не может обойтись ни один режиссер, каких бы стилевых признаков он ни придерживался, какой бы яркой индивидуальностью ни обладал.

И вот практические выводы: возглавив театр, Охлопков пополняет его прежде всего молодежью, прошедшей школу Художественного театра. Последний, в свою очередь, давно к Охлопкову приглядывался. По свидетельству П. А. Маркова, В. И. Немирович-Данченко не раз приходил к мысли о необходимости привлечения Н. П. Охлопкова к постановке во МХАТ. Судьба их, к сожалению, развела. А война и смерть в 1943 году В. И. Немировича-Данченко сделала встречу окончательно невозможной. Последующие трудные времена МХАТа отнюдь не притушили, а наоборот, обострили интерес Охлопкова к творческим принципам Станиславского.

Послевоенные годы имели решающее значение для творческой судьбы Охлопкова. Это были сложные для советского театра {167} годы. Иллюзии «легкой жизни», которую люди надеялись обрести вместе с победой, быстро таяли. Лишения и разруха, начавшаяся «холодная война», необходимость отвести угрозу американской термоядерной монополии в области оружия — все это снова заставило каждого держать экзамен на идейную и нравственную прочность. И Охлопков ставит «Молодую гвардию» по роману А. Фадеева.

Все в этом спектакле — огромное красное знамя, своим движением оттеняющее перипетии героической подпольной борьбы краснодонских комсомольцев, полная страстностью порыва и напряженной динамики музыка фортепианного концерта Рахманинова, суровый, сдержанный рисунок мизансцен — все служило монументальному раскрытию темы. Патетический тон удивительно совпадал с мужественной простотой актерского исполнения: подвиг героев Краснодона — естественное состояние народа, поднявшегося на борьбу за свою честь, независимость и свободу.

«Молодая гвардия» стала поворотным моментом во всем послевоенном развитии советского театра. Ее публицистическая страстность проложила дорогу целому ряду драматургических и режиссерских открытий. От «За тех, кто в море!» Б. Лавренева и «Русского вопроса» К. Симонова до нового решения Г. Товстоноговым «Оптимистической трагедии» В. Вишневского, Б. Равенских — «Власти тьмы», самим Охлопковым «Иркутской истории» и «Медеи».

Работа над «Молодой гвардией» была этапом и в творческом развитии самого Охлопкова. Он говорил в те дни: «Только черпая свое вдохновение из глубокого философского осмысливания нашей жизни, только поднимая на щит самые передовые идеи нашего героического времени, только раскрывая самый сокровенный поэтический смысл жизни, — можно двигать наше искусство вперед как оружие воинствующего гуманизма».

Это была ясно осознанная партийная программа художественных исканий Охлопкова. В конце сороковых годов кое-кто пытался утверждать, что в «Молодой гвардии» Охлопков пересмотрел прежние творческие принципы, отказавшись от «формалистических завихрений» своих «Аристократов». Это не так. Охлопков остался верен своему пониманию театральной образности, значению условности в постановочных решениях, стремлению максимально вовлечь в действие зрителей. Важно то, что он рос вместе со страной, с эпохой. И поэтому его постановочные искания наполнялись более глубоким содержанием, освещались партийной зрелостью мысли, органичностью своеобразного реалистического образа каждого спектакля.

Вообще огромный подъем его творческой энергии связан со вступлением в партию и особенно проявился после XX съезда КПСС. Именно в 1956 году Охлопков возобновил «Аристократов», как бы отвечая тем, кто искал в нем «принципиально нового» художника. С 1953 по 1963 год Николай Павлович создал десять спектаклей. Из них два («Декабристы» и «Мать») в Большом {168} театре, остальные на своей сцене. «Гроза», «Гамлет», «Иркутская история», «Океан», «Медея» — это не только вехи творческого пути Охлопкова. Во многом это вехи развития всего нашего театра.

Шестидесятые годы. Николай Павлович и я сидим за длинным столом в зале заседаний коллегии Министерства культуры СССР. Перерыв. Все ушли курить. Мы не уходим — увлечены беседой. Охлопков рассказывает о своей мечте — поставить пушкинского «Бориса Годунова» на площади перед Успенским собором. А еще лучше — «Бориса Годунова» Мусоргского. Мой собеседник так увлекательно рисует сцену коронации, что мне явственно представляется темная пропасть собора, мерцающие в ее глубине свечи, торжественный выход Бориса, окруженного свитой, толпы народа, падающего ниц перед новым царем… И другой народ, современный, познающий из рядов невысокого амфитеатра исторические перипетии своей судьбы.

Уславливаемся — надо посоветоваться с министром, Е. А. Фурцевой. Как советник министра беру беседу на себя. Екатерина Алексеевна встречает замысел недоверчиво: «Да разве такое возможно? И кто из Большого театра согласится петь на открытом воздухе?» Доказываю — в Зеленом театре шли и оперы, и балеты. Министр обещает подумать… Не успел Охлопков, не дождался ответа. Ушел… Всего шестьдесять семь лет…

Обсуждали мы и другой проект. Николай Павлович хотел поставить «Гроздья гнева» Дж. Стейнбека. Писатель тогда, как нам казалось, стоял на более или менее прогрессивно-демократических позициях, широко в нашей стране издавался. Охлопков предложил мне сделать инсценировку романа. Замысел ее обдумали всесторонне. Хотелось показать обездоленные «низы» Америки, медленно, но неотвратимо пробуждающееся сознание бедняков и зреющие в нем «гроздья гнева». Народ опять-таки был главным объектом творческого внимания режиссера.

Принялся я за работу с жаром. И не успел…

С грустью гляжу иногда на большой блокнот с набросками инсценировки… И снова во весь рост возникает передо мною Охлопков…

## Владимир Пименов[[21]](#endnote-9)

Охлопкова называли трудным человеком. И те, кто его любил, и те, кто не любил. Даже люди, близкие к нему, говорили, что работать с ним тяжело. Но вместе с тем все признавали: по натуре он был человеком мягким, что не соответствовало его большой громоздкой фигуре и всегда суровому выражению лица. Несмотря {169} на трудный характер, у него было очень много друзей, он располагал к себе каким-то вулканическим, вдохновенным отношением к искусству. Я познакомился с Н. П. Охлопковым в 1944 году; к этому времени он уже ушел из Театра имени Евг. Вахтангова, а я только начинал там работать. Но мы стали встречаться как соседи. Театр имени Евг. Вахтангова и Московский театр драмы (бывший Театр Революции), куда художественным руководителем перешел Николай Павлович, — дружили, и Рубен Николаевич Симонов высоко ценил Охлопкова как режиссера и товарища.

Охлопкова в то время часто упрекали в формализме. Особенно за «Сыновей трех рек» и «Лодочницу», хотя спектакли, поставленные Охлопковым в руководимом им раньше Реалистическом театре, были осуществлены в куда более условной форме. Встретились мы первый раз на спектакле «Сирано де Бержерак». Постановку упрекали в формализме, критические стрелы в основном направлялись на декоративное оформление. В общем-то никакого особого формализма не было. Спектакль был очень интересный, ансамбль артистов великолепный: Р. Симонов — Сирано, Ц. Мансурова — Роксана, М. Державин — Рагно, В. Кольцов — Кристиан. Охлопков любил этот спектакль, и, когда мы обратились к нему с просьбой обновить его (после тяжелой поездки в Омск он несколько расшатался), режиссер ввел некоторых новых исполнителей и сдал спектакль как премьерный. После этого пьеса Ростана шла на сцене вахтанговского театра много лет. Даже когда вслед за Симоновым появились новые Сирано — Шихматов, Астангов, Гриценко, — постановка не разрушилась, так крепко она была сцементирована.

Охлопков был человеком необыкновенного темперамента, он искренне и со всей силой чувств отдавался искусству.

Вспоминаю один случай. В 1946 году в конференц-зале Комитета по делам искусств обсуждался репертуар драматических театров. Вел заседание М. Б. Храпченко. Докладчик главное внимание уделил вопросу творческой консолидации мастеров искусства, он говорил о том, что все театры должны развиваться в современных условиях на основе «системы» Станиславского. Что сделалось с Охлопковым! Как смело, с уничтожающей иронией склонял он это слово «консолидация»: «У докладчика выходит, что консолидация — это значит, когда все театры одинаковые, похожие на МХАТ, не имеющие своего лица». В общем именно тогда уже было сказано Охлопковым о вреде творческой унификации театров. Надо отметить, что все театральные деятели, участвовавшие в дискуссии, его поддержали. Не будь Охлопкова с его неуемной страстью к новому, к спорам по главным вопросам сценического мастерства, многое потеряли бы театры. Охлопков никогда не был оппозиционен к МХАТу, но у него всегда были творческие поводы к спорам, к дискуссиям, основанные на своем творческом опыте. Он часто спорил с МХАТом, но вступал в острую дискуссию и с Товстоноговым, которого считал своим единомышленником. Критиковал систему подготовки актеров в {170} ГИТИСе и поддерживал «Современник» в самое сложное для молодого театра время. Он понимал задачи советского театра как задачи активно политические, он более чем кто-либо другой из режиссеров практически на каждом спектакле превращал сцену в трибуну художественно-политического воспитания. Мечты о постановках масштабных героических трагедий звали Охлопкова к мировой классике, а в советской литературе — к «горлану-главарю» Владимиру Маяковскому. Аморфное наименование театра «Московский театр драмы» никак не выражало сути программы Охлопкова. Тогда и возникло у него предложение назвать театр «Московским драматическим театром имени Владимира Маяковского». А в качестве эмблемы театр принял отличный графический портрет Маяковского.

Охлопков жил жизнью своего театра. Он его строил, искал самые различные пути движения вперед, он был искренним вожаком коллектива. Нужно сказать, что многие годы у него был хороший и добрый помощник — директор театра Никита Давидович Карманов. Этот беззаветный труженик, отдавший свою долгую жизнь искусству, шел рядом с Охлопковым во всех его творческих поисках, хотя успехи были и не на каждом спектакле.

Встречи с Охлопковым всегда были очень интересными. Он оглушал нас своими грандиозными проектами. Вспоминая свою постановку массового действа в Иркутске, он мечтал осуществить такое «действо» в Кремле, на Москве-реке, на стадионе в Лужниках. Его мечтой было показать «Бориса Годунова» и «Фауста» как народные представления.

Мне не однажды приходилось вместе с другими критиками участвовать в обсуждении спектаклей Театра имени В. Маяковского. Охлопков старался привлечь театральную общественность как можно шире; обсуждения после просмотров превращались в свободный разговор, в дискуссию. Помнится, после премьеры «Грозы», когда в роли Катерины выступила молодая актриса Е. Козырева, много спорили. Все говорили о ярком выступлении актрисы, об интересном режиссерском образе спектакля, но спектакль вызывал критику своей излишней условностью. Речь самого Охлопкова была настолько пламенной, вдохновенной, что все мы боялись, что у него разорвется сердце. Он не то чтобы не любил критики, а относился к ней очень болезненно и всегда стремился доказать свою правоту. Но если он убеждался, что был не прав, с таким же рвением исправлял критикуемое в спектакле.

Интересным было соревнование Охлопкова с Театром имени Евг. Вахтангова в постановке «Молодой гвардии» А. Фадеева. Вахтанговцы заказали инсценировку Глебу Гракову, они полагали, что только их театр будет ставить ее в Москве. Но вдруг стало известно, что Охлопков сам сделал инсценировку и Фадеев одобрил ее. Вахтанговцы призадумались. Они знали режиссерский почерк Охлопкова, а «Молодая гвардия» как нельзя больше отвечала его героико-романтическому стилю. Б. Е. Захава, {171} режиссер постановки в Театре имени Евг. Вахтангова, поехал с группой актеров в Краснодон. Охлопков никуда не ездил, но готовил спектакль очень активно и выпустил его немного раньше вахтанговцев. Зрители приняли оба спектакля очень хорошо. Я бы не сказал, что романтик Н. Охлопков победил реалиста Б. Захаву. Старшее поколение вахтанговцев — М. Державин, С. Лукьянов, А. Орочко — играли более глубоко, ярче артистов охлопковского спектакля.

Охлопков пришел к вахтанговцам и с присущим ему вдохновением буквально пропел оду их спектаклю. Он был добрым к своим товарищам, советы давал искренно, стремясь помочь выявить то лучшее, что есть в постановке.

В своем спектакле Охлопков нашел замечательный обобщающий образ — он воспел великую героику событий, показал неугасающее пламя сердец краснодонцев, и финал спектакля подымался до пафоса более масштабного, чем событие в Краснодоне, — это был пафос борьбы всего советского народа. Яркие красные полотнища заполняли всю сцену, молодежь, идущая под этими знаменами вперед, становилась символом борьбы и победы над фашизмом.

В одной из бесед с Н. П. Охлопковым я предложил ему выступить в журнале «Театр» со статьей о его взглядах о театре вообще и о театре будущего. Он согласился. Охлопков писал охотно и много, надо было только увлечь его. При обсуждении плана статьи мы сказали Николаю Павловичу, что, может быть, Г. А. Товстоногов согласится продолжить разговор, начатый журналом, и тогда возникнет дискуссия. Своей статьей Охлопков и положил начало всесоюзной дискуссии, ставшей очень интересной и заметной в жизни советского театра.

Многие статьи Охлопкова печатались в журнале «Театр». Он всегда работал серьезно, дорожил каждым словом, требовал верстку и правил ее отчаянно, приводя в смятение всю редакцию. После его правки, как правило, надо было делать новый набор. Почерк у него был мелкий, писал он тоненькими косыми волосинками, тесно, убористо, прижимая строку к строке. К статье он обязательно прилагал письмо, в котором все объяснял, требовал тщательной проверки текста и не позволял делать никаких изменений.

И в своих статьях и в режиссерской практике Охлопков поддерживал все новое, молодое. Когда театр «Современник» переживал сложный период своего становления, именно Охлопков поддержал этот молодой коллектив. Он приходил на его спектакли, много и охотно уделял времени на беседы с актерами, и даже, если бы театр захотел, он, по его словам, мог бы «усыновить» его, хотя творческие принципы и актерская школа «Современника» не совпадали со школой Охлопкова. Важно было не это, а само рождение нового театрального организма.

Новый творческий подъем в Театре имени В. Маяковского стал заметен с приходом группы талантливой молодежи и с постановками {172} советских пьес — таких, как «Иркутская история», «Океан».

«Иркутская история» вновь вызвала творческое соревнование с вахтанговцами. Спектакли готовились параллельно и вышли почти одновременно. И опять оба театра показали зрителю отличные постановки, но, конечно, разные. Вахтанговскому спектаклю, проникнутому подлинным психологизмом, театр Охлопкова противопоставил резкость характеров, «остроугольные» отношения. В основе спектакля Театра имени В. Маяковского была драматическая суть событий, необычные судьбы необычных людей. Спектакль смотрелся с напряжением, все время с ожиданием взрыва этой как будто бы нормально текущей жизни.

Охлопков сам был превосходным актером, но в руководимом им театре не играл. Был он известным киноактером, очень любил кинематограф. С его работой в кино связан забавный случай. Охлопкову предложили быть заместителем министра культуры СССР по кинематографии. Было это для всех неожиданным: Охлопков никогда административной работой не занимался. Все заинтересовались этой историей, и однажды актеры спросили Охлопкова: «Не страшно ли вам быть большим начальником?» Тот ответил быстро и лаконично: «Ничего, царей играли». Так шуткой ответил он на неуместный в общем-то вопрос. Высокая административная должность, конечно, оказалась несовместимой с творчеством режиссера, и Охлопков вскоре покинул этот пост и опять сосредоточился на работе своего театра. Правда, несколько лет подряд, до самой своей кончины, он был членом коллегии Министерства культуры СССР. Много раз мне приходилось видеть, как он по-деловому разбирался в обсуждаемых вопросах, выступал всегда откровенно, не компромиссничал, смело вносил предложения, полезные для развития культуры.

Однажды на заседании коллегии он сидел за столом рядом с Н. П. Акимовым, главным режиссером Ленинградского театра комедии, с которым очень дружил в течение многих лет. Я на этом заседании послал записку Н. П. Охлопкову, в которой сообщал, что очередную статью его получил и хотел бы, чтобы и Акимов также выступил в журнале, если не с теоретической статьей, то, может быть, с какими-нибудь размышлениями или даже воспоминаниями. Может быть, Николай Павлович один поможет мне воздействовать на Николая Павловича другого?.. Записка попала в руки Акимова. Тот прочитал, по-своему, как он умел, иронически улыбнулся и стал что-то писать. Спустя несколько мгновений через стол летела записка к Охлопкову, соседи читали и улыбались. Получил записку от Акимова, наконец, и я. Она сохранилась и посейчас. Акимов писал:

«… Воспоминания?
И размышления?
— Одни стенания,
— Одни сомнения!
{173} Где взять комедию?
Какую именно?
Вот в чем трагедия,
Товарищ Пименов!»

Именно тогда Охлопков выступил в журнале «Театр» о современной трагедии, о путях ее развития, о важности ее создания. В своей статье он говорил, что советской трагедии еще у нас, в сущности, нет. А Акимов в своей записке сказал о том, что его больше всего волновало, — о комедиях, которых тоже было мало.

Охлопков при всех условиях и обстоятельствах, на всех должностях и при всех своих званиях был чужд всякого высокомерия и бюрократизма. Он был истинно демократичным. Близкие и товарищеские отношения у него были со всеми актерами — и старыми и молодыми. Дружба связывала его со многими драматургами.

Никто так не умел принять друзей в своем театре, как Охлопков. В нем сочеталась искренняя радость хозяина, к которому пришли хорошие гости, и скромность художника, не расспрашивающего после спектакля о впечатлениях, о том, понравился или не понравился спектакль. В его кабинете всегда было очень просто, непринужденно, в сущности, это был клуб, где встречались театральные деятели. Охлопков почти ежедневно приходил на вечерние спектакли и в антрактах всегда был в своем кабинете, даже когда это ему по деловым соображениям и не требовалось. Он жил вместе с театром. Каждому, даже небольшому успеху не только всего театра, коллектива, но и любого работника он неизменно был рад. Про Охлопкова шла молва, что он бывал груб, вспыльчив во время репетиций. Не знаю, в прошлом, может быть, так и было. В те годы, когда он работал уже в Театре имени Маяковского, говорили лишь, что он был исключительно упрям, не допускал никаких уступок и никого не слушал, когда шла работа над спектаклем. Это правда. Если он принял решение, задумал что-то сделать, доказать ненужность принятого замысла было невозможно. Потому и говорили, что Охлопков был диктатором. Но такая диктатура не редкость — так ведь говорили и о Станиславском, и о Вахтангове, и о Таирове, и о Мейерхольде. Обычно каждый из них был душой коллектива, вокруг них объединялись единомышленники, радовавшиеся, что у них есть такой Мастер (как называли, например, Мейерхольда актеры его театра). Таким художественным диктатором был и Охлопков, его слово было законом для коллектива, но законом, сознательно приемлемым.

Может быть, железное упрямство Охлопкова и давало те сдвиги, которые благотворно воздействовали на развитие всего искусства в целом. Ведь было же так, что театральное искусство критиками стало вдруг причесываться и приглаживаться под один шаблон. Но именно после постановки Охлопковым «Грозы» в «Правде» за подписью «Зритель» появилась статья, в которой {174} было сказано: «В искусстве не может быть единственно правильных решений». Эта статья сыграла прогрессивную роль в жизни театров, но, что еще важнее, — в жизни некоторых критиков. А выступления самого Охлопкова? Разве не были они всем своим существом направлены против «бесконфликтности», нивелировки театров, против уклончивости критических статей?

Что хотел иметь в современном театре Николай Павлович Охлопков, проживший в искусстве долгую и кипучую жизнь? Он хотел расцвета своего любимого театра, он стремился к разнообразию формы, к достижению ее совершенства, к непохожести театров друг на друга. «Искусство должно быть радостным для народа, это самое сильное средство эмоционального влияния», — говорил он. Главным для характера спектаклей Охлопкова был вдохновенный, рвущийся изнутри темперамент. Без темперамента нет спектакля, а значит, нет и актера. Охлопков любил живой темперамент актера, органичный, здоровый, сердечный. Темперамент актера выявляет высокое чувство любви и ненависти, гнева и радости, выявляет самое главное — подлинность переживаний, правдивость изображения характера. Охлопков не признавал приземленности. Реализм — это выражение сложности подлинных человеческих чувств. В искусстве все просто и все бесконечно сложно. Охлопков был против красивости, против позы на сцене, неизбежно приводящей к статичности. Он боролся за действенность и за монументализм, но не мертвый, статичный, а живой, улавливающий красоту мгновения, фиксирующий внимание зрителя на множестве граней, раскрывающих богатство художественной формы. Вот тогда на сцене и оказываются не «памятники», а подлинные художественные образы. Так строил Охлопков свои поиски не только в массовых сценах, но и в характеристике отдельных героев, сочетавших в себе красоту и величие человека.

Последние годы Н. П. Охлопков ставил меньше, мешала болезнь. Но по-прежнему он был активен, участвовал в общественной жизни, с увлечением работал со слушателями Высших режиссерских курсов при ГИТИСе, строил широкие планы дальнейшей деятельности театра. Он находился в периоде высшей творческой зрелости, стал, по существу, одним из самых авторитетных театральных деятелей советского театра.

Признание всего сделанного Охлопковым для развития театрального искусства, признание его таланта, отчетливо определилось, когда наступило шестидесятилетие замечательного художника. Присутствовавшие на вечере, посвященном юбиляру, почувствовали это с особой силой, многое они узнали именно здесь, хотя большинство из них встречались с Охлопковым ежедневно.

В историю театра еще при жизни Охлопкова были вписаны яркие страницы о нем как о крупнейшем советском режиссере, ученом, общественном деятеле. И все, что уже написано и еще напишут о нем, будет учить тому, как служение театру неотделимо от служения народу.

## **{****175}** Михаил Царев

Помню Охлопкова всегда беспокойным, бунтующим, сокрушающим, и вместе с тем его энергия была созидательной. Он хотел разрушать, чтобы строить, боролся с привычным и расхожим во имя нового.

По природе своей Охлопков был трибуном, и сцена была для него именно трибуной для утверждения революционных идей. Поэтому он и добивался переименования нейтрального «Театра драмы» в «Театр имени Маяковского». Сам Николай Павлович не поставил ни одной пьесы Маяковского, кроме «Мистерии-буфф» в Иркутске, в начале 20‑х годов, но великий поэт был близок ему по духу, пафосу творчества, темпераменту.

Охлопков воевал с бытовой эстетикой, принципиально не принимая ее, даже в лучших ее образцах, и тем самым еще больше усложнял свою жизнь, потому что современная драматургия не давала ему того, о чем он мечтал.

Я помню, как на одном из обсуждений в Доме актера, обращаясь со сцены к сидевшему где-то в конце зала Н. Погодину, Охлопков кричал: «Коля! Напиши мне современную трагедию!» И тут же объяснял, какой она должна быть. Трагедия уже жила внутри него, нужно было только, чтобы кто-то ее выразил, художественно сформулировал в словах, образах, сюжетной конструкции.

Мне всегда казалось, что в каждом спектакле он ставил эту не написанную, но живущую в нем пьесу. Ставил чаще всего на материале, который ни его внутреннему представлению, ни его масштабу не соответствовал, и он нагружал пьесу собственным видением, собственным темпераментом, — она не выдерживала, трещала по всем швам, а режиссер одержимо воздвигал на ее шатком фундаменте что-то грандиозное и свое. Он поднимал какую-нибудь вполне обыкновенную драму до огромного обобщения, насыщал ее бытовую ткань не свойственной автору метафоричностью, увеличивал масштаб до такой степени, что произведение подчас утрачивало даже те немногие достоинства, за которые он его и взял.

Зато, когда происходило совпадение в масштабе, в образной мощи, Охлопков создавал прекрасные спектакли. Такой была его «Молодая гвардия», которая стала, мне кажется, осуществленной мечтой режиссера.

Музыка, оформление, динамика действия, темперамент актерского исполнения — все было подчинено идее бессмертия подвита молодогвардейцев. Патетика этого спектакля была наполнена живой мыслью и чувством.

Охлопков строил театр героический, романтический, театр открытого и мощного пафоса, с образами героев, наделенных не просто чувствами — страстями, одержимых идеями, постоянно готовых к участию в битвах эпохи.

{176} Казалось бы, в таких масштабах актер должен потеряться, а вместе с тем в спектаклях Охлопкова исполнители всегда были видны. В «Молодой гвардии» запоминался не только алый стяг, но и прекрасный ансамбль актеров, игравших роли молодогвардейцев. Я помню замечательный дебют Е. Козыревой в «Грозе», которую Охлопков тоже решал как трагедию, и великолепного Л. Свердлина — Тихона. А последний «охлопковский призыв» и сейчас составляет основное ядро труппы Театра имени Маяковского.

Охлопков был не только ярким режиссером, проникновенным, тонким актером, что нам известно в основном по кинематографу, но и талантливым публицистом, теоретиком, оратором.

Мне не раз доводилось встречаться с ним на разного рода заседаниях. Перед началом он был мягким, деликатным, тихим, но, как только выходил на трибуну, совершенно преображался, обрушивая на присутствующих лавину своего темперамента. Он обличал, протестовал, настаивал, требовал, причем очень конкретных вещей: от министра — организационных идей, от драматургов — пьес, от режиссеров — разнообразия и от всех — горения.

Своим беспокойством Охлопков активизировал творческую мысль, и советский театр обязан ему многими замечательными начинаниями.

## Борис Покровский

Он был разнообразен и многолик. Он мог влюбиться в грубость, чтобы один мужик, с нечесаной бородой, с репейником в волосах, передавал другому, в кожанке, в стоптанных сапогах, кусок ржаного хлеба: «На, ешь!» (Голос при этом у Николая Павловича звучал глухо, простуженно.) Мог вдруг быть изысканным, и его чувственные губы еле‑еле цедили какую-нибудь галантность, чуть приправленную «душком» аристократизма. Мог быть совсем простым, таким простым и откровенным, со смешливой искоркой в глазах, что нельзя было узнать, Николай ли это Павлович, или «облако в штанах»; а то вдруг появлялся в образе обнаженной честности — непобедимой, неприступной… Он был подобен многогранному кристаллу, всегда неожиданный и в художественных образах и в жизни.

В ГИТИС к молодым режиссерам он пришел без всяких церемоний. Сел, открыл кожаную тетрадь и начал говорить, играть, рассказывать… Кто такой кавалер Риппафрата? Это бравый, крепкий мужчина, но вот он подошел к окну и увидел, что петух намерен облагодетельствовать курицу и… упал в обморок. Яго ходит в здоровых, грубых сапогах. Ему пришлось пройтись по белоснежной постели Дездемоны. Он этого не заметил. Рвались шелковые простыни, оставались грязные следы сапог…

{177} Было впечатление, что в течение ряда лекций-бесед он преследовал одну задачу: показать нам, желторотым студентам, что режиссура — это извержение вулкана, ураган, ломающий вековые деревья (но, может быть, оставляющий нетронутой ма‑а‑аленькую гибкую березку), что это потоп, смывший скверну, солнце, испепеляющее бездарность, пророчество, рассекающее грудь поколениям.

Режиссура — не бухгалтерия или счетоводство, не начетничество, не «литература» или «философия», а одно из проявлений человеческих страстей.

После цикла лекций он закрыл кожаную тетрадь, в которую так ни разу и не заглянул, сказал: «Все!» — и рекомендовал обратиться к А. Д. Попову. Ушел так же деловито, как и пришел, без сентиментальности или напускного равнодушия. Пришел, «поджег» нас и ушел! Ушел и все! А мы — загорелись!

Будучи впоследствии членом коллегии Министерства культуры СССР, он однажды сыграл со мной неожиданную «шутку», вполне в своем стиле! Обсуждалась деятельность Большого театра в минувшем сезоне. Именно перед этим сезоном я отказался быть главным режиссером по, как мне казалось, принципиальным соображениям. Выступающие, естественно, отмечали отдельные недостатки и, не совсем естественно, приписывали их происхождение отсутствию в театре главного режиссера, слегка упрекая меня в том, что я отстранился от этой должности. Николай Павлович сидел со мною рядом и тихо обсуждал странную для него проблему.

— У тебя есть дача?

— Нет!

— Надо обязательно иметь дачу. И чтобы там была корова! На бумаге он «прикидывал», сколько понадобится для коровы кормов в год:

— Будешь пить свое молоко!

Беседа, разумеется, велась в полутонах и отрывисто, но вполне мирно и благожелательно. Но вот предоставляют ему слово, и он «взволнованно» выходит к ораторскому месту. Его нельзя было узнать. Лицо стало багрового цвета, глаза метали молнии, голос глухо рокотал… Он уничтожал меня! «Это дезертирство с фронта искусства!.. Кто дал ему право?.. Советский институт дал ему образование, народ доверил ему Большо‑о‑о‑й театр!.. Он немедленно должен вернуться на должность главного режиссера, он должен покаяться перед коллективом, он должен своим трудом…» Я видел, с каким восторгом все присутствующие смотрели на оратора.

Николай Павлович, закончив метать молнии (он был просто Зевс-громовержец и никто другой!), подошел ко мне, совершенно спокойно толкнул меня коленкой и тихо сказал: «Брось дурака валять!» После этого он продолжал считать количество кормов, которое необходимо для коровы. «Тебе обязательно нужна дача!»

{178} Но произошло чудо: в этот момент я понял, что действительно «валяю дурака» и что «принципы» мои никого не интересуют, а всем остальным стало ясно, что я снова главный режиссер, что Охлопков «все поставил на место» и говорить по этому поводу со мною нечего. Покровский Охлопкова не ослушается!

В чем для меня значение Охлопкова в искусстве? В том, что он на определенном, трудном для советского театре этапе сохранил его «душу» — театральность. Он принципиально, демонстративно заявлял своими постановками: театральность с ее неожиданностью, метафоричностью, обостренной условностью есть главный рычаг, включающий зрителя в действие, в сотворчество — единственное средство режиссера, приглашающего своего зрителя к познанию идеи спектакля.

В период скучной, дремуче-«мудрой» тенденции, предписанной советскому театру того времени, Охлопков задорно задал вопрос публике, вопрос по Белинскому: любите ли вы театр? И публика счастливо и благодарно ответила: да, да, да! И повалила в театр Охлопкова с благодарностью за веру в ее, публики, театральный талант. С этим ничего нельзя было сделать, и умные коллеги Охлопкова почувствовали к нему благодарность за смелый порыв, за талантливую атаку серости, за театральный подвиг! Нет, это было не вдруг, подвиг готовился долгие годы режиссерской натурой Охлопкова. Помните «Мать», «Железный поток»?

Конечно, художник с таким темпераментом и с такой верой в условность театра не мог пройти мимо оперы. Оперная драматургия с помощью музыки разрушает, делает недостойной сцены всякую доморощенную достоверность; тут разрываются границы протокольных оправданий, уничтожается мелочность и крохоборство в построении образа во имя большой правды эмоций, образов-гигантов, пусть это будет хоть жалкий юродивый или «задрипанный мужичонка», продавщица манишек или пьяный купчик в привокзальном ресторане. И Станиславский, и Немирович-Данченко, и Мейерхольд шли в оперу за свободой от протокольной достоверности, за одухотворенностью образа. Думаю, что нет режиссера, втайне не мечтающего об опере. Втайне! Конечно, втайне, не всегда же удобно сознаться в таком!

Да, художественная раскрепощенность Охлопкова была создана для оперы. И он пришел в оперу. Конечно, он не знал ее природы, закономерностей формы, гармонии цели (драма) и средства (музыка). Он мог догадываться, ощущать, попадать в цель или промахиваться. Ставя «Декабристов» в Большом театре, он говорил мне: «Я все уже поставил, а они поют и поют… Я не знаю, что делать с ними; а как у тебя?» Я не мог объяснить ему, что есть в опере свои собственные драматургические закономерности, что в ней иная методология, да, признаться, тогда я сам ее для себя открывал только умозрительно.

А через пять минут Ю. А. Шапорин, автор оперы, говорил мне (почему-то шепотом!): «Он все просит, чтобы я сокращал музыку {179} там, где ему ее много, и добавлял там, где ему ее не хватает. Но это же невозможно, там развитие темы… может быть, решительно сказать ему…». Подождите, все образуется, все встанет на места в этой буйной и такой организованной голове, ведь искусство это организация, а Николай Павлович занимается искусством. И сквозь эти рамки музыкальной драматургии прорывалась истинно оперная хватка режиссера. Дождавшись «свободы» от музыкальных форм, Охлопков творил увлеченно, захватывающе. Вот пример.

Сенатская площадь. Охлопкову непременно захотелось поставить атаку восставших. Его не смущало то, что никакой атаки на Сенатской площади 14 декабря 1825 года не было, его не смущало, что в шапоринской партитуре нет музыки для этой атаки. Просить композитора написать? Он напишет мало или много. Как быть? В 1945 году в «Войне и мире» я поставил на барабанах выход войск перед Бородинским сражением, и Прокофьев одобрил, ритмический рисунок был взят из его партитуры. Нет оснований считать, что Шапорин будет возражать. Решено — бить барабанам!

И блистательно поставленная сцена атаки стала лучшей сценой спектакля, его кульминацией, — кульминацией *оперы*, да, оперы! Она явилась эмоциональным пиком представления, она сконцентрировала всю эмоциональную суть декабристских мечтаний, идей, она вылилась из самой эмоциональной правды оперы, а потому… я не представляю себе «Декабристов» Ю. Шапорина без барабанов охлопковской атаки.

Были в работе и курьезы. Николаю Павловичу вдруг становилось скучно от мирного течения сцены. Ему хотелось бури, кипения страстей, но сцена текла спокойным мирным ручейком, делая вид движения и только. «Рылеев, подойти к окну!» — кричит нарочито возбужденный Охлопков из зрительного зала. Артисты даже не считают нужным переглянуться. Николай Павлович влетает на сцену, подходит к артисту Г. Нэлеппу и, задыхаясь от негодования, шипит: «Почему вы не идете к окну?» «А потому, что я Каховской», — невозмутимо отвечает артист. «А где Рылеев?!» — взвинченно кричит Николай Павлович. «Я Рылеев, и я уже полчаса стою у окна», — говорит исполнитель этой роли. «То-то!» Николай Павлович сбегает по мостику через оркестр в зал, успевая на ходу подмигнуть мне, сидящему в ложе. Странным образом, сцена пошла живее, эмоциональнее.

В то время проходила энергичная кампания критики и самокритики. Критика и самокритика во что бы то ни стало! Это значит, что регулярно проводились собрания работников Большого театра, и каждый из них мог высказывать свое мнение о репетициях, об опере, о музыке, о пении, о режиссуре, обо всем, что всем так понятно. Зайдет по дороге из буфета иной артист мимического ансамбля в зал, ему что-то «покажется», и он после долго говорит об этом на собрании. Потом мы научились организованно изучать различные мнения, а тогда все должны были слушать, {180} что «показалось» Ивану Николаевичу или Николаю Ивановичу. Однако Охлопкова волшебным образом в это время кто-то вызывал по телефону, и ему срочно приходилось ехать в «вышестоящие организации». Подозреваю, что он ехал обедать, отдыхать, готовиться к вечерней репетиции или, наконец, в театр, которым руководил. При этом он слезно просил, чтобы самым подробным образом записали все, что скажет Иван Николаевич и Николай Иванович. Но однажды он присутствовал на таком собрании.

Артистов обвиняли в том, что они «не доносят» образы Пестеля, Рылеева, Трубецкого, Якубовича, Каховского и т. д. и т. п. О них все всё знали! Но оперные артисты в таких случаях очень находчивы, всегда рядом найдется причина и виновный в их ошибках. «Нам никто про образы не говорил», — сказал кто-то, и все дружно закивали головами. А что Охлопков? Он совсем не смутился и сказал: «Неужели до сих пор литературная часть не распечатала и не раздала актерам их характеристики?» Большинство приняло это заявление всерьез, и мало кто почувствовал скрытый юмор этого заявления.

«Орел! — подумал я, — вот у кого надо учиться!» А чему учиться? Легко, без потерь снимать шелуху, убирать ненужные тормоза, отбрасывать шлак — непременный спутник всякого важного и трудного дела. Через три дня актерам раздали листы, на которых было пропечатано все про Рылеева, все про Каховского, все про Пестеля… «Зачем это? — удивились актеры, — мы это давно прочитали в книжках». После этого, однако, было отмечено, что актеры свои образы начали «доносить».

Н. П. Охлопков любопытно работал с авторами оперы, композитором, либреттистом, с литературной частью. В опере была сцена у Рылеева, перед восстанием. В ней все было возвышенно, все долго и громко клялись, пели гимнообразные песни, короче, все были «Герои Героичи», как любил говорить Николай Павлович. И вот Охлопков придумывает эпизод, когда маленькая девочка, дочь Рылеева, в рубашонке, сонная, вбегает в комнату, разбуженная призывами и клятвами гостей. Рылеев берет дочку на руки и поет ей о том чувстве, которое она будет испытывать, вспоминая, повзрослев, декабристов. Эта сцена вышла трогательной, сердечной, она не только «оживила» оперу, она раскрыла перспективу идей декабризма, дала историческую оценку событию 1825 года.

Интересно работал Николай Павлович над оперой Т. Хренникова «Мать». Если говорить откровенно, то это была собственная охлопковская версия известной темы. Революционное раскрывается у Хренникова через естественную потребность конкретных людей, стремящихся к ясной цели, к определенной, естественной в их жизни идее.

Через личное, иногда интимное, через проникновение в суть характеров простого рабочего, его матери, друзей раскрывается естественный путь к революции.

{181} У Охлопкова же — иное. Эта тема предстала как героический памятник свершенного, как монумент великим делам, как вечный огонь, торжественно горящий во славу революционных лет. Свой замысел он воплотил превосходно. Беда в том, что всякое несоответствие режиссерской концепции музыкально-драматургической тенденции партитуры всегда приводит к «некоммуникабельности» звукового и зрелищного ряда. Вспомним блестящую режиссуру Мейерхольда в «Пиковой даме», которая рухнула от несоответствия взглядов постановщика и композитора на основную идею произведения. По этой же причине вдруг оказалась несостоятельной режиссура Эйзенштейна в работе над «Валькирией» в Большом театре.

С «Матерью» в такой мере это не произошло. В этой опере были массовые сцены маевки, расстрела демонстрации и др., которые Охлопков решил убедительно и страстно. А отдельные образы простых людей, делающих революцию, вступающих в нее, отдающих за нее жизнь? Конечно, актеры были увлечены режиссурой Охлопкова, стремились к личной правде, но, будучи поставлены на пьедестал, не могли не потеряться, отдав пальму первенства обобщенному образу великих событий.

Нельзя забыть охлопковскую постановку в МАЛЕГОТе «Молодой гвардии» композитора Мейтуса. Режиссер здесь был более свободен во взаимоотношениях с музыкальной драматургией оперы. Он искал характеры конкретных людей и нашел их вместе с артистами театра. Они не были «вынуты» из быта своих повседневных дел, рождались в этом быту подпольной борьбы с врагом. Поэтому спектакль не столько ошеломлял, сколько трогал. А красное знамя, осенявшее своим крылом все события, напоминало о трудной, но вдохновенной и страстной деятельности молодогвардейцев.

Охлопков чувствовал особое специфическое качество художественных средств оперного искусства и наслаждался их возможными контрастами. Он любил контрасты и научил меня любить их. Как-то, при обсуждении проекта одного очень ответственного торжественного концерта в Большом театре Николай Павлович: «с ходу» нафантазировал: «Надо собрать всех трубачей Советского Союза (сотни, тысячи, миллион!), поставить их на сцену и пусть они сокрушают мощью своего звука все здание театра, чтобы он дрожал! А потом, вдруг, на сцене появится ма‑а‑аленькая девочка с букетиком цветов». Конечно, все улыбнулись и забыли экспромт. А в нем отразилось все охлопковское театральное мироощущение: мощь и трогательность, эффект статики и неожиданность душевных поворотов. Он не боялся максимализма, а то разве он поставил бы «Аристократов»?

Еще одна черта Охлопкова импонировала мне. Николай Павлович много читал, много знал, но он никогда не был «передатчиком» приобретенных знаний и не хотел казаться энциклопедистом. Знания должны были преобразиться в личности художника и появиться заново как доказательство или утверждение, как {182} открытие или узаконенное положение. Преображенные знания приобретали своеобразный охлопковский пафос и становились принадлежностью искусства театра. Это был творческий процесс, типичный для самостоятельного художника: знать чужое, чтобы родить свое, свое выстраданное, свое продуманное, свое лично-человеческое, положенное на алтарь искусства — категории общественной.

Я не видел Николая Павловича больным, я знал его энергичным, темпераментным, никогда не равнодушным, всегда честным, смотрящим вперед, а потому неспокойным, бурным, многоликим и… адски обаятельным.

## Ирина Архипова

Окончена консерватория. Дебют на сцене Свердловского оперного театра и V Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Варшаве через 10 лет после окончания Великой Отечественной войны! На сценах Варшавы, Познани, Кракова выступления молодых певцов, музыкантов, оркестра Большого театра, состоящего из молодежи и студентов консерватории. Молодые дирижеры Рождественский, Светланов. Я исполняю из «Орлеанской девы» арию-монолог Жанны д’Арк, ставшей во главе своего народа в его борьбе против поработителей. В составе советской делегации — Т. Н. Хренников, только что окончивший оперу «Мать» по М. Горькому.

Для выражения в музыке образа Матери композитор выбрал высокое (драматическое) меццо-сопрано. И возраст здесь ни при чем! Так в опере определяется амплуа певца-актера. Если в драме актриса с годами может переходить на роли пожилых или старых женщин, то в оперном искусстве раз и навсегда данный матерью-природой голос — колоратура, сопрано, меццо-сопрано и т. д. — определяет репертуар певца на всю его жизнь.

Для композитора важен слуховой образ!

Так, по просьбе Т. Н. Хренникова и рекомендациям, вероятно, многих мне неизвестных ходатаев, я была вскоре после дебюта в Большом театре назначена на партию Пелагеи Ниловны. И неожиданно для себя встретила в театре моего «кумира» новгородских торжищ, ледового побоища на Чудском озере, Николая Павловича Охлопкова, режиссера-постановщика оперы Хренникова «Мать».

Я уже год как в театре, уже спела Кармен, Любашу, Амнерис, Шарлотту (в новой постановке С. Лемешева оперы «Вертер»). Это пятая моя работа на сцене ГАБТа, оказавшаяся для меня сценически (не вокально) более сложной, нежели первые четыре. Только сейчас я понимаю, какую колоссальную нагрузку получила я в первые годы пребывания в театре, как поверили мне старшие мои товарищи и как я им благодарна за это!

{183} Начались репетиции — днем и вечером, днем и вечером, каждый день, месяц за месяцем, без передышки: встречи с композитором, дирижером, концертмейстером и, наконец, когда музыкальный материал освоен (вместе с текстом), — сценические репетиции.

Высокий, с чуть заметной улыбкой, всегда светлый лицом, Охлопков самозабвенно работал над трудной постановкой, увлекая всех своим энтузиазмом, силой таланта, обаяния, душевной щедрости и широты.

По молодости и инерции я не фиксировала на репетициях ни интересных разговоров, ни находок Николая Павловича. Для меня было, или мне казалось, это само собой разумеющимся. «Если б молодость знала», что ничего нет вечного, что уйдет из жизни человек такой большой души и энергии. Но гили репетиции, состоялась премьера, приуроченная к годовщине Октября.

Не сразу мне удался образ Матери, и кажется, что теперь бы я поняла его иначе — с высоты прожитых, творчеством наполненных и переполненных лет.

Но счастье мое, что я работала с таким режиссером и актером. И, может быть, зерно, посеянное им, проросло чуть позже в других спектаклях Большого театра. В этом, несомненно, заслуга Николая Павловича Охлопкова.

## Владимир Петров

Бывает, работаешь вместе с человеком шумным, ярким, с несомненным даром убеждать. Или, наоборот, ходит рядом с тобой некто с видом пророка, изрекает «истины», а окружающие внемлют ему с немым восторгом и заносят его слова в свои тетрадки, дабы донести до грядущих поколений.

А пройдет с десяток лет, и видится тебе такой человек, как в перевернутый бинокль. Ловишь хоть какую-нибудь деталь, чтобы встряхнуть эмоциональную память и снова, как когда-то, ощутить восхищение перед его талантом. Но прошло время и стерло мнимую значительность ушедшего мастера.

А если мастер был талантом истинным, был личностью выдающейся, в воспоминаниях о нем — все крупно, все растет и ширится, каждая деталь кажется значительной и ее жаль упустить, память сердца рождает мысль, а мысль рождает чувство.

Так было и со мной, когда меня попросили написать несколько строк о Николае Павловиче Охлопкове.

Нельзя сказать, что я работал и встречался с ним много. Никогда не ходил к нему в гости, не наблюдал в кругу друзей. Именно поэтому для меня самого явилось в определенной мере неожиданностью, какой нескончаемый и живой поток воспоминаний и ассоциаций вызвало одно его имя; каким, оказывается, {184} серьезным, можно сказать, решающим было влияние личности Охлопкова на всю мою творческую жизнь.

Это началось еще до войны. Мальчишкой, а затем подростком я бессчетное число раз смотрел фильм «Александр Невский», поставленный Сергеем Эйзенштейном с блестящей музыкой Сергея Прокофьева. Я считаю его лучшим историко-патриотическим фильмом о России, где помимо великолепной музыки и режиссуры сверкнула своими талантами целая плеяда выдающихся актеров и среди них — Н. П. Охлопков в роли Василия Буслаева.

В этом образе он воплотил подлинно русский характер: богатырская сила, удаль, веселость в бою, доброта, лирический склад души. Охлопков — Буслаев потряс меня, навсегда оставил неизгладимое впечатление.

Если я не могу с абсолютной уверенностью сказать, что игра Н. П. Охлопкова в «Александре Невском» определила мой выбор профессии, то могу с полной убежденностью утверждать, что образы, созданные Охлопковым в кино, а позднее и его режиссерские идеи повлияли практически на все роли, которые я исполнял в Большом театре.

В 1957 году, накануне окончания консерватории, я был принят стажером в Большой театр и получил роль в опере Тихона Хренникова «Мать», которую ставил Николай Павлович. Таким образом, практически одну из своих первых партий я готовил под его руководством.

Егор Иванович, которого я должен был петь в этой опере, — роль небольшая, но очень важная: это духовный наставник и руководитель революционного кружка. На эту партию театром были назначены такие известные певцы, как, например, Нэлепп. Но Охлопков выбрал меня. Крупный, высокий, плечистый, по типу лица несколько схожий с Николаем Павловичем, я чем-то ему импонировал: то ли внешностью, то ли молодостью, то ли крепким голосом, то ли еще чем.

Во всяком случае, он доверил мне, малоопытному тогда актеру, ответственную роль.

Естественно, что поначалу я смущался, чувствовал себя скованно, но у Н. П. Охлопкова был огромный талант раскрепощать актера, раскрывать его способности. Работа захватила и увлекла меня, пробудила в моем сердце радость творчества.

Николай Павлович подсказал и показал мне несколько жестов, похожих на ленинские, которые стали для меня ключом к пластическому решению роли. Идя в образе от построения музыкальной фразы, которую Охлопков чувствовал очень тонко, он мог четко обрисовать в заданном куске поведение актера. Партия Егора Ивановича — тесситурная, речитативная, музыкально напряженная, и Николай Павлович предлагал рисовать характер крупными мазками, дать герою порывистый, активный и резкий жест. «Не бойся крупных жестов, — говорил он, — тогда образ будет ярким, сочным. Егор Иванович — революционер, трибун, он не может быть сереньким, второстепенным лицом в опере».

{185} Репетиции проходили очень интересно. Николай Павлович любил и отлично умел показывать нам, оперным артистам, как надо играть. Он хорошо чувствовал не только природу актера, его индивидуальность, но также понимал вокальные возможности певца.

Охлопков работал увлеченно, вдохновенно и не терпел никаких помех, они его не просто сердили, раздражали — все, что мешало творческому процессу, казалось ему чудовищно нелепым.

Был такой случай. Один из исполнителей эпизодической роли был озабочен своими бытовыми неурядицами, но администрация театра не хотела ему помочь, и это отвлекало артиста от работы. Н. П. Охлопков заметил настроение актера, переговорил с ним, и они вместе пошли в дирекцию. Там Николай Павлович сказал: «Как же так, у нас такая важная, такая ответственная работа, а он отвлекается по мелочам!» Охлопков так разволновался, что выхватил из кармана свои золотые часы, швырнул их на пол и ушел. Часы разлетелись вдребезги, а на администрацию это произвело такое впечатление, что дело артиста было немедленно улажено.

Своим горячим темпераментом Н. П. Охлопков вселял в нас творческое беспокойство. Он всеми силами старался заставить актеров проникнуться его замыслом.

Меня всегда поражало, как Николай Павлович свободно управлялся в массовых эпизодах с таким количеством людей. Ведь сцена Большого театра огромна, на ней располагается несколько сот хористов и артистов мимического ансамбля, десятки солистов. Но именно это-то и нужно было Николаю Павловичу, чтобы развернуться во всю ширь. Грандиозное пространство помогало ему воплощать народное героическое действие в монументальной форме.

Н. П. Охлопков ввел в «Матери» вращающийся круг (тогда это было новшеством в опере), на котором быстро менялись декорации, а масса народа находилась как бы в непрестанном движении. Вместо кулис стояли огромные, во всю высоту сцены, алые, как пылающие костры, знамена; они тоже двигались. Создавалась картина поистине эпического масштаба, и от спектакля оставалось ощущение приподнятости, революционной романтики.

Хочу еще раз подчеркнуть, что музыка не только не мешала, но помогала этому замечательному драматическому режиссеру. Она давала ему возможность усиливать экспрессию, обогащала сценические выразительные средства. Голос оперного певца позволял Охлопкову воплощать яркие, эмоционально насыщенные сцены, напряженные драматические моменты. Огромной силы звук более сотни хоровых голосов и почти полутора сотен музыкальных инструментов одновременно давали в руки режиссера-постановщика колоссальные возможности.

Мы, певцы и музыканты-профессионалы, безоговорочно верили Охлопкову, так как понимали, что он прекрасно чувствует музыку и проникает в ее суть. Это качество необходимо для {186} режиссера, ставящего спектакль в оперном театре, и его нельзя компенсировать никакими другими достоинствами. Привлечение к постановке опер режиссеров драматических театров и кино стало частым явлением в мировой практике, и его можно оценить только как положительное, прогрессивное. На мой взгляд, наши оперные театры могли бы гораздо чаще приглашать мастеров драмы, не забывая, конечно, о том, что последние должны хорошо разбираться и в музыке, и в пении, иначе постановка будет обречена на неудачу. Такие примеры, к сожалению, есть. Непонимание специфики оперного жанра, проблем, стоящих перед исполнителями-певцами, может принести только вред. Николай Павлович Охлопков этим пониманием был наделен сполна, может быть, поэтому его союз с Большим театром оказался таким плодотворным.

Он плодотворен не только в конкретном, узком смысле — удачей в постановке двух опер — «Матери» Т. Хренникова и «Декабристов» Ю. Шапорина, которые имели долгую сценическую жизнь, — он плодотворен тем, что прекрасный, огромный охлопковский мир не ушел из оперного театра вместе с этим режиссером. Метод Охлопкова продолжает оказывать влияние на интерпретацию в Большом театре советских героических оперных спектаклей. Его режиссерские приемы, направленные в будущее, его творческая позиция не забыты и нашли своих преемников.

## Александр Штейн[[22]](#endnote-10)

В Ленинграде, в 1956 году читаю Николаю Павловичу Охлопкову свою новую пьесу «Гостиница “Астория”».

И в той же самой гостинице «Астория».

И в номере, окнами на площадь, в номере, куда я вошел когда-то, и тотчас же внизу, на площади, разорвался снаряд.

И даже месяц тот же — сентябрь.

Только прошло пятнадцать лет.

И мне два дня назад исполнилось пятьдесят.

Немало, если учесть, что в тридцать считал себя стариком: наше поколение начало рано.

Я написал то, что не мог не написать. Не мог не вернуться к «Астории» хотя бы через год, через пять лет, через десять и вернулся через пятнадцать. Потому что писал эту пьесу и думал о Зонине, писателе-фронтовике Александре Зонине, и о роте юнгов, воевавших на Неве, и о Всеволоде Вишневском, и о подводниках, и о летчиках, бомбивших Берлин, и летчиках, возивших продовольствие через Ладогу, и о погибших на войне журналистах, и о муже сестры, солдатской косточке, полковнике, командире противотанковой артиллерийской бригады, увешанном орденами, окончившем войну в Берлине, а начавшем ее осенью сорок {187} первого с узелком в руках (явился в райвоенкомат только что из лагеря, из тюрьмы — освободили досрочно, — просидел четыре года как «враг народа»…).

… Стремился написать пьесу о сентябре сорок первого года, и о тридцать седьмом годе, и об Испании, и о людях, которых я считал мертвыми и которые вернулись из мертвых, пьесу об испытании человека на веру и на характер.

Об идейной убежденности нашего поколения, если хотите.

Написать о поколении, которое не верит ни в бога, ни в черта — только в революцию.

И таким, только таким виделся главный герой летчик Коновалов. Вот почему понадобилось заставить его пройти тот же крестный путь, какой прошел, например, упомянутый выше артиллерийский полковник, несмотря ни на что дошедший до Берлина.

Читаю пьесу артистам Театра имени Маяковского в Выборгском Доме культуры, где гастролирует сейчас театр и где в годы юности я, как и тысячи ленинградцев, людей моего поколения, приобщался к театральному искусству. Сюда привозили москвичи свои спектакли, и там узнал, что такое ансамбль Художественного театра, и Качалов в гамсуновском Иваре Карено, и Хмелев — Турбин, и Тарханов, и Москвин, и Леонидов, и мейерхольдовский «Лес», и его «Последний, решительный», и Театр Революции Погодина и Попова, и вахтанговская «Турандот». И здесь впервые открыл я Охлопкова-режиссера, пронзившего меня сценой «совращения» Кости-капитана…

… После заседания, томительно тягучего, — все изнемогли, злы и голодны, мечтают лишь о том, как поскорей бы добраться до дома, — хватает в раздевалке нескольких режиссеров — только что их клеймил, обзывал, зачислял в ретрограды и традиционалисты, разве что не крушил палицей, как Васька Буслаев, которого он сыграл в эйзенштейновском «Александре Невском». Ничего не объясняя, волочит их за собою, к выходу, давайте, давайте, ничего не объясняя, давайте, давайте, уталкивает в чью-то чужую семиместную, сразу ставшую тесной машину. Куда? Зачем? Шалым голосом кричит недоумевающему водителю: «Пошел! Пошел!» — ничего не объясняя, везет всех, голодных, изумленных, на улицу Герцена, к Театру имени Маяковского. Первым молодо выбрасывается из машины, трясет обеими руками руку водителю: «Спасибо, друг, выручил, вали на Охлопкова, скачи назад!»

Мчится по лестницам, «ретрограды», «традиционалисты», держась за немолодые сердца, — следом. Мечется по коридорам, — где дежурная? — дежурная ушла, где ключи от кабинета? — ключей нет — находит дежурную, находит ключи, снова бег по коридорам, по фойе, давайте, давайте!

Входят за ним в кабинет — его нет. Испарился. Переглядываются: сами сошли с ума или тот сумасшедший?

{188} Возникает из двери в глубине кабинета, там — чуланчик. Торжественный, старательно выпятив толстые губы, несет, как хозяйка горячий пирог из кухни, нечто странное, игрушечное, бутафорское.

Осторожно-осторожно ставит на угол стола.

Это макет. Уменьшенный в десятки, в сотни раз будущий театр. А вернее, Театр Будущего.

Вынимает то одну, то другую деталь макета, ворочает перед «антиподами», перед «традиционалистами», перед «ретроградами» створки, игровые площадки, будущие гигантские амфитеатры.

Сейчас все это крохотное, а он — громадный.

Великан, играющий кубиками.

Вот так, а теперь можно вот так, и можно ведь и так. Вот сцена переехала сюда, и стена, открывающая естественную декорацию — природу, — закрылась, пожалуйста, можете играть, как в нормальном театре, хоть Ибсена, хоть Найденова. Потолок? Вот потолок. Воткните крюк, и можно повесить абажур, семейный, с бахромой, пожалуйста, теперь это снова выглядит новацией, я сам не прочь попробовать. Вот смотрите: стены, потолок — все как у людей, без «дороги цветов», без выноса площадки, без всякой охлопковщины. А вот створки разъезжаются, эта часть уплывает, открывается естественный ландшафт, можете играть Шекспира, можете и Софокла, можете играть, как на арене цирка, а можете, и как в античном театре.

Античный театр — это то, во что он сейчас влюблен.

Была влюбленность в действие, загоравшееся в разных точках зала одновременно, только успевай крутить шею — так ставились, страшно сказать, тридцать лет назад в Реалистическом театре Ставский, Серафимович, Горький — «Разбег», «Железный поток», «Мать». Его всегда тянуло к эпическому, к полотнам…

… То увлекается цанни.

То — декоративным лаконизмом…

Был на сцене целый глобус — земной шар.

Было полглобуса — половина земного шара.

Была на сцене река.

И не какая-нибудь речушка, а Волга. Когда играли спектакль, во всем районе ощущалась нехватка воды.

Это была «Лодочница» Погодина.

Были на сцене и три реки — Волга, Сена, Эльба: «Сыновья трех рек» Виктора Гусева.

Был на сцене рояль.

Было два рояля.

Было четыре рояля.

Был целый оркестр. С трубами, скрипками и барабанами. И было одно яблоко. И на пустой сцене ни одной декорации. Так он поставил леоновские «Половчанские сады».

А в других спектаклях действие уходило со сцены в зрительный зал, на «дорогу цветов».

{189} Это была увлеченность японским театром, но не только — и упрямое стремление еще со времени иркутского массового действа слить зал и сцену воедино, сблизить играющего и смотрящего. И японская «дорога цветов» стала набережной Невы, и палубой эскадренного миноносца, и свадебным поездом, и дорогой на передовую, и даже коридором гостиницы «Астория»…

Через две тысячи лет протягивает руку античному театру, и античный театр протягивает руку ему, современному режиссеру. «Медея» Еврипида в Зале имени Чайковского — с оркестром, с хором, с масками.

— Почему вы остановились именно на «Медее»? — спросил я его после премьеры.

Он развел руками: «Откуда я знаю?»

Ему нужен был античный театр, его страсти, его современность.

Года за два до «Медеи» летал в Грецию, в Афины: предполагался совместный боевик, греко-советский фильм «Илиада» по Гомеру. Было очень жаркое лето. Он потратил его на режиссерскую разработку сценария, уже прикидывая, как будет снимать сражения, рисовал колесницы, выбирал места съемок, бродил в июльскую жару по гомеровским местам — и все лопнуло вдруг. Совместная постановка отменилась.

Для него, Охлопкова, эти предсъемочные хлопоты не оказались праздными. Путешествовал по Греции, был в Эпидавре, в древнем городе искусств, где за четыре века до нашей эры играли Софокла и Еврипида. Играли перед двенадцатью тысячами зрителей — масштабы как раз по его вкусу.

Двенадцать тысяч зрителей занимали пятьдесят восемь рядов, и если далеко внизу, в круге сцены, очерченном меловой линией, рвут бумажку, в последнем, пятьдесят восьмом, отчетливо слышно ее шуршание.

И слышен шепот — даже не театральный.

Эпидавр… Как красиво звучит! Эпидавр… А почему Эпидавр? Почему не Москва? Москва должна видеть античную трагедию. И если нельзя вот так, перед двенадцатью тысячами зрителей, то хотя бы в Зале Чайковского, ведь Мейерхольд, проектируя первоначальный план этого зала-театра, не зря думал именно об арене, о принципах театра древних.

Жаль, нет в Москве моря и гор, как здесь, в Эпидавре.

Зал Чайковского — это, конечно, программа-минимум.

А вот пушкинского «Годунова» поставить на одной из площадей Кремля — попробуйте напишите декорации выразительней белой колокольни Ивана Великого или красных зубцов и башенок кремлевской стены.

Театр Будущего, а его влечет к «Борису Годунову», и к Еврипиду, и к Сервантесу, к его «Нумансии». В этих трагедиях — высоты человеческого духа и человеческого гения.

{190} И «Гамлет», «Гамлет»…

«Гамлет» не увлечение, «Гамлет» — любовь. Старая любовь, а она, как известно, долго помнится.

Задумал поставить «Гамлета» задолго до войны. Уже тогда сличал переводы, примеривался. Так долго, что знавшие его замысел постепенно перестали верить в то, что он когда-нибудь осуществится.

Но старая любовь долго помнится.

Ставит один спектакль, другой, третий, пятый — и все возвращается к старому замыслу.

Как-то поздней ночью, уж в начале пятидесятых годов, заговорщически поманив в кабинет, скрывается в заветном чуланчике, возникает вновь, старательно выпятив толстые губы, несет на вытянутых руках бутафорское сооружение.

Макет будущих знаменитых рындинских ворот.

Кованые, массивные. С тяжелыми кольцами.

Это — ворота замка, и это — решение спектакля.

Дания — королевство. Дания — тюрьма.

Ставит на письменный стол миниатюрные, но такие же массивные, весомые детали оформления сцен, эпизодов — раздвигаются ворота королевства-тюрьмы, и — то соты придворной мышеловки, то тяжелый бархат опочивальни королевы, то лаконичная деталь пустынного берега, где тень отца зовет к мщению.

Сам он как артист давным-давно простился с огнями рампы.

Он их боится, этих огней.

В московских «Зрелищах» я наткнулся на вклейку-приложение — «Программы московских театров. Репертуар Театра имени Мейерхольда. 23 декабря 1923 года сотое представление “Земля дыбом”». Читаю список «действующих лиц», в конце колонки перечисление безымянных персонажей. Первый солдат — Лев Свердлин. Второй солдат — Николай Охлопков. Знакома фамилия и Третьего солдата — Иван Пырьев.

С тех пор как ушел из Театра имени Мейерхольда, перестал играть на сцене — только ставил. Правда, решился однажды на роль Филиппа в «Пятой колонне» Хемингуэя, очень увлекла и роль и все, что было за ролью, начал репетировать. Спектакль готовился в Театре имени Вахтангова. Война. Так и не состоялся актерский дебют Охлопкова.

Правда, как артист за эти годы много снимался в кинематографе — и блистательно. Молодые поколения знают его в роли Василия, охраняющего Ленина (в роммовских фильмах), у Эйзенштейна в «Александре Невском», в «Повести о настоящем человеке», в «Далеко от Москвы». Вряд ли знают его по немым фильмам. А он снимался еще в лентах двадцатых годов — «Предатель», «Бухта смерти». И в «Бухте смерти» — я прочитал об этом у Шкловского — впервые в кинематографе без перерыва, одним дыханием сыграл кусок в пятьдесят метров, что в те годы само по себе уже было революцией.

{191} Думаю, что от игры в театре удерживал его страх. Боялся за память, которая может подвести, боялся, перепутает мизансцены, ведь мизансцены надо каждый раз повторять в театре, а у него каждый раз будет возникать потребность в их перемене, — разве он сможет сыграть одинаково два раза одно и то же? Боялся, покажется вдруг на спектакле: лучше обратиться не к тому действующему лицу, а, напротив, к другому, и лучше сказать в третьем акте то, что говорится уже в первом. И лучше смолчать, когда надо говорить по роли многословный монолог.

Но много-много раз, принимая как главный режиссер ту или иную пьесу, говорит: «Вот тут я бы сыграл. Тут роль, которую я знаю, как играть».

Вот так ему казалось, он знал, как играть хемингуэевского Филиппа, и, помнится, уже после войны в шестьдесят втором году, когда поставил «Современник» «Пятую колонну» и Филиппа сыграл молодой Олег Ефремов, хотел пойти смотреть, как тот играет, и боялся. Так и не пошел…

В том же шестьдесят втором году принесли в театр пьесу — письма о Шоу, об актрисе, которую Шоу не забывал всю жизнь, — документальную, и странную, и печальную историю.

Загорелся: сыграть Шоу! Он знал, как можно его сыграть. Он и мог сыграть, я уверен, удивительно: «лорд» театра с повадками сибирского чалдона. Кто-то его однажды так шутливо и окрестил: лорд Чалдон.

Весь вечер фантазировал, как надо играть Шоу и о Шоу. Как надо расширить пьесу, раздвинуть. Шоу — фигура удивительная, феноменальная. Друзья, разгорячась, благословляют: «Коля, ты можешь это сыграть, играй, Коля!»

Весь вечер потратил на Шоу, утром только пожал плечами, когда директор театра спросил, включать ли в план пьесу-письма с его участием. Разумеется, не включать. Зачем?

Он готов играть только перед пустым залом.

И играет. На репетициях. Чужие роли. За всех. Я люблю ходить на его репетиции.

Это не кухня искусства, это — само искусство.

Помню, на «Законе чести» он был однажды в необыкновенном ударе, играл все роли, его повторяли, но, по правде говоря, по-настоящему это не удавалось никому. Был щедр, пригоршнями разбрасывая детали. Ему несколько раз аплодировали тут же, на сцене, исполнители, забывшие, что они на сцене.

Раневская сказала ему: «Что же вы, Николай Павлович, всем подсказали, а про меня ни слова, будто бы меня нет?» «Что вы, Фаина Григорьевна, — возразил он, — вы мастер, давно уже сами все сделали безукоризненно…» Тут он задумался. Побежал на сцену, к дивану, на котором только что лежала, по роли, в легком обмороке Раневская, лег на диван, как-то подобрав длинные ноги, и стал женщиной, дамой. «Дайте мне валерьянки», — попросил он. Ему протянули стакан с валерьянкой, он стал ловить его в воздухе рукой, рука и стакан никак не могли встретиться, и снова {192} исполнители, забыв, что они на сцене, зааплодировали. А потом, уже на спектакле, этому движению, сделанному Раневской, аплодировал зритель.

… То катался на полу, бешено крутясь, готовя возобновление «Аристократов», и потом так же бешено крутилась в своем бальном длинном платье Сонька…

И шел к смерти, подняв голову, отрешенный от всего, на репетициях «Молодой гвардии».

И влюбленным юнцом бродил по Ленинграду, накладывая мазки «охлопковщины» на зотовский спектакль «Проводы белых ночей» Пановой.

Вбегай на сцену, как ветер, с негромким криком: «Вася! Васенька!» — негромким, но страшным, и накидывал при этом на голову платок неуловимым женским движением, и сразу верилось: ворвалась женщина, сраженная горем и срамом.

Прочитал свою пьесу ему, и он тут же стал играть роль летчика Коновалова. Показал, как будет думать вместе со зрителями, как выйдет на «дорогу цветов», сядет — тут же сел на пол, — вынет папиросу, попросит спичку у кого-нибудь в зале, — показал, тут же, как будет просить спичку. У кого-то найдется, не все же некурящие.

Он показывал так наглядно, так убедительно, что это представилось чуть ли не самым главным в сцене, ключом к ней, а потом ничего этого в спектакле и в помине не было, и странно было бы, если б это было. В этой сцене появляется Коновалов — Ханов в блестящем от капель дождя реглане, бродит, читая сам себе пушкинские стихи: «Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия…»

Я и до сей поры не уверен, нужно ли читать стихи здесь, в этом месте пьесы. Во всяком случае, в пьесе этих стихов нет.

Но нет и песни испанских республиканцев в моей пьесе, и она, песня, есть в спектакле, и я был счастлив, когда услышал ее, и сейчас не представляю себе спектакля без этой сцены-песни, сочиненной не мною. Она возникла внезапно. Охлопков остановил репетицию (журналист Троян писал у себя в номере, к нему вошли летчики, и среди них друг Трояна по Испании, арестованный в тридцать седьмом году и выпущенный в начале войны летчик Коновалов), побежал на сцену. Он уже не режиссер Охлопков, он журналист Троян. Стоит, улыбаясь, Коновалов. Троян — Охлопков замер, секунда, в которой и изумление и счастье, мужским движением, движением солдата, бойца за Испанию, антифашиста, поднимает сжатый кулак и поет песню испанской революции. Почти шепотом. Слов не слышно, и не может быть слышно: их нет в природе, их нет в тексте пьесы. Он чуть шевелит губами, почти безмолвно. Но слова должны быть, и они будут. И через несколько дней Толмазов — Троян поет вот так, шепотом, но с настоящими словами и с настоящим мотивом настоящую песню испанских республиканцев — и мороз дерет по коже. Вся патетика революции, весь ее трагизм и вся прекрасность в этой {193} песне, в этой сцене, которой, повторяю, нет в тексте, но которая становится автору самой дорогой, и он готов смотреть ее в несчетный раз. Но режиссеру мало песни. Ему надо разрядить патетику смешным остранением, внезапностью, которая бы еще больше связала героев, смерила бы температуру их дружеских отношений, оттенила бы характер одного и характер другого. Вновь останавливает репетицию, когда проходят эту уже сделанную, казалось бы, сцену. «После того, как споешь, прыгай!» «Куда?» «На грудь Ханову. Прямо на грудь и — висни!» Толмазов жмется. Как это он прыгнет с лестницы прямо на грудь Ханову? В конце концов, немолодые люди — и на сцене и, в конце концов, в жизни. Пробует не прыгнуть, а только кинуться в объятия. Охлопков багровеет. «Если ты не знаешь, что такое прыгнуть на грудь…», бежит на сцену, отодвигает Ханова, требует: «Прыгай на меня, ну!» Толмазов медлит. «Ну!» Толмазов прыгает. «Назад! Не повис! Прыгай снова!» И Толмазов прыгает и виснет. Случись такое не на репетиции, не при исполнении, так сказать, служебных обязанностей, Охлопкову было бы плохо, отвезли бы его на «Скорой помощи», а тут как цирковой атлет, выдерживает Толмазова да еще похлопывает его эдак небрежно по спине…

И на репетиции «Иркутской истории» дробно стучит каблучками, поправляет шарфик на шее и поводит плечом — вот она, Валька-дешевка. И тяжело мотает головой, прежде чем пойти в угрюмый, ничего доброго не сулящий пляс (Виктор в сцене свадьбы на Ангаре: Валя выходит замуж за Сергея), и по многу раз заставляет артиста Сашу Лазарева прыгать через костер. Сам прыгает, показывая, легче, дальше, смелей, хотя Саше Лазареву немного за двадцать, а ему немало за шестьдесят. Прыгать так, как никогда бы не осмелился прыгнуть в жизни.

В сцене «липовых» именин Вали — только на сцену внесли и установили станок — Охлопков, увлекаясь, показывает, как надо Вале пройтись в плясе, станок покачнулся. И Елена Ивановна Зотова, знающая, что такое репетиция, и никогда за всю жизнь не посмевшая нарушить ее, не выдерживает: вскочив с места в ложе, где она всегда сидит такая тихая, корректная, говорит звенящим голосом на весь зрительный зал и на всю сцену: «Уберите Охлопкова!»

Играет вот так все роли во всех пьесах — и его искусство перевоплощения всякий раз открывает новую грань.

Что касается Гамлета, эту роль сыграл больше, чем все четыре Гамлета, вместе взятые. Но всякий раз по-другому. Повторений не бывает. Репетирует с Самойловым — по-другому, чем с Вечесловым, и с Козаковым по-другому, чем с Самойловым, и с Марцевичем по-другому, чем с Козаковым.

Видимо, дар импровизации — самый высокий из тех, чем, не скупясь, одарила его природа. Иногда, как в описанном уже случае, его импровизация становится неотъемлемейшей частицей {194} спектакля, даже пьесы. Иногда — вызывает недоумение, больше того — протест у актера, больше того — у него самого. Тут он чаплиновский миллионер, у которого за ночь отшибло память. «Что вы делаете, это не эстрада, это Театр Маяковского, играйте, как написано у автора, автор знал, что писал. Кстати, что он тут написал?» «Вы сказали, что это не надо, вычеркнули». «Как я мог вычеркнуть без автора?» Актер молчит: он тоже не понимает, как это можно было сделать. «Читайте, что там написано». Артист читает вымарку, сделанную накануне. «Изумительно сказано! Вот это и играйте, а не занимайтесь отсебятиной. От нас все драматурги убегут, если мы начнем своевольничать. Они живые, это не Шекспир. Когда вас примут в Союз писателей, тогда вы будете писать пьесы… Кто там шумит, в ярусах?» В ярусах нет ни души. «Почему нет Ильи Михайловича?» Илья Михайлович тут. «Может быть, мне самому начать дирижировать оркестром? Репетиция — это операция. Шприц, скальпель… и стерильная тишина! Илья Михайлович! Где ваш трубач? Давайте трубы!»

Гремят трубы.

… То, обманув бдительность санитарок, дежурного врача, наконец, неусыпного вахтера, для чего разыгрывает перед каждым из них соответственный спектакль, представляя то здоровяка-молодчагу, то рассеянного, то тугого на ухо, не слышащего, как его просят предъявить пропуск, — спозаранок, до обхода, удирает из больницы, куда его за последние годы определяют врачи — увы, — все чаще.

Удирает в театр, благо тот по соседству.

Пряча голову в плечи, проскакивает мимо остолбеневшей дежурной, которая минуту назад втолковывала кому-то по телефону, что Охлопков тяжело болен, в больнице, вернется к будущему сезону.

Идет в постановочную часть, держась темных коридоров, не глядя по сторонам и предполагая, что это может превратить его в человека-невидимку. Эта небольшая хитрость не дает ничего. Через минуту весь театр знает: он здесь.

Манит за собой пальцем заведующего постановочной частью, человека с лицом старого петербургского мастерового, ширококостного, морщинистого, крепкого, его в театре зовут ласково-фамильярно Кузьмич. Кузьмич давно работает с Охлопковым и поэтому давно разучился чему-либо на свете удивляться. И сейчас, не удивившись, идет с Охлопковым в темный зрительный зал, запирает все ходы и выходы, ставит у входа шест с дощечкой: «Тише! Репетиция!», хотя еще очень рано и репетиции нет и быть не может.

Двери запираются для того, чтобы, не дай бог, не пронюхал их тайны какой-нибудь лазутчик из другого театра. Недаром Охлопков — ученик Мейерхольда: тот тоже по-детски хранил до премьеры свои производственные тайны.

{195} Вешают с Кузьмичем над авансценой какой-то металлический: предмет. Это сделанная на заводе по специальному охлопковскому заказу из какого-то особого современного материала модель искусственного спутника, деталь будущего спектакля.

Мучило в больнице: не заслонит ли модель, когда ее повесят, сцену от зрителя? Не помешает ли смотреть с ярусов и с балкона? Бегает сам на балкон — удостовериться. Вздыхает облегченно: не помешает. Можно возвращаться в больницу, авось поспеет к обходу главврача.

Правда, бывает, что вот так, заранее придумывая деталь оформления, интерьер, поворот сцены, без которых, кажется ему, невозможен спектакль, потом с легкостью отказывается от них и только глянет на вас удивленными глазами: о чем вы, да пустяки, зачем, кому пришло в голову?

Две недели, изо дня в день, упрямо, до одурения, репетирует третьестепенный эпизод. А впереди премьера, и надо успеть сделать целый акт. Не удается эпизод, ни в какую. Дальше — больше. Но не отступает. И либо выигрывает — незначащий, неприметный эпизод сверкает в спектакле, либо, напротив, внезапно надоедает ему, и он на полпути переходит к следующему… Так и остается в спектакле этот эпизод, угнетая своей вялостью, несделанностью — яма, трясина, в которой вязнет действие, и вздыхаешь с великим облегчением, когда спектакль медленно, еще застревая колесами, выползает из нее, не сразу набирая скорость.

Долго, не меньше двух недель, как самое главное, решающее, как доминанту спектакля, репетирует некие биомеханические движения; ими некогда увлекался его учитель, Мейерхольд, и сейчас ему пришла на ум идея воскресить биомеханику для ассоциативного хода: в то время как на сцене само по себе развертывается действие пьесы, сопряженное с трагическими судьбами людей войны, действие конкретное, вполне реалистическое, за прозрачным тюлем около двадцати артистов в тренировочных костюмах, вооруженные щитами и луками, проделывают ритмически очень красивые сами по себе телодвижения. Совсем, как на майском физкультурном параде на Красной площади.

Людей в театре не хватает, репетируются одновременно две или три пьесы, и он ставит за тюль, с луками и щитами, двух заслуженных артистов республики.

За лучниками-дискоболами, во все зеркало сцены, — пронзительно синий, безоблачный фон задника.

Что означают эти ритмические телодвижения?

Как расшифровывается синий задник?

Это — воспоминание. Это молодость. Это мир без стрельбы, без крови, мир безоблачной синевы, такой, как этот задник. И он, этот задник, должен контрастно подчеркнуть всю жестокость кровавых военных закатов.

Есть ли в пьесе материал для такого параллельного действия? Напротив. Ее ткань не располагает ни к биомеханике, ни к синему {196} заднику, как его ни расшифровывай. Пьеса сама по себе, красивые телодвижения сами по себе.

Артисты изнемогают от усталости: ведь биомеханика длится уже третью неделю, а надо репетировать саму пьесу, работы пропасть, премьера надвигается.

Дирекция по его требованию закупает медицинские весы, артисты-дискоболы, прежде чем начать репетицию, обязаны взвеситься: ни одного грамма лишку! В театр приглашена балерина — заниматься с дискоболами «станком», как в Большом театре. Все поставлено, как видите, на широкую ногу.

По театру катится шепот: «Гениально!», «Безвкусно!», «Эврика!», «Чепуха!», «Театр ничего подобного не видел!», «Его счастье!», «Будут овации!», «Будет скандал!»

На последние репетиции — премьера на носу — приезжает автор, он безмятежно путешествовал где-то, не подозревая о ритмических телодвижениях. Биомеханика в разгаре. Артисты, на ходу дожевывая утренний бутерброд, уже примчались в театр, уже вскочили на медицинские весы, уже позанимались с балериной — станком.

Охлопков приходит, как всегда, минута в минуту, не позволяя себе так называемые «художнические» опоздания и не прощая их никому. Однажды вбежал прямо в зал, на ходу скинув пальто и бросив его на кресло рядом. На часах было ровно одиннадцать. «Начинайте», — сказал задыхающимся голосом. Артисты зааплодировали. По-прежнему тяжело дыша, засмеялся. «Точность — вежливость королей».

Автора усаживают за стол в партере, к режиссерскому пульту, подвигают блокнот (пожалуйста, ваши замечания), включают волшебную лампочку, выхватывающую из пугающего полусумрака его растерянное лицо. Автор наслышан заранее про тюль и про биомеханику, и про двух заслуженных, и про то, что это гениально, и про то, что это дальше ехать некуда, но все-таки, все-таки, когда начинается действие за тюлем, он, как пишут в ремарках плохих пьес, нервно барабанит пальцами по столу. Потом перестает смотреть на сцену, поглощенный люстрой, висящей над зрительным залом, — какая красивая люстра, ее недавно повесили.

«Что, не нравится?» — наклонившись к автору, шепотом спрашивает Охлопков и неожиданно добавляет: «Мне тоже. Зачем это?» Стучит ладонью по столу. «Стоп! Стоп! За тюлем!» Лучники замирают в очередном ритмическом движении. «Вольно!» После паузы: «С завтрашнего дня биомеханика отменяется. Автору не нравится. Запомнить всем. Найдем другого автора, посговорчивее. Вставим в следующую пьесу! Дальше! Текст!»

Но это формула перехода.

С биомеханикой покончено. И, кажется, автора посговорчивей так и не искали.

Что же это? Вспышки, озарения, импровизации, возникающие в режиссерском воображении независимо от существа драмы, {197} которую режиссер ставит? Параллельный ход мысли и замыслы двух художников, подобно течению рек Куры и Арагвы, которые — вы можете это наблюдать, подъезжая к Тбилиси со стороны Военно-Грузинской дороги, — текут рядом, но не сливаясь, — и довольно долго?

Бывает и так.

Верно ли? Плодоносно ли? Надо ли?

Не думаю.

Иногда же и верно, и плодоносно, и надо.

Арбузов ахнул, увидев, придя на репетицию, как в тихой, очень тихой, интимной сцене, когда Валя и Сергей остаются вдвоем, вдруг встал весь хор, чуть ли не в пятьдесят человек, и запел.

Это было так неожиданно, и неожиданно хорошо. Это был и необыкновенный финал акта.

Почему же свойственно такое этому таланту?

Вероятно, потому, что он талант, а каждому таланту свойственно именно то, что свойственно именно этому таланту и никакому другому. Иначе таланты были бы похожи друг на друга и перестали бы быть талантами.

И в таланте Охлопкова, в его художническом даре есть сильные стороны, которые порой становятся его слабыми сторонами, когда они гиперболизируются; и есть слабые стороны, которые отступают, когда побеждает главное в его даре.

Он любит повторять строчку Маяковского: «Театр не отображающее зеркало, а — увеличивающее стекло». Реализм? Да. Натурализм? Нет. В авторском слове ищет опоры для своего видения мира, на этом пути стерегли его роковые неудачи, но чаще — свершения.

Есть вулканы потухшие, и есть вулканы действующие. Такое деление, думается мне, действительно не только для природы, но и для искусства, хотя эта аналогия условна, как и все аналогии на свете.

Охлопков — вулкан действующий, он не извергает вату вместо пепла. Он художник, а художник, как известно, имеет право, чтобы его судили по законам, им созданным.

Хочешь работать с таким? Иди на споры с ним, на ссоры, но дай бог ему право на его решение. Сел позировать Пикассо — не ищи потом, глядя на свой портрет, знакомых морщинок.

Кстати, сам Пикассо как-то сказал человеку, которого он рисовал: «Я закончил ваш портрет, а теперь сделайте все, чтобы быть на него похожим».

Решение Охлопкова может быть спорным, оно может быть ошибочным, но оно — решение. А не бесформенное «нечто», отличающее многие и многие спектакли, очень чистенькие, очень благопристойные, доносящие замысел автора, но не имеющие почерка и оттого очень безликие.

У Охлопкова есть свой почерк, и заставлять его писать чужим, пусть каллиграфическим, пусть без клякс и помарок, — занятие не только праздное, но и вредное.

{198} Так мне кажется.

Но мне кажется, при этом требуется, особенно требуется, чтобы был почерк и у пьесы, которую он собрался ставить.

Не думайте, что он ищет пьесу, которая стала бы лишь трамплином для его режиссерских поисков, поводом для спектакля. Отнюдь нет. Те, кто так думает, заблуждаются. Ого, он очень-очень следит за тем, чтобы в пьесе было все, что отличает пьесу от произведений иных жанров еще со времен Аристотелевой поэтики. Чтобы все было на месте, как следует быть: и завязка, и развитие действия, и кульминация, и начала, и финалы, и трагическое, и смешное, и драматургические повороты, и драматургические точки, и запятые, и двоеточия — ему все это надо очень. Чтобы пьеса не хрустнула, когда он навалится на нее всей тяжестью своего необузданного и неуемного воображения, выдержала бы этот напор, как мост, по которому пройдут в ногу тысячи человек. Сам знает на горьком опыте: возьми вместо пьесы драматургический каркас — не выдюжат самые поразительные решения. Уже случилось: брал пьесу, видя в ней то, что в ней сроду не было, — и проваливался с треском.

Если же ставит пьесу со своим письмом — вы узнаете почерк автора, и самые неожиданные сценические решения не поколеблют прочность, надежность ее архитектуры.

Так, Погодин остался Погодиным, когда Охлопков ставил «Аристократов» и заменил обычные декорации условностью двух сценических площадок, закрывших ненавистную ему оркестровую яму. Погодинский текст, погодинская манера, нарочитая небрежность погодинских мазков, какими драматург дает характерность портрета, — все это никак не потускнело, напротив, подчеркнулось.

Я смотрел, вскоре после войны, в Студии киноактера спектакль «Молодая гвардия» режиссера Сергея Герасимова. Герасимовский принцип «течения жизни» под «документальность», под «хронику», манера герасимовских артистов разговаривать без педалирования, вполголоса, о существеннейшем — не очень-то, казалось, совпадали с теми художественными принципами, которые проповедовал в ту пору сам Фадеев и которые сам Фадеев художественно реализовал в этом романе. Фадеев, увлекаясь, искал тогда синтез реализма и романтики; так явился художественный сплав реалистических сцен эвакуации, вызывающих память о толстовских картинах народного бедствия, и лирических отступлений о юности самого Фадеева, о его чувстве к матери…

Охлопков поставил «Молодую гвардию» как поэму, ораторию, и найденный принцип оформления — кроваво-красный стяг, обрамлявший сцену и все действие, — был как бы символом этого решения.

В спектакле же Студии киноактера запомнилось совсем иное: подчеркнуто будничное оформление, никакой условности, никаких романтических отвлечений. И даже потрясающий Реквием Шостаковича, так окрыливший и поднявший потом двухсерийный {199} фильм, тогда еще не был написан. И я вообще не помню, была в спектакле музыка или нет, если и была, то не осталась на слуху.

Это был спектакль Сергея Герасимова и артистов его школы.

И это был Фадеев, которого так любил Герасимов и так им увлекался, что даже в быту, в жизни, нередко говорил, повторяя его интонации.

И в охлопковском спектакле главным действующим лицом, как и в спектакле Герасимова, был Фадеев, которым тоже горячо увлекался Охлопков (рассказывал мне, как однажды ночью, в Праге, где театр был на гастролях, писатель пришел к нему в номер и до утра пел песни, и Охлопков был целиком захвачен и покорен огромнейшим личным обаянием Фадеева, поэтичностью его противоречивой натуры).

Был Фадеев, и был Охлопков, и вовсе не как Кура и Арагва, реки, текущие не сливаясь. И я не удивился и не увидел никакой противоречивости в том, что Фадееву понравился и тот и другой спектакль, он сам мне связал об этом.

«Иркутская история» была тоже поставлена в двух театрах в Москве — в Театре имени Вахтангова и в Театре имени Маяковского. Решения были разные: у Охлопкова монументальное, мощное, у вахтанговцев, в режиссуре Евгения Симонова, пастельное, камерное, почти акварель. Были сторонники и противники и того и другого решения. Но это были решения. И в каждом — режиссерский почерк, свой, отличный от другого. Но, странное дело, арбузовское письмо осталось в обоих случаях арбузовским, и ничьим больше. И это тоже представляется мне вполне закономерным.

Охлопков — режиссер, ищущий своего решения. Есть драматургия, и тогда его решение — его сила. Нет драматургии — решение лишь обнажает изъяны авторской мысли и авторских образов. И то, что было его силой, становится его слабостью.

Покуда нет решения, своего решения, своего видения пьесы, не принимается за постановку. Ищет, не находит, бывает, запутывается сам, запутывает других, все его советы опасно принимать на веру, их тоже надо опробовать на разрыв, как он сам опробует каждую пришедшую к нему пьесу.

Изумляющее попадание чередуется с изумляющим промахом. То «в яблочко», то «за молоком». То награждается признанием, то синяками и ушибами. Так во всей его длинной творческой жизни.

В чем-то, как уже помянутый чаплиновский миллионер, швыряющий в Лету времени день вчерашний, а в чем-то и фанатически последователен, как протопоп Аввакум.

И как же при всем том раним! Как тяжело, больно отзывается на нем любая неудача, ушиб, даже легкий укол!

Казалось бы, долгая жизнь в искусстве могла выработать иммунитет, казалось бы, закалила в боях, казалось бы, на своем веку начитался, наслышался про себя такого, что давно пора, {200} согласно известному марксистскому закону, количеству перейти в качество — ан нет! Захожу к нему однажды: лежит под теплым стеганым одеялом, толстогубый, надутый, мрачный, в кепке, из-под кепки торчит обиженный вздернутый нос. Очень похож на рабочего Василия, которого он играл. Погода не задалась, за окном раскачиваются верхушки сосен, совсем как в «Медвежьей свадьбе», знаменитой когда-то немой картине по повести Мериме. Одинокий — все уехали, а он не переносит одиночества. На полу валяется журнал «Театр», а там статья Пашенной. Пашенная утверждает, что он, Охлопков, не хотел, чтобы она, Пашенная, играла Кабаниху в «Грозе». И все! Пашенная писала это или что-то в этом роде, между прочим, совсем по иному поводу, без всякого желания досадить Охлопкову, доказывая что-то свое кому-то в Малом театре, много лет после того, как он поставил «Грозу», и все равно это вывело его из равновесия, выбило из работы, «повело» в постель, под кепку и под одеяло, его знобило по-настоящему, а потом в жар ударило — от обиды и несправедливости.

Ни одному человеку в мире, даже внимательнейше, дважды прочитавшему эту статью, не пришло бы в голову, что несколько этих невинных строчек могут хоть сколько-нибудь подействовать на художника, столько сделавшего в искусстве, столько раз бывавшего битым по более серьезным поводам и в более серьезных статьях, даже документах.

Задолго до того, как была закончена пьеса «Океан», он начал теребить дирекцию, требуя, чтобы загодя добыли сто, нет, сто пятьдесят, нет двести метров атласа. По какой статье расходов? Он пока сказать не может. Зачем? Этого тоже пока объяснить нельзя. Тайна. Военная? Может быть, и так. Он не поверяет тайны даже мне, хотя, как выясняется, атлас ему нужен как раз для «Океана», и тут мы вроде как сообщники. Но ведь он не слишком надеется на то, что писатели способны хранить тайны — не только военные, но и театральные.

Белый атлас — это не только дорогая материя, но и принцип оформления новой постановки, ее декоративное решение.

В нарядном белом атласе, предназначенном для платья невест, он видит, предвкушает, угадывает ту пленительность фактуры, которая может дать при помощи магии театра образ морской поверхности, образ моря, образ океана.

Это кажется невероятным на первый взгляд.

А я не забуду раннего утра, когда на крейсере «Адмирал Ушаков» мы подходили к берегам Индонезии и я стоял у борта, а море, мягкое, чуть колеблемое, в разводах, расступалось перед нами нехотя, и я никак не мог определить, какое же оно в это утро. Какой-то моряк рядом сказал: смотрите, оно муаровое.

И оно действительно было муаровое.

Тут не муар — белый атлас.

{201} И не само море — его ощущение художником.

Как же передать ощущение художника зрителю?

Только и единственно — средствами театра.

Да, театр обязан искать собственные средства выражения, не поспешая медленно за кинематографом, — все равно не угонишься: как даст на весь экран стихию океана, попробуй позаимствуй!

Вот почему не сам океан, а его условный, декоративный, театральный образ. Вот почему белый атлас. Глаз Охлопкова видит в нем то, что не видят, не могут увидеть другие.

Например, хозяйственники театра. Например, директор-распорядитель Театра имени Маяковского Д. С. Долгопольский, который видит пока что в белом атласе крупный внеочередной расход и крупные неприятности, за которые расплачиваться не Охлопкову — ему. Конечно, в случае охлопковского поражения, что возможно. Но и в случае охлопковской победы ему, директору, тоже вряд ли придется искупаться в лучах славы: перерасход не поощряется и при удаче.

Дирекцию уже призывали к порядку за то, что театр недовыполнял план, когда на самом деле он его перевыполнял; кому какое дело, что по рапортичке все места проданы, аншлаг, а между тем сбор меньше обычного, и все потому, что через весь зал то напрямик, а то наискосок проложена «дорога цветов», стало быть, приходится убирать часть кресел из партера. Правда, никому нет дела, что бывают спектакли, когда валовой сбор превышает обычную цифру: в «Аристократах», например, зрителей сажают прямо на сцену, спектакль смотрится, как когда-то в Реалистическом театре, и с фронта и с тыла, стало быть, мест продается намного больше.

Вот теперь — атлас, белый.

В салонах для новобрачных достают атлас, белый. Все в порядке. Даже удается провести через бухгалтерию. (И бухгалтерия в этом театре тренирована соответственно.)

Но тут возникает новое обстоятельство, вовсе не предвиденное.

Белый атлас он решает перекрасить в серый. Срочно, экстренно — и все двести метров, как один.

А в бухгалтерском дебете атлас значится как белый! А окраска — это опять деньги. И красить он предлагает только в мастерских Большого театра: там умеют. И это снова деньги.

Но что поделаешь, поиск продолжается, прикинул белый атлас — слишком празднично, чересчур акварельно. А вот кабы серый — иное дело, серый поддается «художественной обработке»: в магических стеклах юпитеров, дающих любой, самый фантастический оттенок, если раскачивать атлас, да светить на него с разных точек, да вздымать повыше — полная иллюзия океана: то свинцово-медные, накатывающиеся друг на дружку валы девятибалльного шторма, то фосфоресцирующие на лунной дорожке, то переливающиеся мелкой зыбью.

{202} Художник спектакля вызывается в кабинет главрежа. Дверь за ними обоими плотно закрывается.

Теперь уже не пьеса берется на разрыв — оформление.

Возвращает назад не однажды переделанные эскизы, бракует готовые макеты.

Незримый партнер любого художника, приходящего в его театр, неназванный соавтор каждого эскиза и каждого макета, он, как ни парадоксально, как ни неожиданно это для людей, привычно зачисливших его в категорию штукарей-фокусников, тревожится больше всего об актере, ищет в декоративном решении возможности сблизить играющего и смотрящего. Тут он не прочь позаимствовать у кинематографа крупный план. В кинематографе видны глаза актера, их выражение, губы, след улыбки… Так должно быть и в театре.

Вот отчего декоративные решения его спектаклей последних лет так скупы, порой аскетичны: ничто не должно мешать зрителю видеть артиста.

Со свойственным ему «перебором» он иной раз гиперболизирует этот принцип, и тогда появляется одно яблоко, о котором я писал выше, — сценическая площадка становится вызывающе пустынной и, не скрою, меня, например, это начинало угнетать. Театр есть театр, в нем, мне кажется, обязательна предметность, искусство детали, рожденной светом ли, как в виларовских спектаклях (столбы света дают полную иллюзию дворцовых колонн), или вещностью, при всей лаконичности которой угадывается место действия и его обстановка.

Освобождение сцены от громоздких бытовых подробностей, от театральных «дров», от трехэтажных домов с палисадниками и от фрегатов в натуральную величину необходимо, мне кажется, для современных театральных решений.

Впрочем, завтра может появиться новый принцип декоративного оформления, который победит старый, и это не исключено.

Но «дрова» — это, на мой взгляд, вчерашний день театра, и тут я заодно с Охлопковым!

Итак, серый атлас в «Океане».

И фата со шлейфом на свадьбе девушки-работницы в «Иркутской истории», фата — символ любви чистой и бескорыстной.

И внезапно обрушивающийся на короля-убийцу пурпурный балдахин в «Гамлете».

И белый тюль в финале «Медеи» обволакивает сцену прозрачной и печальной дымкой, и уходят в нее герои, чьи чувства, испытанные в двухтысячелетием горниле времени, наново встревожили зрителя второй половины двадцатого века.

Отказался от занавеса в «Океане» — открытая сцена, и на ней ничего, только почему-то небрежно кинуты какие-то серые тряпки.

Ударит гонг, погаснет медленно свет в зале — и с колосников, по всамделишным просмоленным морским канатам ловко, обезьянами, {203} спустятся матросы в полосатых тельняшках, морские души. Откуда взять в Москве матросов? А ими будут рабочие сцены. Смогут ли овладеть искусством лазанья по канатам? Не смогут — пригласим цирковых артистов. Или, того лучше, за недорогую плату ребят из школы циркового искусства. Боцман должен появиться на сцене. С дудкой на шнурке. С усами. Хорошо бы с серьгой в мочке. Можно и без серьги в крайнем случае. Свистнет в боцманскую дудку, гаркнет команду — кому что делать. Матросы разбегутся во все стороны, одни ухватятся за края бесформенных тряпок, другие вскарабкаются по канатам на самое поднебесье. Начнут что есть мочи раскачивать тряпки, шарить сверху по тряпкам прожекторами — и смотрите, смотрите, тряпки стали огромнейшим атласным полотнищем, это лежал на сцене атлас, тот, сначала белый, потом серый, смотрите, смотрите, смотрите, атлас вздувается, и не атлас теперь, это — волны. Свирепые, непогода, шторм, тайфун, шесть баллов, семь, девять, одиннадцать, двадцать! Двадцать не бывает? Ну, это театр. В театре все бывает. И в нашем — больше, чем во всех, вместе взятых.

Боже мой, опять? Зачем? Нельзя ли сразу, без интермедий с полосатыми душами? Сразу — океан? Как в пьесе…

Охлопков огорчается по-детски. Ах, авторы! Опять не нравится… Да, биомеханика отменилась, не вышла, на нет суда нет. Но тут-то, тут-то и не пробовали, как же, не попробовав, отменять? Давайте у зала спросим: примет — остается, не примет — ваша взяла, кинем и забудем. Условились?

Условились.

Зал примет, Охлопков готов биться об заклад, как бился в ранней юности в Иркутске со сверстниками: заспорили — дойдет, не дойдет от дома до училища, ни разу не ступив на землю, только по крышам, по лестницам, по заборам?

И с тяжелым ранцем за спиной — полная выкладка.

Дошел. И выиграл пари.

Итак, премьера. Начало спектакля. Смотрю на него — вот так же, наверно, был красен от напряжения, когда шел по крышам, не касаясь земли.

Зрителю нравятся и матросы, и боцман, хотя и без серьги, и серый атлас, вздувающийся, как океанская волна; аплодисменты в начале спектакля констатируют, что сомневающиеся проиграли пари, как иркутские гимназисты, и надо, хочешь не хочешь, писать текст к этой неожиданной интермедии, или прологу, или заставке, называйте как хотите, но что делать, иначе сами ребята из цирка начнут импровизировать, и тогда — держись! выхода нет, пишется текст, и боцман объясняет каждому матросу задачу и просит действовать смело, поскольку, как он говорит, «в этом театре и не такое бывает. Не робейте, ребята!»

Ребята нисколько не робеют, публика сочувственно смеется, режиссер оглядывает сомневающихся великодушным взглядом победителя.

{204} Чего он хочет, если разобраться, от автора, приходящего к нему в театре?

Драматургии.

К этому сводятся главным образом все его рекомендации, а вовсе не к хорам, наплывам, мыслям, ведущим, интермедиям; все это прелестно, если есть характеры и есть драматургия.

У меня сохранились случайно его пометки на черновиках пьесы. Он читал первый экземпляр пьесы «Гостиница “Астория”» и испещрил его своими замечаниями и недоумениями.

Не все пожелания учтены, не все и следовало, сказать по совести, учитывать, сейчас не об этом, о том, к чему сводятся эти пожелания.

К драматургии.

К законам драмы, пусть каноническим. Чтобы была причинная связь событий и поступков. И драматическое начало. И даже логическое оправдание любого входа и выхода персонажа.

Кто-то по ходу действия звонит по телефону, кто-то входит в этот момент.

Охлопков пишет на полях: «Действие с телефоном не закончено. Выход Линды наехал на эпизод с телефоном». Появились два лица в пьесе, он пишет: «Мне остались неясными их функции. Надобны ли эти персоны?» Входит еще один персонаж, его тревожит: «А почему он здесь, и кто таков?» Прочитав первую картину, вновь возвращается к ней: «Что главного в первой картине? В чем драматургическая завязка?» Видите — вчера атлас, сегодня — тюль, завтра — бархат, но всегда — завязка.

На диване в номере спит шофер-старшина — на полях вопрос: «Почему он здесь?» Снова тревожит его тот же персонаж. «Он не живет здесь? Кому принадлежит номер?» И через страничку, на эту же тему: «Тут объяснить, почему все живут и приходят в эту комнату. О каждом». И опять: «Кто он? Почему он имел право интервьюировать генерала?» Читает ремарку, «помолчав», пишет на полях: «Почему промолчал? Неясно». Читает реплику: «А вы? Не верите?» — пишет: «Неясно получается: во что верите и во что не верите». И снова: «Почему? Объясните». И снова: «Какие? Объясните». И снова: «Зачем она здесь? Задача? Действие?» И снова: «Зачем он сюда ходит? Оправдайте». Рядом с репликой о том, что немцы высадили на Неве десант, пометка-вопрос: «Было?» Рядом с ремаркой о том, что в номер снова входит шофер, снова пометка-вопрос: «Что это за роль? Ее функции?» И снова о появлении персонажа, который тревожил его с самого начала: «Как и когда он здесь оказался?»

Замечу в оправдание, что бессюжетные появления персонажа, так тревожившие Охлопкова, были сюжетны, именно своей бессюжетностью, так и задумано. Человек толкался в гостинице, в чужом номере, хотя у него в Ленинграде была квартира, потому что он боялся открыть себя, он дезертировал и скрывался. Но Охлопков этого не знал и не мог знать: все раскрывалось в третьем акте, еще не написанном.

{205} Читает два акта по «второму заходу», и снова длинная надпись на полях: «Что главное в 1‑й картине? Неясно, что самолет возит продукты. Но если возить продукты, то никому и в голову не придет сочувствовать экипажу в его недовольстве своей функцией. Мясо для жителей Ленинграда. Мясо для армии! — Почему это недостаточно героично и малонужное дело? Надо по-другому зкспозицировать экипаж: вообще Коновалову не дают самолета (из тюрьмы!), а он мечтает о диверсии в тылу у немцев (вначале перелетев к ним с самолетом, чтобы немцы поверили), раскрывать его планы, постепенно, *ударяя* дважды, трижды недоверием по нему. План: Выпустили из тюрьмы — приход его. Живет только встречей с сыном, с женой — боится, плюс планы военные, требующие доверия, и в доверии — на наших глазах — трижды отказывают в первой же картине».

Как видите, все смешалось тут: и верное стремление подчеркнуть главную драматическую и драматургическую тему, тему доверия и недоверия, и тут же непонимание неудовлетворенности экипажа тем, что летают не на боевые задания, и тут же совсем уж неудачное предложение о перелете к немцам. Но в главном Охлопков прав, и я соглашаюсь с ним, и уже в первом акте стараюсь нарастить силу удара, обрушивающегося на Коновалова, и уже в первом акте отказываю ему в праве воевать не на транспортном самолете. И так это и остается в пьесе.

В другом месте пишет размашисто, вдоль всей страницы: «Нет выстрелов! Игра на неимоверном напряжении. Что немцы задумали? Почему не стреляют? Почему тихо?» И у моей ремарки: «Жутковатая тишина — нет привычной канонады, и грохота разрывов, и скорострельных зенитных залпов. Не слышно музыки из ресторана. Лишь все тот же тик‑так в радиотарелке» — тотчас появляется его пометка: «Только этот тик‑так и обыграть во всей пьесе. Об остальной стрельбе — только в рассказах».

Это не одно лишь пожелание автору, это — и параллельное «режиссерское действие».

Может быть, поэтому спектакль был поставлен в такие короткие сроки — в три месяца.

Я рисковал — дал читать не всю пьесу целиком, как обычно, а первые два акта. Заманчиво и опасно.

Можно выиграть многое, но можно многое и проиграть. Может озарить находкой, но может и сбить. Ведь он любит ударить оземь и полюбопытствовать: не разобьется ли? А когда замысел еще не сформировался и ты еще сам не уверен в том, что делаешь, может стать гибельным ошибочный совет…

И все-таки заманчиво: иной раз его фантазия подскажет нечто необычно новое.

Тут, в вольных вариациях на тему, бывает смелей, нежели на самом спектакле, там он главный режиссер, и главный режиссер, случается, осаживает зарвавшегося не в меру постановщика — его же.

{206} А может, дело не в поединке его, главного режиссера, и его, постановщика, а в том, что призраки прошлого все еще незрима витают над ним, и все ему мерещатся разносы, раздолбы, ярлыки…

Итак, читаю «Гостиницу “Асторию”» артистам Театра имени Маяковского в Ленинграде, в Выборгском Доме культуры.

Нахлынули воспоминания юности, это помогает прочесть пьесу с запалом, пьеса понята, принята, актеры после читки и обсуждения идут со мной по лестнице. Ханов, будущий Коновалов, уговаривает «никого не слушать, ничего в пьесе не менять», шутим, смеемся, не чувствуя ног от радости, — кажется, вот все это вместе и есть счастье…

Через три месяца в Москве, в Театре имени Маяковского, под новый, 1957 год — премьера.

Спектакль-оратория, спектакль-концерт. Охлопков писал впоследствии: «Лучше всего поставить “Гостиницу "Асторию"” так, как она была поставлена в Театре имени Маяковского, — с выносом части действия в зрительный зал, на дорогу, проложенную по партеру, с оркестром, посаженным на сцену, в гостиничном номере без стен, на фоне города-карты, по которой после каждой фашистской атаки текла кровь, расплываясь по отдельным местам карты-города…»

Оркестр разместился на сцене — ведь, как сказано, спектакль-концерт. Музыка всегда наличествует в его спектаклях, не только в этом, он любит музыку в театре, не «музычку», которой приправляли душещипательные пьесы на дореволюционной сцене, а музыку либо мощных, нечеловеческих скрябинских звучаний, либо тонкий, акварельный рахманиновский лиризм — и там и тут музыка сопутствует испытаниям духа человеческого. Чайковский: был в «Гамлете», Рахманинов — в «Молодой гвардии». Здесь — «Тассо», «Манфред» и «Буря», Скрябин — «Прометей». Да, «Прометей», ведь Прометей — Ленинград и Прометей — Коновалов, солдат революции, ленинец.

Я никогда не слышал такого количества противоречивых отзывов об Охлопкове, как на этом спектакле. Подходили люди, мнение которых для меня было важно, и произносили слова, взаимно исключающие друг друга. Ярость — восторг. Изумление — недоумение. Восхищение — издевательство. Благодарность — соболезнование. Это продолжалось во время спектакля, после — звонили по телефону домой, все не могли успокоиться.

«Я просто в отчаянии, — сказал мне один режиссер. — Что делать? Решил ставить вашу пьесу, а теперь и не знаю, как быть: я вижу, это — единственное правильное решение. Единственное!»

Другой режиссер: «Слушайте, это же манная каша с кровью!»

Погодин: «Вот бы так он поставил мою новую пьесу! Он превзошел Мейерхольда!»

Арбузов: «У вас отличная нервная система, если вы смогли все это выдержать! Что касается оркестра на сцене, то он мне не мешает, {207} но кому-то надо следить за тем, чтобы ни у кого из оркестрантов не было насморка…»

Критик Д.: «Такой спектакль — это счастье для драматурга».

Режиссер Игрек: «Вам это нравится?»

Композитор Шапорин: «Режиссер мирового класса!»

Критик Зет: «По-моему, любя Охлопкова, вы разрешаете над собой издеваться».

И так до глубокой ночи…

Да, мне это нравилось.

Я знал, на что иду.

После премьеры провожаю его домой, на Котельническую набережную. Едем, молчим.

— Знаете, что я сейчас делаю по ночам? — говорит он неожиданно. — Ставлю вашу пьесу. Все еще ставлю. Во сне. — Помолчав: — Где ее еще ставят? Съезжу. Мне хочется посмотреть, как ее поставят нормально.

## Алексей Спешнев[[23]](#endnote-11)

В пьесе «День остановить нельзя», поставленной в Театре имени Маяковского к XXI съезду партии Николаем Павловичем Охлопковым, я попытался передать внутренние связи и конфликты человеческого бытия, взаимозависимость людей, разделенных границами и пространством.

Иногда действие шло одновременно в Москве, Алжире и Нью-Йорке. Именно эти сцены более всего удались в спектакле. Во всяком случае так казалось мне и Охлопкову.

Мы знакомы давно, встречались у Погодиных и Штейнов, но как автор и режиссер соединились впервые.

Мне с ним интересно. Но мы ссоримся.

Приступая к постановке пьесы, Охлопков просил меня рассказать суть моего замысла. Я это сделал примерно так. В драматургии мы чаще всего мыслим в масштабе семьи, одной квартиры, частной жизни человека, не умея и не пытаясь соотносить ее с жизнью страны и мира. Конечно, и в малом можно увидеть большое, и в частном — общее. Но никогда ведь еще судьба отдельного человека не была так зависима от воли миллионов людей, а будущее народов и наций — от силы и чести каждого человека. Мир стал одновременно шире и тесней. И поэтому сегодня более, чем вчера, важно искать форму, способную выразить не только драму мира, но и ее отражение в душах людей. Охлопков шутил: «День остановить нельзя, но автора… можно». «А я уверен — не остановят, поймут», — горячился я.

Охлопков стремился усилить интернациональные акценты моей странной и несовершенной пьесы. Уже в распределении ролей {208} сказалась его позиция. Роли были поручены лучшим артистам театра: небольшой пролог — обращение к партии — читали Бабанова и Свердлин (каждый всего по нескольку фраз), роль инженера Луковникова играл Евгений Самойлов (пресса впоследствии отметила его успех), роль жены — Козырева (автор почувствовал, что актриса играет умнее его текста), их друга циника Поначевного — Ханов (прекрасный актер просто импровизировал — Охлопков не удивлялся, он к этому привык, но автор впадал в отчаяние), воинственную ученую старуху Иванову — Глизер (ее яркую работу одобрили даже враги спектакля), скульптора Сэма Коллинза — Максим Штраух (а ведь роль эпизодическая), американского летчика Бака — Аржанов (первый исполнитель Кости-капитана в «Аристократах» Погодина), французского летчика Жака — Михаил Козаков, журналиста Лейна — Кириллов, Николь — Гердрих, Митясова — Левинсон и т. д.

В спектакле была занята почти вся труппа. Даже радиодикторов, читающих последние известия и рассаженных режиссером по всему зрительному залу, играют актеры, что называется, с положением.

Несколько фраз перед микрофоном по пьесе произносит японская женщина с ребенком. И эту сцену Охлопков укрупняет. Иосико Окада приглашена Охлопковым и с увлечением репетирует развернутую Николаем Павловичем трагическую пантомиму гибели Хиросимы. Окада на сцене одна. Она выкрикивает что-то по-японски, мечется с ребенком на руках под надвигающимся с неба зловещим гулом: «Мы не хотим рожать детей для того, чтобы они стали пеплом!»

Газета «Вечерняя Москва» посвятила пантомиме Окады целую статью. Корреспонденту актриса рассказала, что учится в ГИТИСе на режиссерском факультете и с волнением играет в спектакле «День остановить нельзя»: «Мы слишком хорошо знаем, какое горе несет атомный взрыв — сколько матерей лишились своих детей, сколько японцев остались на всю жизнь изуродованными! Все честные люди Японии протестуют против атомной смерти!»

Еще одну фразу диктора (о панике на нью-йоркской бирже) совершенно неожиданно для своих помощников и для меня Николай Павлович превращает в интермедию-пантомиму. «Дикторы! Наденьте цилиндры и котелки! — импровизируя, распоряжается Охлопков. — Принесите им скорей цилиндры и револьверы. А для слуг сцены, для цанни — черные трико и черные плащи. И скорей, скорей!» Сбиваясь с ног, носятся костюмеры и бутафоры, и вот уже артисты, повинуясь воле режиссера, натягивают мятые котелки и цилиндры. Николай Павлович кричит, что сейчас по его команде они будут стреляться. «Зачем? Почему?» — пытаюсь выяснить я. Но Охлопков убегает на сцену. Я — за ним. Он — от меня в зал. Умоляет: «Не гоняйтесь, бога ради, за мной? Сейчас все сами увидите и поймете!» И на моих глазах минут за двадцать, не больше, возникает трагический гротеск: «миллионеры» {209} стреляются, а цанни накрывают их тела черными плащами, словно крылами демонов. Впечатление огромное.

— Ну как? — падает в кресло за режиссерским столиком Охлопков и подмигивает мне.

— Потрясающе!

— Это и есть паника на нью-йоркской бирже!

Завтра Николай Павлович заболевает и просит меня, пока он не будет ездить в театр, помогать Алексею Васильевичу Кашкину, его сорежиссеру. На следующей репетиции Кашкин несколько раз повторяет пантомиму самоубийств, чтобы закрепить мизансцены, и с каждым разом она мне кажется все более нелепой и сомнительной. Решаем вообще ее исключить. Через неделю возвращается Охлопков и на прогоне акта даже не замечает отсутствия стреляющихся «миллионеров». После прогона сознаюсь, что мы совершили самоуправство.

— И правильно сделали, — говорит Охлопков. — Ерунда тогда получилась, чепуха в дырявых одесских котелках.

Но, как правило, его стремительные решения и внезапны и точны. Я допустил ошибку — в одном из эпизодов второго акта не хватает реплик. «Что здесь будет? Думайте и скорей пишите!» — требует Охлопков. И теперь я от него бегаю, а он за мной. «Ну?!» — настигает Николай Павлович между рядами кресел. «Может быть, здесь нужны не слова?» — неуверенно говорю я. «Танец? Да! Да! — и он кричит в полутьму зала: — Музыка! Рок‑н‑ролл! Дикий!» И через несколько секунд уже звучит оглушительный рок‑н‑ролл, потому что на пульте завмузчастью композитора И. М. Мееровича есть любые записи, любая музыка — от Бетховена и Чайковского до джаза и рок-оркестров. Тайна Мееровича проста: он всего, лишь внимательно следит за ходом репетиции и, привычно угадывая идею мастера, неизменно вовремя нажимает кнопку.

— Маргарита Ивановна! В трико! — приказывает мастер актрисе. — Танец! Неистовый! Луч на нее! Луч!

И вот уже за тюлем самоотверженно пляшет женщина.

— Темп! Темп! — мастер доволен. — Так и оставим.

Музыка обрывается, луч погас, на сцене тусклый дежурный свет. За тюлем стоит смущенная полураздетая Люся из пошивочного цеха.

— А ты что тут делаешь? — удивляется Охлопков.

— Танцевала рок‑н‑ролл, — тоненьким голосом отзывается Люся. — Они вас боятся — вот меня и вытолкнули… потому что Маргариту Ивановну на репетицию не вызвали. — Голосок Люси дрожит, сейчас она расплачется. — Я пойду, можно?

— Спасибо тебе, Люсенька. Огромное спасибо, — подходит к сцене Николай Павлович. — А где ты научилась так здорово танцевать?

— Дома, — едва слышно отвечает Люся.

— Так вот: танцевать в спектакле будешь ты, а не Маргарита Ивановна. Молодец!

{210} Возвращаясь к режиссерскому столику, Николай Павлович спрашивает меня, грубо льстя:

— Вы все знаете… Когда была построена первая железная дорога в России?

— В 1838 году. По указу: «От Санкт-Петербурга до увеселительного трактира что в Павловске». А зачем вам это?

— Один автор прислал пьесу из жизни путейцев. Какие еще вам известны подробности?

— К торжественному отправлению первого поезда приехал ларь. Паровоз и вагончики сверкают, рельсы блестят — намазаны маслом. А колеса буксуют, и поезд не может тронуться. Начальник вокзала, задыхаясь, подбегает к Николаю: «Не гневайтесь, ваше величество, сейчас из депе пригоним запасной паровоз». Царь строг: «“Депо” слово иностранное и не склоняется». Но начальник вокзала сатанински находчив: «Перед вами все склоняется, ваше величество». И получает орден.

— Великое дело — находчивость! — Мастер в хорошем настроении, потирает руки в теплом круге света настольной лампы. — Но Люся, Люсенька, а!.. А что-нибудь серьезное знаете?

— В сороковые годы прошлого столетия 30 километров в час считали сумасшедшей скоростью. Человеческий организм, думали, не в силах ее вынести. А зрелище мчащегося огнедышащего чудовища, полагали, может повредить умы и души. И поэтому мюнхенские врачи постановили на всем протяжении железнодорожный путь обнести высокими заборами.

— Интересно, — записывает в тетрадку Николай Павлович.

Кашкин, ассистенты, помощники и все артисты на сцене почтительно ждут. В театре царит просвещенный деспотизм. Актеры деспота обожают. И ненавидят. Преклоняются перед его волей и фантазией, но нередко, оскорбленные им, плачут по ночам, обдумывая наивные планы мести. Последнее относится к дамам. Великий импровизатор в вопросах дисциплины не только педант, но даже ретроград.

В театре существует художественный совет, однако влияния не имеет. Все решает мастер. Считается он только с партийной организацией. Актера, опоздавшего на репетицию, Николай Павлович перестает замечать. И однажды спокойно спрашивает: «А вы зачем приходите? Вы же уволены». Через несколько дней мастер прощает актера и выясняется, что никто его никогда не увольнял. Прощает публично и произносит со сцены монолог — говорит о своем одиночестве, о том, что болен, не понят, что его не уважают. Разумеется, это педагогическое лицемерие. Его уважают. Более того — по доброй воле терпят его режиссерский абсолютизм, взрывы гнева. Знают: придет день раскаяния, мастер выйдет на сцену, скажет: «Я делаю трудный спектакль, возможна неудача. Смертельная. Я хирург. А у меня дрожат руки. Поберегите меня и свои будущее. Не должны у меня дрожать руки. Я был резок. Поймите и простите меня». В этих случаях нередки {211} и слезы актрис, и исступленные аплодисменты. Мастер, опустив голову, скромно сходит со сцены, садится за свой столик в восьмом ряду и тихо говорит: «Давайте продолжать». Он знает: сейчас нужна какая-то разрядка, отвлечение, и обращается ко мне: «Алексей Владимирович, мы попробуем сегодня с Максимом Максимовичем Штраухом “размять” его сцены, и мне бы хотелось, чтобы вы нам их прочли, и маленькие эпизоды, которые их окружают, чтобы войти в атмосферу, послушать, как прозвучит диалог в авторской интерпретации. Вы не возражаете?»

Я подчиняюсь. Штраух, Гердрих, Аржанов и Кириллов садятся поближе к режиссерскому столику, и Николай Павлович кротко повторяет: «Пожалуйста, Алексей Владимирович».

Я раскрываю рукопись и читаю не слишком уверенно нужную сцену.

По окончании Охлопков поднимает руку. Артисты смотрят на мастера.

— Так… Спасибо, — произносит он. — Есть вопросы к автору?

— Да, — хмурится Штраух. — Я не знаю, как это играть… эти слова… Написано все с настроением, но…

— Вот именно, — с внезапным ожесточением выхватывает у меня из рук пьесу Охлопков. — Может быть, Алексей Владимирович нам это объяснит?

Я понимаю, что попался.

— Сэм существует в состоянии тихого отчаяния, — говорю я. — Его слова должны падать, как капли… наркоза…

— Замечательно! — восклицает Охлопков. — Максим Максимович, вы можете сыграть капли наркоза?

— Я понимаю, о чем говорит Алексей Владимирович. Но это должно возникнуть в итоге. А вот как этого ощущения добиться?

— Мне кажется, — замечаю я, — текст все передаст… Ничего не надо играть. Сэм и Николь произносят слова отчужденно, как во сне, каждый живет в своем мире.

— Идите на сцену, — встает Охлопков. — Идите. А то автор нас окончательно запутает. — Посредине прохода Николай Павлович сердито оборачивается и кивает мне. — Текст — ничто. Подтекст — все. Без него артист гол.

Я остаюсь один за режиссерским столиком и слышу, как, разводя мизансцену, мастер рассказывает Штрауху и Гердрих:

— Одна лондонская режиссерша написала недавно: «Боже, пошли Англии драматурга!» Англии! Стране Шекспира и Шоу! Утверждают: литература — это исповедь или проповедь, и в каждом человеке запрятан роман, повесть, рассказ или хотя бы одна замечательная фраза. Но не пьеса! Для этого надо знать театр. Вообще некоторые члены Союза писателей сочиняют так, как люди давно не думают и не говорят, — длинно, всеописательно, словно для детей. И стилизуют. Мужиковатый язык. Лесковщина. Вымороченные словеса из Даля. И верят не в ритм реального современного мышления, а в слова. Как свободно писал {212} Шекспир, какие у него замечательно краткие ремарки: «Пустынное место. Гром и молния. Входят три ведьмы». Это из «Макбета», — намеренно громко мастер продолжает. — Еще, конечно, неизвестно, кого нам послал бог в лице Алексея. Владимировича, это покажет ближайшее будущее, но он тоже, к сожалению, слепо верит в слова.

— Верю! — поднимаюсь я посреди кресел партера, накрытых темными полотнищами. — Но при чем тут лесковщина?

— К вам это не относится. И, пожалуйста, никуда не исчезайте.

Я сажусь на место и с тоской гляжу на сцену. Предложив Сэму и Николь подтексты и ничего не добившись, Охлопков проигрывает первый кусок с Гердрих. Мне его показ кажется неверным. А ведь Николай Павлович прекрасный тонкий артист. Вероятно, я сам во всем виноват — сыграть капли наркоза невозможно. Но самое удивительное — умнейший Максим Максимович безропотно принимает рисунок мастера и старается точно его повторить.

Все раздражены и разочарованы — режиссер, артисты и автор, затерявшийся в полутемном зале.

Зеленый поплавок лампы вздрагивает и гаснет — автор не хочет, чтобы его нашли.

— Алексей Владимирович! Где же вы?..

Но так бывает, конечно, не всегда. Просмотрев вместе со мной первую картину, подготовленную Кашкиным, Николай Павлович все одобряет и говорит:

— Давайте этот милый неореализм так и оставим и ничего не будем трогать. Картина экспозиционная, показывает умного советского героя и его домашнее окружение — имеет право быть неторопливой, подробной, с полутонами, предчувствием серьезного конфликта. Самойлов и Козырева мне просто понравились.

Повернувшись ко мне, вдруг спрашивает:

— А что он там изобретает или испытывает, наш герой товарищ Луковников?

— Летательный аппарат. Вы же знаете.

— Загадочно. Но бог с ним.

Охлопков прежде всего постановщик, а не режиссер-педагог. Идея спектакля, композиция, пластика, ритм его интересуют в первую очередь. А у меня есть сцена, выпадающая из ритма. И связана она с рабочим Митясовым, который настаивает на переезде Луковникова и его КБ ближе к заводу. Охлопков просит переделать, предлагает варианты. Они мне не нравятся, а сам не пойму, как изменить эпизод без потерь для содержания. Прошу Николая Павловича пока его не репетировать, но мастер отдает распоряжение прямо противоположное — на каждом прогоне повторять сцену Митясова, чтобы автор стыдился и скорей сочинил новую версию.

Опять мы ссоримся, и Николай Павлович звонит моей жене: «Уймите, бога ради, вашего Алешу. Все авторы меня слушаются, {213} а он ни в чем со мной не согласен. Спорить с ним невозможно. Только стреляться».

После очередного прогона вхожу в кабинет Охлопкова. Мне нужно получить деньги. Они мне причитаются. Но в этом театре все решает главреж. Он сидит за столом мрачный и читает железнодорожную пьесу.

— Начну с цитаты, — говорю я.

Он кивает, не поднимая головы.

— Принц говорит: «С добрым утром, Конти! Как живете? Что поделывает искусство?» Конти: «Принц, искусство ищет хлеба». Лессинг, «Эмилия Галотти».

— Хотите получить в счет договора?

— Вот слезница, — протягиваю заявление.

Он наискосок надписывает синим карандашом «Выплатить». Спрашивает:

— Мешок-то захватили?

— Я привык получать гонорар в наволочке, — отвечаю невозмутимо.

Николай Павлович вскидывает брови, веселеет.

— Изложите. И садитесь, наконец. Чего торчите, как живой укор моему хамству?

— Написали мы с Филимоновым для Бакинской студии сценарий. Его приняли, устроили в нашу честь банкет и сказали: гонорар привезут к поезду. В последний момент действительно привезли — две наволочки, полные мятых рублей и трешек. В каждой наволочке по пятнадцать тысяч. В кассе «Азерфильма» не было наличных и дирекции пришлось собирать деньги по кинотеатрам. На следующее утро заперлись в купе и стали пересчитывать. Часа три считали, все оказалось точно. Забросили наволочки на верхнюю полку и пошли в вагон-ресторан — кому придет в голову, что в грязных наволочках тридцать тысяч! Идеальный способ. Рекомендую.

Николай Павлович улыбается.

— Сцену Митясова переделали?

— Нет еще. Вы же сегодня уже спрашивали.

— Придется опять звонить вашей жене. — Он нависает над рукописью железнодорожной пьесы. — Черт знает что пишут! — И лоб его багровеет.

Вечером, придя домой, вижу за накрытым столом Охлопкова. Он беседует с женой.

— Уже пожаловался, — заявляет Николай Павлович. — И нашел у Валентины Петровны глубокое понимание и сочувствие. — Он прикрывает веки. — О делах сегодня говорить не будем. Потолкуем о вас.

— Ну что ж… Вы гость.

— Почему бы вам не написать пьесу о Савонароле или протопопе Аввакуме? — Мастер умеет озадачить.

— Не понял.

— Ну, что-нибудь неожиданное.

{214} — Когда мне было девятнадцать лет, я сочинил об Иисусе Христе.

— Нет, серьезно?

— Вполне.

— Трагедию?

Принимаю вопрос Николая Павловича с доверчивостью, не догадываясь об истинных причинах его любопытства.

— Не совсем. Хотел изобразить реальную Иудею того времени, буферное государство.

— А я что-то не помню вашей пьесы, — замечает Николай Павлович.

— Да, разумеется. Я только несколько сцен написал. И бросил.

— Вот в том-то и дело! Значит, недоделывать начатую работу вы пристрастились с детства?

Что мастер хочет этим сказать? Охлопков растягивает рот в миротворческой улыбке.

— Фильмы ваши видел. А пьесу только одну: «Опасный перекресток». У Завадского. Говоря откровенно, восхищен не был.

— Были лучше, — говорю я, — «Мадлен Годар», например, — тоже Юрий Александрович ставил. Мадлен играла Марецкая. Ее партнерами были Плятт и Мордвинов.

— Пришлось пьесу переделывать?

— Ни строчки.

Мастер явно разочарован.

— Даже самую первую мою вещь для театра играли так, как она была написана.

— Ложь! — восклицает мастер. — Не верю! В каком театре?

Отвечаю не сразу и намеренно не торопясь:

— Звонит как-то мне драматург Мдивани и говорит: «Приехал директор Ленинградского Большого драматического Родин. Остановился в гостинице “Москва”. Забрось ему пьесу на всякий случай». Забросил. И забыл. Болею ангиной. Рисую в постели цветными карандашами персонажей своей комедии. Приходит письмо. Не могу понять от кого. Наконец, разобрал: от Бабочкина Бориса Андреевича, он же Чапай, а в ту пору главный режиссер БДТ. Удивляюсь: я с ним не знаком. Бабочкин пишет, что получил пьесу и сам прочел труппе. Пьеса понравилась и уже репетируется. Декорации делает Босулаев — замечательный художник. Ставит молодой режиссер Галафре под руководством самого Бориса Андреевича. Он же, Бабочкин, будет играть главную роль. Я ошеломлен.

— Дальше! — кидает Охлопков.

И тут уж я совсем огорчаю его. Приехал я в Ленинград на прогон. В постановке не все мне понравилось, в частности, одна деталь — время от времени через сцену пролетало какое-то чучело на шпагате. «Что это такое?» — спрашиваю. «Чайка», — отвечает Борис Андреевич. «А зачем это?» «Ремарка автора: “пролетает чайка”». «Ну, это я написал так, для настроения… А тут какая-то {215} тряпка порхает». «Отменяется чайка! — кричит помощникам Бабочкин. — Мы автора уважаем».

— Итак, вы утверждаете, что один я — злодей, и вам никогда не приходилось переделывать ни строчки?

— Приходилось. И по многу раз. Когда в Театре киноактера репетировали моих «Сверстников». Ставил сперва Завадский с Локутовичем, а потом Владимир Бортко — заново. Спектакль как-то не получался. Вот я и переписывал пьесу…

— Значит, так, — краснея и без всякого желания шутить произносит Охлопков. — Для Театра киноактера переписывали, а для меня не желаете даже сцену с Митясовым исправить, наконец?!

— Николай Павлович! — Только теперь я понимаю, почему он расспрашивал меня о моих пьесах, и чувствую себя виноватым. — Завтра все будет сделано, клянусь!

Грустнея и перескакивая внезапно на другую тему, мастер говорит:

— Есть у Гегеля поразительной силы мысль: «Истина рождается, как ересь, а умирает, как предрассудок»… Алеша, неужели и я… и мое понимание театра превратятся в предрассудок?..

Незадолго до премьеры, когда не готовы еще, как мне кажется, важные психологические сцены, Николай Павлович бросает их и три дня подряд репетирует финальные выходы артистов на поклоны, делая из этого пышное представление с музыкой и световыми эффектами. Он требует, чтобы и я участвовал в этом карнавале преждевременных надежд, появляясь вместе с актерами. Я категорически отказываюсь, впав в очередную депрессию. Но премьера, к моему удивлению, проходит роскошно — поклоны индивидуальные, парами и группами вызывают нескончаемые аплодисменты зрительного зала.

И возникает традиционное: пьеса сыграна, а на душе тревожно и смутно.

Журнал «Театр» нас обругал, журнал «Театральная жизнь» — вознес, а критик И. Вишневская в «Вопросах литературы» написала, что в пьесе «есть зародыш драматургии будущего». Но так или иначе «День остановить нельзя» оказался моим последним сочинением для сцены и первым шагом в политическую драматургию, получившим дальнейшее развитие в кинематографе, — в моих фильмах «Москва — Генуя», «Черное солнце», «Хроника ночи» и других.

## Исидор Шток[[24]](#endnote-12)

Он начинает репетировать, делая замечания актерам сразу же, как только входит через центральную дверь в зрительный зал в партере. Совершенно ясно из его вопросов, что он не знает точно, какую пьесу репетируют, какую сцену и что будет после и что {216} было до этого. Но он сразу обрушивает поток советов, упреков и приказаний.

И дальше, не дождавшись, пока актер выполнит все это, сам взбегает на сцену и играет роль. Показывает. Импровизирует. И сразу репетиция из нудной жвачки и серятины превращается в праздник.

— Больше света! — приказывает он. — Включить выносные прожектора. Оркестр ушел? Тогда включить пленку!

Рядом с ним оказывается «завмузыкой» Илья Меерович. Он сразу понимает, что нужно мастеру.

— Почему на такой плоскости идет эта сцена? Снизу? Вы где-то карабкаетесь. Матвеич! Лестницу диагональную! И станок поднять. Осветить. Музыка! Что это? Ноктюрн Шопена? Очень, хорошо. Начали!

Боже мой, неужели это та же пьеса, те же актеры, та же сцена?! Возможны же чудеса в таком старом, дырявом решете, как это театральное восьмидесятилетнее здание.

И теперь, если даже отпадет нужда в ноктюрне Шопена и в луче выносного прожектора и не надо будет взбегать по диагональной лестнице под самый арлекин сцены, и можно будет играть на гладком полу, — все равно к старому возврата нет. Будет так, как показал мастер. Здесь будут и искусство, и жизнь, и божество, и вдохновенье…

Как же на самом деле все происходило? Он сидит у себя в кабинете на втором этаже. Знает, что пьеса не очень нравится актерам. Сперва нравилась, а как стали репетировать, разочаровались. Ведь актеров до того, как они начинают репетировать, можно убедить в чем угодно. Но уж после того, как они поняли, что пьеса плоска, бесчеловечна, фальшива в своей основе, их трудно заставить работать.

Он заходит в зрительный зал на балкон. Оттуда его никто не замечает. Пятнадцать минут слушает пререкания актеров и режиссера. Видит, что репетиция переродилась. Вместо пользы приносит вред. Непоправимый. А через две недели премьера. По городу висят анонсы. Строят декорации… Да и пьеса, разве она уж так плоха? Нет, в ней есть прекрасные сцены… И замысел ее благороден. Нужно исправлять положение. Вот тут он и появляется в двери партера.

Он притворяется, что плохо знает пьесу. Он знает ее наизусть. Но так легче. Возможно даже, он заставляет себя забыть ее для того, чтобы взглянуть на сценическую ситуацию свежими глазами. Что впереди?

А мы посмотрим еще, так ли это будет, как хочет автор. Может быть, актеры убедят автора не выдавать героиню замуж за этого типа. Посмотрим!

Так идеальный зритель, прекрасно зная, что Ромео и Джульетта умрут, обязательно умрут в финале, все же надеется… А вдруг… А вдруг сегодня Отелло не задушит Дездемону. А вдруг Катерина не бросится в Волгу.

{217} Существует легенда, что главное в Охлопкове — дар импровизации. Да, конечно, он великолепно импровизирует на репетиции, показывая актерам, как нужно играть Гамлета и Катерину, старика профессора и девчонку. В течение феноменально короткого времени он «разводит» сложнейшие массовые сцены, заставляя большие группы артистов изображать античный хор или демонстрацию, маевку рабочих, расстрел декабристов, праздник на советской стройке, растревоженный двор датского короля, собрания, семейные торжества, баталии. Он зажигает толпу, он лепит живые, постоянно движущиеся скульптурные группы иногда грубо зримыми, иногда тончайшими приемами. При этом пользуется светом и тенью, сутолокой или пустотой, разрывающим барабанные перепонки шумом или страшнейшей тишиной.

Иногда кажется, что для него не существует невозможного в театре. Любое явление природы, стихийное бедствие, катаклизмы мира способен он воспроизвести.

Однако мало кто знает, что бурной импровизации на сцене предшествуют месяцы, а иногда годы кропотливого труда, горы прочитанных книг, сотни эскизов на бумаге, примерки, раздумья. В кабинетах его: дома на московской квартире, в театре, на даче в Переделкине — насыпи проштудированного материала.

А часы, отданные посещениям фильмотек и музеев, галерей и запасников, архивов и библиотек…

Как это легко: Охлопков — гениальный импровизатор. Пришел, увидел, сообразил…

Мне кажется, что он немного поддерживает эту легенду о своем даре импровизатора. То, что давно уж созрело в голове, прошло множество вариантов и проверялось тысячи раз, — вдруг выдается за осенение. А не повесить ли посреди сцены громадный гонг, который будет то оглушительно звонить, то глухо гудеть, то ворчать, то призывать, то аккомпанировать актерам. А на бронзовом диске будет отражаться зарево, слепить молния, полыхать закат.

— Давайте попробуем!

Будто только что придумал.

А диск этот снился каждую ночь. На обрывках афиш нарисован, в записных книжках, на режиссерском экземпляре пьесы. Высчитан в сантиметрах.

Иногда он любит быть Гаруном аль-Рашидом. Неожиданно появляться в комнате юного, никому еще не известного драматурга в коммунальной квартире.

— Я слышал, у вас новая пьеса. Где она?

— Да… О… Николай Павлович… — Молодой драматург, который знал Охлопкова только по портретам и карикатурам, видит возле себя живого, задыхающегося от быстрого подъема на шестой этаж, без лифта знаменитого режиссера. — Да, да, я действительно думаю… Я хотел бы…

Большая рука с длинными пальцами протягивается к груди драматурга:

{218} — Пьесу!

И так же неожиданно, как появился, он исчезает. А через два дня драматург получает свою пьесу с замечаниями на полях и над текстом. Там написано: «Дурак! Что он, свихнулся?!», «Не так, не так!»… «Безобразие!», «Эту сцену следовало написать в шесть раз короче!», «Глупейшая ситуация!»…

Драматург весь день и всю ночь читает замечания. Он не согласен. Он оскорблен. Он огорчен, что пьеса не понравилась худруку («именуемому в дальнейшем “театр”»), что никаких надежд пробиться на сцену Театра имени Маяковского.

А в семь утра звонок.

— Что же вы не приходите заключать договор?! Зазнались, батенька.

— Николай Павлович! — узнает хрипловатый голос в трубке молодой драматург. — Но ведь вам не понравилась пьеса.

— Конечно, не понравилась. Она должна быть в сто раз лучше. И будет. Приходите сегодня в театр…

А еще через какое-то время — премьера.

И так бывало. Бывало, что появлялся он в переделкинском Доме творчества у молодого прозаика, узнав, что у того в письменном столе незаконченная драма. Представляется, несмотря на то, что его высокая, слегка сутулая фигура хорошо известна далеко за пределами писательского поселка.

— Ну, читайте!

Прозаик, как загипнотизированный кролик, смотрит на прославленного режиссера. Потом читает.

Не всегда взаимоотношения Охлопкова с драматургами кончались благополучно. Иногда расставались. Иногда расставались навсегда. Находились люди, которые сознательно ссорили Охлопкова с писателями. Хотели сами стать монополистами в его театре. Иногда наговаривали, провоцировали разрыв… Играли на свойственных большим талантам противоречиях. И все же Охлопков становился и стоял выше мелких обид… Его дружба с Погодиным, омрачавшаяся кратковременными ссорами, продолжалась тридцать лет.

Драматургам с Охлопковым нелегко. Нужно иметь много воли, выдержки и силы, чтобы сочетать вихревые замыслы режиссера с возможностями писателя.

— Напиши мне такую пьесу, — мы гуляли по Киеву после довольно неудачной премьеры в его театре моей пьесы «Вечное перо», — напиши такую пьесу, чтоб она шла под орган. И пел бы хор. Нет, не один — два хора! Чтоб она была, как оратория.

Но это была бы и драма. Чтоб каждый голос на сцене отдавался бы на площади. И по всему городу…

Он представил мне тут же, на берегу Днепра, спектакль. Таких не было, никогда не было… Рассказал, как будет отзываться зрительный зал на каждое слово актера. Как невидимый оркестр и орган будут играть и будут петь хоры.

{219} В нем жили две души. Одна — это режиссер многоопытный, постигший все секреты и тайны сцены. Он знал цену актерам, знал вкусы публики, мог создавать «верняки» — спектакли, которые бы на сто процентов нравились. Одним словом, одним жестом он умел подсказать всем участникам, что нужно для полного успеха. И добивался. Создал ряд великолепных постановок, восторгавших зрителей. Воспитал плеяду замечательных актеров.

А вторая душа его — несытая, всегда неудовлетворенная, желающая показать то, что никогда и никем показано не было, объять необъятное.

И эта вторая его душа не знала покоя. И не знала писателя, способного помочь ему, сдвинуть к чертям сцену, бросить оркестр на небо, пропустить через зрительный зал ракету, да не одну — сотни. Открывать новый закон сценического тяготения.

Он тосковал без Гете и Бетховена, ему не хватало Берлиоза и Данте. Только один раз он поставил Шекспира. И его «Гамлет» был шедевром… Ночами сидел над макетом своего будущего театра, который ему так и не удалось построить.

Так же, как и его учителю Мейерхольду.

Он был удивительно деликатен. Помню, мы возвращались с ним и с его очаровательной женой Еленой Ивановной Зотовой из Киева, после гастролей в столице Украины. Поезд уходил в семь вечера, перед отходом на вокзале появилась газета «Вечерний Киев», где последними словами ругали спектакль «Вечное перо», стараясь как можно больнее оскорбить автора — меня. Я пробежал глазами рецензию и выбросил ее в окно. Охлопков сказал, что не читал статьи, рассказывал разные анекдоты, театральные истории, смешил меня и Елену Ивановну (мы ехали в одном купе), а потом вспоминал, как и за что его ругали в прессе, дословно цитировал своих обидчиков… Только через год он признался, что в тамбуре вагона тогда же прочитал газету и тоже выбросил ее в окно.

А попадало ему от критиков — не дай бог! Его высмеивали в карикатурах, на капустниках, в фельетонах… Он добродушно отругивался, никогда не мстил своим обидчикам, был широк во всем.

Ему не хватало конгениального драматурга. Зачастую он ставил мелкие пьесы своих современников, стараясь расширить их диапазон, раздвинуть рамки стеснявшего его мирка.

Не знаю, какие сны ему снились. Думаю это были грандиозные спектакли-зрелища, действие которых происходило бы на нашей и других планетах, в космосе, на межпланетных кораблях.

Он томился на репетициях, когда доходило до камерных сценок, где «тети мани и дяди вани сидят на диване». И уходил из театра, оставив своих помощников и ассистентов доделывать эти сцены.

А как он показывал смерть великого изобретателя Яблочкова для спектакля «Победители ночи»! Как падал с огромной лестницы, {220} не щадя себя… В искусстве он любил максимум. Максимум силы, максимум страсти, максимум страдания и счастья…

Мы гуляли с ним по Переделкину. Дошли до железнодорожной насыпи. Я стал говорить о чем-то малозначимом.

— Подожди! — перебил он меня. — Сейчас пройдет поезд.

Минуты две мы стояли молча и смотрели на низкие облака, на блестящую проволоку телеграфа, на воробьев, сидевших на проводах, на купол старенькой церквушки за насыпью.

И вдруг поезд. В красных товарных вагонах из Москвы ехал цирк. Специальный состав. На открытых платформах стояли будки, клетки. В них ехали, очевидно, звери. Рабочий в прозодежде шел по платформе в направлении, обратном движению поезда. Латинскими буквами было что-то написано на будках. На предпоследней платформе бегали ребята. Наверно, дети циркачей. И тут же лежали разобранные конструкции и остов, похожий на кабину самолета…

И тут я посмотрел на Охлопкова. Я никогда не видел такой сосредоточенности. Никогда. Он смотрел на насыпь, на поезд, на циркачей, на вспорхнувших воробьев, на облака… С таким вниманием… Может быть, он видел свой театр, тот, который нельзя всунуть ни в одну сценическую коробку. Движение, о котором нужно попытаться рассказать. Музыку, которую никто, кроме него, сейчас не слышал. Содержание, которое было грандиозно, как жизнь.

Поезд пронесся. Охлопков, повернувшись, забыв попрощаться, быстра пошел к своей даче.

## Вера Орлова

Впервые я увидела Николая Павловича в 1944 году. В московском саду «Эрмитаж» шел спектакль «Москвичка» по пьесе Виктора Гусева, поставленный Н. М. Горчаковым. Я играла в нем смешную Варю-парикмахершу — то была моя первая роль на московской сцене.

Кончалась война, и мы, артистическая молодежь, с особенным азартом несли в зрительный зал жизнеутверждающий юмор, улыбки и радость, ибо, как и весь советский народ, твердо верили в близкую победу.

Закрылся занавес, отшумели последние аплодисменты. И тут за кулисы пришла билетерша. Она сообщила, что спектакль смотрел Николай Павлович Охлопков и что он просит меня задержаться.

Даже сейчас, по прошествии стольких лет, отбрасывая мою тогдашнюю юную восторженность, думается, что Охлопков не мог {221} произвести на меня иного впечатления. Меня прежде всего поразила его внешность: высокий рост, крепкая шея, гордая посадка головы, курносый нос, улыбающиеся глаза и пухлые большие губы, придававшие лицу выражение обезоруживающей доброты. Мягкие движения, простота, элегантность одежды, непринужденность каждого жеста, каждого слова делали Николая Павловича просто красивым.

Удивительное обаяние! Открытый взгляд, искренность Охлопкова придавали особый вес его словам. Когда он стал делиться впечатлениями от спектакля, вспоминать отдельные сцены, то так заразительно смеялся, что трудно было не поддержать его.

Николай Павлович сказал, что теперь он будет руководить нашим театром. А поскольку в его коллективе много актеров из других московских театров, постепенно возвращающихся из эвакуации, то он считает, что мне, молодой начинающей актрисе, негоже самой выбирать себе руководителя. По его мнению, я должна остаться в этом театре.

Так начиналась моя счастливая театральная юность.

Первой ролью в спектакле, поставленном Охлопковым, была роль Шуры из пьесы Николая Федоровича Погодина «Лодочница». Это было время близкого знакомства с режиссером Охлопковым, с его «школой», с его бушующим темпераментом, острым ощущением драматизма событий (пьеса, как известно, на военную тему), с его, я бы сказала, особым лирическим чутьем.

Сцена представляла собой волжский разлив с маленьким островком — в одном случае, или плотиком с замаскированной палаткой на нем — в другом, или, наконец, с частью небольшого мостика… Здесь можно было плыть на надувной лодке или же передвигаться иначе, преодолевая различные препятствия. В таких сложных сценических условиях разворачивались события пьесы, шла интереснейшая жизнь людей в военное время, — жизнь как и в любое другое время.

Спектакль, к сожалению, недолго видел свет рампы, но в этом: не были повинны ни режиссер, ни автор…

После «Лодочницы» Николай Павлович взялся за постановку «Молодой гвардии» Александра Фадеева. Работать над отдельными сценами помогали ему Е. И. Зотова и Е. И. Страдомская. Это был триумф Охлопкова-режиссера. В зале никогда не было равнодушных зрителей, а мы, актеры, много лет играя в этом спектакле, всякий раз волновались, словно на премьере.

Мне тогда досталась драматическая роль Вали Филатовой, девушки, которую гитлеровцы угоняют в неволю. Сцена была поставлена Охлопковым так, что задолго до выхода на подмостки я начинала трепетать от ожидания того ужасного, что должно было со мной случиться. Может быть, с опытом легче руководить своими чувствами, но Николай Павлович всегда призывал нас не скупиться на эмоции. Только искренние переживания на сцене, только максимальные затраты сердца и разума по-настоящему могут тронуть души зрителей, заставить их сопереживать.

{222} Жизнь в театре кипела, мы все старались быть достойными нашего руководителя. Однако, как известно, самые благие намерения далеко не всегда приводят к желаемым результатам. Каждый актер может вспомнить массу трагикомических событий своей театральной юности. Что касается меня, то в те годы я ужасно страдала от своих вечных опозданий на репетиции. Мне было стыдно, я давала обещания исправиться, проклинала себя, но, неизменно попадая во всяческие нелепые истории, снова и снова опаздывала.

Торопясь в театр, я, не доставая до поручня, цеплялась за верхнюю подножку автобуса (тогда они были очень высокие), при этом мне наступали на руку. Я отставала от автобуса и, превозмогая боль, тоскливо дожидалась следующего. И понимала, что вовремя уже никак не доберусь. Или же неслась на работу, как угорелая, спотыкаясь буквально на ровном месте, обдирая руки и ноги. И, конечно же, снова опаздывала.

Нужно сказать, что Николай Павлович был очень строг ко всем нарушениям дисциплины. Он долго ждал, когда кончатся мол опоздания. Наконец терпение его лопнуло. И однажды в присутствии старших товарищей заявил мне, что больше не верит моим «необыкновенным несчастьям». «Если завтра ты не явишься на час раньше, — гневно воскликнул Охлопков, — я вынужден буду с тобой расстаться!»

Жила я тогда с родителями в Сокольниках, в ветхом двухэтажном домике. Возвращаясь вечером домой, расстроенная, я стала подниматься по винтовой лестнице на второй этаж. И тут вдруг раздался страшный треск, каким-то чудом совпавший с артиллерийским салютом, оповещавшим, что советские войска освободили очередные города. Под ногами все куда-то поплыло. Лестница рухнула, а я оказалась висящей головой вниз в окне первого этажа; ноги были прижаты чем-то тяжелым. Пока меня освобождали, я думала только об одном: как бы завтра не опоздать. Почти не спала всю ночь, а наутро, несмотря на уговоры родителей, заковыляла в театр. Вышла заранее, но опять явилась позже всех.

Не каждый день под ногами людей рушатся лестницы, поэтому я была уверена, что вызову сочувствие. В некотором роде я даже казалась себе героиней: ведь нашла в себе силы «раненой» явиться на репетицию! Но едва переступила порог зала, поняла, что из этого ничего не получится.

— Ну, что случилось с тобой сегодня? — спросил Николай Павлович.

Я поняла, что отвечать нужно коротко.

— А сегодня упала со второго этажа, — честно сказала я.

Реакция оказалась ужасающей. Мне никто не поверил. Вслед за возмущенным Охлопковым все покинули репетицию, оставив меня в одиночестве. Было обидно и стыдно. А тут еще ужасно болела нога.

Кончилась эта история для меня печально. Я надолго попала в больницу и потеряла роль, которую репетировала.

{223} Уже в больнице узнала, как был обеспокоен Николай Павлович этим происшествием. Охлопков всегда был внимателен, по-отечески терпелив и умел прощать, чем и отучал нас от неорганизованности. Однако я отвлеклась.

Николай Павлович был не только прекрасным учителем. Во всем он был очень человечным. Если актер или актриса нуждались в жилье — а лет пятнадцать — двадцать назад с этим было очень и очень сложно, — Охлопков никогда не отказывался немедленно пойти похлопотать. Всегда беспокоился о том, как живут молодые актеры, как питаются.

Он всегда думал о театральной смене. Ежегодно принимал в труппу несколько человек начинающих актеров, заботился о них, как о родных детях. Смело доверял им центральные роли, для того чтобы актер или актриса быстрее овладевали мастерством. Николай Павлович считал, что молодым полезно вовремя переходить на сложные «возрастные» роли. Так, например, мне, совсем юной, была поручена роль Тани в пьесе А. Арбузова. Эта работа придала мне новые силы.

Охлопков давал нам роли в пьесах самых разных жанров, чтобы мы могли наиболее полно проявить свои творческие возможности, свою индивидуальность. Я в течение двадцати трех лет удостоилась сыграть при Николае Павловиче около пятидесяти различных ролей. Многие из них принесли мне огромную радость и творческое удовлетворение.

Охлопков требовал, чтобы мы следили за всем, что происходит в других театрах, посещали концерты в консерватории, воспитывая в себе любовь к музыке. Сам Николай Павлович обожал ее, и в его спектаклях музыка занимала большое место. Он говорил, что мы должны воспитывать в себе жажду познаний, учиться творчески разбираться во всем самостоятельно.

Удивительно точно назначал Охлопков актеров на те или иные роли. И если возникали какие-либо сложности, то не отбирал роль, а отдавая все свои силы и талант, доводил исполнителей до успешной премьеры. Так было и со мною, когда я получила Варвару в «Грозе» А. Островского. Считая, что не справлюсь, я попыталась отказаться. Николай Павлович не принял отказа: «Это не важно, — заявил он тогда, — что молодая актриса не понимает предоставившуюся ей возможность попробовать себя в разнообразных ролях, важнее то, что Охлопков не ошибается при назначении на роли».

На репетициях Николай Павлович был неистов и неутомим. Его показы были вершиной актерского мастерства, откровением. Перед нами раскрывалась глубинная сущность образа, его характера, мышления. Охлопков сердился, если этого не улавливали, не понимали, пытались лишь механически копировать показанное. Ему сразу делалось скучно. В то же время он был необычайно терпелив, ласково направлял на верный путь. Зато как радовался каждому успеху! Особенно его приводили в восторг интересные импровизации и находки.

{224} Вспоминаю мое замешательство после одного из прогонов спектакля «Леди и джентльмены» Л. Хелман. Случилось так, что на сцене меня словно «прорвало»: фантазия буквально захлестнула меня, я не могла остановиться. По ходу действия рождался целый «каскад трюков». Поведение моей Лоретты вытекало из самой ситуации, в которую попала эта девица, случайно оказавшаяся в богатом и чопорном доме. Ее целью было понравиться во что бы то ни стало. От этого зависело ее будущее. Но когда Лоретту все-таки стали оскорблять, она дала отпор «надутым индюкам» в манере, достойной «дитя улицы».

После прогона Николай Павлович долго и подробно разбирал игру актеров, лишь обо мне ничего не сказал. Я посчитала это дурным предзнаменованием. Рискнула спросить: «Что же вы мне, Николай Павлович, ничего не говорите?» «Раз я не говорю, значит так и надо держать. Разве ты не слышала, как я хохотал?»

Зато на репетициях «Молодой гвардии» в тяжелых, драматических сценах на нашего режиссера было страшно взглянуть. Создавалось впечатление, что все это происходило сейчас, с ним лично. Состояние Охлопкова передавалось и нам.

Да, Николай Павлович любил и бесконечно ценил нашу прекрасную и нелегкую профессию. Он всегда учил гордиться ею. Авторитет Охлопкова в театре, да и во всем советском искусстве был велик. И не только потому, что каждый его спектакль становился событием, громким событием. Не только потому, что он собрал одну из лучших трупп в Москве. Но еще — и это главное — все видели, понимали: для Охлопкова театр всегда был родным домом, а мы все — членами его семьи. Он радовался и страдал, он творил и жил, отдавая всего себя любимому делу, любимому искусству.

## Галина Анисимова

Вот, кто действительно умел «открывать» актеров! И если уже ты попадал в поле его зрения, он никогда не бросал тебя на полпути, не переставал заботиться о тебе. Охлопков постоянно теребил молодежь, ему важно было выявить все, на что ты способен, весь твой творческий потенциал. Когда же он утверждал: «Это ты можешь», — ты и впрямь обретал в себе какую-то новую, неведомую прежде силу.

Никогда не забуду, скажем, как он вводил меня на роль Офелии. Ввод был срочный и абсолютно неожиданный — до тех пор я участвовала только в массовых сценах «Гамлета». Как вдруг — наверное, в рассказах об Охлопкове часто встречается это слово, — вдруг мне надо играть Офелию. Причем, играть фактически с одной репетиции и по готовому рисунку — спектакль только что выпустили и менять его конструкцию было чрезвычайно {225} сложно. Не мудрено, что такая новость меня буквально ошеломила, и на репетиции, впервые встретившись на сцене с нашими мастерами да и самим Охлопковым, я трусила неимоверно. А когда он единственный раз слегка повысил на меня голос, окончательно растерялась, задрожала и… грохнулась в обморок.

Придя в себя, я решительно отказалась выступать в «Гамлете». Однако Николай Павлович реагировал на это происшествие весьма спокойно. Распорядился: «Все свободны», — и ушел. Но вскоре позвонил мне домой и ласково, хотя и твердо, сказал: «Ну, Чижик, вечером, я верю, не подведешь, сыграешь». Разумеется, играла я, как во сне, текст бормотала чуть слышно, «про себя». И все-таки после спектакля Николай Павлович взял меня за руку, вывел из общей шеренги участников на авансцену, заставил поклониться, а потом также за руку повернул и поставил обратно. В эти минуты я чувствовала себя ужасно. Но уже назавтра, тяжело переживая вчерашний спектакль, я поняла, что, столь торжественно представляя дебютантку, Охлопков хотел внушить зрителям, а главное, самой актрисе, веру в будущность ее Офелии.

Подбирая к актеру новый, ему одному известный ключ, он мог работать долго, терпеливо, настойчиво, умел блистательно показывать. И добивался иногда удивительных результатов. Помню, например, как я, после школы игравшая обычно лирических героинь, по велению Николая Павловича стала характерной актрисой. Случилось это в спектакле «Проводы белых ночей» — под руководством Охлопкова его ставила Е. И. Зотова, а мне поручили там роль Тамары, девицы вполне «устроенной», весьма самоуверенной и не очень-то, кажется, щепетильной в выборе средств. Образ оказался для меня непривычно острым, и поначалу роль никак не получалась. Но вот на репетицию пришел Николай Павлович. Посмотрел, раскритиковал и вдруг скомандовал: «Принесите сюда какую-нибудь шубу, да пошикарнее, какое-нибудь манто. А ты иди в зал и смотри». Я послушалась. Из костюмерной доставили роскошную лисью шубу, Охлопков накинул ее на плечи, поднялся на сцену, неторопливо вышел вперед и — стал, держа, как и полагалось моей героине, в одной руке торт, в другой цветы.

Не берусь объяснить, что именно в его показе было особенно рельефным, но у меня в тот момент словно бы пелена спала с глаз — так ясно я «увидела» свою Тамару — это была хозяйка жизни. К тому же Николай Павлович предложил мне спеть в этой сцене куплет из романса «Очи черные», который я исполняла в его честь на одном из наших театральных «капустников». И добавил: «Хорошо бы спеть не по-русски». Ничего не поделаешь, пришлось выучить «Очи черные» на итальянском языке. Вместе со всеми, подсказанными Охлопковым «мелочами», эта деталь добавила важный штрих к характеру Тамары, помогла отыскать «зерно» роли. И я действительно поверила, что «смогу».

Николай Павлович вообще придавал большое значение сценическим «мелочам». Такого же отношения к ним он требовал и от актеров, тем более от новичков — считал, что с помощью {226} мельчайших оттенков в обстановке и в исполнении мы скорее всего сможем овладеть необходимыми профессиональными навыками, подлинной культурой труда. Всем памятны, например, его великолепные, на редкость выразительные массовые сцены, отличавшиеся каким-то стихийным размахом. Но даже в этих масштабных эпизодах Охлопков не допускал минимальной неточности. Не случайно, например, все мы очень волновались на каждом представлении спектакля, где молодежь выступала в образах негров-детей. Казалось бы, для беспокойства не было никаких оснований: намажешься морилкой и выходи на сцену — мы ведь служили всего-навсего фоном. Однако Охлопков требовал от безмолвных «статистов» такого же безукоризненного грима, как и от исполнителей главных ролей. Мы были для него едва ли не самыми важными в спектакле — народом. Поэтому перед началом представления он без устали переходил из одной гримерной в другую и сам, никому не доверяя столь ответственную миссию, тщательно проверял — не проступает ли где-нибудь у «негров» белая кожа?

Или такой эпизод. Репетировалась пьеса Л. Леонова «Садовник и тень», в которой я играла восемнадцатилетнюю девчушку. В одной из картин мне надлежало выбежать на сцену и начать монолог «на скаку», подпрыгивая на одной ноге и прижав к голове руки, словно прислушиваясь к «зеленому шуму весны». Но однажды, опаздывая на репетицию, я не успела переодеться и очутилась на сцене в зимних уличных сапогах. Прыгаю, как вдруг из зала доносится гневное: «Стоп! Что это значит? Уберите отсюда эту Брешко-Брешковскую!» Откуда взялось такое неожиданное сравнение? Очевидно, его вызвали у Николая Павловича мои неуклюжие прыжки, не менее тяжеловесные, чем названная им фамилия.

А вот в финале «Грозы» он выделил из толпы и вывел на авансцену обыкновенную «маленькую» девочку. Роль была без текста, но, по замыслу Охлопкова, фигурка девочки, испуганной и все же охваченной любопытством, как бы воплощала в себе состояние собравшихся здесь людей, их отношение к трагедии Катерины. Небольшая сценическая деталь теперь приобретала особый смысл. И режиссер не только упорно репетировал со мной, но и внимательно наблюдал за «девочкой» в спектаклях: перед моим выходом обязательно спрашивал: «Ты готова?», затем или хвалил, или говорил: «Нет, сегодня у тебя не получилось», и объяснял почему. А мы, начинающие, постепенно усваивали истину, которой неизменно следовал сам Николай Павлович: мелочей на сцене не существует.

И все же суровая режиссерская требовательность, категоричность Охлопкова отступали, по-моему, перед его безграничной душевной щедростью. Мне кажется, он всегда стремился дарить людям радость, в спектаклях всегда утверждал добро, а в жизни сам его творил. Причем иногда его доброта выражалась — как, впрочем, все в этом необычном человеке, — самым неожиданным {227} образом. Сошлюсь, к примеру, на такой случай. Один наш молодой актер, дебютируя в ответственной роли, так переволновался, что где-то в середине спектакля выбежал за кулисы и закричал: «Мяса, дайте мне мяса!» Может быть, с помощью мяса он надеялся восстановить нервную энергию, израсходованную на сцене? Не знаю. И вряд ли кто-нибудь откликнулся на эту просьбу, если бы не Охлопков. Он немедленно распорядился: «Достать!» И в антракте своими руками кормил актера этим, невесть откуда взявшимся куском мяса.

Удивительно ли — при такой его отзывчивости, что каждый из нас, услышав на репетиции или после представления охлопковское «Молодец», чувствовал себя счастливее всех на свете? Это восклицание мы ценили, как наивысшую похвалу, тем более что звучало оно не так уж часто.

В любой критической ситуации Николай Павлович действовал самым решительным образом. Причем выход находил, обычно, наиболее удобный и для театра, и для актера. Именно так он поступил, скажем, при постановке «Легенды о любви» Н. Хикмета, где я получила роль Ширин. Не помню уж почему, но тот сезон у нас затянулся, и хотя Охлопков собирался в отпуск, репетиции продолжались летом, их вел В. Дудин. Однако как раз в ту пору я вышла замуж и мечтала провести «медовый месяц» где-нибудь на лоне природы. Как тут быть? Рушились все мои планы. Но Николай Павлович — как и всегда неожиданно — предложил нам с мужем путевки в Дом творчества в Суханово, куда собирался и он с Еленой Ивановной. Сказал: «На репетиции ты сможешь ездить в город, а в Суханово будешь заниматься со мной». И категорически заявил мужу, попытавшемуся возражать против этого плана: «Терпи, женился на артистке, значит, так будет всю жизнь»… Каждое утро под окнами нашей комнаты раздавался сначала свист, а потом громкий голос Охлопкова: «Хватит валяться, лежебока! Проспишь электричку!» А по вечерам, обязательно дожидаясь моего возвращения, он с пристрастием «допрашивал» меня, выясняя, как прошла репетиция.

Кстати говоря, уже впоследствии, узнав, что я жду ребенка, Николай Павлович был, кажется, по-настоящему недоволен, повторял: «Ты актриса, пеленки, погремушки не для лас. Надо работать, иначе скоро состаришься» — и т. д. Но когда у меня родился сын, прислал очень трогательную телеграмму.

Там же, в Суханово, я впервые познакомилась с «домашним» Охлопковым, увидела, сколько в нем непосредственности, какой он выдумщик и озорник — ему, например, ничего не стоило просто так вставить два пальца в рот и свистнуть «во всю Ивановскую». На отдыхе он устраивал разнообразные игры, вроде «бродячих музыкантов» — втягивал в них окружающих, заставлял всех наряжаться, плясать и петь, затевал интереснейшие «посиделки»… Не допуская никакого панибратства, относился к «своей» молодежи как подлинный и верный товарищ, с удовольствием участвовал в наших театральных вечеринках, охотно приглашая {228} к себе домой, иногда ради того, чтобы просто-напросто покормить. В таких случаях открывал дверь и кротко говорил жене: «Гога, мы пришли пообедать». А за спиной у него стояли три-четыре юных богатыря…

Заботился он даже о нашей «форме», о внешнем виде актеров. Сам всегда подтянутый, всегда в белоснежной рубашке, при галстуке и с платочком, он зорко подмечал любую небрежность в туалете, небритость, взлохмаченную голову. Зато, увидев хорошую прическу или, допустим, новую красивую кофточку, непременно констатировал: «А ты сегодня хорошо выглядишь». Мне не забыть, как за несколько дней до Нового года мы встретились с ним в театре, у лифта. Николай Павлович был уже тяжело болен, двигался с трудом, из дома выходил редко. Но даже в таком состоянии он не изменил себе — похвалил меня за «форму», пожелал сохранить ее и на будущий год. А ведь это была наша последняя встреча — через неделю его не стало.

Радушный, хлебосольный, Охлопков всегда казался мне истинным сибиряком, такой же широкой натурой, как и легендарный Василий Буслаев, которого он сыграл в фильма «Александр Невский». Да и сила его обаяния была, по-моему, безграничной. Недаром после спектаклей, когда рукоплескания публики начинали стихать, он, бывало, рывком открывал занавес, выходил к рампе и… как будто от одного лишь взгляда на импозантную фигуру Николая Павловича зал снова взрывался аплодисментами…

Твердо придерживаясь установленного в театре распорядка, он не терпел никаких нарушений дисциплины. Выходил из себя, сердился на нарушителей, но даже вскипев и негодуя, никогда не «мелочился» — у него все шло «по большому счету». Вот он ведет репетицию в зале, а где-то наверху, на ярусе громко хлопнула дверь: «Кто там шумит?! Чтобы этого человека завтра же не было в театре!» Конечно, вспышки гнева вскоре проходили, забывались, но мы испытывали их не раз. Помню, однажды на гастролях группа молодежи собралась в номере гостиницы, где жили Г. Виноградова и я. Играли на гитаре, пели, хохотали — все при открытых окнах. Внезапно распахнулась дверь, на пороге появился Охлопков в своей любимой тельняшке — он, видно, готовился ко сну — и закричал: «Что здесь происходит? Немедленно расходитесь! Марцевич, как вам не стыдно! У вас ведь завтра “Гамлет”! Марш спать!» А нам, хозяйкам номера, велено было утром же «убираться вон» из театра.

Разумеется, подобная резкость иногда обижала. Но ведь она рождалась от безграничной преданности искусству. Сцену Николай Павлович ставил превыше всего. Это была, по его выражению, «операционная», «лаборатория». Все, что ей мешало, что могло нанести ей хотя бы малейший урон, заслуживало немедленного уничтожения. И потому, что мы прекрасно понимали истоки его резкости, пусть иногда и неумолимой, она никого не расхолаживала. Напротив. Увлекаясь сам, он и нас увлекал своей творческой страстностью, своей неистовостью.

## **{****229}** Светлана Немоляева

Он нас любил, во всяком случае, мы всегда чувствовали его заботу: специально для молодежи подбирались пьесы, молодых актеров вводили в старые спектакли на ответственные роли. Он всегда поддерживал нас в трудной работе — верил! Сам человек риска, он любил, когда и актеры не боялись рисковать: выйти на сцену вместо заболевшего исполнителя — сразу, без репетиции, или выучить роль за ночь, а наутро ее сыграть. Он знал, что в становлении артиста должны быть и падения, и взлеты, и надежды, и разочарования, и успехи, и неудачи. Он был *большим* человеком. Он понимал все…

Моя первая работа с Охлопковым — роль Маши в пьесе А. Штейна «Весенние скрипки». Но больше я работала с режиссером нашего театра Еленой Ивановной Зотовой, женой Николая Павловича. Она ко мне относилась с симпатией, и я всегда была занята в тех пьесах, которые она ставила. Елена Ивановна вела черновые репетиции, разбирала с актерами пьесу, готовила ее для показа Охлопкову, а потом, когда уже выходили на сцену, включался в постановку он.

Вот так, я сама еще недавняя школьница, появилась перед ним впервые в роли школьницы Маши. Помню, как он медленно поднялся на сцену и показал мне, какой я должна быть: прыгать, кружиться, напевать милую песенку. Он показывал очень озорно, симпатично, мне это ужасно понравилось, и я стала все это делать с таким же озорством и смелостью, как и он. Помню его первые хвалебные слова в мой адрес: «Вот ты какая! С тобой интересно работать!»

Помню премьеру, помню большой успех спектакля, смех зрителей на моих сценах, чувство радости и одновременно страха — вдруг это все сон.

Потом нас пригласили в очень красивую квартиру, где был искусно сервирован стол и горели свечи в чудесных канделябрах. Ужин по традиции устраивал автор — Александр Петрович Штейн. Вечно существующая для меня проблема «держаться в форме, не толстеть» тогда меня особенно мучила, потому что была я просто «пышечка»; ну вот, сижу я и мечтательно смотрю на икру, свежие овощи и зелень, роскошную рыбу… Вдруг Охлопков кричит мне с другого конца стола: «На банкетах ешь! Я приказываю! Дома не будешь есть!»

Ну я, конечно, получив такое разрешение «свыше», с упоением стала уплетать за обе щеки!

Вскоре был у меня очень ответственный ввод в «Гамлета», один из самых лучших спектаклей нашего театра в то время. Охлопков вообще хотел ввести в него новый молодой актерский состав. Мне Николай Павлович предложил роль Офелии. Работал он со мной чуть-чуть, но очень обнадежил меня, верил в то, что {230} я справлюсь; репетировала я в основном с его помощником А. Кашкиным.

В связи с этим спектаклем меня поразили и запомнились навсегда два эпизода. Один — в день нашего с Марцевичем первого выхода в «Гамлете». Я сыграла свою первую сцену и стояла за кулисами в ожидании сцены свидания с отцом, Полонием (его играл Л. Н. Свердлин). Его я тоже очень боялась, такой знаменитый, замечательный артист, строгий. И вот стою я на выходе, «трепещу», и вдруг ко мне подходит очень старенький дядечка, — показалось, что из прошлого века, — театральный фотограф, дергает меня за руку и угрожающим, шипящим голосом требует, чтобы я шла сниматься для рекламы, вниз, под сцену. Я ему говорю, что у меня сейчас выход, а он упорно тянет меня за собой и поясняет, что до моего выхода еще полчаса, что я зря здесь торчу и всем мешаю, что спектакль он знает, как свои пять пальцев, — у него, мол, времени совсем нет. В общем, как я ни упиралась, он меня утащил, и уже спускаясь вниз, я слышу отчаянный голос Свердлина: «Офелия, Офелия, где ты?» Спотыкаясь, стремглав, я полетела вверх по лестнице и в чудовищном испуге вылетела на сцену.

Это как раз очень соответствовало состоянию Офелии в этой сцене. Мне, естественно, было очень стыдно и горько, что я опоздала на выход, да вдобавок попало от Свердлина, и когда закончился первый акт, я уныло пошла в гримуборную и сидела, совсем сникнув. Вдруг слышу, что ко мне направляются Охлопков с Еленой Ивановной. Я сжалась в комок, сижу, как неживая, а когда увидела его смеющееся лицо, кинулась к нему, уткнулась в живот и расплакалась. Он сказал, чтобы я успокоилась, чтобы никогда больше не смела опаздывать, но что сыграла хорошо. И еще вспоминаю «кошмарную» историю.

На гастролях в Ленинграде играли во Дворце культуры имени Горького. Охлопков смотрел спектакль за кулисами. Мы, находясь на сцене, искоса следили за выражением его лица. Оно становилось с каждой минутой все мрачнее, наливалось гневом. По окончании акта все разбежались по разным углам. Он понесся за нами. Один из актеров, за которым он гнался, заперся в гримуборной. А я оказалась у него на виду. Он, как буря, налетел на меня. «Ну, что ты стоишь? Дыши! Дыши! Офелия дышать должна, ритм, ритм, а то заснули все на сцене!» Досталось, будь здоров!

Мне кажется, что все женщины нашего театра были немного в него влюблены. Он был очень недосягаемым и очень простым, очень обаятельным и очень значительным, очень трогательным и очень властным. Любил быть красиво одетым, любил французские духи, очень чувствовал женскую натуру и всегда умел найти подход к ней. Любил с азартом и изяществом раскланиваться на сцене после спектакля. Устраивал различные проделки. За границей, в 1961 году, когда спектакли театра шли с ошеломляющим успехом, он выходил на аплодисменты в темном костюме, в свежей белой рубашке, с неизменной бабочкой, высокий, стройный, {231} с седой красивой головой, — зал рукоплескал. А когда занавес опускался, мы все к нему кидались. Занавес взвивался вновь, и зрители, видя наши объятия, опять провожали нас взрывом аплодисментов.

Он сам проверял перед поездкой за границу все новые женские костюмы в спектаклях и считал очень важным, чтобы наши женщины прекрасно выглядели.

Вообще была у нас тогда чудесная поездка, дивная погода, много солнца, тепла, масса цветов, новых друзей, успех, переезды. И над всем этим возвышался Охлопков, даривший нам щедростью своей души радость бытия.

А после гастролей опять репетиции, опять спектакли у себя дома. Мне предстояло с ним и Еленой Ивановной начать работать над новой пьесой Веры Пановой «Проводы белых ночей» — прелестным, немного сентиментальным, но очень трогательным произведением. Я получила главную роль Нинки.

Это был психологический, хороший спектакль. Москвичи его любили. Мне особенно запомнились репетиции с Охлопковым, потому что в этом спектакле он со мной больше всего работал. Были удивительные мизансцены, выражавшие любовь, романтику, становление молодой девичьей души, ее веру в жизнь, людей. Он придумал замечательные две музыкальные «капли», когда зарождается любовь между Нинкой и Валериком и встречаются их глаза на большой сцене с кружевной ленинградской решеткой… Мелодично и тревожно вдруг звучали эти «капли», как укол в сердце. И таких изумительных находок в спектакле было очень много.

Пусть в моей работе было много несовершенного, но самое главное, что он, Охлопков, привил мне вкус к искренности, романтичности и правдивости на сцене.

Не знаю, удается ли мне, но я стремлюсь к этому. Он воспитал во мне и еще одно очень важное качество — ответственность. Ответственность за свою работу. Для него это качество было важнейшим и в полной мере присущим ему самому.

## Евгений Лазарев

«Беги, тебя Охлопков ищет! Быстрее, он в первом репетиционном зале. Разыскивает тебя по всему театру!»

Я бросаюсь по лестнице на третий этаж к первому залу — Николая Павловича там уже нет. Нет его у себя в кабинете, нет и в зрительном зале.

Минуту назад я подписал договор о работе в Театре имени Маяковского. Мне 24 года, за спиной — два сезона работы в Риге, роли Виктора в «Иркутской истории» и Часовникова в «Океане». Штейн и Арбузов видели меня в этих ролях и рекомендовали {232} Охлопкову. Договор подписан, но лично с Николаем Павловичем мы еще не встречались.

И вот в конце узкого коридора у актерских гримуборных второго этажа я вижу Охлопкова. Мы устремляемся навстречу друг другу.

Николай Павлович необычайно элегантен: светло-серый костюм, красный в серую и зеленую клетку шерстяной галстук… Глаза добрые, молодые, озорные; характерные полные губы; сипловатый голос, похожий на громкий шепот. Я моментально утопаю в море охлопковского обаяния.

Мы оба взволнованы. Я — по вполне понятным причинам, Николай Павлович — встречей с новым молодым актером.

— Ну, вот ты какой хороший, — произносит он первую фразу, переводя дыхание. И сразу же называет пять-шесть прекрасных ролей, на которые я должен ввестись, спрашивает, могу ли я ехать с театром за рубеж. Тексты ролей я тут же получаю из рук заведующего группой С. Л. Морского. Это — Ясон («Медея»), Костя-капитан («Аристократы»), Лаэрт («Гамлет»). «Ну, для начала это, а уж с осени начнем». (Разговор происходит в мае.)

Сыграл я из этих ролей только Ясона, работать в Театре Маяковского начал лишь осенью: у меня был большой репертуар в Риге, и уход из дорогого мне Русского театра оказался болезненным. Но встреча с Николаем Павловичем вселила чувство перспективы.

В конце пятидесятых годов, когда мы заканчивали учиться, единственным оппонентом МХАТа был театр Охлопкова. Здесь все было непривычно, а с нашей, мхатовской, точки зрения — кощунственно: актеры ходили через зал, общались с публикой, на сцене располагались рояли и оркестры, звучала «неоправданная» музыка, расставлявшая режиссерские акценты. «Формализм», «цирк», «манеж Охлопкова» — называли мы этот театр. О том, насколько сильна была наша предвзятость, свидетельствует следующий эпизод.

В день получения дипломов об окончании Школы-студии МХАТ мы с Сашей Лазаревым сидим в нашей комнате в общежитии на Трифоновской. Настроение… да что скрывать — мы просто плачем настоящими слезами: во МХАТе нас не оставили. Взяли других, более достойных.

— Женя, что делать? Сегодня мы показывались Охлопкову, он берет меня и Толю Ромашина. Но ведь если я пойду в этот театр, со мной наши педагоги перестанут здороваться…

И у меня хватает здравого смысла посоветовать другу: «Иди, Саша, к Охлопкову, иди и не раздумывай».

Общеизвестно, как счастливо сложилась судьба Александра Лазарева в Театре Маяковского. Он стал одним из любимых артистов Николая Павловича, приобрел мастерство, получил известность. Это его первый и единственный театр. А в тот момент приглашение Охлопкова совсем не казалось ему «путевкой в жизнь».

{233} Охлопков поражал, злил. Его личность — манила к себе.

И вдруг, как гром среди ясного неба, — ректор Школы-студии МХАТ В. З. Радомысленский устраивает встречу Н. П. Охлопкова со студентами Школы, Николай Павлович излагает свое кредо, очаровывает всех обаянием, темпераментом, добротой и озорством. Студийцы оказывают ему горячий, восторженный прием.

Первой ласточкой становится Михаил Козаков, который отказывается от распределения в МХАТ и дебютирует в роли Гамлета в знаменитой охлопковской постановке.

Примерно с этого времени Охлопков начал осуществлять последнее дело своей жизни — создание смены, молодой труппы театра. В течение трех лет (1959 – 1962) он пригласил большую группу молодежи, главным образом, выпускников Школы-студии МХАТ. Я называю эту группу «последним охлопковским призывом». Имею честь принадлежать к нему.

Репертуар театра принял молодежный характер. На производственном собрании Евгений Валерианович Самойлов призывал Николая Павловича «не превращать Театр имени Маяковского в филиал “Современника” (которому, кстати, тогда исполнился всего год), осторожнее использовать молодежь, вкрапливать ее в спектакли с опытными мастерами». На это Охлопков ответил: «Пока у вас сумасшедший главный режиссер, будут сумасшедшие эксперименты». И вот в то время, когда в полной силе и расцвете находились Свердлин, Штраух, Бабанова, Глизер, Самойлов, Ханов, Толмазов, Кириллов, Лукьянов, Козырева, Орлова, Карпова, Гердрих, Григорьева, Тер-Осипян, Аржанов и другие ведущие мастера театра, на сцену дружной стайкой вышли молодые, никому не известные — и в главных ролях! Вот наши спектакли тех лет: «Иркутская история», «Гамлет», «Проводы белых ночей», «Как поживаешь, парень?», «Современные ребята», «Маленькая студентка», «Голубая рапсодия», «Кавказский меловой круг», «Камешки на ладони», «Опасная тишина», «Смерть Тарелкина».

В пьесе М. Шатрова «Современные ребята» были заняты сразу шестнадцать молодых актеров. Наш любимый помреж Ирина Владимировна Павлова так приглашала нас по радио: «Мальчишки и девчонки! Пошли на сцену! Начинаем спектакль!» А после премьеры «Современных ребят» Николай Павлович поднялся на третий этаж, где находятся гримуборные молодых актеров и массовки и, стоя на лестничной клетке, поздравлял каждого, обнимал и целовал. В свои 22 – 24 года мы стали ведущими актерами крупнейшего московского театра.

В этой работе с молодежью помощниками Охлопкова и нашими добрыми друзьями были В. Ф. Дудин, Е. И. Зотова, Б. Н. Толмазов, А. В. Кашкин, М. М. Штраух, В. И. Бахарев, А. П. Лукьянов и бесконечно любимый А. А. Ханов — «дядя Саша».

Доверял нам Охлопков безгранично, хвалил щедро. Помню прогон спектакля «Между ливнями» — прогон грязный, сырой; многие сцены не проработаны: Николай Павлович уже был болен, и все в театре старались создать иллюзию полнокровной репетиции. {234} Мы с Игорем Охлупиным вынуждены играть сцену «Отец В сын», сцену, которая даже не была организована на площадке, а лишь пару раз прочитана и разобрана за столом. Мы в ужасе: «Как играть? Мы даже не знаем, куда ходить». Охлопков в зале, много каких-то людей еще. «Текст знаете?» — «Знаем!» — «Играйте этюдно, импровизационно», — говорят нам. Мы легли с Игорем на одну железную кровать, закурили самокрутки, обнялись и, глядя в фонари софита над головой, затянули дрожащими от волнения голосами песню «Черный ворон». Круг повез нас «пред ясные очи». Большое волнение, сосредоточенность, повышенное внимание друг к другу и абсолютная «свежесть» ситуации сделали свое дело — сцена получилась.

— Всех актеров в зал! — раздался голос Охлопкова. — Вот отец и сын — молодцы! Можете еще лучше. Где Свердлин, где Штраух, почему я не вижу их на репетиции, пусть учатся у молодежи. Штейну заказываю пьесу специально для этих актеров!

Охлопков предоставлял вновь пришедшему молодому артисту возможность дебюта в крупной роли. Его установкой было: бросить человека в горнило театра — сразу большая роль, несколько ролей, сразу экзамен на максимум возможностей — прощай, ученичество, здравствуй, профессионализм. «Есть у тебя печка — давай печку, есть вулкан — давай вулкан». Любил актеров горячих, эмоциональных, всегда говорил о «театре потрясений». При этом он, конечно, рисковал. Одни выдерживали бремя ответственности, другие — нет.

Ставка на молодежь была сделана Охлопковым в те годы, когда в других театрах одиночный дебют молодого артиста был событием, когда только родился «Современник». Странно, что этот факт не был акцентирован театральной критикой, прессой. Александр Петрович Штейн после одной из таких премьер точно определил суть дела: «А ведь когда вы все вышли кланяться, я увидел: это новая труппа Театра Маяковского!» Охлопков со своего места моментально откликнулся на эти слова: «Браво! Браво!»

Время подтвердило дальновидность Николая Павловича. По-разному сложились судьбы актеров «последнего охлопковского призыва» — одни составили ядро и стали ведущими мастерами театра, для других — годы работы с Николаем Павловичем остались «первой любовью в искусстве». Но все они верны благодарной памяти Охлопкова.

Есть люди в искусстве, с которыми трудно: они парализуют своим авторитетом, своим пристальным, инспектирующим, недоверчивым вниманием. Есть иные: с ними легко, празднично, им хочется рассказывать, радовать их и самому радоваться родственности интуиции, юмора, эмоционального тонуса. Именно таким был Н. П. Охлопков. Излучающий всепокоряющее обаяние, элегантный, молодой, с современным юмором, умеющий на равных разговаривать с каждым и в то же время принадлежащий к самой высокой аристократии в искусстве.

{235} Но за всей его куртуазностью, блеском, мягкой добротой и ласковостью чувствовалось, что человек он озорной и даже хулиганистый. Да таким он и был — и в жизни, и в своем актерстве, и в режиссуре. Мы всегда волновались в его присутствии, но никогда не боялись его.

Когда меня принимали в партию, больной Охлопков пришел на собрание и сказал обо мне слова, которые определили мою жизнь в искусстве на много лет вперед.

Последние годы Охлопкова характерны были не только тягой к молодежи, но и стремлением творчески перевооружить труппу; при этом он часто в довольно жесткой форме противопоставлял мастерству старших, скажем, органику и убедительность Игоря Охлупина или эмоциональность и искренность Светланы Мизери.

«Играть надо просто. Вот так, что если в самый напряженный момент зритель из первого ряда спросит: “который час?” — вы должны тут же точно ответить». «Почему мы, актеры, на фотографиях делаем умное, вдохновенное лицо, а вот если так: поел борща, утер рот, посмотрел в объектив». И демонстративно сделал для фойе театра фотографию: белая летняя рубашка с расстегнутым воротом под пиджаком, будничное лицо, будничный взгляд.

В последние годы Николай Павлович часто говорил о Чехове, о спектаклях «тишины». И такие спектакли были. На мой взгляд, лучший из них — «Проводы белых ночей» В. Пановой. Охлопков ставил его вместе с Еленой Ивановной Зотовой. Спектакль получился легкий, прозрачный, пронизанный неверным светом белых ночей и звуком падающих холодных капель (всякий раз, когда встречались глаза Нинки и Валерика). Играла одна молодежь — легко, очень искренне и органично. Здесь в большой роли Нинки дебютировала С. Немоляева. Великолепен был И. Охлупин — Герман, обаятельный и, как сказал один зритель, «с первого взгляда внушающий полное доверие». Отличный ансамбль актерских удач составили Галина Анисимова, Светлана Мизери, Анатолий Ромашин, Игорь Шувалов, Софья Зайкова, Юрий Ершов. Постановка покоряла изяществом, человечностью, молодостью. Коллеги из других театров поняли, что в Театре имени Маяковского молодежь — в счастливом положении.

Последние месяцы жизни Охлопкова… Николая Павловича проводят по театру под руки. Держится необыкновенно прямо и смотрит поверх голов, как слепой. «Как здоровье, Николай Павлович?» — «Все хорошо, все хорошо. Как твоя дочурка? Очень хочется ее увидеть». И вынимает из кармана конфету — «Не вздумай съесть сам».

Он часами сидит за столом у себя в кабинете; дверь открыта, любой может войти, поздороваться, поговорить. Он смотрит репетиции в одиночестве, из глубины центральной ложи; ни слова, ни жеста, но стоит со сцены помахать ему рукой, он мгновенно поднимает руку в ответ. Его часто увозят в больницу. Говорят, в Румынии есть высокогорный курорт, там могут Охлопкову помочь…

{236} Мы играем утренник «Современные ребята». В кулисе появляется в черном костюме заведующий труппой Сергей Леонидович Морской и, сморщив болезненно нос, долго смотрит на нас. Поворот круга — нас вывозят перед публикой — очередная сцена этого прекрасного, музыкального спектакля. Но из-за кулис уже пришло: «Охлопков умер». Мы ведем диалог с Толей Ромашиным, у него на глазах слезы. Бледные, серьезные лица ребят. Я подхожу к каждому, говорю: «Играть! Играть!» Спектакль продолжается.

Александр Петрович Штейн как-то рассказывал, что Охлопков очень любит смотреть на проходящие поезда. У себя на даче, в час заката, он выходит на пригорок, откуда видно железнодорожное полотно, и смотрит, как идут поезда.

И в тот момент, когда мы опускали тело Охлопкова в могилу на Новодевичьем кладбище, рядом по окружной железной дороге с протяжными гудками, долго-долго, стуча колесами и грохоча вагонами, навстречу друг другу пронеслись два поезда…

## Александр Лазарев

Каждый взрослый любит вспоминать свое детство. Но оно, к сожалению, кончилось — кто вступил в пору юности, кто в пору зрелости. Годы, прошедшие под крылом Н. П. Охлопкова, годы моего театрального детства живут во мне как что-то прекрасное и уже почти неуловимое. Иногда я думаю, а было ли это? Были ли первые роли, первые огорчения и радости? Было, все, конечно, было. Ощущение тех первых семи лет живет во мне запахами и скрипом «гамлетовских ворот», ясным видением актеров старшего поколения, которые окружали меня в те годы: В. Любимов, Г. Кириллов, А. Лукьянов, В. Орлова, Е. Самойлов, Б. Толмазов, М. Штраух, Ю. Глизер, М. Бабанова, К. Пугачева и многие другие… Незабвенный Л. Н. Свердлин со своим отеческим покровительством. И через все эти ощущения и воспоминания, как красная лента из «Медеи», — Н. П. Охлопков.

Годы все отдаляют и отдаляют те романтические сезоны — что-то уходит, забывается, стирается в памяти, а что-то вдруг становится таким ясным, осмысленным, четко проявленным временем, нас разделяющим.

Иногда бередишь себя рассказами об Охлопкове молодым актерам, но это все равно, что если бы кто-нибудь стал мне рассказывать о Южине, Книппер-Чеховой и т. д. Интересно, конечно, но душу не затрагивает.

Эмоциональное ощущение от Охлопкова как от человека и режиссера у меня смешивается. Вспоминаю его на репетициях, дома, в гостях. Помню первую читку пьесы «Иркутская история», успех спектакля, репетиции «Океана», «Медеи»…

{237} Вспоминаю поездки за границу, блистательное выступление Н. П. Охлопкова перед студентами Школы-студии МХАТ…

Помню его болезнь и самое страшное, когда его не стало.

Талантливое, неповторимое, одному ему присущее видение жизни отличало Николая Павловича. В силу своего характера, темперамента он и в пьесах искал конфликтность, возвышенность, приподнятость над обыденностью и серостью. И когда меня спрашивают, почему Охлопков в спектакле «Иркутская история» в сцене свадьбы ввел орган, я не могу объяснить, но вспоминаю, что и Николай Павлович не объяснял этого, а просто в момент репетиции свадьбы он был в каком-то особо приподнятом настроении. Орган, наверное, звучал в его душе как выражение чего-то неизъяснимо прекрасного, что дано человеку в жизни, — ощущения счастья любви.

Спектакли Н. П. Охлопкова говорят о его человеческой и творческой позиции, но многое можно было увидеть и услышать от него самого в момент репетиций. Недаром на них почти всегда присутствовало много народа, ибо репетиции его часто были не менее ответственны, чем премьеры.

Вспоминаю случай, когда вместо заболевшего актера должен был репетировать другой исполнитель, который этого не ожидал и не был готов. «Вы вот всё хотите играть эту роль, — сказал Николай Павлович, — сегодня вам предоставляется такая возможность. Ну покажите, докажите мне, что вы имеете на нее право. Так, бывало, становились актерами». Он требовал от нас, — как он говорил, — «вдохновения по заказу».

Иногда Охлопков долго объясняет актеру — тот пробует — не получается… пробует еще раз и еще — не получается. Тогда Николай Павлович выходит на сцену и показывает. Надо было видеть, как он показывал! Как часто такой показ давал ключ к нахождению зерна роли.

Музыкальную партитуру спектакля Охлопков составлял необыкновенно точно.

Он умел помочь актеру ощутить свою роль каким-нибудь музыкальным куском.

В «Проводах белых ночей» В. Пановой, в сцене встречи Валерика и Нинки Николай Павлович поставил актеров друг против друга, выключил весь свет, высветил их лица, добился полной тишины… Были слышны только хрустальной чистоты музыкальные капли, повисающие в воздухе… Как мне потом рассказывали исполнители — с ними случилось что-то необъяснимое: словно какой-то ток пронизал их — они получили точное ощущение своих ролей.

Н. П. Охлопков воспитывал нас — небольшую группу молодых актеров, взятых им в 1959 году. Он мудро растил нас равными, он позволял нам ошибаться. Наша неудача не пугала его — мы получали следующие роли и тем самым мужали творчески и человечески.

Он жил и творил гордо, величественно, торжественно.

{238} Так же торжественно, под звуки музыки из спектакля «Гамлет» проводили его из театра в последний путь.

«Пусть Гамлета поднимут на помост,
И в час отхода
Пусть музыка и бранные обряды
Гремят о нем».

## Александр Мишарин[[25]](#endnote-13)

Не найти человека, который и кнутом и пряником, и лаской и каленым железом припечатал бы тебя к Театру. Поразил не театральной — человеческой судьбой! За которой ясно и строго, так безжалостно стоит время. И вспоминая о нем, тебе уже мало Театра. Ты остаешься наедине со всей своей жизнью. И с жизнью вообще.

Таким человеком для меня был Николай Павлович Охлопков. Есть люди, которые для тебя никогда не становятся ушедшими, — поэтому сейчас нужна правда — большая и малая, всякая. Уже не для себя. Может быть, для тех двух сотен молодых, которые готовятся переступить порог Театра.

… Как всякий большой человек, он хотел выглядеть поборовшим страдание. Хотел производить впечатление радостной силы, вызывать зависть, поклонение молодых.

Всю жизнь он стремился к гармонии, к покою философа. Мечтал поставить «Фауста». Подвести итоги. Найти оправдание судьбе, за рамками которой осталось так много — и человеческого в творческого.

Он знал, что добился многого. Но с годами ценил это все меньше. Говорил: «Ставить спектакли в театре неинтересно. Выход справа, выход слева…». И равнодушно махал рукой.

— Вот бы на Красной площади! Да с вертолетами!!

И умолкал, прикидывая возможный будущий спектакль.

Он был человек деловой, улыбался снисходительно к самому себе. Переводил разговор на что-нибудь сегодняшнее, незнакомое, интересное, так взрослеющим детям всегда интересны любимые игрушки.

Взрослел!

Может быть, до самой смерти.

… Вышел роман Хемингуэя «За рекой, в тени деревьев». Искренно предложил нам с Андреем Вейцлером:

— Давайте поставим его на малой сцене. С Таней Самойловой. А я полковника буду играть.

Начал листать журнал: «Здесь же одни диалоги… Вам на неделю работы — сделать пьесу. И заработаете, кстати». Увлекался:

{239} — Мне Шаляпин еще говорил: ты великий артист. Только ничего не выйдет. Голоса у тебя нет.

Усмехнулся. Захрипел, утрируя свой же голос. Рассмеялся, понимая, что и мы понимаем, что он все равно великий артист. Хотя бы благодаря кино.

— Давайте на малой сцене. Сейчас на Западе малые сцены очень модны. Самые посещаемые театры.

Мы мялись — недоставало хватки, да просто наглости.

— Я вас слушаться буду, — еще пытался уговаривать Николай Павлович.

Но мы были дураками.

Ушла из театра Татьяна Самойлова. Малой сцены не появилось, идея заглохла. А может быть, просто Охлопков боялся выйти на сцену. Не играл на сцене уже лет тридцать.

Вообще идей у него было много. Может быть, поэтому мы не cхватились за его предложение. Не поверили. В двадцать с небольшим бываешь слишком реалистичным. Может быть, потому, что все в первый раз. Еще не знаешь своих возможностей.

Будущее представляется вдали, в надежде.

А тут суматошная, изменчивая, подчас коварная каждодневная интрига театра. Интрига Случая.

… Это ею вознесен Эдуард Марцевич. Сам Охлопков будет делать с ним Гамлета.

Фортуна?

Чудеса!!

Нет! Театр!!!

Наши академические педагоги кивают головой: да, да, талантливый человек, конечно, Охлопков…

Но и качают головой: опасный человек… плохой характер…

«Испортит способного парня», — почти единодушный стон профессорского синклита.

«Господи, хоть бы кто-нибудь так “испортил нас!”» — таков единодушный стон всех студентов — от первого и до последнего курса.

Включая Таджикскую и Татарскую студии.

Наверно, от щедрости фортуны легкомысленный и уже навсегда преданный Охлопкову Марцевич предлагает: «Ребята, давайте вашу пьесу, покажу Николаю Павловичу».

Такое впечатление, что он с Охлопковым «на дружеской ноге».

Отдаем пьесу, надежда только на чудо. Но ведь перед нами стоит реальный, живой, за три года достаточно известный Эдька Марцевич.

Не из коридоров училища, не из страстных монологов на комсомольских собраниях, чуть смешной близорукий Эдька, а… завтрашний Гамлет. Актер, которому до всесоюзной славы осталось прожить, промчаться, проработать каких-нибудь пять месяцев.

Всего пять месяцев… Или немного больше… Но он уже далеко. Там, где рождается Театр! Куда можно только заглядывать в радостном испуге, как заглядывают в свое будущее во сне. Реален {240} только скрип двери, а там что-то невообразимо прекрасное, лишенное точности, дат, контуров. Прекрасное знакомо-незнакомое, потому что будет завтра.

День… другой… третий…

Уже реже появляющийся в училище Марцевич говорит, что пока дал читать одному, второму, третьему. Помощники Охлопкова, их фамилии стоят на афишах рядом с его именем, или как сопостановщики, или как ассистенты. Иногда — на равных, здесь Охлопков безраздельно щедр. Он знает, кто есть кто, и афишная табель о рангах его не прельщает. Все и так всё поймут. Уже патом, когда быт Театра имени Маяковского стал более знаком, сам часто наблюдаешь, как главный режиссер заслуженно и незаслуженно поднимает своих помощников. Поет им гимны, сочиняет красочные определения, почти чеканные формулировки: «буйная фантазия», «тонкий скальпель психолога», «кованая поступь мизансцен»… Вдохновляется, хваля…

И улыбается про себя.

Словно раздаривает свои, относящиеся к его творчеству признания. Или читаные, или придуманные им самим.

… «Всем сестрам по серьгам». Ему не жалко.

Но нас пока сами эти имена приводят в дрожь, в смущение, в растерянность. Мы не заходим так далеко в своем безумии, чтобы «сам» ставил нашу студенческую пьесу.

Еще неделя, вторая… Мы скисаем. Конечно, чудес не бывает: до Охлопкова пьеса и не дойдет, запылится в каком-нибудь завлитовском шкафу-гробу. Такие шкафы, набитые «драматургией», уже снились каждому из нас. В кошмарных снах.

А впрочем, жизнь и так прекрасна — двадцать лет, май, фантазии… Сюжеты жизни и сюжеты будущих пьес. Потом они переплетутся — некоторые будут написаны и даже громко поставлены в театре. Умрет Андрей Вейцлер — это уже случится в жизни…

Два‑три сюжета останется мне в наследство.

Останется и память.

Но тогда до этого было еще далеко.

А тогда… Нас нигде нет — ни в училище, по которому бегает счастливый нашей радостью Э. Марцевич, ни дома у А. Вейцлера, где с Ириной Петровной, его матерью, чуть ли не сердечный приступ от телефонного звонка из театра, ни дома у меня, куда звонят каждые пятнадцать минут.

Мы в городе!.. О, это особое, молодое определение жизни. Просто в городе — в Москве, в центре, в книжных магазинах, на бульварах, в каких-то кафе, в разговорах с бесконечными приятелями, в коридорах театральных училищ — да и вообще бог знает где…

В жизни…

Вваливаемся к Андрею домой счастливые. Просто потому, что еще не знаем, что такое быть несчастными: бываем ленивыми, скучными, раздраженными, обиженными. Но несчастными еще нет… Рано!

И тут все известно. Это как взрыв. Взрыв радости.

{241} Звонил *сам Охлопков*! Сам звонил. Сам…

В коммунальную квартиру, где еще пять комнат, три десятка соседей. Телефон в коридоре. В ту еще дотелевизионную эру надо быть действительно Народным артистом, чтобы отсвет его имени поднял нас, мальчишек, в глазах бесконечно далеких от искусства соседей до высот знаменитостей.

А еще ничего нет — ни упоминаний в газетах, ни спектакля, ни афиш. Достаточно, что звонил Охлопков.

Ирина Петровна, бывшая актриса Театра Советской Армии, в красных пятнах от волнения. Для нее-то Охлопков — это не просто имя, это… Это‑о! Это!! Небожитель!!! Мало быть актрисой и женой актера, пережить все немногие радости и великое бесправие актерской профессии, чтобы понять, чтобы почти кричать нам: «Только одно слово Николая Павловича, и все! Все!!.»

Все-таки удается выяснить следующее: «Звонил сам, разговаривал сорок минут… называл очень талантливыми… “Откуда взяли такой сюжет?” Прекрасное название — “Гамлет из квартиры № 13”… Даже кокетничал с Ириной Петровной…»

— На так что? Будет ставить?

— А зачем же тогда звонил? — возмущалась нашей непонятливостью мать Андрея.

Из комнаты появляется Леонид Сергеевич — отец Андрея — в домашнем виде, пытающийся справиться с собой, рад больше всех, но напускает на себя скептицизм.

— Ну, до этого в театре всегда далеко… Но вообще поздравляю… Все-таки Охлопков.

Жмет нам руки как взрослым; мы нервничаем.

— Все-таки чем все кончилось? — пытаюсь привести разговор к реальному результату. — Что нам теперь делать? Звонить ему, что ли?

— Ждет вас в четверг в театре. В два часа! — спохватившись, хором отвечают родители Андрея.

— Ну, вы особенно не беситесь от радости, — взывает к нашему разуму Леонид Сергеевич. — Театр — это театр…

Теперь уже мы все втроем напускаемся на него. Чтоб не сглазил… Чтобы не говорил глупости… Даже чтобы не завидовал…

Дошли и до прямых оскорблений. А он, сам сияющий, словно подзадоривал нас.

… Прекрасный был актер Леонид Сергеевич. И редкой, скромной гармоничности человек…

И все-таки «накаркал» тогда!

А пока надо было бежать в училище, откуда звонил Марцевич, бежать на курс, чтобы все рассказать, бежать еще куда-то…

В общем, до четверга был сплошной полет…

Четверг. Два часа. Театр имени Маяковского…

Вход в дирекцию знаменитого театра.

Только «Современник» мог тогда поспорить с популярностью театра Охлопкова. Но «Современник» наш, понятный, почти студенческий… Еще без званий, без премий, мальчишки, девочки, {242} почти приятели, почти одна компания… Разве что резкий, ироничный, кинжальный Ефремов уже отъединился от панибратства и легкомыслия студенчества. Быстро и жестко формировал свой общественный характер. Свой и театра.

«Современник» стремился обрести лицо взрослого.

Охлопкову необходима была молодость.

Поэтому перед нами открылась дверь Театра имени Маяковского.

— Они пришли! — почти басом сообщает в телефон крохотная, подстриженная под седого мальчика дежурная Милица Сергеевна.

«Они пришли», — как многозначительное эхо, проносится по театру.

Следующий этап — около лестницы на ковровой дорожке нас встречает человек с добродушным лицом — Владимир Федорович Дудин. Не без элегантности здоровается, ведет наверх.

Где-то сбоку появляется А. В. Кашкин. Еще какие-то люди.

Нас словно передают из рук в руки.

И наконец… по сияющему от полировки чистоты кабинету к нам навстречу идет сам… Николай Павлович.

Очень высокий, светлый, седой, до красноты вымытый, вычищенный, благодушный, светский…

Всемогущий!

Какое-то мгновение шок, прыжок во времени. Не понимаешь, что тебе говорят, почему улыбаются, ты лишен воли от счастья.

От того, что тебя делают счастливым.

И еще не понимаешь, почему очень сильный электрический свет, хотя на улице хоть и пасмурный, но вполне яркий день.

Наверно, так и должно быть освещено театральное счастье.

Постепенно начинаем понимать — все уже решено, ставить пьесу будет В. Ф. Дудин, тут же называются имена художника и композитора, тоже молодые, но уже знаменитые…

— Владимир Федорович поработает с вами над пьесой…

(О, эта «работа над пьесой»… Сколько раз потом придется слышать о ней. И сколько раз эта самая «работа» ни к чему не приведет.)

Прощаемся, полное впечатление, что спектакль выйдет через месяц-другой…

Он не вышел в Театре Маяковского вообще.

Почему?

«Театр!» И только разведи руками.

Говорили, что недостаточно напорист был наш режиссер… Говорили, что появились новые пьесы.

А в общем, одно слово — Театр!

Скорее всего, Николай Павлович как быстро загорался, так быстро и остывал. С ним это случалось.

И все же мы не были брошены на произвол судьбы. Б. Н. Толмазов переходил главным режиссером в Театр имени Ленинского комсомола, взял пьесу, и она была поставлена О. Ремезом и имела успех.

{243} Михаил Светлов написал рецензию, назвал нас «очень талантливыми» и «неприлично молодыми». Недавно мне попалось его Полное собрание сочинений, там помещена эта рецензия.

Охлопков обо всем этом знал — раздался звонок, литчасть передала его просьбу написать новую пьесу по договору. О чем?

— Надо встретиться с Николаем Павловичем.

Мы были уже гордые и обиженные. Да и слава коснулась нас; своим легкомысленным крылом. Разговор не состоялся.

— А! У Охлопкова других забот, кроме нас, нет! — отмахнулись мы с Вейцлером от этого звонка. Тем более мы тогда переживали бурный роман с Театром Ленинского комсомола и писали для них пьесу. На сто процентов уверенные, что она будет поставлена.

Дальше, кажется, все ясно. Написанная нами «Опасная тишина» вызвала у «комсомольцев» кислый восторг, вроде бы должна была ставиться, но опыт уже подсказывал нам, что из этого театра нужно срочно «рулить».

Куда? Конечно, к Охлопкову.

«Мы же с ним не поругались», — уверяли мы друг друга.

Звоним Николаю Павловичу домой: «Написали для вас пьесу!» (Как будто он ничего не знает!

Что это? Наше легкомыслие? Детская наивность? А может, быть… глупость!)

— Приносите, почитаю…

Через два дня — через два! — звонок: Охлопков ждет нас дома… Болел.

— Прекрасная пьеса. Лиричная, ароматная. — Огромный, в халате, он прищуренно улыбается. — Сами и поставьте. Вы же у меня в лаборатории.

Мы переглядываемся. «В какой лаборатории?»

Ах, да, действительно, еще год назад он записал нас в режиссерскую лабораторию ВТО. Вполне солидную организацию. Мы были там раза три, но, честно говоря, всеми способами старались избегать посещений. Занятия проходили по утрам, обязательно в субботу или воскресенье. Отдохнуть надо!

Мы киваем головой, не смея напомнить мастеру, что записаны туда как драматурги, но совсем не как режиссеры. Он просто забыл об этом.

— Представьте себе — пустая сцена. Только свет… Принцип китайского театра. Актеры играют декорацию… Реку… Ночь…

Он уже фантазирует, даже показывает, прямо в халате, героиню, которая прыгает в лодку.

Мы ошарашены. Он принимает наш испуг за согласие.

— Я сам хотел поставить такой спектакль. Дарю его вам.

Широкий жест — дарит, видите ли!!

И все было бы просто. Мы были уже согласны ставить спектакль. Но… если бы не возникла старая, уже знакомая фраза — «Вот над финалом надо поработать». Конкретные предложения…

{244} От них у нас становятся дыбом волосы.

Другая пьеса!

Уже на улице, что-то промямлив на прощание, мы горячо убеждаем друг друга: «Липа».

Всё против нас. Первое — режиссера нет, какие мы, к черту, режиссеры…

Второе — нет декораций, значит, для театра никаких затрат… Может быть, и даст порепетировать, не выйдет — прекратить можно в одну секунду, театр на нас не тратился…

Все, может быть, было и так. Только мы забыли тогда, что он надеется на нас. Надеется на то, что мы окажемся сильнее и талантливее. Не благодаря… а несмотря ни на что, поставим спектакль.

И все выдержим. Докажем, что наше место в Театре.

Он проверяет нас. Значит, надеется…

А надежда Н. П. Охлопкова — это уже подарок судьбы.

Но в тот день бог не наградил нас пониманием. Мы куда-то очень спешили. Какие тут испытания, доказательства… Пьесу все равно поставят. Не этот театр, так другой…

Очень скоро стало ясно, что восторги Театра Ленинского комсомола поутихли, а кислое выражение лица при виде нас стало постоянным на лицах руководителей театра.

И замерли в оцепенении…

Вот оно! Первое профессиональное чувство!

Чувство драматурга, что ни он, ни его пьеса никому не нужны.

Наверно, только молодости свойственна веселая наглость отчаяния. Сейчас я бы не смог, сделав вид, что не прошло и полутора лет, сказать: «Мы подумали, Николай Павлович, и переделали пьесу, как вы сказали».

«Крепко, долго думали — полтора года!»

Но вместо язвительного окрика, недоумения, просто обиды услышали спокойное:

— Ну и прекрасно. Приносите… я посмотрю.

Мои излияния в благодарности… подмигивания Вейцлеру, мол, все в порядке…

И опять его слова:

— Ну, а ставить сами будете.

— Будем! Будем!!

Не знаю, почему Охлопков так упорно толкал нас в режиссуру. Хотел, чтобы мы стали постановщиками именно своих пьес. Сейчас мне кажется, что он был мудр и дальновидно прав. Тогда ми не понимали, почему он сердился, когда мы пропускали занятия его режиссерской лаборатории. Хотя они были неожиданно интересны, лишены какой-либо педагогической дидактики.

Две фразы определяли его занятия.

Первая — В. Э. Мейерхольда:

«Надо собирать всесоюзные режиссерские конференции на такую примерно тему: “Первый выход Гамлета”… А не о выполнении плана постановок на рисоводческую тему».

{245} Вторая — К. С. Станиславского:

«Я — ультранатуралист… возвышенных переживаний».

Его интересовал образ спектакля. И может быть, как великого актера мало увлекал сам процесс работы с актером.

Я не раз замечал, что его больше интересовала работа с молодыми, чем с мастерами.

— Это же так просто… — И выходил на сцену. Показывал. И даже лучшие актеры его труппы ни разу не могли повторить, что он делал.

Когда он работал с совсем тогда начинающими А. Лазаревым, С. Немоляевой, А. Ромашиным, Э. Марцевичем, его скорее заботило, чтобы они быстрее человечески становились на ноги, а уже потом актерски. Он, давая жесткие и трудные актерские задания, больше всего радовался не выполнению их, а поправкам. Обретенной, через трудность задачи, свободе. Свободе самостоятельно творить. Насыщать приобретенным…

Может быть, этим я противоречу сам себе, но его работа с актером резко отличалась от считавшейся тогда классической псевдомхатовской методы все раскладывать на простые действия…

Охлопков называл ее арифметикой. А в профессиональном и талантливом театре, как он говорил, «нужна алгебра… высшая математика актерского творчества».

Человек нетерпеливый, опережающий сам себя, даже иногда свои замыслы и фантазии, он больше всего ценил в театре успех. Пусть это будет спектакль, пусть даже репетиция, главное — успех, радость успеха, головокружительное счастье созидания. Почти божественное ощущение, что получилось… вот оно… все видели? Вот он, гений-актер… А вот рядом я, Охлопков, из него… на ваших глазах сделал гения…

«Это же так просто…»

И в эти минуты Николай Павлович был беспечно щедр, весел, ловок, изящен. Неотразим.

Кстати, в этот момент можно было победоносно решать с ним любые свои дела.

Именно так и началась наша с А. Вейцлером работа над постановкой пьесы «Опасная тишина». Мы поймали его после счастливой репетиции.

— Давайте, давайте… Принесите мне послезавтра распределение ролей. Я вам дам хоро-оших актеров… И твори-ите… Твори-ите… Твори-ите!

Он был искренне уверен, что нас ожидает такое же счастье и такой же успех, какой только что посетил его на репетиции «Иркутской истории».

Когда, послезавтра, мы принесли распределение, то, конечно, там были и М. Бабанова, и Л. Свердлин…

Очень спокойно, чуть улыбаясь, он вычеркнул все эти фамилии…

— Ну, их угова-аривать сколько времени надо. А я вам дам других, тоже замечательных актеров. Вот дядю сыграет Сергей {246} Степанович Князев… Я его давно знаю… Оч-чень хороший актер. Правда, у него штампики появились. Ну вы с ним поработайте. А вместо Марии Ивановны пусть играет Александра Яковлевна Москалева…

— Да, она у нас во втором составе, — согласно закивали мы.

— Вот мы ее и переведем в первый… Потом Холодков Саша. Тоже оч‑чень талантливый. Как он у нас начинал! — Он на мгновение задумался. — Ну, да ладно. Тоже поработайте с ним. А с остальными я согласен.

Среди остальных были — С. Немоляева, А. Ромашин, И. Охлупин, А. Лазарев, Е. Лазарев… С ними-то мы были давно знакомы, а с Немоляевой учились вместе. Это были не только наши друзья, но и защитники. Без них мы бы не выпустили спектакля.

А что касается А. Я. Москалевой, С. С. Князева и А. В. Холодкова, которых уже нет сейчас в живых, то они сыграли свои лучшие роли и были по-актерски бесхитростно счастливы. Их хвалила не только пресса, они, как говорится, «прошли в этих ролях и в труппе». В театре это еще важнее.

Вспоминая их, верю, что, может быть, когда-нибудь я снова сяду за режиссерский столик.

Только, к сожалению, уже один.

То, как мы ставили «Опасную тишину», это рассказ особый. В нем много и смешного, и наивного, и бурного. Николай Павлович почти не вмешивался в нашу работу. Сначала посмотрел прогон первого акта в репетиционном зале. А потом, почти перед самой премьерой, два раза смотрел весь спектакль.

— Ну что ж, это достойно нашего театра. Можно выпускать. На премьере я его не помню. Если не ошибаюсь, он тогда болел. Уже начинал болеть часто и подолгу.

Наступили довольно сложные для нас с Вейцлером времена. Подвергались критике — «Гамлет из квартиры № 13» и «Опасная тишина».

Через двадцать спектаклей-аншлагов, несмотря на хорошие рецензии (а одну даже восторженную — Назыма Хикмета), Охлопков спектакль снял.

Было ясно, ему не до нас, не до экспериментов… Тем более не во всем удавшихся.

Были ли мы тогда обижены на него? Наверно, были… Как-то сейчас уже не помню.

Снял спектакль «Гамлет из квартиры № 13» Театр имени Ленинского комсомола.

Прекратились репетиции нашей новой пьесы в Театре имени Моссовета.

Нашими пьесами никто не интересовался, в какой-то степени нас даже сторонились. Или так нам казалось.

Надо было думать о какой-то постоянной работе, потому что все наши пьесы были сняты, а уверенности, что кого-нибудь заинтересуют новые — еще не написанные, — не было.

И, конечно, была растерянность.

{247} Так неожиданно и счастливо начавшаяся биография драматургов так же неожиданно обрывалась. Наверно, мы были не подготовлены к таким поворотам судьбы и только через пять-шесть лет смогли снова встать на ноги.

Это время не пропало для нас даром, и, как ни странно, период неуверенности, обиды и иногда почти отчаяния дал нам, может быть, больше, чем возможная более благополучная судьба — от одной премьеры к другой.

Писателя формируют и успех и периоды молчания. Не знаю, какие больше.

Но тогда, в те горькие дни, мы с А. Вейцлером еще не пришли в себя от всех этих печальных неожиданностей — и вдруг встретили на улице Герцена Н. П. Охлопкова. Он увидел наши несчастненькие, потерянные лица и спросил почему-то сразу:

— Что, денег нет?

Мы молча покивали головами.

— Идите сейчас же в литчасть и напишите заявку. Пусть мне принесут на подпись, а в два часа открывается касса. Получите аванс.

Мы, несколько ошалевши, смотрели на него.

— А о чем заявка? — спросил Андрей.

И он ответил нам, как неразумным детям:

— Напишите просто: «Это будет пьеса… о советских людях!»

В два часа мы получили аванс.

Мы писали эту пьесу долго и несчастливо. Встречались с Николаем Павловичем уже больным. Иногда дома, иногда в больнице в Кунцево. Пьеса в конце концов не получилась.

Наверно, мы уже изжили тот небольшой жизненный багаж, которым располагали к тому времени. Охлопков не сердился, был терпелив, предлагал варианты переделок. Но таких, которые не имели никакого отношения к тому, что было уже написано. Мы кивали головами, переделывали долго… Не спешили.

Мы уже знали, что эта пьеса никогда поставлена не будет.

Охлопков работал с нами просто потому, что не хотел, чтобы мы чувствовали себя покинутыми.

Он был добрый человек. Но сложно добрый.

Иногда мне казалось, что человеку, которому он желает добра, он сам же подкидывает трудности и смотрит, сможет ли тот их преодолеть. Выдержит ли?..

А иногда мне казалось, что его забавляли люди. И чем интереснее механизм человека, тем с большим интересом он к нему относился. С почти детским интересом.

Он, как заядлый часовщик, любил разбираться в механизме диковинных, нештампованных часов. Разбирать их… Но иногда и забывал собрать обратно, потеряв к ним интерес. Когда понимал их устройство.

Или, например, ему интересно было испробовать их противоударные качества.

Выдержали? Великолепно.

{248} Не выдержали? Бывает…

С годами за блестящей, праздничной контактностью все чаще проглядывало одиночество.

Глубина лет, колонны возраста, которые поддерживали уже слабеющий организм, поддерживали и сложившуюся, не известную другим духовную систему.

Которая требовала душевного выхода. Гармонии!

Если бы он был писателем, он бы наверняка достиг ее.

Он был режиссером. Поставил «Медею», как бы исторгнув из себя уже слабеющую, но еще мощную форму чувственного приятия мира.

«Медея» была для него последним праздником. Он дождался времени, когда мог ставить «Гамлета», «Медею»…

Н. П. Охлопков знал ключ к решению современного ему драматургического материала. Чувством затопить схему! Чувством оживить несвежесть пьесы или инсценировки! Властностью страдания придать вечность сиюминутному…

Когда это были «Молодая гвардия», «Аристократы», «Иркутская история», — это ему удавалось.

Его называли романтиком театра.

А я не видел более трезвого человека в жизни.

Он подходил к тому возрасту, когда присущий ему сильный, талантливый разум требовал театрального разрешения не просто театральной судьбы в спектакле.

А своей Судьбы!

Ее места в культуре нашего века. Судьбы сложного человека, обделенного и обделившего самого себя, сработанного и возвеличившего самого себя.

Судьбы человека, который при жизни уже стал историей нашей культуры.

Он рвался к двум последним спектаклям.

К «Тихому Дону» и к «Фаусту».

Он должен был поставить себе оценку. Вывести ее сам, своей рукой.

В горько оплаченном праве быть самим собой — Григория Мелехова…

В раздумье согласия с самим собой, когда жизнь невозвратима, — Фауста…

Не успел!

Рассказывают, когда он уже был близок к смерти, он сказал своему давнему товарищу, замечательной актрисе:

— Муся, сколько мы с тобой могли бы сделать!

И еле сдерживаясь:

— И сколько мы с тобой сделаем…

Он сделал много для советского театра, для кинематографии. Но сделать все — не удается никому из людей.

Важно, что он — Н. П. Охлопков — был.

Кто-то сказал: «Не так было бы страшно, если бы не появился “Евгений Онегин”, хотя уже сама по себе это была бы колоссальная {249} потеря. Но еще большая потеря, если бы “Евгений Онегин” выпал из процесса русской и мировой литературы».

То же самое можно сказать и об Охлопкове.

Сошли и сходят его последние спектакли. Стареют фильмы.

Остается образ. Личность.

Она уходит в историю, чуть размываясь в тумане, находя там свое место…

И уже трудно сказать, что было в ней интереснее — Талант или Человек?

Наверно, — сама его судьба.

## Тамара Лукина

В 1958 году секция драматургов СП РСФСР задумала выпустить сборник «Москва театральная». Исидор Владимирович Шток, которого я давно знала еще по занятиям в сценарной мастерской Вс. И. Пудовкина, пригласил меня быть составителем этого сборника. Мы были особенно заинтересованы в участии Николая Павловича. Предложили ему самому выбрать тему, и он согласился написать нам статью «Об условности». Попросил непременно достать ему книги до истории театров разных стран и времен.

Всеми правдами и неправдами книги мы ему достали. Сборник был уже готов, ждали только Охлопкова. Наконец он нам сообщил: статья готова, приезжайте! Но… Николай Павлович показал нам с И. В. Штоком рукопись, помахал ею в воздухе и сказал, что отдает ее в журнал «Театр». Там она выйдет в свет скорее. Аргумент был веский. Охлопков благодарил за то, что мы его привлекли в авторы сборника, и извинялся, что подвел…

Книги, которые мы ему давали, были библиотечные, так что почти год, время от времени, я напоминала о них. Наконец — звонок от Николая Павловича, секретарь передает, что Охлопков просит меня приехать к нему в театр.

Прохожу в кабинет. Николай Павлович усаживает меня за свой стол, просит взять бумагу, ручку. Я подумала: ну и ну! Значит, книги возвращает под расписку? Пишу: «Расписка». Николай Павлович спрашивает, что я написала. Говорю: «Расписка».

Он засмеялся. «Пишите: “Заявление”». (Опять подумала: ну и ну!). Написала: «Заявление». Спрашиваю: «А дальше что писать?» Николай Павлович снова рассмеялся и продиктовал: «Прошу принять меня на работу в Театр имени Маяковского, помощником главного режиссера по литературной части». Я растерялась, сказала, что не готова… надо подумать…

— И долго надо думать?

— Хотя бы неделю.

— Хорошо. А заявление оставьте у меня.

Я была поражена: какой человек! Сразу заявление! Наверное, он проверял — решительный у меня характер или нет. Прежде {250} всего советуюсь с И. В. Штоком. Он благословляет. А другие говорят: «Не сработаешься, долго не продержишься».

Решаюсь. Но все-таки выдерживаю неделю. Через семь дней прихожу к Николаю Павловичу оформляться.

Он знакомит меня с директором Н. Д. Кармановым. Это был знающий и любящий театр работник из «старой гвардии», всегда доброжелательно и понимающе поддерживавший каждую охлопковскую инициативу.

Знакомя нас, Николай Павлович говорит, что на службу мне ходить каждый день не надо. Больше бывать в Союзе писателей. Читать периодику, знакомиться с портфелями журналов. Оклада, как он сказал, «на семечки и конфеты хватит», а потом прибавят. На мой вопрос — много ли надо читать пьес? — сказал, что разве трудно в месяц прочесть одну пьесу! И я под обаянием Николая Павловича — он был так убедителен, естествен и прост — всему этому поверила… А когда, расставаясь с театром, заглянула в регистрационный журнал, смотрю — через литчасть прошло более 3500 самотечных пьес (правда, за 18 лет). Это не считая пьес драматургов, которые сами приносили свои произведения.

Работу литературной части Николай Павлович построил на свой лад. Утро надо было начинать с просмотра газет, не задерживать почту, меньше писанины, больше пользоваться телефоном. И главное — не давать покоя авторам, без задержки выполнять его задания (а что ни день, то новая идея!).

Просил сразу же создать актив литературной части. Пусть актеры учатся читать и плохие пьесы. Тут мне на помощь пришла актриса Г. Виноградова, которая до меня занималась пьесами, поступающими в театр. И если бы не актив, мне одной с такой уймой самотека — да еще «на новенькую» — было бы не справиться. Первый год я еще верила в возможность найти «жемчужное зерно»… Но увы… в действительности это была самая безрезультатная работа.

Как я уже сказала, Николай Павлович просил рабочий день литчасти начинать прежде всего с газет (он поступал так же). В газетах мы отмечали, на что надо обратить внимание. Если появлялась доброжелательная рецензия на книгу — незамедлительно надо было ее достать, а если она нас заинтересовывала, то тут же связаться с ее автором. Приглашать их для переговоров, на спектакли, для знакомства с актерами.

Запомнился номер «Вечерней Москвы», где была заметка о дипломной работе В. Шукшина. На газетной странице была приписка Николая Павловича: «Надо обратить на него внимание и следить за ним». Что я и продолжала делать по инерции, когда уже Николая Павловича не стало. А когда преемник Николая Павловича А. А. Гончаров поставил по рассказам уже известного писателя на малой сцене спектакль «Характеры», я в день премьеры передала Шукшину, к его изумлению, довольно пухлый пакет с газетными вырезками о нем, начиная с той самой, где была приписка Николая Павловича в «Вечерней Москве».

{251} Впоследствии, когда уже не стало и Шукшина, мне попалась на глаза публикация в журнале «Советский экран», где были использованы фрагменты различных его интервью. В одном из них он рассказывал, как приехал в Москву и поступал учиться во ВГИК. Оказывается, его тогда экзаменовали М. Ромм и Н. Охлопков… Шукшин вспоминал: «Вышел к столу. Ромм о чем-то пошептался с Охлопковым, и тот говорит: “Ну, земляк, покажи-ка, пожалуйста, как ведут себя сибиряки в сильный мороз”. Я напрягся, представил себе холод и ежиться начал, уши тереть, ногами постукивать. А Охлопков говорит: “А еще?” Больше я, сколько ни старался, ничего не придумал. Тогда он мне намекнул про нос, когда морозно, ноздри слипаются, ну, и трешь нос-то рукавичкой. “Да, — говорит Охлопков, — это ты забыл”…» Вот так, с этого экзамена, издалека, еще с первых шагов, Николай Павлович запомнил Шукшина, обратив на него внимание, и не ошибся.

В перспективных планах театра по русской и зарубежной классике были задуманы большие работы: «Фауст» Гете, «Чайка» Чехова, «Буря», «Антоний и Клеопатра» Шекспира, «Ревизор» Гоголя.

Ждали, когда Г. М. Марков закончит свой роман «Соль земли», чтобы просить автора об инсценировке. Вели переговоры с С. Залыгиным («На Иртыше»), В. Чивилихиным («Шуми, тайга, шуми»), с А. Андреевым по его роману «Грачи прилетели», А. Приставкиным («Рожденному жить»), со многими другими писателями и журналистами.

Привлекали сотрудников Музея Вл. Маяковского для создания документальной пьесы о том, как поэт пришел в революцию.

А. Солодовников работал над инсценировкой «Гроздьев гнева» Дж. Стейнбека.

Планировали работу над произведениями Э. Хемингуэя — «Старик и море» и «По ком звонит колокол».

Николай Павлович необычайно высоко ставил творчество Бертольта Брехта. Был намечен для работы цикл его пьес — «Карьера Артура Уи», «Добрый человек из Сезуана», «Святая дура», «Кавказский меловой круг» (постановку осуществил В. Ф. Дудин), «Мамаша Кураж и ее дети» (спектакль поставил М. М. Штраух). Брехт, побывавший в Москве в 1935 году, был в восторге от «Аристократов» в Реалистическом театре и при своем последнем посещении нашей страны убеждал Николая Павловича снова поставить этот спектакль. «Аристократы» были возобновлены Охлопковым в 1956 году.

Мечтал он о пьесе в стихах, посвященной Ленину. Задумывал ее по-своему, так, чтобы она не была похожа на уже написанные о Владимире Ильиче, чтобы она говорила о том, как великие идеи Ленина движут человечество вперед. Вел переговоры с Р. Рождественским. Хотел привлечь Е. Евтушенко. Говорил, что хороший поэт может многое сделать, но надо его увлечь, найти интересные, {252} неизвестные факты, связанные с именем Ленина в самых разных странах.

Задача, поставленная Николаем Павловичем, оказалась не из легких. Из наших поисков запомнились, например, такие факты: в Африке какого-то парня назвали именем Ленин, за что он стал жертвой преследования; некий американец ежегодно заказывал из-за океана корзину цветов для Мавзолея ко дню рождения Владимира Ильича…

В 1963 году мы несколько раз обращались с нашим предложением к Е. Евтушенко — увы, безрезультатно.

Но необычные охлопковские поиски всегда были интересны., Мы не теряли надежды, а вдруг получится!

Николай Павлович совместно с редактором М. Шолохова Ю. Лукиным сделал инсценировку «Тихого Дона». Поставить этот спектакль было сокровенной его мечтой, которая не давала ему покоя до последних дней его жизни.

Драматурги, с которыми мы сотрудничали, были нашими друзьями — А. Салынский, И. Шток, Д. Угрюмов, Б. Ласкин, И. Прут, П. и Л. Тур, М. Шатров, А. Каплер, С. Алешин… Они встречались с Николаем Павловичем, делились своими замыслами, готовя новую пьесу для нашего театра.

С каждым годом актив наших авторов пополнялся новыми именами — вели переговоры с А. Володиным, Назымом Хикметом, Ю. Эдлисом, А. Левадой, Н. Собко.

«Шурик Штейн», как его звал Николай Павлович, был всегда неизменно наш, их связывала крепкая личная дружба.

Охлопков просил не давать покоя Н. Погодину, торопил драматурга завершить «Голубую рапсодию», вторую пьесу из задуманной автором трилогии для молодежи (до этого Б. Толмазов поставил «Маленькую студентку»).

Высоко ценил Охлопков талант А. Арбузова. Когда я стала «воплощать» литчасть, как сказала Ц. Мансурова, то в первые же дни обратила внимание, что Николай Павлович ежедневно собирал молодых актеров и закрывался с ними у себя в кабинете. Спросила секретаря, что там у них происходит? Она объяснила, что идут какие-то этюды. Так «подпольно» Охлопков начал работу над «Иркутской историей».

Вскоре этот секрет был раскрыт. С мольбой подняв руки к небу, он явился в литчасть, и мы заперлись, как заговорщики. Николай Павлович сказал, что влюблен в пьесу, без нее не может жить. Непременно хочет поставить спектакль к своему шестидесятилетию, но право первой постановки у вахтанговцев! Надо срочно (вообще все его задания были всегда срочные: бегом, скорее!) связаться с главным юристом ВААП Ю. С. Рудаковым, уточнить закон о праве первой постановки. Надо срочно ехать к Арбузову, поговорить с ним о том о сем, а потом уже просить его не пугаться. Закон права первой постановки прекращает свое действие сразу после премьеры вахтанговцев. Мы же обещали нашу «Иркутскую» не выпустить раньше.

{253} В тот же вечер я была у Арбузовых. Алексей Николаевич заколебался: у нас нет актрисы на роль Валентины. Уговоры… уговоры… В конце концов он сдался.

Когда Николай Павлович перенес репетиции на сцену, мы стали приглашать автора. Первые дни он демонстративно занимал ложу директора в бельэтаже. Охлопковская фантазия заставлял его разводить руками, а когда, кроме роялей, на сцене появились еще и фанфары, Арбузов воспринял это с полным недоумением. Да и понятно: уже состоялась премьера у вахтанговцев, а наша «Иркутская» была совсем не похожа на ту…

И только спустя много лет, в 1970 году, посмотрев возобновленный спектакль, Арбузов сказал:

— Только теперь ощутил все величие и масштабность охлопковского замысла, какой же я был… что при жизни Николая Павловича не сказал ему, что его «Иркутская» — самый лучший спектакль…

И еще об Арбузове. Николай Павлович просил не давать ему покоя, чтобы он обязательно написал пьесу для М. И. Бабановой, где у нее должна быть такая роль: «как звезда вспыхивает прежде, чем погаснет». Николай Павлович преклонялся перед талантом этой актрисы. Пьесы, которые для нее приносили драматурги, она не принимала и не боялась доказать автору, что предлагаемая роль — неинтересна, мелковата, неубедительна. А то, что она хотела играть, — не случалось. Так, например, было с «Милым лжецом» Д. Килти. Не успел театр получить перевод пьесы, как она в других переводах возникла в Театре Моссовета и МХАТе. Началась перебранка — не отстояли.

Николай Павлович как-то спросил — знаю ли я, над чем сейчас работает Панова. Он и Елена Ивановна Зотова — поклонники ее таланта. Немедленно связаться и доложить ему! Выяснилось, что В. Ф. Панова пишет пьесу «Проводы белых ночей», но обещала ее показать другому театру (к нашей радости, без договора!). Николай Павлович загорелся. Телефонная связь с Ленинградом работала бесперебойно. Все-таки убедили Веру Федоровну на джентльменских началах прежде познакомить с пьесой наш театр.

Тогда Николай Павлович предупредил меня, что мой отпуск отменяется, пока не получим пьесу Пановой. Мои старания утроились. День приезда Веры Федоровны был разработан Охлопковым как по сценарию, поскольку было опасение, что на вокзале возникнут встречающие из другого театра… На счастье, нам сопутствовала удача.

«Проводы белых ночей» и сама Вера Федоровна очаровали театр. А интонации, с которыми она читала пьесу на сборе труппы, во многом сопутствовали ее успеху.

Так Панова стала наша. После «Проводов белых ночей» поставили «Как поживаешь, парень?». Е. И. Зотова начала репетировать третью ее пьесу «Сколько лет, сколько зим!..», но из-за болезни Николая Павловича работа над этим спектаклем завершена не была.

{254} Кстати, каждую новую принятую пьесу Николай Павлович просил запирать и без его разрешения никому не показывать.

Фантазия Охлопкова не давала ему покоя, да и нам тоже. У него была привычка еще спозаранку обзванивать цеха, давая новые задания и контролируя исполнение старых. Все он помнил, не выносил пререканий, и мы держались правила — любую неполадку и любое недоразумение разбирать прежде всего между собой.

В то время опорой Николая Павловича в театре были секретарь партбюро Н. М. Тер-Осипян, режиссер А. В. Кашкин, заведующий труппой С. Л. Морской, заведующий музыкальной частью И. М. Меерович, заведующие цехами П. К. Матвеев, Р. С. Мулюкин, И. В. Дорофеев, Н. К. Гаврилов, В. М. Колот, артисты С. Н. Прусаков, Б. Л. Левинсон, которые с полным пониманием выполняли его задания, следили за сохранностью спектаклей.

Тесным было творческое содружество с режиссером В. Ф. Дудиным, с которым Николай Павлович осуществил несколько совместных постановок. Николай Павлович очень ценил В. Ф. Дудина как сопостановщика и единомышленника в вопросах творчества.

Его жена, режиссер нашего театра Елена Ивановна Зотова, обычно старалась сразу после репетиций уводить Николая Павловича домой. Бывало и так, что если не успевали поговорить с ним о делах литчасти в театре, то текущую работу обсуждали в машине по дороге к ним на дачу в Переделкино.

Николай Павлович придирчиво следил за порядком — от главного до мелочей.

Во время репетиций и спектаклей работники цехов, обслуживающих сцену, должны были работать в тапочках, а остальные, чтобы не нарушать тишину, приноравливались ходить чуть ли не на цыпочках и говорить шепотом.

До репетиций актеры и желающие из цехов занимались «станком». После репетиций проводились занятия речью. На актерском подъезде были заведены весы; женщины особенно должны были следить за своей фигурой! В театре дежурили два врача — днем, во время репетиций, и вечером, на спектаклях.

Н. Д. Карманов и директор-распорядитель Д. С. Долгопольский старались поддерживать чистоту в театре, как на корабле. Как-то я обратила внимание на то, что у окна бельэтажа, в определенное время появляется с белоснежной тряпкой старенькая уборщица тетя Паша, зорко всматривается в окно и вдруг с удивительным проворством бежит к лестнице. Как в метро, положив тряпку на перила, она стремительно спускалась вниз. Оказывается, она ждет, когда из переулка напротив выйдет, направляясь в театр, Николай Павлович. Поднимаясь в кабинет, он всегда проводит пальцем по перилам, и, не дай бог, заметит пыль — тогда гроза будет!

При всей своей доброжелательности и обаянии, он мог и промучить так, что костей не соберешь.

{255} Помнится, сдавали управлению и министерству спектакль. Среди присутствующих выступил новый сотрудник с критикой пьесы и своими советами. Николай Павлович слушал, слушал его, багровея, и так разгневался, защищая автора, что все умолкли. На этом «сдача» закончилась. Я растерялась: что теперь будет? Спросила Д. С. Долгопольского, а он улыбнулся — ничего, получил, мол, первое крещение.

Или слышу по радио — внезапно прекратилась репетиция. Ему плохо. Он просит поскорее отвезти его на дачу. Оказывается, некоторые актеры еще не знали ролей. Николай Павлович поручил передать в репертуарную контору, что на неделю репетиции прекращаются.

Работа с Охлопковым почти каждый день сулила неожиданности. Так, услышав от Арбузова, что в Риге есть интересный актер Евгений Лазарев — театр наш был еще тогда на гастролях, — Николай Павлович опять отменил мне отпуск до тех пор, пока я не разыщу Лазарева и не приведу к нему.

То звонит с заседания художественного совета Министерства культуры СССР: приказывает немедленно садиться в машину и ехать туда. Спрашиваю: что случилось, зачем? Отвечает: скоро перерыв, здесь много драматургов.

И так было не раз. А когда после заседания художественного совета показывали фильм Феллини «Сладкая жизнь», Николай Павлович попросил собрать человек двадцать актеров, свободных от спектакля, и ждать его в назначенное время у входа в министерство. Собрались, идем. Оторопевший дежурный вахтер спрашивает: «Кто вы, откуда?» Николай Павлович пропускает нас вперед и с величественным жестом произносит: «Все со мной!»

Как-то заходит в литчасть, говорит: надо закрывать «контору», едем на выставку Рериха.

Первый раз я пришла к ним в дом, когда засиделась в театре, а Николай Павлович позвонил по телефону и спрашивает: «Наверное есть хочется? Приходите, у нас котлеты Амалии Карловны». Встречая меня, задает вопрос: «Кто я есть в театре?» Отвечаю: «Главный режиссер». «А это наш домашний главреж — Амалия Карловна». Амалия Карловна и до сих пор не оставляет дома Охлопковых, готовая без конца говорить о нем.

Круг чтения Николая Павловича был обширен и разнообразен. Его любознательности не было конца. Сегодня «Кон-Тики», завтра — Ремарк. То хочется перечитать «Ледниковый щит и люди на нем» Дж. Скотта, то книгу Рене Клера… Перечислить все невозможно.

Мы пользовались пятью библиотеками! Что не было в одной, доставали в другой, а уже в крайнем случае выручал абонементный отдел Библиотеки имени В. И. Ленина — здесь Охлопкову не отказывали, выдавали редкие книги, альбомы, ему был открыт доступ к фондам. Именно в Ленинской библиотеке можно было удовлетворить его просьбу: «Мне для книги необходимо пересмотреть экземпляры иркутских газет за 1921 год (особенно те номера, {256} в которых описывались зверства семеновцев и их убийства пленных на ледоколе “Байкал”. Это было очень громкое дело)».

Когда несколько глав книги было им написано, он принес их в литчасть, чтобы прочесть, и просил хранить этот экземпляр: «А вдруг дома будет пожар, тогда уцелеет в театре…». Кому еще придет такое в голову?!

Кроме его заданий по работе литчасти и по театру, его, я бы сказала, «сверхзадания» увлекали и были в какой-то мере моими «университетами».

Привожу несколько его записок:

«Очень прошу помочь: мне нужны поэтические строки о дожде, о хмуром небе, о непогодице, о тумане, чтобы сказать, что и в тумане, и в дождике осеннем можно увидеть прекрасное». По этому его «сверхзаданию», кроме поисков в литературе, консультировались с художниками, искали эту тему в альбомах репродукций Сурикова, Шишкина, Репина, Левитана, Васильева, голландских художников XVII – XVIII веков, французских импрессионистов. Мало этого, опять ему не дают покоя туманы, снова записка: «Есть ли у Пришвина (или у кого еще: поэтов? прозаиков? классиков? современников?) воспевание тумана, дождя, ливня?»

Ему нужно: «Какой текст уличных плакатов был в первый год Октябрьской революции (в Москве, Ленинграде и в 1921 году в Сибири (Иркутск)?»

Узнать документально: «Какие ставились пьесы в Иркутском городском театре в 1917 – 1921 гг.? Что шло в Камерном театре, в МХТ и у вахтанговцев и в Первой студии МХТ в 1920 и 1921 гг.?»

В особенности стоит вспомнить его «сверхзадания» по теме «Творческие искания». Интересовали его материалы весьма разные, часто неожиданные — сборники, книги писателей о литературном труде (М. Горький, В. Маяковский, К. Паустовский, А. Твардовский); высказывания путешественников, изобретателей, воздухоплавателей, исследователей разного рода и вида — о том, почему, для чего они занялись исканиями, когда их осенила та или иная идея (как сказал Николай Павлович: «С какой ноги они в тот день встали?»); имена и дела знатных людей нашей страны.

На помощь нам пришло бюро обслуживания Библиотеки имени В. И. Ленина, дав рекомендательный список книг. Николай Павлович многое взял себе на заметку.

Это были книги по педагогике Н. К. Крупской, А. С. Макаренко, Д. Д. Семенова, И. Ф. Бунакова, С. А. Черепанова; книги монаха Иакинфа (1777 – 1853), В. А. Обручева, А. Е. Ферсмана, Н. Г. Чернышевского, И. И. Гумилевского, Е. О. Патона, тома об Эдисоне и Морзе, труды по естествознанию, технике (Г. Форда), математике, механике, астрономии. Книги, книги, книги… Об А. Е. Фаворском, Д. И. Менделееве, академике Н. Д. Зелинском, Софье Ковалевской, о К. А. Тимирязеве, Эйнштейне, Жолио-Кюри, о Н. И. Лобачевском, экономистах-географах; книги Н. И. Пирогова, {257} И. И. Мечникова, Дарвина, И. В. Мичурина, Спинозы, очерки об И. П. Павлове, А. В. Вишневском, В. П. Филатове, П. Н. Лебедеве, воспоминания К. Н. Бестужева-Рюмина и многие другие.

Николай Павлович мечтал о массовом представлении на стадионе в Лужниках. Могу вообразить, как бы он обрадовался, увидев грандиозное зрелище, показанное в Лужниках к закрытию XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов: «Лебединое озеро» и сверкающее красками одновременное выступление сразу трехсот артистов цирка — все, что оставило такой неизгладимый след в сердцах участников и гостей фестиваля, съехавшихся в Москву со всего мира.

К сожалению, сам он при его жизни этого не успел сделать.

Думал об устройстве «Маленького театра» при основной сцене. К сожалению, и эта мечта при его жизни не осуществилась. Репетиционный зал, который наметили выделить для такого театра, не удалось переоборудовать и приспособить по ряду технических соображений.

Теперь малые сцены — не новость, а тогда…

Хочется привести несколько выдержек из сохранившейся записи его выступления по этому поводу на совещании с труппой в октябре 1961 года.

Мне кажется, что сказанное им и теперь имеет серьезнейший интерес:

«“Маленький театр” — это театр не только для молодежи. Этот театр для всего нашего коллектива вне зависимости от возраста. Но так как молодежь инициативнее — по крайней мере, так считается в книгах, хотя в жизни происходит иногда обратное, — то мы и доверяем ей это дело. Молодежь должна и за организацию отвечать, и с драматургами встречаться. Но повторяю: этот театр не только для восемнадцатилетних, но и для шестидесятилетних.

Мы предлагаем отвести под этот театр одно из репетиционных помещений. Расставляйте там стулья так, как нужно для каждого спектакля.

В основу положен тот принцип, который был разработан мною в Реалистическом театре. Работа началась прежде всего с того, что мы ликвидировали сцену-коробку. И новые спектакли уже игрались с разным размещением зрителей на помостах и вокруг игровой площадки. Так была поставлена эпопея “Железный поток” Серафимовича, “Разбег” Ставского, “Мать” Горького, “Аристократы” Погодина, “Кола Брюньон” Ромен Роллана и др. Реалистический театр имел огромный успех. И одним из факторов этого успеха было то, что мы играли среди публики. В Реалистическом театре было 450 мест, а у нас будет 250.

“Маленький театр” послужит своеобразной лабораторией, в которой мы будем ставить предварительные опыты… чтобы выверить свой внутренний мир на самые тончайшие доли, секунды, микроскопические дозы времени и пространства.

{258} В этом театре будет виден малейший мускул, дернувшийся на щеке, будет слышен легкий вздох.

Этот театр будет нашей “лечебницей” для тех, кто очень “нажимает” на сцене. Иногда надо лечить не болезнь, а больного. Видишь какой-то прыщик, так лечить надо не прыщик, а улучшить у больного обмен веществ. Так и у нас.

На малой и на большой сцене самое основное — правда, естественность, логика поведения.

Я бы с удовольствием поставил “Старик и море”. И мне нужен был бы и театр ультрапсихологический и театр большого размаха. Мы работаем крупными мазками. Но нам нужна и тонкая кисть. Поэтому в этом маленьком зале очень любопытные вещи можно делать.

… И пока я жив, я не дам вам успокоиться».

И только спустя 12 лет, в 1973 году, невзирая на все запреты, А. А. Гончаров, который после Н. П. Охлопкова возглавил художественное руководство Театра имени Маяковского, открыл малую сцену в помещении этого же репетиционного зала.

В дальнейшем эта малая сцена стала филиалом театра и теперь уже находится в другом, новом помещении — на улице Хмелева.

К зарубежным гастролям и своим поездкам в другие страны Охлопков готовился тщательно. Надо было связываться с иностранной комиссией Союза писателей, с ВТО, Домом дружбы, чтобы узнать, какие пьесы данной страны переведены, кто, где, когда поставил их у нас в стране и что из советской драматургии идет у них. Узнать главное о самых больших прозаиках, поэтах, драматургах, режиссерах, актерах. Попросить в Доме дружбы отчеты тех, кто ездил туда. Всюду и всегда шли ему навстречу, охотно помогали, предоставляя все интересующие его материалы.

К празднованию 400‑летнего юбилея У. Шекспира, когда Николай Павлович был приглашен в Англию, ему не терпелось узнать, какие пьесы великого драматурга идут у нас и по всему свету (охлопковские масштабы!), какими тиражами у нас изданы его произведения и т. д. и т. п.

Каждый раз в зарубежных поездках и на гастролях театра ширился круг его друзей, и наш список новогодних поздравлений неизменно обогащался новыми именами. Во время таких поездок с ним велись переговоры о постановках спектаклей. Но он боялся на долгое время оставлять свой театр.

Все-таки один раз решился. Когда Институт для высших курсов театрального искусства в Нью-Йорке пригласил его поставить «Ревизора». Цель института — изучение современных и прошлых достижений театрального искусства других стран. Институт планировал в первый год своей деятельности — он открылся осенью 1959 года — пригласить в Нью-Йорк четырех ведущих режиссеров из Франции, СССР, Японии и других стран. Их спектакли должны были служить предметом дискуссий на семинарах и лекциях. {259} Предлагалось посещать репетиции, обсуждать с постановщиком его идеи.

С директором этого института Джоном Д. Митчеллом Николай Павлович познакомился в Доме дружбы в дни пребывания у нас в стране.

Поездка была намечена на январь 1964 года. Приглашение, оглашенное на заседании коллегии Министерства культуры СССР, было встречено с большим одобрением.

Началась переписка с Джоном Д. Митчеллом и тщательная подготовка: сверяли переводы «Ревизора», выслали эскизы оформления и костюмов. Из Америки по просьбе Николая Павловича были получены план сцены и зрительного зала, что давало представление о рабочей площадке и возможностях ее использования в будущем спектакле.

Собравшись в дорогу, Николай Павлович с Еленой Ивановной, как говорится, уже сидели на чемоданах. Но самолет, на котором должны были они лететь, отбыл без них, так как не успели оформить документы… Мне поручили сообщить это Охлопкову. Миссия не из приятных. Подумала: как бы сделать это полегче, не прямо «в лоб»?.. Напросилась на обед, намекнув Елене Ивановне, что есть новости. За обедом сперва поговорили о погоде, о том о сем. А когда я все рассказала Николаю Павловичу, — он засмеялся, не стал никому звонить и объясняться по этому поводу.

Не раз замечала, что «удары» он принимал смеясь. Может быть, это была его манера «держаться»?

До последних дней Охлопков не мог жить без театра. Когда он приезжал, будучи уже больным, то не входил в зрительный зал, а у себя в кабинете, усевшись в кресле, слушал по радио репетиции «Сколько лет, сколько зим!». Его очень беспокоили сроки выпуска этого спектакля. Вера Федоровна нервничала, подозревала, что театр охладел к ее пьесе.

В последний раз, когда мы его видели перед больницей, он вызвал нас с главным администратором Д. В. Пташкиной, чтобы помочь ему собраться. Это было перед Новым годом. В больнице он бывал и раньше, отправляясь туда с большой неохотой, чуть не плача. А сейчас мы застали его веселым. Он просил меня собрать ему портфель со всеми книгами «Тихого Дона», инсценировкой, своими записками по ней, говоря, что вот подремонтируется и примется за постановку. Ехать в больницу не боится, потому что — вместе с Леночкой. Попросил, чтобы не забыли отнести в машину цветок цикламена, который мы ему подарили…

А вскоре после встречи Нового, 1967 года Николай Павлович покинул нас, навсегда оставшись в памяти.

О Николае Павловиче как художнике много сказано. Мне же хотелось в какой-то мере приоткрыть дверь и нашей «кухни», работы с ним в литературной части.

{260} Вспоминать, говорить о нем всегда радостно.

Лучше и не скажешь, как словами одного из любимых его писателей Хемингуэя: это «праздник, который всегда с тобой».

Не только со сцены театра Николай Павлович стремился пробудить в людях лучшие чувства, но и нас, работающих с ним, заражал своим оптимизмом, радостью жизни. Так случалось, когда он вдруг обронит слово доброе и воспрянешь духом…

## Эдуард Марцевич

Порой мне кажется, что душа его жива. Она внимательно следит за мной. За тем, как я живу, как я пытаюсь творить. Сколько у меня друзей? Сколько у меня врагов? Почему после его отеческого благословения так мало взлетов и так много падений? И не оттого, что я *не умею*. Отчего?

Прошло много лет, как нет Охлопкова, нет моего Гамлета. Нет моей живой мечты, нет проникающего в глубь тебя сосредоточенного взгляда большого седовласого красивого человека с добрыми пухлыми губами, высоко приподнятым вверх подбородком, чуть вздернутым носом и обаятельнейшей улыбкой — такой родной, такой отцовской, что выходить на сцену в присутствии его было счастьем, свободой, радостью.

Наверно у тех, кто любил этого человека, артиста, режиссера, остался в памяти *свой* неповторимый Николай Павлович. Он был настолько многогранен, что сумел каждому, кому довелось с ним встречаться в творчестве или в жизни, оставить частицу своей души, как искру, огонек, который зажег в нас близкую нашему сердцу тему.

Я не был свидетелем всей творческой жизни Н. П. Охлопкова. Он взял меня к себе в театр накануне своего 60‑летия. По сути дела этим художником почти все уже было сделано — и его первый режиссерский дебют на площади Иркутска в 1921 году силами горожан и армейских частей Красной Армии, и Реалистический театр с потрясающими «Аристократами» Н. Погодина в 1934 году, и работа в вахтанговском театре в предвоенные и военные годы, и прекрасная творческая судьба в Театре имени Маяковского, где был создан ряд незабываемых спектаклей. Не было только «Иркутской истории» и «Медеи», ставших впоследствии громкими аккордами всего его сценического творчества.

Его театр в то время был на гребне славы, общественного внимания, и почти каждая премьера вызывала в Москве интерес, диспуты и споры. Все Охлопкову было доступно, все его любили, все его знали, все хотели с ним общаться. Еще только начинался «Современник» и он протянул ему руку признания и поддержки. Он обласкал молодого Петра Фоменко, дав ему поставить в своем театре «Смерть Тарелкина». Он выступил в этот момент зачинщиком {261} диспута о проблемах советского театра на страницах журнала «Театр». Он активно руководит мастерской в ГИТИСе, ведет Высшие режиссерские курсы и пополняет свою труппу молодыми актерами и выпускниками театральных вузов Москвы. Среди них С. Мизери, С. Немоляева, А. Лазарев, Е. Лазарев, И. Охлупин, А. Ромашин, И. Шувалов и другие. Резко меняется репертуар театра. Одна за другой выходят на сцену пьесы о молодых: их проблемах, поисках, размышлениях. Обаяние, мысль, энергия, искренность, непосредственность, естественность и неподдельность чувств, молодость — остаются главным принципом сценического кредо Охлопкова. Это было время его большой любви к вновь пришедшим артистам; как мы потом говорили, это была его «лебединая песня», блестящим выражением которой стал спектакль «Иркутская история» А. Арбузова.

Так уж заведено природой, что все мы стремимся к своему продолжению. И теперь рассматривая своего сына, я бываю счастлив, когда нахожу свои черты в его внешнем облике, в характере, в движениях.

У Охлопкова не было детей, но у него был свой театр со своими актерами. С ним могли работать и работали только те, кто был влюблен в него, как в отца, и он работал с теми, в кого он был влюблен, как в своих детей. Наверное, в каждом из нас он видел частицу своей юности, свою необузданную энергию, волны страстей, полеты мечтаний, словом, все то, чем бывает наделена только молодость. И от этого он становился неотразимым.

Помню, шла репетиция спектакля «Нас где-то ждут» по пьесе А. Арбузова. Охлопков объявил перерыв. Актеры разошлись, кто в буфет, кто на перекур. Ни в зале, ни на сцене никого не осталось, он только попросил задержать Л. Н. Свердлина. Я сидел за колонной в амфитеатре, немного пригнувшись, и наблюдал за своим кумиром. Не спеша он взобрался на сцену в своих стареньких тапочках, в которых многие годы разводил мизансцены, внимательно оглядел зал, галерку, посмотрел за кулисы — никого. Свердлин в недоумении наблюдал за своим другом. Охлопков подошел к нему и сказал: «Лева, посмотри!» и показал на сценический задник. Тот, естественно, повернулся. И вдруг Николай Павлович подпрыгнул, и ногой, со всего размаха, дал пинок Льву Наумовичу, да так сильно, что тот подскочил от неожиданности, и они оба долго и громко смеялись, как маленькие дети. Потом обнявшись сели на скамейку и тихо сидели. Молчали.

Им было уже за 60. Они молчали, но каждый, наверное, думал об их общей молодости в 20‑х годах в голодной Москве, о первых сценических шагах у Мейерхольда, о своих дорогах в искусстве. Они молча сидели и думали…

Он был ярым защитником духовных завоеваний социалистического строя, глубоко понимал назначение этого строя на нашей планете. В его искусстве всегда чувствовалось стремление к идеалу. Он не любил, больше того, ненавидел нытиков и пессимистов. Весь его облик, весь его внутренний склад был оптимистичен.

{262} «Иркутская история», как я уже говорил, стала в творчестве Охлопкова его «лебединой песней». И действительно, это была настоящая сценическая поэма о любви к своей земле, к ее трудовому талантливому народу. И в то же время это были размышления художника о жизни и смерти, о любви и измене, справедливости и вражде. В этом спектакле как бы соединились вечная тяга Охлопкова к познанию людей от античности (следующей работой была «Медея») до сегодняшнего дня и страстное желание увидеть *нравственную будущность* советского человека.

Охлопков умел *мыслить спектаклем*, а не просто создавал его атрибутами знаков и символов. Метод работы у него был импровизационный. «Иркутская», например, началась вечерними встречами участников в его кабинете. Беседы были на самые разнообразные темы: о природе, о поэтах и художниках, о музыке, потом незначительная читка и вдруг проба куска из сцены, и опять Тютчев или Уитмен — о цвете листвы и запахе травы…

От нас он всегда требовал самостоятельности, инициативы, готовности в любую минуту работать в полную силу. «Показ» тоже присутствовал в его работе, но им он хотел или пробудить спящую фантазию артиста или меткой метафорой раскрыть секрет сути образа. Для него важно было, чтобы сама природа исполнителя «запела» и «заиграла». Почувствовав такой момент, он оставлял артиста в покое до самой премьеры. Одной из характернейших черт Николая Павловича в работе было то, что он умел *ждать* созревания роли и *верить* в тех, кому он поручил эти роли.

Вникая во все стороны актерской жизни, он не забывал и то, что не одним святым духом искусства держится артист. Ревниво охраняя нас от кино, телевидения, радио и концертов, он активно помогал в устройстве быта и в материальных вопросах. Однажды Охлопков выдал некоторым из нас конверты с денежной суммой, чтобы поддержать наш почти студенческий стол. Назад денег не взял: «Будьте моими должниками!» Так вот мы с Александром Лазаревым и остались ему должны.

Мне посчастливилось участвовать почти во всех спектаклях, к которым прямо или косвенно прикасались руки Николая Павловича в последние годы его жизни. И везде во всех работах это было прежде всего постижение души человека, ее своеобразия и неповторимости — от Гамлета, где он тонко и деликатно подталкивал меня на дорогу к человеку-мыслителю, человеку-бойцу, до Валерика из пьесы В. Пановой «Проводы белых ночей!». Не забуду его подсказку: «Разве ты не слышишь, что тебя называют — воробушком? А ну, подпрыгни, как воробушек! Вот так! Еще! Еще! А теперь пробуй сцену!» И вдруг пошло! То, над чем бился долгое время, надо было всего-навсего перепрыгнуть простым «воробьиным» скачком. И вот так шаг за шагом — к психологии бесчестного, бесхарактерного, легкомысленного человека.

Работать с ним всегда было счастьем. Его творческая доброта доходила до обожания артистов. И не зря мы очень часто слышали его любимое выражение: «Да здравствует Его Величество артист!» {263} Он любил шутить: «Как это вы так свободно и смело играете перед зрителем. Я бы уж давно от страха убежал со сцены!» Мы-то знали, что это говорил удивительный артист, которого, к сожалению, мы не могли видеть в театре, но зато отлично знали по кино и были поклонниками его глубоко национального таланта. Может быть, потому, что Николай Павлович сам был истинным артистом — он так ценил и оберегал наш труд и духовное спокойствие.

Конечно, за семь лет работы я видел его разным: добрым и гневным, лиричным и бурным, уверенным и растерянным, сердечным и непрощающим компромиссов, но всегда в нем главным оставалась любовь к жизни. Искренно жадный до нее, он вел страстный и умный диалог со Временем. И когда уже больной, без сил он появлялся в театре и подолгу находился в зале, или долгими часами сидел за столом в своем кабинете и молчал, — страшно, невозможно было смотреть на эту трагическую фигуру…

Я полюбил Охлопкова, когда мне было двадцать и вот мне уже за сорок, а я по-прежнему люблю его, потому что в нем я узнал и воспринял самые лучшие черты человеческой природы. Они были его естественными, органичными и оттого такими прекрасными. Не зря в пору работы над «Гамлетом» он сказал фразу, которую я навсегда запомнил: «Если тебе судьба подарила Гамлета, то и в жизни ты обязан быть хоть чуть-чуть похожим на него. Иначе нечего браться за эту роль».

Идут годы, но мой Охлопков живет в моей душе таким же цельным и живым, каким я видел его и знал. И пусть работал я с ним недолго, но — полно, насыщенно и плодотворно. И чем больше проходит лет, тем явственней я понимаю, что это было прикосновение к чему-то необыкновенному, неповторимому и незабываемому.

## Иосико Окада

Я училась на третьем курсе режиссерского факультета ГИТИСа, когда мы, к несчастью, потеряли своего руководителя — А. Лобанова. Мы чувствовали себя сиротами и долго обсуждали, что же теперь с нами будет. В конце концов пришли к выводу, что после смерти Лобанова для нас не может быть лучшего педагога, чем Охлопков.

Правда, по разным причинам наши надежды не осуществились, но я с тех пор приобрела особый интерес к творчеству Охлопкова, который так владел сердцами молодежи. И вот почему, когда на пятом курсе встал вопрос о практике, я, не колеблясь ни минуты, выбрала для себя Театр имени Маяковского.

Репетиции Николая Павловича потрясли меня. Какая-нибудь идея, казавшаяся нам необычной или неосуществимой, в его руках моментально и легко превращалась в прекрасную мизансцену. {264} Надо сказать, что эти ежедневные репетиции были для меня большой радостью…

Примерно в это время мною овладела одна мысль. Приближалось время дипломного спектакля, и я стала думать о том, чтобы поставить для советских зрителей японскую пьесу и внести свой вклад в фундамент японо-советских культурных связей. Японская пьеса в постановке японского режиссера в исполнении советских артистов… вот о чем я мечтала!

И как только мое пожелание было принято, я попросила разрешить мне сделать этот спектакль именно у Охлопкова. Я знала, что в 1928 году, когда в Москву приехала на гастроли группа театра Кабуки во главе с Итикава Садандзи Вторым, их искусством очень заинтересовался Мейерхольд. И я думала, что, может быть, и Охлопков, который считал Мейерхольда своим учителем, разрешит поставить у себя японский спектакль.

К счастью, мои ожидания оправдались. И даже в большей степени, чем я предполагала: Николай Павлович полностью поддержал мое предложение! Он часто сам присутствовал на репетициях и помогал своими советами. У меня были трудности с русским языком, и я подчас не решалась сказать то, что хотела… Заметив это, Охлопков сказал: «Вы уж слишком скромны. С актерами надо быть построже!» — и произнес это так, чтобы все слышали и обратили внимание. Вот такую заботу проявлял этот человек.

Надо отметить, что все участники моего спектакля очень увлеченно и активно работали, стараясь по возможности правильно передать непривычную для них жизнь и чувства японцев. Японские театральные деятели тоже оценили тот факт, что впервые в Советском Союзе японский режиссер поставил японскую пьесу: они прислали нам костюмы, парики, реквизит… И в буквальном смысле получился спектакль «дружбы советских и японских театральных деятелей». И все это благодаря Николаю Павловичу…

После этого я не рассталась с Театром имени Маяковского. О, Николай Павлович! И сейчас вижу, как он — такой высокий, что я всегда смотрела на него снизу вверх, а он вынужден был склоняться ко мне, — вижу, как он, чудесно улыбаясь и похлопав меня по плечу, говорит: «Ну, как, моя маленькая Иосико?! Поищите еще какую-нибудь японскую пьесу». «Мне бы хотелось поставить какой-нибудь спектакль с вами. Нет ли у вас хорошей пьесы?» — говорил он уже серьезно.

Я не перестаю жалеть, что это не осуществилось. Как негодовала я на судьбу, которая взяла его от нас в самом расцвете творческих возможностей.

Помню, Николай Павлович отмечал свое 60‑летие. В Японии человеку, которому исполняется 60 лет, говорят о возрождении, о начале новой жизни и дарят короткое красное шелковое кимоно и шапочку… И сейчас стоит у меня перед глазами его улыбающееся радостное лицо, когда он принимал от меня этот подарок…

## **{****265}** Владимир Комратов

Зал аплодировал и требовал Охлопкова. Это было за год до его смерти. Николая Павловича привели под руки за кулисы. Он стоял, слегка пошатывающийся от слабости, смотрел остановившимся детским взглядом куда-то мимо нас, актеров, хлопавших в ладоши, вызывавших режиссера…

… Всего восемь-девять лет назад я впервые увидел легендарного мастера. Встреча театрального студенчества была в Доме актера ВТО. Зал полон. Еще бы! Николай Охлопков — это новизна в театре. Это поиск и дерзание. Условное оформление, юные актеры играют центральные роли, и каждый спектакль — открытие! Теперь предстояло увидеть его в жизни. Как он говорит, ходит, смотрит…

Охлопков запаздывал… Мы ерзали в креслах, шумели… Вдруг послышалось: «Охлопков, Охлопков…». Зал затих. Он прошел к сцене мягкой, чуть подпрыгивающей походкой. Я увидел седой затылок с характерной складкой на шее, покатые плечи в пиджаке из серого букле. Николай Павлович обернулся… Сощурил глаза, улыбнулся, и на нас пошли волны тепла и обаяния… «Я рад, что встретился с вами. Много лет мне искусственно ставили преграды на пути к молодежи, но я все-таки прорвался сквозь них, и мне приятно видеть в зале молодые лица. Молодости принадлежит будущее». Он говорил тихим, сиплым высоким голосом… Неожиданно как-то… «Что такое современный театр? Какой театр мне близок? Театр, в котором бушуют страсти, в котором бьется глубокая мысль. Художник не может отделять себя от времени, от мира. Ему до всего есть дело. Я мечтаю, чтобы на пятачке сцены бушевали ураганы всей планеты… Но… ураганные страсти надо уметь играть… Сегодня говорят о сдержанной манере игры… Прекрасно… Сдерживайтесь. Но сдерживать надо разгоряченного скакуна, а не клячу, которая сама вот‑вот рухнет на землю. Мы не имеем права собирать тысячу человек каждый вечер и показывать мелкие чувства!»

Николай Павлович говорил, и лицо его краснело от приливавшей крови. Глаза становились круглыми и остроголубыми. Он подносил к лицу сложенные кисти рук с согнутыми пальцами и резко разбрасывал их в стороны. Особенно на любимых словах: «буря», «океан», «бунт»… Он говорил, а я чувствовал, что он порой взвинчивает себя, как бы заставляет себя взбегать на высокую гору.

«… Сейчас актеры избалованы. Режиссер суетится около артиста: “Иван Иванович, вам удобно так? Может быть, эдак?” А тот только отмахивается: “Мне неудобно”. Если актерам дать свободу, то в спектакле о тайной вечере Иуда занял бы место Христа. Нет! Режиссерский рисунок выражает образ спектакля в целом! Артист, и тут надо взять лучшее, что дала школа Станиславского, должен оправдать рисунок, правдиво переживать его на сцене. Вот к чему я стремлюсь, но чего не всегда достигаю.

{266} Я сейчас приглашаю к себе учеников Студии МХАТ. Но их тоже учат недостаточно. Органично войти, поздороваться, выпить стакан чаю и уйти… Для Чехова, Толстого, может быть, достаточно… А как играть на “простоте” Шекспира? Еврипида? Здесь нужны открытые страсти. А этому их не учат».

… Показ выпускного курса Студии МХАТ в репетиционном зале Театра Маяковского. За столом режиссеры и актеры… Николай Павлович вошел, чуть склонившись вперед, сел за стол, оглядел нас. «Готовы?» — «Да». (У него было удивительное качество для режиссера. Несмотря на то, что его боялись, всегда хотелось для него играть.) «Что покажете?» — «Горького, Достоевского…» — «Хорошо». Он снова оглядел нас и сощурил глаза: «Теперь отключитесь от улицы, толкотни в трамвае, столовой… Сосредоточьтесь… Войдите в мир Горького…» (Николай Павлович добивался полнейшей тишины перед работой. И если, не дай бог, кто-то громко топал ногами где-то высоко на ярусе, он останавливал репетицию: «Кто там топает, как солдат?! Тише! Тише все!!» После полной минутной тишины, необходимой для переключения актерского внимания, начиналась репетиция.)

Пошел показ. Многих «размагнитила» его тихая и мягкая манера разговаривать. Студенты стали мягкими и тихими.

Николай Павлович вообще не мог смотреть и слушать, если на площадке образовывалось «болото». И теперь… Он менял позы, потом начал покручивать головой, как будто ему тесен воротник, потом поглядывать по сторонам, наконец, крикнул (кричал он с сильным выдохом): «Стоп! Что это играете? Заснули? Вы кто? Молодые люди или старцы немощные? Ну‑ка… — обратился он к девушке. — Кто пришел к вам? Неожиданный гость? Вы удивились? Испугались? Так сыграйте как следует!» Студентка, увидев героя, удивилась и прижала ладони к щекам…

«Стоп! Никуда не годится! — ему начинало надоедать, и он небрежно бросил: — Его приход для вас что? Гром среди ясного неба? Или удар хлыста?» «Удар хлыста» он сказал, как бы выстрелив в нее, нагнувшись над столом. В подсказах Охлопкова всегда был *уровень*, на который должен взлететь актер. Не в словах даже, а в том, как он их резко выбрасывал из себя.

Сцену начали сначала. Вошел партнер. Девушка повернула голову, увидела его, от ужаса широко раскрыла глаза, вскинула руки над головой и, отшатнувшись, попятилась, чуть не упав в кресло… Я думаю, она ощутила этот «удар хлыста». Николай Павлович улыбнулся: «Ну вот… Задышали хоть немного… А то играете, не поймешь что…»

… Прошло несколько лет. Единственный спектакль, где мне пришлось близко наблюдать работу Николая Павловича как режиссера, была постановка «Между ливнями» А. Штейна.

Охлопков мало держал актеров за столом. Он не умел и не любил вести долгие исследовательские разговорные репетиции. После первого же прочтения сцены он поднимал артистов на ноги, вводил в выгородку, требовал сразу пользоваться костюмами и реквизитом… {267} Обстановка, в которой он любил работать и чувствовал себя властелином, была обстановка репетиции на сцене. Он сразу ставил все: мизансцены, свет, музыку… Словом, лепил спектакль.

Репетируем сцену в тюрьме. Смысл ее несложен. Арестованные восставшими кронштадтскими матросами люди, верные Советской власти, решают отправить делегата на съезд партии в Москву. Собираются голоса из камер. Идет перестукивание по всей тюрьме.

Начали. Шумовики стучали в кулисах. Я, беспартийный корреспондент, говорю будущему делегату: «Слышите? Тюрьма голосует: за!» «Стоп! — донеслось из зала, — что это за чепуха? Ну‑ка, пошлите несколько человек на верх сцены, на колосники, чтобы стучали. Это же голосует тюрьма! Стучит все здание! Несколько этажей! Давайте!»

Снова играем…

Раздается стук… Другой… В кулисах… На колосниках… Впечатляюще. Я вышел на авансцену и, волнуясь, произнес: «Тюрьма голосует: за!» «Стоп! — Охлопков поднялся из кресла. — Жидко! Мало! Нет ощущения, что гремит здание!» За режиссерским столом переговариваются. Николай Павлович нагнулся, спорит, машет рукой и, подойдя к рампе, глухо кричит помощнику режиссера: «Соберите всех, кто пришел на народную сцену, раздайте им деревяшки или что-нибудь, чем стучать, и отправьте по всем ярусам, — он махнул рукой в сторону балкона, — по всем ярусам, пусть встанут у каждой двери… По вашему сигналу начинают стучать. Сперва на сцене, потом в партере, потом в бельэтаже, ярусах, дальше и дальше! Сколько вам надо времени, чтобы подготовиться?» — «15 – 20 минут». — «Десять! Через десять минут репетируем. Перерыв».

Через десять минут в проходе зрительного зала стоял Охлопков. «Готовы?» — «Да». — «Полная тишина. Начали!»

Играем сцену. Начинаются стуки. В кулисах, на колосниках, в партере, все выше и выше по ярусам. Я не успел выйти на авансцену.

— Стоп! Стоп! Остановите их!

— Остановитесь! — понеслось по ярусам.

— Свет в зале! — командует Николай Павлович. — Выгляньте в двери. Все!

Быстро!

В проемах дверей появляются растерянные лица.

— Вы понимаете, что делаете? Вы коммунисты. Люди, пропахшие порохом… Моряки… Вы выбираете делегата в опаснейшей ситуации… Это ваш бунт! Вы стучите! Как поете «Интернационал»! А не тюк‑тюк, как ложками в столовой. Ну‑ка, еще раз. Энергично! Сильно! — последними словами он «выстрелил» в балкон.

— Еще раз картину! По местам!

Снова играем сцену… Перестукивание нарастает волнами… Загудел весь театр… Я в восхищении выскочил на авансцену, раскинул руки и воскликнул: «Слышите! Тюрьма голосует…»

{268} — Стоп! — Николай Павлович встал и подошел к рампе. — Что ты сказал?

Я повторил фразу.

— Нет! Ты сказал: комнатенка проголосовала: за! Нельзя так. Шире! Захватывай весь зал!

Я напрягся и выпалил…

— Стоп! Мало! Бери весь город, всю страну, всю планету! Все стучит! Все рвется в Москву! Давай!! И не мучай людей. Они устали стучать для тебя, — он повернулся спиной к сцене. — Сейчас он сделает.

— Тюрьма голосует: за!!!

— Еще сильней! Ты кто? Корреспондент? Нет! Ты король Лир! Понял???

Охлопков покраснел и раскинул руки, желая помочь мне почувствовать величие события. Я был вне себя, перестал что-либо понимать. Я только рванулся к рампе и изо всех сил, сколько было во мне, стараясь объять гремевший зал, выпалил:

— *Слышите? Тюрьма голосует: за*?!!

И подумал: еще раз заставит, упаду!

— Ну, вот… Другое дело. Молодец. И запомни: король Лир! Не меньше! Пошли дальше!

… Не нравился ему финал спектакля. Какая-то спокойная развязка. На руках отца умирал сын, простреленный в бою с мятежниками. За кулисами ревел духовой оркестр. Победа! Кронштадт пал!

Сперва из всех кулис выбегали моряки с винтовками, наганами и смотрели на погибавшего сына. Вроде ярко, динамично…

Николай Павлович пришел в зал. Щеки покраснели. Он волновался. «Выведите всех музыкантов на сцену. Оденьте всех в морскую форму. Пусть выстроятся от кулисы до кулисы!»

Не ожидавшие подобного поворота музыканты жались к бархатным кулисам…

— В чем дело? — Охлопков подошел к рампе.

— Не хватает бушлатов…

— Найти! Сейчас же! Одеть всех! Всех! Через 20 минут!

Он не понимал порой, что может не быть чего-то или не хватать, скажем, бушлатов. Он задумал, значит, вынь и положь! Сам после может отказаться от находки, но в эту минуту не сметь возражать!

Костюмеры забегали… К концу репетиции музыканты неловко вышли и встали в ряд.

— Не ходите, как морковки. Вы победители! Военные моряки! Ну‑ка, выйдите достойно! Круг на место! Начали!

Вышли, встали, рванули марш…

Охлопкова опять что-то не устроило. Он окончил репетицию. Вечером или днем ему пришло в голову новое решение. Видно, он позвонил в театр… Там зашевелились мастерские…

Утром, к удивлению всех, оркестр вышел в белых маскировочных халатах, встал в длинную шеренгу, за ним военморы. Загремел {269} марш. Отец, потерявший сына, становится в строй. Один в черном. Среди людей в белом.

Сильно!

Но в день сдачи…

Николай Павлович вошел на сцену в песочном пальто. Поднятый воротник упирался в складку на затылке…

— Значит, так, — говорил он исполнителю роли отца. — Умер сын… Опустил его на землю… Вышел оркестр… Гремит марш… Пошел круг… Ты идешь… Смотри! Идешь вдоль шеренги на свое место!

Охлопков пошел… В пальто с поднятым воротником… Руки в карманах… Голова наклонена вперед… Смотрит под ноги…

И вдруг!..

Он пошел не в такт! Охлопков, обладатель уникального слуха, музыкант, пошел поперек музыки! Конечно! Отец оглох от горя!

Он участник победы и, верный долгу, идет на свое место в строю, но идет, подавленный горем, идет, никак не согласуясь с маршем… Видно, ему самому понравилась находка, он обернулся и продолжил:

— Понял? Идешь не в такт! Поперек! Медленно! Наклонив голову! Давай!

Отец в черном бушлате шел грузно, медленно вдоль белой гремевшей медью шеренги, входил в нее и совсем по-штатски поворачивался лицом на публику.

… За режиссерским столом Охлопков не терпел возражений. Одному актеру он предложил в начале спектакля во время перестрелки пробежать восемь шагов, схватиться за живот, в который попала пуля, резко выпрямиться и, обмякнув, упасть в центре сцены. Артист сделал пять шагов и упал справа, не добежав до центра…

— Стоп! — выдохнул Николай Павлович. — Прошу сделать восемь шагов и упасть в центре. Понятно?

— Понятно, Николай Павлович!

— Сначала.

Артист перестарался и пробежал двенадцать шагов, рухнув на другом краю сцены…

— Стоп! Я что просил?! Повторить!

— Восемь шагов и упасть в центре…

— Почему не выполняете? Не умеете считать? Я попрошу помощника посчитать вам…

— Я умею считать… Но трудно. Бегают, стреляют, кричат… Легко вам требовать…

— Что? Что ты сказал?? Вон! Вон со сцены, шпана! И чтобы духу его не было в театре!! — крикнул Николай Павлович куда-то в сторону.

Голос у него был слабый и глухой, но он так направлял свой звук, что, казалось, от крика покачивается люстра… Завтра этого человека не было в театре.

{270} Бывало, что этот бунтарь и диктатор сам боялся, как ребенок. Так он ходил по залу во время «Гамлета» и говорил: «Скажите кто-нибудь Свердлину… Нельзя так долго умирать в спальне королевы!» Но никто не отважился сказать, сам он тоже не решался, и Лев Наумович умирал в роли Полония три минуты…

Если Николай Павлович влюблялся в актера, он носил его на руках, окружал таким вниманием и лаской, что актеру казалось, — он ходит в театре по цветам. Это и роли, и зарплата, и квартира, и внимание прессы, и билеты на вернисажи и на приезжих гастролеров…

Но, не дай бог, попасть в немилость. Переставал замечать он, главный режиссер, и, как бывает в театре, переставали замечать сразу и другие руководители… Тогда конец… Лучше уходить…

Охлопков мог принять иное толкование сцены, но при условии полного и законченного ее воплощения. Он не умел видеть ростки. В той же пьесе «Между ливнями» сын умирает на руках отца. Он кричит, просит спасти, хватаясь за отцовский бушлат. Мне казалось, что человек с развороченной грудью не может так напрягаться для крика. Я сказал это исполнителю.

На следующей репетиции тот сыграл сцену по-другому, но с полной отдачей. Николай Павлович крикнул из зала: «Молодец! Умница! Так играй!» Потом на банкете после премьеры Охлопков сказал: «Да‑а, роль сыграна так, как я бы не мог сыграть!» Честно, перед сотней гостей за столом…

… Зал аплодировал и требовал Охлопкова. Он стоял за кулисами, слабый, в черном костюме, слишком просторном для похудевшего тела. Но едва занавес стал раздвигаться, сцену и аплодировавших актеров залил яркий свет и гром рукоплесканий достиг кулис, я увидел, как в старом царственном льве, в Николае Павловиче что-то встрепенулось, он выпрямился, резко оторвал поддерживающие его руки и, широко улыбнувшись, вышел на публику. Он поклонился, осмотрел ярусы один за другим, еще раз поклонился, показал рукой на артистов, стоявших за его спиной, и ушел…

За кулисами он сник и оперся на чьи-то руки…

Этот всплеск *артиста* стоил огромного напряжения…

Я смотрел ему вслед, и сердце мое сжималось от боли…

Это был последний выход Охлопкова на сцену.

## Андрей Гончаров

Моя жизнь сложилась таким образом, что в конце 1967 года я? стал главным режиссером Театра имени Маяковского. Легко понять мое волнение — быть преемником Николая Павловича Охлопкова, {271} художника могучего, талантливого, ни на кого не похожего? Это было лестно (об этом думалось меньше всего) и вместе с тем очень сложно (а вот об этом я помнил все время).

Сложно потому, что я был воспитан в иной театральной эстетике и сформировало меня иное направление русского и советского театра. Но авторитет Охлопкова, своеобразие его образного мышления были настолько сильны, что мой учитель Николай Михайлович Горчаков, режиссер мхатовской школы, перед началом моей работы в руководимом им Театре сатиры говорил мне: «В поисках решения спектакля подумайте и представьте себе, как бы этот спектакль мог поставить Охлопков».

Невозможно переоценить значение Николая Павловича для советского театра. Что характерно для него как для художника? Прежде всего, это образное осмысление жизни, свой поэтический язык, в который он внес новое понятие красоты в театре. Мы так часто говорим о том, что необходимо искать современные формы диалога со зрительным залом. У Охлопкова это рождалось само собой. Причудливое сочетание театральности и достоверности, удивительное умение пользоваться условностью, соблюдая вместе с тем большую правду искусства и соизмеряя ее с человеком на сцене — вот те поразительные качества, которые отличали Николая Павловича. Он брал на вооружение театральную культуру всех времен и народов, щедро пользовался традицией национальных театров, и всякий раз это носило характер органического сплава.

Характерно для Охлопкова и то, что каждый разговор со зрительным залом обязательно носил общественно значимый характер. Поэтому эпичность изложения, столь свойственная спектаклям Николая Павловича, становилась отличительной чертой тех театров, которыми он руководил.

Охлопков был замечательный артист — артист удивительной, я бы сказал, *подробности* человеческого существования и психологической правды. И это, наверное, давало ему возможность сочетать традиции русского театра, в котором ведущая сторона всегда принадлежала психологическому направлению, с поиском яркой сценической выразительности, которая была удивительно интересной и своеобразной чертой советского театра. Поэтому совершенно закономерно, что Театр Революции, в котором работали такие замечательные мастера, как Вс. Мейерхольд, А. Попов, А. Дикий, А. Лобанов, возглавил почти на целое тридцатилетие могучий талант Николая Павловича Охлопкова. Поэтому закономерно, что именно Театр Революции получил имя новатора в поэзии, в драматургии — Владимира Маяковского.

Когда меня спрашивают, какие традиции театра продолжает в своей работе Театр Маяковского, то мне хочется сказать, что помимо подлинной партийности, гражданственности, демократичности, присущих творчеству Охлопкова, мы сегодня так же, как и во времена Николая Павловича, ищем эмоциональности социального звучания и образной эквивалентности всего того, о чем хотим сказать со сцены. Мы так же, как и он, ищем пути диалога со зрительным {272} залом. А для того чтобы разговор состоялся, необходима новая художественная информация, ибо только благодаря ей возникает сотворчество публики.

Сегодня подлинное драматическое искусство реализуется прежде всего через человека на сцене. И здесь надо сказать, что у театра появились новые возможности постижения психологической природы, внутреннего мира человека (а сценическое искусство, бесспорно, двигается в этом направлении). Поэтому принципы образного поэтического изложения содержания произведения сегодня мы можем подчинить законам развития психологического театра в *большей* степени, чем в 40 – 50‑е годы, когда театр был лишен этой возможности в связи с периодом «бесконфликтности» в литературе.

У театра свой путь — неповторимый путь общения со зрительным залом. Весь процесс внутренней жизни человека на сцене должен стать достоянием публики. Этот процесс только тогда интересен, когда виден эффект личного присутствия артиста в материале и когда подробность существования и плотность художественной информации становятся близкой, понятной зрительному залу. И на нынешнем этапе существования Театра Маяковского это качество может быть в значительно большей степени реализовано, потому что театр вслед за литературой сделал серьезные шаги по линии «человековедения».

Николай Павлович Охлопков — один из лучших выдающихся постановщиков на русской сцене. Сегодня это качество, в том понимании, в котором оно присутствовало еще пятнадцать — двадцать лет тому назад, исчезает. Сегодня режиссер без *подробного* умения работать с артистом, без способности реализовать свои замыслы через человека, без *педагогики*, если угодно, в режиссуре не может соответствовать требованиям времени и эстетике современного театра. Среди замечательных постановщиков, которыми славился раньше русский театр, видное место занимает Николай Павлович Охлопков, чей талант и мужество позволили, я считаю, выжить многим тенденциям в советском театре в период «бесконфликтности». Образная заразительность спектаклей Охлопкова очень часто захватывала внимание зрителей — она иногда позволяла «закрыть» нищету «бесконфликтного» театра. Не случайно в этот период эталоном понятия поэтического в советском театре стала режиссура Николая Павловича.

… Многое изменилось сейчас в жизни и в искусстве, изменился и Театр имени Маяковского. Но вспоминая творчество страстного художника Николая Павловича Охлопкова, все мы ощущаем себя его преемниками, ибо в главном стремимся к тому же — быть мощным рупором передовых идей своего времени.

# **{****273}** Спектакли[[26]](#endnote-14)

## **{****274}** Молодая гвардия

Инсценировка Н. П. Охлопкова романа А. А. Фадеева.

Постановка Н. П. Охлопкова.

Сопостановщик Е. И. Стародомская.

Режиссеры Е. И. Зотова и С. И. Калинка.

Художник В. Ф. Рындин.

Музыка С. В. Рахманинова.

Музыкальное оформление И. М. Мееровича.

Премьера 8 февраля 1947 года.

**Всеволод Малашенко[[27]](#endnote-15)**. Инсценировка, написанная самим Н. П. Охлопковым, состояла из четырех актов.

Первый акт — появление основных героев в самых различных обстоятельствах. Они еще не знакомы друг с другом, но каждый подготовлен к встрече, потому что цель, смысл жизни в эти трудные дни были едины для всей молодежи. Акт заканчивался очень выразительной мизансценой. Окруженные вражескими танками, стоят настороженные люди, а в центре, как бы объединяя их, — коммунист Валько, один из руководителей подполья.

Второй акт — судьбы героев сходятся как бы в одной точке: зарождается мысль о создании подпольной группы. В финале клятва верности, преданности делу борьбы против фашистов.

Третий акт насыщен конкретными фактами борьбы и как апофеоз — знамена, развешанные в оккупированном городе в честь двадцатишестилетия Октября.

Четвертый: акт — провал организации, аресты, и вчерашние мальчики и девчонки предстают мужественными, зрелыми борцами.

И, наконец, финал — скульптурная группа молодогвардейцев, мизансцена с развевающимся красным знаменем, вошедшая в историю советского театра.

Коротко пересказав композицию инсценировки, мне хочется лишний раз подчеркнуть, что Н. П. Охлопков всегда, с самого начала работы точно знал, что он хочет. В самой инсценировке заложен замысел режиссера, идейная заданность спектакля, продуманность целого и каждого эпизода, каждого образа.

Спектакль и сейчас, как кинолента, во всех подробностях проходит перед моими глазами. И, конечно, знамя, огромное полотнище через всю сцену. Оно живет в сердце каждого молодогвардейца, оно участвует во всех событиях. Вот оно мягко опущено и ничто {275} не тревожит его красивых, спокойных складок. Это Уля Громова и Валя Филатова любуются лилией. «Как хорошо бы могли жить все люди на земле, если бы они только захотели», — говорит Уля.

Но раздается взрыв шахты, значит, в поселок пришли фашисты, и знамя бьется, волнуется. При появлении вражеских танков знамя опускается, как бы закрывая своим «телом» людей.

Во втором акте Сергей Тюленин рассказывает, что фашисты расстреляли всех не успевших эвакуироваться раненых бойцов к доктора. И знамя движется медленно, торжественно-траурно. В дом Кошевых пришли фашисты, и знамя исчезает: оно принадлежит только советскому человеку, сейчас его не должны видеть враги. Но наступает день двадцатишестилетия Октября, и знамя превращается в несколько ярких знамен, развешанных по городу молодогвардейцами. Знамя — символ идейного содержания спектакля.

Мы, молодые актеры, исполнители эпизодических ролей участвовали во всех массовых сценах. Николай Павлович очень часто показывал пластику поведения. Он объяснял, что такое диагональные мизансцены, как надо стоять на ступенях, в каких ракурсах должны быть плечи партнеров, руки, ноги, и требовал, чтобы каждый внимательно следил за своим телом. Костюмы даже самого незначительного персонажа массовых сцен рассматривались им лично и придирчиво. Это создавало у всех чувство ответственности, и все мы очень волновались за себя, за спектакль, за театр.

**Евгений Самойлов[[28]](#endnote-16)**. Николай Павлович был одержим романом, будущим спектаклем. Он сам пишет инсценировку, сам в ходе репетиции играет все роли, мужские и женские, показывает так, что актеру, умеющему видеть, остается лишь сыграть увиденное. Режиссерские показы Охлопкова, великолепного актера-импровизатора, могли бы стать предметом особого исследования. Здесь он шел за блестящими показами Станиславского, Мейерхольда и за своим собственным актерским талантом.

Помню, как Охлопков со всем своим ростом и начинающей уже слегка грузнеть фигурой показывал мне, как бегает по сцене Олег, мой герой. Его удивительно легкие движения, руки, все тело, становившееся почти невесомым, подсказали особую радостную легкость не в одной лишь пластике, но и во внутреннем ощущении жизни юного организатора подполья. Это была не легковесность, а сочетающаяся с твердой волей и достаточной физической силой неотягощенность житейским опытом и беззащитность юных перед безжалостной силой врага. Тем значительней был их подвиг. Может быть, обретение этой легкости нами, исполнителями ролей молодогвардейцев, позволило играть спектакль добрый десяток лет. Он был сделан на одном дыхании. На репетициях рождалась та гармония частей и целого — замысла режиссера, видения художника и актерских устремлений, — которая свойственна лишь самым счастливым творческим процессам. Мы чувствовали себя как бы обновленными, омытыми горячими слезами скорби: {276} по замученным палачами героям и светлыми слезами радости от воплощения ставших нам бесконечно близкими образов.

Охлопков признавался, что работа над «Молодой гвардией» была самым счастливым периодом его творчества. Ведь в материале романа, вернее в трагичной и прекрасной истории борьбы и гибели мальчиков и девочек Краснодона, Охлопков — режиссер, художник, патриот, человек, ощутивший кровную связь свою с героями, — увидел то величие, тот подвиг человеческий, который был выражением самого духа народного, вечно противостоящего злу, насилию. И не творческим ли счастьем была возможность воплотить этот дух, этот подвиг силой своего искусства! Всю поэтическую страстность, нежность и боль сердца Охлопков вложил в свое детище. Он как бы сам был тем счастливо найденным образом — алым полотнищем, обнимающим сцену, нежно колышущимся, тревожно трепещущим, скорбно сникающим, победно развевающимся; сам становился звуками Первого фортепьянного концерта Рахманинова, слитого с единым звучанием всего спектакля.

**Вадим Рындин[[29]](#endnote-17)**. Никогда не забуду, с какой радостью работал я вместе с Николаем Павловичем Охлопковым над «Молодой гвардией». Эта работа стала для меня одним из самых торжественных событий в моей жизни. Сам драматургический материал дышал таким чувством современности, был так окрылен высокой героикой подвига, что сразу рисовалось решение необычное, не имеющее ничего общего с привычными театральными приемами. Мне хотелось, чтобы та динамика, которая ощутима и в действии, и в характерах, и, главное, в идеях романа Фадеева, та сила коммунистической убежденности, которой проникнута вся книга и которую всемерно стремились сохранить в инсценировке, чувствовались и в оформлении. Предположим, что мне захотелось бы точно, до малейших деталей скопировать все подробности окружения краснодонцев. При известном напряжении сил можно было достать и фактические сведения и фотоматериалы и достигнуть этой цели. Но тогда атмосфера спектакля оказалась бы иной, противоречащей романтически-приподнятому тону действия.

Необходимо было найти верную интонацию общего решения, сохранив при этом достаточную достоверность и характерность частностей. Именно отсюда возникло решение строить оформление как непрерывную последовательность кадров, сменяющих друг друга с почти кинематографической стремительностью. В каждом из кадров мне хотелось добиться графической лапидарности, собранности, чеканности изображения, избежать какой бы то ни было бытовой мелочности, намека на «натуральность» обстановки.

Но, решая спектакль как последовательность кадров, необходимо было найти тот лейтмотив, который и превратил бы все оформление в некий «изобразительный монолит». Таким лейтмотивом, избранным после длительных поисков и проб, оказался красный стяг. Он-то и объединил декорации всех эпизодов. Колорит знамени — то светло пламенеющего, то освещенного мрачным заревом, то трагического в сцене казни, то праздничного в эпизоде {277} «Седьмое ноября» — алый цвет казался нам наиболее точным выражением мысли произведения. Сами контуры знамени — то приспущенного, как огромный парус, то траурно-никнущего, то победно взвившегося на фоне горизонта — должны были нести нагрузку смысловую, должны были так же, как игра актеров, выражать драматический характер событий спектакля. Здесь я особенно убедился в том, что одна удачно найденная условная деталь может более выразительно раскрыть замысел, чем множество бытовых подробностей. Это особенно справедливо для спектакля больших обобщений, каким была «Молодая гвардия».

**Петр Градов**. В феврале 1951 года Н. П. Охлопков посмотрел спектакль «Молодая гвардия». Играли молодые актеры, недавно пришедшие в театр. С нами репетировали, нас вводили на свои роли прославленные мастера театра, которые когда-то играли премьеру «Молодой гвардии».

Надо сказать, что к этому спектаклю в театре относились особо. Это была одна из лучших работ Николая Павловича, а может быть, лучшая. Он как-то говорил, что ему ближе всего романтический реализм. Можно сказать, что даже героико-романтический. И в пьесах камерного звучания, и в пьесах психологического плана он все равно искал хоть крупицы этого самого героико-романтического, «вытаскивал» их, выводил на первый план. А в «Молодой гвардии» ему не надо было ничего «вытаскивать». Тут все было озарено романтикой, все пронизано героикой, и в то же время никаких котурн, столь ненавистных Охлопкову. «Молодая гвардия» стала знаменем театра.

Во время беседы после просмотра Николай Павлович сказал: — Работа над «Молодой гвардией» выявила много хорошего и немало дурного. Все вы кончили театральные школы, но многое еще не умеете, многого не поняли. На одной молодости тут не сыграешь, надо попотеть, надо раскопать, найти красоту, скрытую в каждой роли.

Это будет передача эстафеты. Но право на роль надо завоевать честным трудом. Никакие взаимоотношения тут не помогут. Тот, к кому я очень хорошо отношусь, может не получить роли.

Я буду говорить о недостатках, которые типичны для всех. Когда я буду говорить об артистах П. Градове или Л. Берлине, или о ком-нибудь еще, — это относится ко всем.

Одни считают, что актер должен приступать к работе без режиссерских экспликаций и т. д. Другие, что готовиться надо и задолго до начала репетиций. Я в их числе. Ведь на Северный полюс мы не берем с собой плавки и купальники, а в Евпаторию — шубу. Надо знать, куда ты собираешься ехать, и взять все необходимое именно в этом путешествии. Ты должен знать — какую идею воплощает твой образ, какую тему он несет? Надо помнить о среде, окружении.

П. Винник задумал сыграть в Тюленине передового мальчика, воспитанного комсомолом. Мать у него политически грамотная, и сам он — настоящий советский парень. Но вся надуманность {278} твоей трактовки сразу же вылезает наружу. Да, Сережка — хороший советский парень. Но этот хороший парень может появиться перед девчонками голышом. А по твоей трактовке он должен выпрыгнуть из воды с красным флагом в руке и крикнуть: «Да здравствует Советская власть!» За Сережкой все время ходит свора собак, и, когда к нему домой пришла учительница, он эту свору выпустил на нее. А ты наполнен или одержим только одной идеей. Твой образ — рупор данной идеи, вешалка для нее. Самый благородный, но отвлеченный замысел надо проверять жизнью. Если бы Фадеев натуралистически описывал жизнь, он мог бы увидеть в Сережке только хулигана, но как реалист он увидел и горячую душу этого паренька, и беззаветную храбрость, и любовь к Родине… А у тебя схема. У твоего Сергея в кармане лежит томик Карла Маркса, а у настоящего — чего там только нет!..

Для многих из вас характерно изображение чувства «вообще». Это очень распространено. Берегитесь вообщизма!.. Однако режиссер, как врач, должен не только поставить диагноз, но и лечить. Вот Ершова играет сцену с Ваней Земнуховым. Она делает вид, что смотрит на него, делает вид, что слушает… Так в немом кино играли. Диагноз — Ершова наигрывает чувство. Лечение — найти действенную задачу. Какую?.. Спасти Ваню Земнухова — уговорить его ехать! Какой у Ершовой внутренний монолог слышится мне сейчас, судя по ее игре? А вот какой: «Ванечка, как я тебя люблю!» И это, мне кажется, она повторяет сто раз. А надо сто раз повторять: «Ванечка, поедем! Ты должен уехать!» Чувствуете разницу?..

Николай Павлович так смешно изображает Ершову, смотрящую на Круглова, который играл Ваню, что мы все хохочем от души, в том числе и Люда Ершова. Я заметил, что всегда, показывая, как не надо играть, Охлопков утрирует наши ошибки. Он делает это умышленно — так легче понять свои промахи.

— А у Вани тоже борьба — против этих молящих глаз. Клава хочет, чтобы он уехал, а ему надо остаться. Если Ершова не будет действовать, а будет только признаваться Ване в любви, ему нечему противодействовать. Борьба не получится, и сцена не получится.

Если два человека не борются — не интересно. На сцене нет ни одного шага без борьбы. Какой же способ лучший против игры «вообще»? Действовать!

Градов играет «в образ». Жора Арутюнянц — армянин, значит, непременно пылкий, страстный. А идти надо от себя. Бросить акцент. С пирожного надо сесть на кашу. Надо просто говорить, просто все делать. Надо страстно возненавидеть ложь на сцене. Градов, подготовь два куска из Достоевского.

Гармаш, твоя Любка Шевцова забыла, что за стеной Валько. Она не за себя боялась, а за Валько. Вот куда все внимание. Правильно, Любку не надо играть легкомысленной, но в этой сцене надо прибавить хитринку — немцы не должны видеть, что вы их ненавидите. Все это нужно для главного — спасти Валько.

{279} Зиновьев играет чисто внешний образ немца. У тебя на лице написано: «Я хочу разоблачить немца». А ты иди от себя. После тяжелых боев ты входишь в дом, где живет молодая красивая девушка.

Несколько слов о юморе. Нельзя пропускать его там, где он есть. Тут я должен вернуться к образу Сережки Тюленина. Винник в этой роли читает пропагандистскую речь о том, какой должна быть молодежь. Он играет мальчика пятибалльного по поведению. Мы таких всегда били. Сережка отчаянный, у него цыпки на руках, с ним можно яблоки воровать, мышь подпустить педагогу и т. д.

Охлопков читает выдержку из «Молодой гвардии» о смеющихся глазах Сергея Тюленина, потом обращается к Саше Золодкову:

— Я думал, что ты заинтересуешься ролью Олега Кошевого. То, что он у тебя на несколько лет старше получается, не страшно. Но ты пришел к показу неподготовленный, «неглиже с отвагой». Олег ищет подпольную организацию. Представь, что ты в оккупации ищешь нити подпольной организации. Штаб сгорел!.. Ага — значит, есть какая-то организация!.. Самойлов играет очень хорошо. Ты тоже должен сыграть эту роль хорошо…

Не забывайте — в конце апреля вы нам покажете молодую «Молодую гвардию».

## **{****280}** Гроза

Драма А. Н. Островского.

Постановка Н. П. Охлопкова и А. В. Кашкина.

Художник Е. Г. Чемодуров.

Музыка П. И. Чайковского.

Музыкальное оформление И. М. Мееровича.

Премьера 10 июля 1953 года.

**Петр Градов**. После прогона за столом всей пьесы Николай Павлович объявил перерыв на пятнадцать минут. Ровно через пятнадцать минут он был на месте. «Все собрались?» — спросил он у Кашкина. Тот ответил: «Большинство». Охлопков улыбнулся и сказал: «Представляете, так на спектакль придут. Все собрались? Большинство…» Подошли несколько человек опоздавших. Николай Павлович обратился ко всем:

— Отчеты у нас всегда блистают финансовыми показателями, а классику мы играть разучились. Классика — школа для режиссера и актера. Она требует полной отдачи. Привычка отдавать себя роли не целиком, а частично стала второй натурой актеров.

Мы сейчас репетируем «Грозу». Потом возьмемся за «Гамлета» и «Фауста». Все это потребует решительного пересмотра нашей манеры игры вполсилы. Требуется суровая правда. Только она может потрясти зрителя.

Я не сомневаюсь в окончательной победе, но необходима огромная работа над собой. «Гроза» — не велосипед, а сверхскоростной самолет. Малейшая оплошность ведет к гибели. Какой-то маленький винтик не довинтил, он разболтался, и при такой скорости — это смерть.

Я несколько раз говорил Глизер, что в Кабанихе надо играть боярыню Морозову. Надо весь свой талант направить на это. Не увлекаться жанром, «вкусными» местами. Они, как бесы, совращают актеров. Главное — зерно образа. Помните о боярыне Морозовой. Тут не может быть ничего характерно-комедийного.

— А я и не хотела этого, — говорит Глизер.

— А чего вы хотели? Ведь надо чего-то хотеть! Добиваться надо. Вспомните, как Мартинсон от многого отказался в Карандышеве и прекрасно играл. Кабаниха — это трагический образ. Речь идет об одержимости, о силе, с которой человек отстаивает свои принципы. Кабаниха — не базарная баба, не торговка. Это враг, с которым надо считаться.

{281} Не получается Борис у Мельникова. Ты все время играешь тоскующего, вздыхающего интеллигента. Тебя ни разу ничто не потрясло. За что такого нытика Катерина полюбила?.. Слюнтяйство!.. Ни разу не вспыхнул костер души — ни радостью, ни ненавистью. Борис — это атомная энергия. А у тебя не то что взрыва, даже шипа нет. Где страсть?! Побеспокой себя!.. Надо так обнимать Катерину, чтобы тебя силой от нее оторвать не могли. Нельзя играть Бориса выхолощенным декадентом. Я не требую от тебя темперамент Мочалова, но свой темперамент не прячь. Вот вышел ты во двор, на тебя бросилась огромная овчарка. Как ты сразу оживишься!..

— Может быть, мне на одной, двух репетициях выплеснуть все? — спрашивает Мельников.

— Выплесни!.. Разбей тот графин, разбей все, что тут есть! Я за все плачу.

У Бахарева в роли Кулигина нет мечты, нет воспаленности душевной. Ты присутствуешь, ни за что не борешься. Местами у тебя появляется огонек, но пламенности еще нет. Вопрос решается — быть или не быть? У тебя должны быть глаза, красные от бессонницы. Бросают в костер ребенка, а ты говоришь — столбик, круг, гвоздик. Кулигин впивается в красоту. Когда он слушает исповедь Бориса, у него душа разрывается. Он страстный человек.

Вы, друзья мои, как контрабандисты, спрятали за пазуху спокойствие и думаете прошмыгнуть мимо режиссера. Не выйдет.

Верочка Орлова хочет отделаться от роли Варвары. Несколько раз меня об этом просила. Каприз. Потому и роль не получается.

— Но я же почти не репетировала, — говорит Орлова.

— Три раза репетировала, и я вправе требовать маленького приближения к роли. Ты — звездочка нашего театра и обязана хорошо сыграть в «Грозе». Никакой роли не получишь, пока не сыграешь Варвару.

Я считаю, что у нас есть Катерина. Женя Козырева — молодая актриса, у нее мало мастерства, но я верю в нее. Я верю, что у всех актеров может получиться, если хорошо поработать.

Ханов, мне кажется, верно выстраивает свою роль. Найдена верная линия. Можно еще немного ее выгнуть в сторону «страшного». Ханов мне рассказывал, что у них в квартире жил инженер, который в пьяном состоянии был буйным и страшным, а с похмелья — еще страшней. Дикой — из этой породы.

Теперь о ритмах… Что такое двенадцатый ритм?.. Я бежал от мобилизации, объявленной Колчаком, во Владивосток. Взял под мышку виолончель и поехал. Подъезжаем к какой-то станции, слышу разговор: всех молодых людей на станции снимут с поезда. На полном ходу прыгаю из вагона, обегаю станцию и на ходу прыгаю в вагон, но почтовый, а там часовой с винтовкой.

Вспоминаю еще один случай. Началась война. Мы в Риге. Ходят длинноволосые молодые люди — пятая колонна. Гаук, Месхетели и я приехали туда с женами. Внешне мы были спокойны, но {282} внутри — двенадцатый ритм. Жены должны были уехать, нам приказано было остаться. Я пошел в магазин, купил финку. Леночка на меня смотрит. Гаук спрашивает: «Что вы так смотрите на Николая Павловича?» А она ответила: «Запоминаю».

Вот когда Катерина кается, должен быть этот двенадцатый ритм. Внешне же все может быть очень спокойно.

В «Грозе» есть много сцен, где надо слушать партнера. И верить, верить, как дети. Попробуйте убедить девочку, что у нее в руках кукла. Не получится. Она верит в то, что это — живое существо, она укутывает ее на морозе и т. д.

Бахареву надо видеть городничего, о котором он говорит. Вы должны нести в себе трагедию. Кулигин не раз хотел наложить на себя руки. Он написал бы гневные, страстные стихи, как Рылеев, а вы смущаясь говорите об этом. Нельзя в Кулигине играть Луку. Он не Лука, он — разбойник, в том смысле, что может поджечь весь этот город. Перестаньте быть приятным и красивым.

Нельзя забывать о сложности чувств Катерины. Она не мелкая блудница. Она говорит Борису: «Не подходите!», а должно звучать и «Подходите!». Не надо бояться показать красоту чувственности, красоту любви.

Не дай бог, чтобы у Катерины получилась мелодрама. Ее гибель — это протест, подвиг, взлет, а не падение. Она не в омут полетела, не вниз, а вверх! Хоть долю секунды, но летела вверх!

В Борисе надо играть прикованного Прометея. «Эх, кабы моя сила!» Что это?

— Увез бы ее с собой — говорит Мельников.

— Нет!.. Эх, кабы моя сила, разрушил бы все! Вот что надо играть.

Гроза — это образное выражение пьесы. Оно диктует нам ритмы.

**Евгения Козырева**. Николай Павлович Охлопков — первый моя режиссер в профессиональном театре. Мне, вчера еще студентке, он сразу дал Катерину в «Грозе». Вся театральная Москва была несколько озадачена. Какая-то Козырева, кончила ГИТИС у Раевского, никто ее, естественно, не знает… Возник даже некоторый ажиотаж по этому поводу.

Вывесили распределение ролей: две Катерины, два Бориса, два Тихона — всех по два, а некоторых по три исполнителя. Потом Охлопков собрал тех, кого назначил на эту работу, произнес вступительное слово, затем всех отпустил, а меня попросил: «Задержись на минуточку». И сказал мне одну фразу — очень я ее хорошо помню: «Ты мне веришь?» Я даже удивилась этому вопросу. «Да». «Тогда мы будем работать».

Был у нас актер Лев Круглов. Охлопков его выбрал на роль Бориса. Велел приготовить нам две сцены: первую — в овраге и вторую — из последнего акта. «Значит, через десять дней приду смотреть. Репетируйте».

Репетируем, репетируем, репетируем. Приходит Николай Павлович — {283} очаровательный, садится в кресло, кладет ногу на ногу: «Ну, давайте, начнем».

И мы — так как сцены нам даны были трагические, любовные — в слезы, в грусть, в нежность, в безумные чувства. Он посмотрел, посмотрел и сказал:

— Очень хорошо, но все не «туда». Что ты все плачешь, Женя? Ну что ты все плачешь? Тебе впереди столько плакать, ты хоть порадуйся. Кто такая Катерина? Кто такая Катерина?! Это удивительно талантливая молодая девчонка. Почему я тебя взял? Почему я тебя взял? Потому что ты молодая и потому что ты сумасшедшая. Как она — сумасшедшая и молодая.

Ему нужна была не плаксивая Катерина, которая боженьку боится, а фантазерка, творческая натура, способная бороться. Он меня останавливал за кулисами и говорил: «Стой, стой-стой, как птицы летают? Ну‑ка, как?» Я говорила: «Ну, Николай Павлович, вот как». «Нет, нет, нет, вот так, как молния, как буревестник. Ты знаешь, кто такая Катерина? Это Раймонда Дьен, да, Раймонда Дьен!» В Сочи он увел меня на третий этаж оперного театра — там длинные коридоры с ковровыми дорожками. Он сел в конце коридора и говорит: «Вот сейчас ты пойдешь по ковру, это рельсы». И начинает делать «чух‑чух» — поезд идет, сначала тихо, потом быстрей. «Ну, иди!» Я рвалась и бросалась на рельсы. А он: «Вот это Катерина. Никакая не сопливая, просто честная до предела, поэтому и говорит: “Матушка, Тихон, грешна я перед вами и перед богом”. Не потому, что бога боится, а потому что она изначально чистый человек».

Николай Павлович боролся со мной очень долго: мне все хотелось плакать. А он говорит — нет, радуйся, как ты жила! Я была молодая, на мне «висели» какие-то впечатления от Аллы Константиновны Тарасовой — очень я ее любила. Если бы не она, я бы, наверное, не стала актрисой. Я жила на площади Моссовета и во МХАТ ходила на каждый второй акт — на первый у меня не было денег на билет, а во время антракта я проникала в зал. Поэтому МХАТ — это моя первая школа.

Николай Павлович никогда не мог успокоиться, его всегда тянуло куда-то вперед, вперед, в непознанное. Это потом стало модным давать молодежи большие, главные роли. Я была первой в Москве, которая играла в классике такую роль. И это сделал Охлопков.

## **{****284}** Гамлет

Трагедия У. Шекспира.

Постановка Н. П. Охлопкова.

Режиссер А. В. Кашкин.

Художник В. Ф. Рындин.

Музыка П. И. Чайковского.

Музыкальное оформление И. М. Мееровича.

Балетмейстер В. П. Бурмейстер.

Премьера 16 декабря 1954 года.

**Александр Штейн**[[30]](#endnote-18). … Репетирует «Гамлета» с Вечесловым, артистом умным, интеллигентным, немолодым, чуть холодноватым, чуть рассудочным. Артистом скорей темперамента мысли, нежели темперамента чувств. Это тоже разновидность таланта…

Вечеслов заикается, в жизни — больше, на сцене — меньше. Певцов, один из лучших артистов, каких я когда-либо видел, заикался сильно — зрители об этом не подозревали.

Природный недостаток Вечеслова тут, в роли Гамлета, так, как она была задумана, помогал, придавая сценической речи Гамлета еще большую неторопливость, раздумчивость.

Вечеслов заболел, тяжело; сроки премьеры, не раз откладываемой, приближались.

За несколько месяцев до спектакля Вечеслова заменяет Самойлов. Актер совсем иной индивидуальности, более эмоциональный, более пылкий, но и, может быть, более внешний.

А замысел тот же. Недели, месяцы новых репетиций — и наконец, первый спектакль не у себя дома, — артисты знают, что это такое. Театр имени Маяковского капитально ремонтируется, это надолго, труппа кочует из города в город, в Москве играет на чужих сценах.

Итак, премьера. Чужой театр — музыкальный, на Пушкинской улице. Идет первый акт. Охлопков сидит в «предбаннике» директорской ложи — поникший, постаревший, с опущенными плечами. Боится высунуть голову в зал. Выключил трансляцию, чтобы не слышать, что там, на сцене, в зале.

Он уже убежден, сомнений нет — провал. Будет провал. Провал, провал. Жестокий, на всю Москву. И дальше. Такого не утаишь. «Гамлет» все-таки. Провал. Стыд. Бесчестье. Перечеркнутые двенадцать лет работы, мучений.

С трудом поднимает вверх голову, разглядывая вошедших в «предбанник». Пустым, бесцветным голосом осведомляется, как {285} дети, как учатся, есть ли двойки. Спросить: чего ему сейчас хочется? Ничего. Убежать куда угодно. Впрочем, бежать, тут потребуются усилия, а этого он не может, никаких усилий, устал, стар, пора на покой.

Вот так, сидеть и не думать ни о чем.

На столике остывший чай. Блюдце с бутербродами.

Напротив, так же трудно поднимая голову, с такими же погасшими глазами, вся сникшая, режиссер Зотова, Елена Ивановна, жена, друг верный, многолетний. В ботах, в пальто, словно бы забежала на минутку, словно бы не премьера сегодня. Даже в причесаться не успела в парикмахерской, как положено в день премьеры. Куда там, не до того.

Сидят друг против друга, помешивают ложечками чай.

Не думать ни о чем.

И все-таки думают.

Он — о том, повернутся ли вовремя тяжелые рындинские ворота: вчера, на генеральной, завизжали, заскрипели, двинулись и встали как вкопанные. Вышел из зала потрясенный. И долго отлеживался в чужом кабинете, глотал какие-то снадобья, гадость.

Она — о том, выдержит ли он, если провал. Тревожится за сердце, и за давление, и за голову, и за все на свете.

Он — о том, пойдут ли щиты. Вчера не пошли, так их так и всю постановочную часть.

Она — о том, что зря не отговорила его играть премьеру в чужом зале, в оперном театре, с этой дурацкой гигантской раковиной, не только бессмысленной для драматического артиста, но и опасной, гибельной: слово гаснет, как зажженная спичка в колодце, не успевает добраться до зрителя.

Он — о том, что не надо было спешить с премьерой и что как бы не случилась накладка с тенью отца: четыре дня назад тень так и не появилась… Зачем вообще было спешить с премьерой — ждал двенадцать лет, ну, еще год.

Она — о том, что вчера было нечто вроде спазма, вызывали «неотложку», пока все обошлось, но давление высокое, и что провал, что успех — это все равно ляжет на сердце, на нервные клеточки. На ощупь, чтобы не привлечь его внимания, роется в сумочке: захватила ли нитроглицерин? Ведь набор лекарств, который обычно хранится в аптечке Театра имени Маяковского, сегодня перекочевал в эту сумочку…

Финал первого акта. Овация. Не слышит ничего, так и сидит в «предбаннике». Входят друзья, знакомые. «Коля, это грандиозно». Смотрит на них с искренним удивлением. Не прочь поиграть в жизни, но сейчас нет, не играет. Неподдельно изумлен и еще не верит. Готов принять за утешение, за сожаление.

Изумлены и они — замахом постановки, масштабностью, рындинской живописностью, Гамлетом… Что случилось с Самойловым? Другой. Не такой, каким его знали. Загипнотизировали его, что ли? Другой, какого еще не видели ни на сцене, ни в кино, а ведь играл много ролей, удачно, неудачно, много ролей, а вот другой. {286} Был Самойлов — Щорс — у Довженко, а теперь Самойлов — Гамлет — у Охлопкова.

В сцене «Мышеловки» стремительно возникающий то в одном, то в другом, то в третьем «отсеке» — человек-дьявол, человек-приговор, человек-возмездие. В монологе «Быть или не быть», с тоской, с болью ухватившийся за прутья чугунной решетки, — человек-мысль, человек-решение. Падающий на дуэли, как подстреленная птица, — человек-долг, человек-подвиг. Поднимают недвижное тело Самойлова — Гамлета, несут его, мертвого, в глубь сцены, свисают мертвые руки — и почему-то вспоминаю Нину Заречную и Треплева и почему-то матросов из «Мы из Кронштадта». С булыжниками на шеях летят в морскую бездну. Под обрывавшееся треньканье гитары…

Зал неистовствует. «Я не знала, что “Гамлет” может так перевернуть душу», — говорит мне знакомая поэтесса. «Это набатный колокол в искусстве!» — восклицает, по-ярославски окая, знакомый поэт. Может быть, потом, остудившись, анализируя спектакль, найдут ошибки, издержки, просчеты, но сейчас взволнованы, как могут быть взволнованы произведением искусства.

Зал скандирует: «О‑хлоп‑ко‑ва! О‑хлоп‑ко‑ва!»

Появляется не сразу, выдерживает паузу — и неузнаваемый.

Прежде всего молодой. Элегантен. Артистичен. В этом изящном, легком, ловком человеке нет ничего общего с тем тяжелым, рыхлым, потухшим, уныло жевавшим в сиротливом «предбаннике» такой же засохший бутерброд с любительской колбасой.

Пружинист, динамичен.

Подогреваемый, возбуждаемый, наэлектризованный высокой температурой зала, импровизирует на ходу уже другой спектакль. Спектакль поклонов, спектакль успеха.

Каждым движением своего легкого, ставшего необычайно подвижным тела как бы говорит всем: да полноте, все это было очень, очень, очень легко. Вам это нравится, правда? Если вам это нравится, я вам сделаю еще много такого, ради бога, поверьте, мне это ничего, ну ничего не стоит.

Зрители не уходят, артисты выходят снова и снова, затем он выводит за руку Офелию — Бабанову, целует ей руку, идет целая, тут же сымпровизированная мизансцена. А потом — с Самойловым. А потом — со Свердлиным — Полонием. И с Кирилловым — королем. И с Григорьевой — королевой. Он разыгрывает комбинации, как шахматный игрок, и все позади, все тревоги, усталость, муки, сомнения…

**Евгений Самойлов[[31]](#endnote-19)**. Это была вершина зрелости Охлопкова-режиссера, мыслителя и художника. Как долго он готовился к «Гамлету»? Наверное, всю жизнь. Первый подступ к шекспировской трагедии — «Отелло» в Реалистическом театре — был слишком ранним и не имел успеха. Пора Шекспира для Охлопкова настала в начале 50‑х годов, в канун событий, давших толчок к стремительному обновлению советского театра, искусства, всей жизни страны.

{287} Нет смысла пересказывать все, что известно о режиссерской концепции спектакля, о том, как прозвучала она со сцены театра. Хочу лишь вспомнить, что вкладывал режиссер в образ Гамлета, — своего, охлопковского.

Гамлет был для него человеком высокой культуры и духовности, пораженным открывшимся ему миром зла, беззакония, лицемерия, предательства, царящего в его родном Эльсиноре. Известие о подлом убийстве отца опрокидывает его представление о мире, в котором он живет. Раз брат отца — убийца, значит, и мать — прелюбодейка, друзья — предатели, благородные отцы — послушные шуты, любимая девушка — лицемерка, вся Дания, весь мир — тюрьма. Постигнуть это не так просто и изменить что-то, поставить на свои места — задача для Гамлета непосильная. Но он вступает в борьбу не с узурпатором власти в королевстве, убийство которого лишь продолжает цепь преступления, а со всем злом, им порожденным. Гибель Гамлета не случайна. Слишком неравны силы. Он это знает и готовит себя к такому концу. Но он приоткроет страшные и необъятные ворота замка для тех, кто эту борьбу переживет.

Как Охлопков добивался воплощения этого замысла? С моей стороны, это был скорее эмоциональный, а не рациональный поиск, стремление в чувстве, в страсти, в активном действии, внутреннем и внешнем, воплотить трагизм ситуации, познания, обреченного на гибель, но не на забвение подвига. И зрителя полагалось увлечь этой страстью. Помню, скольких трудов стоила Николаю Павловичу и мне первая сцена Гамлета, пока, наконец, Охлопков не вбежал стремительно, выбежал и снова вбежал в тронный зал и остановился, как вкопанный, при виде сидящей в глубине его королевской четы. Этот выход, вернее, бег, стал ключом не для одной лишь первой сцены, но и для всего стремительного пластического рисунка роли.

**Александр Штейн**. … После спектакля актеры приглашены отпраздновать премьеру. Едва успевшие разгримироваться, донельзя измученные и счастливые, едут — он живет на Котельнической набережной, в высотном доме, в нелепой, полной ненужных, неуютных коридоров квартире на семнадцатом этаже.

Приехал раньше, незадолго, но уже ждет на площадке у лифта. Ведет к дверям, гостеприимно распахнутым; милости прошу, весь воплощение галантности, снимает пальто с дам, помогает раздеться мужчинам.

Он любит атмосферу праздника и мастер ее создавать — не только русской широтой, размахом, столом. Он блещет экспромтами, отдает должное и сверхдолжное сначала дамам, каждой по очереди, и каждая дама после его речи кажется сама себе моложе и красивей, и обаятельней, и, черт возьми, поглядите, так оно и есть. Потом, должное и сверхдолжное, нисколько не страшась преувеличений, не скупясь на эпитеты, артистам, помощникам по режиссуре, всем участникам спектакля — и каждому из них кажется, что каждый из них гораздо смелей, ярче, талантливей… {288} И не хочется никому особенно вдумываться, отбирать из его слов то, что справедливо, и то, что несправедливо, — и недосуг, и «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», и «победителей не судят» — их венчают лаврами. И даже тот, даже тот, кто позавчера, на репетициях, его ненавидел, трясся от незаслуженной обиды, от резкого его слова, от грубости, — все бывает на репетициях, — кто уже мысленно писал заявление об уходе, — сейчас готов простить ему все или уже простил и смотрит на него глазами, в которых можно прочитать все чувства, кроме ненависти.

А разговоры все шумней, все беспорядочней: «Я скажу», «Нет, сперва я, дайте мне, я хочу сказать важное», «Нет, мне, я скажу самое важное — о том, что еще не говорили, о самом главном, что есть в нашей жизни, о том, что такое счастье артиста». «Тихо, тихо, тихо!» Все стучат ножами и вилками, все кричат: «Тихо, тихо, тихо!» Стихает все, молчание, и тут все замечают: его нет.

Ищут, сначала с шутками, кричат: «Ау, Мисюсь, где ты?» — ходят по пустым коридорам, потом уже беспокоятся всерьез: исчез. Наконец кто-то заглядывает в кухню — огромный силуэт за клеенчатой занавеской.

Сидит на кухонном табурете, приткнулся к стенке, беззвучно плачет.

Гости топчутся по квартире, потихоньку одеваются, уходят потихоньку, и уже тишина, огни потушены, а он в той же позе на кухонном табурете за клеенкой, не хочет идти спать, не хочет раздеваться, ничего не хочет.

Что с ним произошло?

Из него «выходит» «Гамлет».

Ломит голову, ему приносят тройчатку, но это не тройчатка: под видом тройчатки ему подсовывают усиленную дозу снотворного. Выходит из своего угла, в столовую: а где гости? Не успевает удивиться их исчезновению, приваливается на диван и тотчас, в мгновение, не раздеваясь, подложив кулак под голову, засыпает.

«Выходит» «Гамлет».

Но не «вышел»: утром, едва проснувшись, мчится в лифте вниз, возвращается с дворником, тот, входя в квартиру, флегматично, без особого любопытства спрашивает: «А сегодня куда?»

Позвал дворника, чтобы переставлять вместе с ним в квартире мебель.

Это его страсть. Как бы ставить декорации к неизвестному спектаклю. Новые интерьеры. Новые сценические площадки. Новые мизансцены. Переносит столовую в кабинет, кабинет в столовую, и наоборот. Двигает столы, кресла, диван, шкафы с книгами, а потом ему вдруг все надоедает, ну его все к черту, и огромный павловский диван застревает, поставленный на попа в середине комнаты. Уходит из дому, предоставляя другим выходить из создавшегося положения.

{289} Сегодня он переставляет мебель до изнеможения: вечером второй спектакль «Гамлета», а второй спектакль — это всегда плохо, спад, будет провал, непременно провал, это уж как пить дать, и надо переставлять мебель, чтобы как-то дожить до вечера…

**Вадим Рындин[[32]](#endnote-20)**. … Ключом замысла спектакля и его внешнего облика явились кованые бронзовые ворота. Они были и занавесом и кулисами, что давало возможность не пользоваться уже изрядно надоевшей кулисной системой и показать в разрезе весь замок. Они — эти ворота — были для нас и символом того «мира-тюрьмы», о котором рассказал Шекспир.

Одно то, что спектакль не вызывал «средней» реакции (о нем отзывались либо с восторгом, либо с возмущением), говорит в его пользу. Именно здесь, в работе над «Гамлетом», для меня окончательно стал ясным вопрос о соотношении декораций с актерами.

Есть у нас критики, весьма странным образом оберегающие актера. Они считают, что если спектакль хорош, то причиной тому актер, а если спектакль нехорош, то виной тому не актеры, а постановщик и художник. Они считают, что «слишком» образное оформление мешает актеру раскрыться, что художник «конкурирует» с исполнителями, отвлекая внимание зала и т. п. Но я убежден в том, что никто, ничто и никогда не помешает актеру, если он хороший актер, и все будет мешать, если актер слабый. Чем строже оформление, тем масштабней, проще и выразительней должен оказываться актер, тем меньше мелочей, маскирующих мысль, должно появляться в его сценическом поведении. Именно так играет Гамлета Е. Самойлов. Я рад, что мои декорации не мешают ему, а, напротив, насколько я могу судить, «звучат» в одной тональности с его решением роли. Что же касается декораций, то именно в «Гамлете» вся сцена не в двух, а в трех измерениях (сцена «Мышеловки») отдана в полное распоряжение актеров с нашего общего согласия.

Мы до такой степени одинаково мыслили с Охлопковым, что со завершении спектакля я бы не мог сказать, кто автор той или иной находки, так же, как мы не разделяем авторства общего замысла спектакля.

**Александр Штейн**. … Покончено с «Гамлетом». Не ходит на «Гамлета». Забыл о «Гамлете».

Он не любит, не в состоянии смотреть спектакли, особенно подряд, после того, как их поставил. Это характерно не только для него — для многих режиссеров, и жаль, по правде сказать. Не раз я был свидетелем, как поразивший меня однажды спектакль становится постепенно неузнаваемым. Все в нем есть, что было, как будто, а нет, утрачено самое дорогое…

Итак, с «Гамлетом» покончено и да здравствует «Гамлет»!

Его приглашают в Стратфорд, на шекспировский фестиваль, там, на старой английской земле, где покоится прах Шекспира, он снова возвращается к тому, над чем думай, над чем работал двенадцать лет.

{290} Снова — к «Гамлету». Но вовсе не к тому, какой отчетливо виделся ему все эти годы. Не сложившийся и установившийся характер, не муж, зрелый, умудренный долгими раздумьями и многолетними дворцовыми, невеселыми наблюдениями, — нет, юноша, почти мальчик, на которого давят невыносимой, свинцовой тяжестью низость, и вероломство, и ханжество, и лицемерие старого мира.

В таком Гамлете видит он теперь единственный смысл, цель трагедии.

И Гамлета — молодым, юным героем, глубоко оскорбленным в своих юношеских наивных чувствованиях и представлениях, озабоченным судьбами мира и человечества, чувствующим и свою ответственность за эти судьбы.

Где взять такого Гамлета? Попробуй отыщи еще не оперившегося артиста, однако уже способного взвалить на свои хрупкие плечи весь груз этой роли, за четыре столетия в мировом репертуаре самой сложной.

Долго ищет безуспешно в студиях. Спрашивает у театралов, советуется с друзьями. Ни у кого нет Гамлетов на примете, Гамлета так просто не найдешь. Вот Лаэрта во второй состав. Нет, Лаэрты ему ни к чему. В театре уже есть свои Лаэрты.

Предлагая ему Лаэрта, имею в виду Мишу Козакова, сына моего покойного друга, ленинградского литератора Михаила Козакова. Козаков-отец не дождался совершеннолетия сына, заканчивавшего Школу-студию МХАТ, умер внезапно, безвременно.

На поминках Федин, помянув добрым словом отца, говорил о сыне, его будущем, о том, чтобы не врал в искусстве.

Миша Козаков сдавал диплом в эхом году, мечтал попасть в театр к Охлопкову, не раз говорил мне об этом, и я, руководствуясь доброй памятью об его отце и тем, что студиец, по отзывам, подавал надежды, решил оказать «протекцию».

Зная характер Охлопкова, я вполне отдавал себе отчет в том, что за дело взялся неблагодарное: такого рода нажим, как правило, давал обратную реакцию. Он предпочитает отбирать артистов самолично. И рекомендации литераторов склонен считать очередной литераторской безответственностью.

Когда я терпеливо объясняю, глядя ему в зрачки, что Миша Козаков — сын покойного писателя Козакова, что Миша Козаков, все говорят, одарен; что он снимается у Ромма, Михаила, вместе с Козыревой, со Штраухом, спросите у них; что о нем писали в газетах, хвалили за то, что он сыграл хорошо в «Глубокой разведке» на выпускном спектакле, то, что Прудкин играл во мхатовской «Глубокой разведке»; что отец был хороший человек, и что Миша вполне пригодился бы, попробуйте его в Лаэрте. Когда я все это ему объясняю, он смотрит на меня вежливо, чересчур вежливо, кивает головой вежливо, чересчур, и говорит: «Да, да, да». Это все не к добру. Вот так он говорил «да, да, да» при мне одному автору, предлагавшему пьесу, и кивал головой вежливо, {291} чересчур, а потом вдруг сказал, что репертуар театра заполнен на ближайшие два года. Подумав, добавил: на три.

Встречаюсь с ним после разговора о Мише несколько раз — ни слова о Лаэрте во втором составе. И вообще ни слова о Мише.

Картина, о которой я рассказывал, «Убийство на улице Данте», уже вышла. Спустя месяц спрашивает, так, небрежно, между прочим, фамилию того мальчика, из студии МХАТ. Напоминаю: «Козаков?» «Да, да, Козаков». «Он что, писатель?» «Да нет, его отец писатель. Козаков, Михаил Эммануилович, по-моему, вы его знаете, у него роман есть, “Девять точек”». «Да, да, “Девять точек”. Не читал. К сожалению. Да, да».

Пауза.

«Он играл что-нибудь?» «В “Глубокой разведке”, я же вам говорил. То, что Прудкин». «Да, да. То, что Прудкин. Верно».

Пауза.

«У него лицо занятное, у вашего Миши, как его?..» — «Козакова». — «Да, да. Я был на “Мосфильме”, и Ромм показал мне его фото. Почему вы меня не познакомили с ним?» — «Я вас с ним знакомил». — «Когда?» — «Вчера. Я подвел его к вам и вам его представил». — «Этот?» — «Этот». — «Да, да. Он снялся у Ромма в фильме “Убийство на улице Данте”, с Козыревой и Штраухом. Почему вы не сказали мне, что он снимается у Ромма, с Козыревой и Штраухом?» — «Я вам говорил». — «На что вы рекомендовали его попробовать?» — «На Лаэрта». — «Да, да. Жирно будет. На Лаэрта! Лаэрт — великая роль». — «Попробуйте во втором составе». — «И во втором составе жирно. Лаэрт!»

Пауза.

«Ладно, пусть зайдет». — «Завтра?» — «Почему завтра? Сегодня». Помолчав: «Может, сейчас?»

Звоню Мише.

Может. Идет. Летит.

Знакомлю их. Ухожу.

Проходит час.

Выходят оба.

Охлопков просит ручку, блокнот. Пишет записку директору студии МХАТ В. З. Радомысленскому — закрепить при распределении студийцев М. Козакова за Театром Маяковского. Вторую — директору Театра Маяковского — зачислить М. Козакова в труппу.

Миша, держа в каждой руке по записке, уходит, убегает, улетает.

«Что он вам читал?» — «Из Гамлета». — «Попробуйте его на Лаэрта?» — «На Лаэрта? Он Гамлет».

Даже я, привыкший, немею.

Начинает репетиции с Козаковым на следующий день. Днем, вечером.

Злится на него, восторгается, низвергает, кипит, верит, разочаровывается, обнимает, безнадежно машет рукой, третирует, целует, гонит прочь.

{292} Репетирует на сцене, в фойе, у себя на даче. Наконец, дебют двадцатитрехлетнего Гамлета.

И дебют почти шестидесятилетнего Охлопкова.

Козаков — Гамлет признан. Успех необычайный. И новое рождение спектакля. И новый, незнаемый Гамлет. Уже ходят «на Козакова». Имя его мелькает в театральных рецензиях. Наперебой зовут сниматься в кино. Охлопков нервничает: интересы театра и кино антагонистичны, как известно. Но что поделаешь. Миша снимается.

Проходит один сезон, другой, третий — и тут Охлопкова подстерегает удар. Неожиданный.

Козаков уходит в «Современник».

Это не только уход артиста из театра. Это уход молодого Гамлета. Охлопков тяжело переживает случившееся. Умер молодой Гамлет. Примешивается чувство обиды, естественное…

Нет, Гамлет не может умереть!

Будет искать!

В Училище имени Щепкина, при Малом театре, кончает последний курс хрупкий, изящный юноша, с изумленно глядящими на еще незнаемый мир серыми, светлыми глазами.

Глаза Гамлета!

Во всем его облике юношеская свежесть, чистота. Он как бы светится. Душа светится. Светится ум. Пылок. Порывист.

Гамлет, прирожденный. И — другой.

Выпускники все его зовут Эдик. Эдуард Марцевич.

Охлопков, кажется, находит Гамлета еще моложе.

**Эдуард Марцевич**. Впервые я увидел Николая Павловича в Доме актера на встрече с театральной молодежью Москвы. Он стоял на сцене и вел разговор о своем новом спектакле «Гроза», где звенело имя Евгении Козыревой. Ему задавали вопросы, он легко и просто, с улыбкой отвечал. Тон разговора был дружеским, порой резким, как бы на равных с собеседником, и я легко представлял, как вел себя на диспутах в Политехническом Маяковский — кумир охлопковской юности. Потом, окруженный толпой молодых, он вышел в фойе. Мне безумно захотелось подойти к нему и просто дотронуться до его светлого, клетчатого пиджака. Помню, я что-то загадал… Но так и не решился.

Через два года, заканчивая Училище имени Щепкина, я отправился в Театр Маяковского показать свою самостоятельную работу — сцену с матерью из трагедии Шекспира «Гамлет». Чувствовал я себя довольно спокойно, так как знал, что меня предполагают брать в Малый театр. Просто из озорства хотел продемонстрировать самому Охлопкову, на что я способен. Помню, во время показа меня безумно отвлекал ботинок Николая Павловича, которым он медленно и однообразно делал круговые движения. Что это значит? Ему скучно? Хотелось остановиться и спросить: «Вам не нравится?» С трудом довел сцену до конца.

Охлопков некоторое время молчал. Потом встал и пошел к выходу. Спустились в его кабинет. Посыпались вопросы: «Сколько {293} лет? Откуда? Кто родители? Семейное положение? Кто готовил со мной Гамлета? Где снимался? Кто педагоги? Насколько я знаю Театр Маяковского? Что читаю? Что люблю в живописи? Кто любимые актеры?» и т. д. Потом попросил выйти на несколько минут. Я вышел. Он остался с заведующим труппой. Буквально через минуту позвали.

— Хотите у нас играть Гамлета?

Не знаю почему, но в течение предыдущего разговора мне и в голову не приходила эта мысль. В то время было не очень модно, чтобы совсем молодые играли такие роли.

— Хотите у нас играть Гамлета?

Что я мог ответить? Нет? Что я еще не созрел, что я мечтаю сыграть эту роль через десять лет? Мне было тогда двадцать два и уже три года я готовил эту роль — это была моя внутренняя «болезнь».

— Конечно, хочу!

— Идите в отдел кадров. Оформляйтесь. Мы подадим на вас в министерство заявку и начнем сразу репетировать. К Новому году надо играть!

Не помня себя, я, как на крыльях, летел в свое училище. Вбегаю и кричу: «Меня взял к себе Охлопков на роль Гамлета!» Обступили студенты, подозрительно расспрашивали и не верили. Я пошел к директору и все рассказал. Ответ был неумолимый: «Вас направляют в Малый театр». Как быть? И снова я в кабинете Охлопкова — так, мол, и так. Он молча набирает номер телефона: «Миша!» — и начинается разговор с Михаилом Ивановичем Царевым. Мне дается, довольно-таки бедная характеристика и только аргументируется: «Но ведь Гамлет, пойми! Ну парню повезло, не всем же сразу — Гамлета» и т. д. Словом, тут решилась моя судьба и я начал работать в театре у Николая Павловича.

Я был отдан в руки режиссера-педагога А. В. Кашкина, и репетиции начались. С утра до поздней ночи, как привязанные, мы не расставались. И чем дальше, тем больше я понимал, в какой кошмарный ужас попал. Как осилить такую «глыбу»? Как познать то, к чему сама жизнь меня еще не привела?

Я приехал из Вильнюса с мечтой поступить в столичный театральный институт. Все четыре года я прилежно занимался, пропадал по вечерам в театрах, все свободное время тратил на самостоятельные работы. Воспитанный в Прибалтике, я был очень сдержан и педагоги училища всегда меня «трясли», «раскачивали», чтобы я «выбросил» из себя то, что чувствовал, что меня волновало. И вот случай, — сама судьба дарит мне возможность проявить свое понимание: мира, людей, любви, ненависти и всего, всего человеческого.

Как губка, я впитывал каждое слово, каждую мысль А. В. Кашкина. Надо отдать должное этому милому человеку, что он был щедр, строг, а главное, делал все любовно.

Наконец, показ Охлопкову первого акта. Народу собралось много. Но я опять не волновался. Мне почему-то казалось, что {294} Охлопков хочет, чтобы у меня все получилось. Работал увлеченно и самозабвенно. Мастер остался доволен. Сделал свои замечания и вдруг сказал Кашкину: «Ничему его не учите. Пусть он будет таким, каким есть. Ничего ему не надо — ни философии, ни трагедии… Пусть сам доходит до всего. Его природа, его естественные интонации, его глаза, чувства, мысли — только его личное и больше ничего». С тех пор Кашкин был безумно осторожен в работе и оградил меня от советов и пожеланий артистов-партнеров. Таким образом я оказался в своем, так называемом, «микроклимате» и почувствовал себя свободно и непринужденно. Потом была работа в Риге, отпуск и, наконец, гастроли…

Четырнадцатое сентября 1959 года. Город Горький. Утренняя репетиция.

Охлопков только что вернулся с шекспировского фестиваля. Отличное настроение, переполняющая через край энергия его бурного темперамента… Импровизация монолога «Быть или не быть», когда он бледнел на глазах и тут же, через несколько произнесенных строк, покрывался красными пятнами… Отчаяние от моих неудавшихся попыток сделать так же ярко… Потом беседа и снова пробы, импровизация, поиски…

В тот вечер должен был идти «Гамлет». Мой дебют намечался на декабрь. Поэтому я спокойно сидел после репетиции в номере гостиницы и читал о «Гамлете» и самого «Гамлета». В пять часов звонок по телефону: «Приходите в театр, только примите теплый душ».

Почему теплый душ? Сердце екнуло, но не верилось.

Принял душ и не спеша пошел.

Атмосфера за кулисами неестественно напряженная. Смотрю, — в гримуборной костюм, в котором я репетировал неоднократно, на столике грим. Старейший наш гример Иван Васильевич Федосеев спокойно говорит: «Раздевайся и садись гримироваться. Сегодня ты играешь».

— Почему?

— Потому что заболел Самойлов и играть будешь ты. Гримируют.

Открывается дверь, — входит Охлопков.

— Уберите горбинку с носа. Не надо из него делать принца. Проще пусть будет. Своя природа.

— Так ведь это его горбинка, Николай Павлович.

— Его? — подходит, щупает мой нос. — Ну, раз его, тогда пусть! Сегодня ты играешь Гамлета. Соберись. — И ушел.

Как прошел первый акт — не помню. В антракте Николай Павлович пришел расстроенный. Попросил всех выйти. Остались одни.

— Не то. Репетировал по-одному, играешь по-другому. Не надо ничего *играть*. И ты! Понимаешь? Ты — Гамлет. Вот такой, какой ты есть. Ничего не надо, — только искренне и непосредственно воспринимай все и всех и от этого живи, страдай, мучайся, но не забывай, — *ты* — страдай, *ты* — мучайся, а не другой принц.

{295} Во время второго антракта Охлопков пришел сосредоточенный.

— Лучше. Но еще искренней. Будь совсем мальчишкой. Каким ты сейчас есть. Доверяйся до конца своей природе. Она неповторима. Она единственна. Доверяйся ей!

Спектакль окончен. И снова я вижу Охлопкова, уже на сцене перед публикой, сияющего, с огромным букетом цветов. Такого огромного букета я не получал больше никогда и ни от кого…

**Александр Штейн**. … С Марцевичем работают напряженно. Его уже пробуют — для разгона, когда на гастролях заболевает Самойлов. Работа продолжается все лето, и вот осень, и Москва, и уже не замена — дебют. Утренник, объявленный заранее, и заранее объявленный новый исполнитель заглавной роли. Москвичи пришли смотреть нового Гамлета.

Охлопков волнуется, вероятно, не меньше, нежели сам дебютант.

Марцевич играет спектакль.

Эмоция и интеллект, благородство сердца и благородство души, чистота юности, перед которой отступает все грязное, низкое, вчерашнее.

Это Гамлет очень возвышенный. Очень прозрачный. Это сама юность мира. И это — рождение нового, третьего Гамлета.

В конце спектакля, как и встарь, овация. Охлопков выводит Гамлета — Марцевича, ставит его перед рампой, поднимает руку, требуя у зрителей тишины. Он говорит зрителю: «Сегодня Эдик сыграл свою первую и единственную роль. Я спрашиваю у вас: “Быть такому Гамлету или не быть?”»

Зал кричит: «Быть!», «Быть!», «Быть!»

Быть! Эдуард Марцевич становится известным артистом после первой своей роли.

Он счастлив. Но счастлив не меньше его и Охлопков. Режиссеру положено умереть в актере. Но в это утро он не умер, он воскрес.

## **{****296}** Иркутская история

Драма А. Н. Арбузова.

Постановка Н. П. Охлопкова.

Художник К. Ф. Кулешов.

Музыка А. Н. Скрябина.

Музыкальное оформление И. М. Мееровича.

Премьера 25 февраля 1960 года.

**Александр Штейн[[33]](#endnote-21)**. … Вдруг прибегает в театр на очередную репетицию не в одиннадцать, как назначено, в восемь утра. Зачем? Не знает никто, очередное театральное «совершенно секретно». Манит за собой в главрежский кабинет каких-то трех молодых артистов, почему-то оказавшихся в театре в такую рань. Щелкает дверной замок — скрылись все трое, и вроде бы никто не догадывается, что главреж тут. Знает, конечно, весь театр.

Охлопковский детектив: без десяти одиннадцать выходят из кабинета — не все сразу, не все сразу, по одному. Идет замыкающим, рассеянный, словно бы случайно забредший к себе в кабинет, идет, даже чуть пританцовывая, довольный, веселенький.

Ровно в одиннадцать, можно сверять часы, начинает очередную репетицию.

И три молодых артиста, те, что запирались с ним в кабинете, запыхавшись, влетают в зал, словно бы они только что с улицы. И он укоризненно качает головой и одновременно чуть заметно подмигивает им.

В тот же вечер появляется в театре внезапно. Его никто не ждет — идет в энный раз старый спектакль, к которому он давно утратил всякий интерес.

Актеры подтягиваются: главреж в театре, может, «смотрит».

Но он не «смотрит».

Сидит в кабинете, скучающе прислушивается к шепоту репродуктора, транслирующего спектакль. Зевает так сладко, вот‑вот заснет, услышал по трансляции чью-то реплику. Пора! Вышел в фойе, а навстречу уже мчит молодой актер, из тех, кого «ненароком» повстречал утром, до репетиции. Не стер грим. «До третьего акта нечего делать». «Аида!» И куда девалась зевота! Скачет через ступеньку в поднебесье, под самые колосники, только догоняй! За ним — молодой актер, в гриме, прибегают еще двое молодых — тоже прямиком со сцены, в гриме.

{297} Что им надо там, под колосниками?

«Делаю этюды», — отвечает он на вопросы любопытствующих в высшей степени неопределенно и поднимает толстые губы в характерном движении. Захотелось — и делаю. Какие — не важно. Этюды.

Тайна открывается, когда ее нельзя скрыть, — для «этюдов» нужна сцена.

Суть в том, что параллельно с выпуском очередной премьеры он репетирует новую драму, не учтенную и не предусмотренную никакими репертуарными планами. Репетирует, не щадя времени, запас которого ограничен, сил, расход которых уже лимитируется врачами.

Побоку план, побоку медицину — попал к нему на ночь, на одну ночь, по строжайшему секрету машинописный, почти слепой экземпляр пьесы, которую принял к постановке другой театр, два других театра, уже идет меж ними потасовка, кому «первым экраном», кому «вторым», — а он прочел, увидел что-то для себя, для своей души, и для своей жизни, и для жизни своих, только что вошедших в труппу театра молодых актеров и представил негодование театральных коллег, уже репетирующих эту пьесу, их гневный вопль, боже, как сладостно! И он хочет «третий экран», как знать, быть может, «третий» станет «первым», и ничто, ничто уже не свернет его, не остановит. Ни протесты театров, которым автор дал право «первой ночи» («А мы выпустим на следующий день!»), ни утвержденный, обоснованный финансовыми сметами репертуарный план («План не догма, товарищи!»), ни приказ Министерства культуры о запрещении дублирования («Приказы обратной силы не имеют!»).

Товарищи из Управления культуры «нажимают» (на них «нажимают» владеющие правом «первой ночи»). Он кроток, да‑да‑да, не прочь даже согласиться со всеми доводами «против». И потихоньку заказывает декорации. Да‑да‑да, и обдумывает с художником афишу будущего спектакля…

Так, из подпольных «этюдов», разыгрываемых то в запертом наглухо кабинете, то где-то на чердаке, вырастает спектакль «Иркутская история».

**Алексей Арбузов**. История охлопковской постановки «Иркутской истории» — одна из интереснейших в моей жизни. Она не похожа ни на какую другую.

Все началось с того, что однажды в шесть часов утра позвонил телефон. Это было удивительно потому, что мои друзья обычно в такое время не звонят. Я проснулся, звонок был настойчивый. Снял трубку и услышал симпатичный, милый голос Н. П. Охлопкова. «Я только что прочел вашу пьесу “Иркутская история”, Я должен ее ставить». Удивившись, я сказал, что это вряд ли возможно, потому что пьеса уже репетируется в Театре имени Вахтангова и во МХАТе… «Я должен ставить эту пьесу и я буду этого добиваться», — решительно заявил Охлопков. Через некоторое время я узнал, что Николай Павлович обратился в театральное {298} управление, в министерство с просьбой разрешить ему репетировать, но положительного ответа не получил. Он снова позвонил мне и сказал: «Я все равно начну. Сепаратно! Это будет наша студийная работа. Студийную-то работу в своем театре я делать могу».

Вскоре в репетиционном расписании появилась странная запись: «Работа над этюдами с молодежью. Ведет Охлопков». О том, что ставится «Иркутская история», сказано не было. Эта работа продолжалась несколько месяцев. Николай Павлович собрал, на мой взгляд, очень интересных исполнителей. По существу это были актеры, которые составили впоследствии основное звено охлопковского театра.

**Александр Штейн**. … Расхрабрился, зовет автора смотреть репетицию первого акта — перешел на легальное положение.

Автор недоверчиво поглядывает — мое или не мое? Кажется, мое, а вроде бы и не мое. Принимает и отвергает. Негодует и восхищается. И приходит на репетицию второго акта.

Во втором акте Охлопков возвращает на сцену утонувшего Сергея. Сергей ходит среди живых действующих лиц. Они не видят его. Сергей идет к жене. Она не видит его. И…

Тут Охлопков сам выбегает на сцену, становится рядом с Сергеем — Марцевичем. «Коснись ее плеча. Шов потрогай на рукаве. Дотронься до нее, она ведь все равно не почувствует, а потом уходи. Вниз, в оркестровую яму. И голову держи высоко, вот так. Не смотри себе под ноги, ты ведь нереален. Иди. Там ступеньки. Иди по ним, а смотри вверх. Как Христос по воде. И думай. Думай про живое. Про жизнь. Про жену. Про товарищей. Про детей. Иди. Держи голову высоко».

Этого нет в пьесе, но охлопковская находка вошла в нее органически, глубоко и, насколько мне известно, стала одной из любимых автором сцен. Тут наличествовало единственно возможное соавторство режиссера и драматурга — не дописывание текста, а открытие текста.

Таким открытием был и свадебный вальс, повторенный в спектакле во втором акте — на фоне воспоминаний Вали о Сергее, — ритмы вальса как бы сливались с ритмами пьесы…

**Алексей Арбузов**. Сначала я не посещал репетиции, потому что был занят работой в Театре Вахтангова. Но когда вахтанговцы сыграли премьеру, Охлопков пригласил меня и сказал, что покажет черновые наброски, прогоны нескольких сцен, которые он уже подготовил. Перед этим продемонстрировал макет декораций. Решение пространства поразило меня. Это был совершенно новый план театрального спектакля. Зрители сидели на сцене, действие разворачивалось в центре зала, была использована японская «дорога цветов», по которой актеры шли к месту действия. И правду сказать, я не очень себе представлял, как это будет выглядеть воочию.

Наконец началась репетиция. Удивление мое росло с каждой минутой. То, что я видел, поразило меня своим несоответствием {299} с тем, что я предполагал, думая и размышляя о пьесе в период ее создания. Естественно, я многого не принял тогда в работе Охлопкова.

Сейчас, когда прошло столько времени, я думаю, что был, конечно, не прав. Я пал жертвой любви и привычки к первому воплощению пьесы, которая так часто владеет драматургом. Необычайное решение, которое предложил Охлопков, казалось мне неожиданным, странным. И некоторое время я сопротивлялся ему. Но вскоре, когда стал почти ежедневно посещать репетиции, пленительные тайны охлопковского замысла начали постепенно открываться мне, все явственнее и ярче. А какое наслаждение было следить за его работой с актерами!..

**Светлана Мизери[[34]](#endnote-22)**. Мне не забыть те месяцы, когда создавался спектакль «Иркутская история». Однажды Николай Павлович вызвал меня к себе и попросил сыграть драматический этюд. Надо было представить, что у меня погиб на фронте бесконечно любимый человек и я рассказываю о его последних минутах. Этюд, видимо, удался, так как вскоре я получила роль Вали.

Во время репетиций «Иркутской истории» каждый из нас ощущал, как говорится, свой «уровень страсти». Нам казалось, что это «потолок», большего уже не достигнуть. Помню, как шли один за другим разнообразные этюды на тему «дня рождения» у Вальки. Однажды после одной из таких репетиций я себя не узнала: «Я ли это?» Николай Павлович умел поднять такие пласты актерского темперамента, о которых мы, исполнители, и не подозревали. Он тонко проникал во внутреннюю природу чувств образа и тут же подсказывал точную пластическую форму его выражения.

Охлопков любил резкую смену ритмов, контрастные перепады в настроении героев, он добивался от нас буквально взрыва эмоций. В кульминационном эпизоде, когда Валька мысленно разговаривала с погибшим Сергеем, Николай Павлович предложил мне вначале буднично, неспешно припоминать события прошедшего дня, а затем внезапно взять фотографию мужа, прижать ее к груди и рывком «выброситься» на авансцену. Мгновение, другое, — и я возвращаюсь в глубь сцены, чтобы покачать коляску, успокоить малышей. Действия моей Вальки, заботящейся о детях, были простыми, бесхитростными, а в ее душе нарастали, бились поистине трагические переживания: «Мне плохо без тебя, Сереженька, милый, очень плохо… Как жить дальше, Сереженька?» Драматический, вопрошающий монолог становился для моей Вальки катарсисом, ведущим ее к нравственному просветлению и очищению.

Благодаря Вале, как ее понимал Охлопков, в мою творческую жизнь вошли героини с гордым, независимым, сильным характером.

Могучей, бунтующей виделась режиссеру Медея в трагедии Еврипида. Вскоре после премьеры Николай Павлович попросил меня подготовить эту роль. Я решительно отказалась: «Ни за что!» {300} Николай Павлович спросил: «Почему?» Я ответила, что никогда не пойму, как мать могла убить своих детей. И тут Охлопков вновь засмеялся своим неповторимым смешком: «Ничего, все поймешь, когда повзрослеешь». После смерти Николая Павловича я сыграла Медею и только тогда поняла: порыв к свободе у античной героини столь силен, что она жертвует самым дорогим для нее на земле — детьми.

Позднее уроки «Иркутской истории» не раз помогали мне на репетициях пьесы А. Салынского «Мария». Когда мы с А. Гончаровым искали черты облика главной героини, я думала о Вале. Внешне жизненные пути продавщицы поселкового магазина Вали Серегиной и партийного работника Марии Одинцовой, конечно, различны. Но я уверена, что есть у двух моих современниц внутренние точки соприкосновения. В крутые, переломные жизненные моменты и Мария и Валя ощущают нравственную потребность нести людям добро, они воспринимают чужую боль и чужую радость как свою собственную.

**Алексей Арбузов**. До сих пор помню одну из репетиций с Мизери, когда Николай Павлович, изображая Вальку, показывал актрисе, как нужно носить шапочку. Сколько вариаций, сколько приспособлений предложил режиссер для этого крошечного сценического эпизода, как забавен и грациозен он был в момент показа — в зрительном зале стоял необычный смех. Я просто в восторг пришел! Да, вероятно, величайшее счастье было для молодежи соприкоснуться с режиссером, который так весело, так страстно, азартно работал! И вот ежедневно посещая театр, я понял вдруг, что уже испытываю радость не только как автор, но и как зритель одновременно.

Принято говорить, что Охлопков был диктатор, все делал по-своему, был нетерпелив, не хотел слышать ничьих советов. Не знаю, я этого не испытывал. Наоборот. Любое предложение, которое у меня возникало, моментально выслушивалось Николаем Павловичем и обсуждалось. Он мгновенно развивал его, находя массу вариантов.

Счастье работы с Охлопковым, одно из самых сильных, которые были в моей жизни. Я видел не только, как возникает на сцене моя пьеса, но видел еще и рождение молодого коллектива. Это было рождение, что ли, театра в театре. Это был шаг мастера, заботящегося о воспитании смены. «Иркутская история» осталась в творческой практике Театра имени Вл. Маяковского блестящим примером дальновидности большого художника.

**Александр Штейн**. … Он работал до исступления с молодыми артистами — с Эдуардом Марцевичем, игравшим Сергея (это была вторая роль недавнего Гамлета), с Александром Лазаревым, игравшим Виктора (это была первая роль вчерашнего студийца), со Светланой Мизери, игравшей Валю (это была первая ее роль в Театре Маяковского, она перешла сюда из «Современника»).

Молодежь приходила к нему из студии МХАТ, из Щепкинского училища, Вахтанговского имени Щукина, и в последние годы {301} театр помолодел, и помолодел с ними он сам, Охлопков, и вот почему с такой страстью ставил он «Иркутскую историю» — с молодыми о молодых.

Молодые выдержали его напор, зато он сам свалился — за несколько дней до премьеры — и встретил ее на больничной койке.

Он уже поставил, собственно, весь спектакль. Начал ставить «поклоны» — он любил ставить поклоны, это и продолжение процесса и отдых. В поклонах участвовали все артисты, весь хор; весь оркестр, даже барабанщики выстраивались на авансцене, ходили по прямой, по диагонали, кругом тоже ходили. По его плану венчать «спектакль поклонов» должен был выход автора, предполагался даже этот выход под барабанную дробь. Правда, Охлопкова своевременно отговорили.

Когда репетировали поклоны, очень недоставало автора, ведь тот был действующим лицом. Выглянул из боковой ложи Гаврилов, начальник осветительного цеха. В недобрый час! «Коля, на сцену!» Гаврилов послушно проследовал на сцену. «Кланяйтесь». «Николай Павлович…» «Задерживаете репетицию, идите, раскланивайтесь». Коля вышел, поклонился смущенно; еще бы! Но это было как раз то, что надо. Вот именно! Так, нескладно, не зная куда девать руки и ноги, и кланяются авторы. Охлопков был в полном восторге. «Браво, молодец! Теперь только остается самому написать пьесу. Ждем, Коля!»

… Врачи в больнице поняли его состояние, разрешили во исключение из правил поставить телефон в палате, и в канун премьеры он отдавал последние распоряжения, совсем как командующий перед боем. А в вечер премьеры трезвонил в больнице телефон, шли сводки, как в ставку…

Нет, не впустую были все военные тайны, этюды у колосников, страхи, споры, ссоры, разочарования, надежды, все было не впустую. Спектакль удался, вызовы, овации, ходили по диагонали, и по прямой, и по кругу, по очереди, вместе, с барабанами, без барабанов, выходил, как положено, уже не осветитель Коля, а сам автор, державшийся гораздо нескладней Коли, словом, все шло как надо, не хватало только самого Охлопкова, его артистического выхода, наивного изумления, с каким он кланялся, — неужели вам нравится, полно, так ведь это мне ничего не стоило, пожалуйста, это очень легко, я могу еще поставить десять таких же спектаклей, тысячу, ради бога…

**Алексей Арбузов**. Через много лет, когда Охлопкова уже не стало, я привел на «Иркутскую историю» японского режиссера Уно Дзюкити, который ставил ее в Токио в своем театре «Мингэй». Когда спектакль кончился и актеры выходили на поклоны, я взглянул на Уно. На глазах его были слезы.

— Боже мой, — тихо сказал он, — какая в нем была сила… какая мощь таланта.

## **{****302}** Медея

Трагедия Еврипида.

Постановка Н. П. Охлопкова.

Режиссер А. В. Кашкин.

Художник В. Ф. Рындин.

Музыка С. И. Танеева.

Музыкальная редакция спектакля И. М. Мееровича.

Балетмейстер Н. Г. Гришина.

Премьера 10 декабря 1961 года.

**Инна Соловьева[[35]](#endnote-23)**. Николай Охлопков поставил «Медею» в подлиннике, как ее писал Еврипид. Оказалось, что это бесконечно интересная пьеса. По резкости мыслей о жизни, о мире, о соотношениях человека с миром — более резкая и горькая, чем любые ее модернизации. Совсем не гармоническая, хотя мы привыкли, что раз Греция, раз античность — стало быть, торжество человеческого духа, стало быть, торжество света. Выяснилось, что Еврипид в своем деле трагичнейший из поэтов.

Может быть, поначалу Николай Охлопков думал ставить «античную трагедию» вообще, одну из пьес с общей полки, лишь затем остановившись именно на «Медее». В спектакле видны следы таких намерений, немного — вызывающих, немного — традиционалистских. Есть попытка реконструировать облик античного театра, режиссер даже, перенес представления с обычной сцены в помещение Концертного зала имени Чайковского, освободил партер от кресел и предоставил тут место оркестрантам. Остался полукруг амфитеатра, охватывающий полукруг пустой площадки. На площадке, с которой решительно смахнули всякое подобие реквизита, идет действие. В глубине — ступени и колонны. Можно считать, что это дом, где живет Медея, можно считать, что это восстановление архитектуры греческой «скены». Хор девушек-коринфянок появляется в масках. В минуту наибольшего страдания героев условно незримые слуги просцениума заслоняют их лица громадными масками с поднявшимися от ужаса волосами и с разверстым в крике ртом.

Это не столько, впрочем, реставрация античных сценических приемов, сколько ссылка на них, притом ссылка вполне условная. Значок манеры, в которой предполагается спектакль.

Центр спектакля, поставленного в Театре имени Маяковского, — спор Ясона с Медеей, Медеи с Ясоном. Медею играет Евгения Козырева, Ясона — Евгений Самойлов.

{303} Примерно середина первого отделения спектакля. До того было многое. Был удар гонга. Был вопль кормилицы, рвущей волосы над горькой долей своей питомицы: «Ее не любят!» В крике слышалось пророчество и объяснение всех бедствий, которые с этой минуты становятся неизбежны. Было мучительное молчание Медеи, когда она дважды появлялась на пороге, мечась среди тесных колонн, всем телом приникая к ним. Потом она сходила со ступеней, шла прямо и незряче, убранная с тщательностью отчаяния. Был взрыв, пугавший кроткий хор коринфянок. Был шелестящий шепот: «Смирись!» Плащ кормилицы, взбежавшей вверх, чтобы укрыться от ярости Медеи, спускался и трепетал траурным крылом.

Потом вышел Ясон.

Он сходит сверху, сопровождаемый воинским эскортом. Какое-то время Ясон и Медея стоят друг против друга. Ясон полон значительности. Останавливается, примеривается, мечет диск. Это тем неожиданней, что настоящего диска в руках у актера нет. Скорее можно было предположить, что Ясон несет царский жезл, благо он теперь женат на царской дочери. Оказывается, это вовсе не торжественное ритуальное шествие, а просто человек занимается полезным для здоровья спортом. И это торжественно. Полезна и торжественно.

Ясон кудряв и цветущ. Тренирован. Уверен в своей правоте до снисходительности к очевидной неправоте жены. Но крайне неприятно, что она, вопреки здравому смыслу, страдает. Поэтому с упреков начинает не она, а он.

Ясон учит Медею жить. Общий смысл его укоров — патетическое обвинение в непрактичности. Оказывается, вопль: «Ее не любят!» — напрасно сбивал нас с толку. Любовь ни при чем. Медея выжжена ревностью, Ясон же с утомлением разъясняет: бог ты мой, при чем тут это. Ни в кого он не влюблялся, прежнее супружеское ложе — пусть Медея поверит — его вполне устраивает. Если он ее, Медею, бросил, на то были более существенные причины.

Мы начинаем сопротивляться. Мы не верим Евгению Самойлову. Ставим под сомнение отысканный им тон. «Это же античная трагедия!» Между тем Самойлов — в этом самая смелая его находка — играет, как написано. С доверием и с вниманием к тексту Еврипида.

Ясон — Самойлов объясняет Медее, что ей могло быть хорошо. Он утверждает, что даже теперь, когда она сама так много себе напортила, все еще не так плохо. Он говорит о деньгах, без которых ей с детьми плохо бы пришлось, — так денег он раздобудет. Надо видеть, как Медея это выслушивает — насчет денег.

У Ясона — Самойлова в роли несколько «опорных» слов. Из них же первое — «польза». Ударение на этом слове он ставит патетически, это слово, перед которым расступается вся фраза, склоняется, стихает. Оно звучит в чистоте, без призвуков.

Охлопков отыскал нужное ему «смещение». Ясон много высокопарней, {304} чем Медея. Его рассуждения о пользе, о деньгах, о долге более прочувствованны и напористы, чем речи Медеи о «клятве», о «правде». Само слово «долг» (слово, как бы принадлежащее к высокому кругу слов Медеи) у него перевертывается: «Давно уплачен долг, и с лихвою…» Смысл торгашеский, интонация выспренняя. «Женился я, чтоб себя устроить». Ясон — Самойлов говорит это как фразу, которая сама собой снимает все возможные претензии к нему. За Ясоном — несокрушимая убежденность эгоизма. Но не только. Самойлов находит еще один оттенок; сознание своей общераспространенности. Это для Ясона охлопковского спектакля так же существенно, как для Медеи — Козыревой нарастающее ощущение своей «отдельности». Ясон рассуждает и поступает, как все, а она — не как все. Естественно делать себе, как лучше, а она делает себе, как хуже. Так воспринимают их и действующие лица. Медее дивятся, Ясону не дивятся. Не дивятся даже в том случае, когда сочувствуют Медее. Кормилица шумно клянет мужа, который бросает детей и жену ради более выгодного брака; старик раб жалеет брошенных не меньше, но не видит, чему удивляться в поступке Ясона: «Человек всегда себя сильней, чем друга, любить. Иль новость ты узнала?..»

В программе, предпосланной спектаклю, сказано: «Театр имени Маяковского в своей постановке стремится осветить образы и события так, чтобы на первый план выступила судьба человека, его бесправие в обществе, основанном на произволе сильных». Это не совсем точно сказано. Против Медеи в охлопковском спектакле вовсе не произвол, а очень утвердившаяся, очень самоуверенная, общепризнанная норма.

С нравственными нормами самой Медеи эта норма не только не совпадает, но даже не соотносится. Тут разрыв, невозможность понимания. Ясон Медее растолковал все так ясно, так по правде, а она кричит ему вслед ревниво, упрямо: «Ступай. Давно по молодой жене душа горит…» Она упорно думает, что он ей лжет, а вся драма в том, что он не лжет: она подозревает страсть — какое там, никакой страсти.

«Реки священные вспять потекли», — произносит корифей хора. Это — фраза, близкая гамлетовским словам о распаявшейся связи времен. Мир взят на изломе. «Правда осталась, но та ли?» Меняется правда. Стронута шкала нравственных установлений.

Если угодно, Медея — «первичный», «естественный» человек в привыкающем к деловитости, обновляемом мире. Еврипид не случайно сделал героиней трагедии именно ее, варварку. Медея родом из краев, не приобщенных к цивилизации. Ее душевный строй архаичен.

Но для Еврипида архаика начисто лишена идиллического отсвета. «Первичный человек» в столкновении с благоустраивающимся, благоразумным миром оказывается страшен. Медея ужасает — в пьесе, и, к чести Евгении Козыревой, — актриса этого не желает сгладить. У ее Медеи бледное лицо изуверки, опаленный рот, тени под глазами. Рыжие волосы перевиты золотым шнуром {305} и уложены обдуманно: в отчаянии Медеи — Козыревой есть что-то обрядовое. Мстит она будто не по собственному желанию, а по долгу. Ее месть не даст ей ни минуты удовлетворения. Она будет пытаться ощутить его, это удовлетворение, совершившимся, она будет заставлять раба рассказывать ужасные подробности смерти отравленной царевны, будет кричать о своей радости и раздирать рот смехом, но радости в ней не будет; когда раб на нее больше не смотрит, лицо ее становится неподвижным, тяжелым, безразличным. Она мстит не для себя. Вообще все, что делает Медея — Козырева, это не для себя. Ясон не только оскорбителен, но и просто неправ в своем мнении, будто Медея некогда спасала его в Колхиде — ради себя, влюбившись и желая получить свое… Впрочем, это дело давнее и произошло не у нас на глазах. Во всяком случае, мстит Медея — не думая о себе, себе в убыток, как сказал бы ее разумный муж. В ее изуверстве есть альтруизм. В отношении с благонамеренным, общепонятным эгоизмом Ясона этот изуверский альтруизм — основа трагедии.

Театр не сократил сцены встречи Медеи с Эгеем, которая бросает тень на героиню. Иное дело, если у Медеи не было бы иного выхода, кроме убийства. Но выход есть. Вот владыка Афин А. Лукьянов играет Эгея в манере чуть сказочной. Его интонации простодушны и распевны. Его желания предельно понятны. Его недоумение перед дурным поступком трогательно. Это человек, каких уж больше нет. Патриархален, кроток, чтит клятвы. И вот Эгей клятвенно обещает Медее прибежище.

Именно после того, как у нее появляется надежда, выход, — Медея торопит свои злодеяния. Это кажется неразумным. Но Медея больше всего боится именно разумности. В сцене перед убийством детей у Козыревой есть прекрасная, безошибочная в своей неожиданности интонация. «Я не смогу!» — восклицает она. С облегчением, со счастьем, освобожденно. «Я не смогу!» — и смеется легким, тихим смехом. Смеясь, счастливо повторяет: «Тот план забыт… забыт…», «Безумно покупать Ясоновы страдания своими, и по двойной цене…» И тут же замолкает, словно ее ожгло «ясоновское», расчетливое звучание этой мысли, — заставляет себя замолчать. Еще один стон, сквозь сжатые губы, еле слышный, уже безнадежный: «Ты, сердце, это сделаешь?..» Был выход, была надежда. Медея спешит закрыть выход, спешит связать себя клятвой, от которой уже не будет вправе отступиться. Слова этой клятвы — убить детей — Медея — Козырева произносит стремительно, словно бросаясь со скалы и боясь, что еще секунда — и, опомнившись, не бросишься… После этого к ней вернется ее медлительность, непреложность и ритуальность интонаций и движений. Она пойдет в дом, где зарежет сыновей, ступая так же неохотно и прямо, как в начале трагедии, она выходила из дома. Но пойдет.

«Реки священные текут вспять». Великолепный эгоист Ясон будет шумно и искренне страдать. Что ж. Он вправду любил детей: играл с ними в пятнашки, ловил, тискал, подкидывал, хохотал {306} в свое удовольствие. А Медея — Козырева стоит неподвижно. Она плохо слышит его горестные вопли. Они ей ни к чему. Ее месть ужасающе бескорыстна.

У Еврипида нет правых. В Медее оскорблена человечность, она ее не отстаивает, а ответно оскорбляет. Человечность обложена с двух сторон, стиснута между Ясоном и Медеей, между деловитостью и исступлением, между эгоизмом и изуверством. У Театра имени Маяковского есть мужество считаться с этим. Охлопков и Козырева ищут не оправдания героини, а ее понимания и понимания мира, с которым она в столкновении.

**Евгения Козырева**. Однажды я столкнулась с Николаем Павловичем в маленькой раздевалке на актерском подъезде. Одеваю свое пальтишко, а Охлопков и говорит: «Женечка! Что-то я тебя давно на сцене не видел. Слушай, а ты знаешь “Медею” Еврипида?» Я сказала: «Да. На первом курсе мы проходили. Я помню — Аристофан, Еврипид, Софокл». Он велит: «Иди, достань пьесу».

Бегу через дорогу в свой родной ГИТИС, беру в библиотеке коричневую книжку, листаю, читаю и чувствую — ну, этого не может быть! Про такую злодейку, которая режет своих детей, — как это сейчас играть?

Вызывает Охлопков меня к себе: «Ну, как ты?» А я честно говорю:

— Я знаю, что вы всегда современны, но что можно сказать сейчас про эту женщину, которая зарезала детей и из ревности черт знает что натворила.

— Женя! Ты не понимаешь! Это великая личность! Греческие герои, и эта Медея — это грандиозный калейдоскоп человеческих страстей. Они если любят — так уж любят, ненавидят — так уж ненавидят. Мстят — так уж мстят, прощают — так уж прощают… И все на высшем уровне! Женя, ты понимаешь, каким должен быть человек?! Мы должны вознести человека до высоких страстей. Что это такое — кастрюли, картошка, уборка… Мы возьмем греческую трагедию. Я еще не знаю, как ее делать, на мы это сделаем.

Ладно, жду распределения ролей. Однажды прихожу — висит. Читаю и начинаю умирать: «Медея — Глизер, Григорьева, Козырева, Зайкова, Гердрих». Если бы вы знали, какие мы все разные! Юдифь Глизер — ярко характерная актриса. Она очень талантлива, но, как мне казалось, не из античной трагедии. Галина Григорьева — действительно красавица греческого склада, но с эмоциональностью и голосом у нее было довольно сложно. Соня Зайкова — молодая, цветущая русская женщина, здоровая, крепкая. Вера Гердрих — вся акварельная. Я — что-то совсем иное…

Прочитала это распределение и поняла, что… ничего не понимаю. Николай Павлович говорил же со мной, значит, он рассчитывал на меня! И вдруг такой пасьянс!

Собирает он нас всех наверху в малом зале. Приходим, затаились, естественно, потому что Глизер — это одна Медея, Козырева — другая и так далее.

{307} — Итак, дорогие женщины! Я вижу ваши глаза, кто как сидит. Эта ноги подобрала — понимаю, что ты недовольна… А ты ногу на ногу положила — сопротивляешься… А ты подперла подбородок и смотришь в окно, понятно, ты тоже недовольна.

В общем, всех он нас знал, как облупленных.

— Возьмите любой монолог, — а они каждый на две страницы. — Через десять дней соберемся, и прочитаете монолог, кто какой хочет.

Вышли. Друг на друга не смотрим, а на Охлопкова уж и совсем не глядим. Я пришла домой и сказала, что мне, наверное, надо вешаться, не хочу больше жить. Уверена, что каждая из нас объясняла своим родным и близким, что Николай Павлович делает с нами что-то непонятное.

Через десять дней собирают нас в этом же зале. Сидят Охлопков, Дудин, Зотова, Штраух, Свердлин и Кашкин. «Ну, кто будет первой читать?» — спросил Николай Павлович.

Первая вышла Глизер и стала ругать Ясона за то, что он продался за деньги.

Потом Вера Гердрих так ажурно, тонко произнесла текст. Охлопков сказал: «Верочка, это не Чехов, это — Еврипид».

А я сижу. Я люблю, когда меня любят, я делаю, когда в меня верят, — несчастный я человек! И когда я увидела, что у него пять Медей, я просто не учила текст — мучилась, не спала ночами, но не учила. Во мне сидело: «Не хочешь — не надо! Что ты со мной дурочку валяешь?»

Охлопков говорит: «Козырева?» «Я текста не знаю», — нагло отвечаю я. «Ну, скажи, что помнишь».

И я начала читать первый монолог. Там несколько реплик за кулисами. Я схватилась за рояль и читала то, что за сценой. С меня упал платок, рояль гудел. Николай Павлович сказал: «Гм, это что — за кулисами? Это мы выведем на сцену». И вывел.

Он был смелый, настоящий художник. Причем настоящий советский художник. Он очень почтительно относился к нашему времени, к нашим огорчениям, к нашим радостям, к нашим проблемам. Хотя он поздно вступил в партию, но всегда был партийным. Это заключалось в том, что он возносил советского человека. Вообще — человека, ради советского человека. Это у него было почти подсознательно. Он даже не очень об этом думал — его так вело.

С «Медеей» потом утряслось, отпали почти все претендентки, остались мы с Гердрих. Верочку он любил, она сто лет у него в театре была, но, по-моему, он делал ставку на меня.

Может быть, я преувеличиваю, может быть, Охлопков не знал — я или она. Мне казалось, что я, а Гердрих, может быть, казалось, что она. Кстати сказать, мы всегда с ней были в «одной упряжке». И никогда у нас не было конфликтов. И Николай Павлович никогда не давал повода, чтобы мы «схлестнулись». Он нам предоставлял возможность творческого соревнования. Он перестал {308} бы нас ценить, уважать и вообще держать в театре, если бы мы скатились до каких-то актерских свар.

Репетируем первый акт. Николай Павлович своей эмоциональностью заражал так, что актеры работали на пределе. Домой мы приходили мертвые, даже есть не могли.

Потом мы отыграли первый акт. Я прихожу к Николаю Павловичу и говорю: «Я все выложила в первом акте. Больше у меня ничего нет». «Тихо! Все придет! В творчестве нет конца. Давай дальше, во втором акте у тебя появится новое дыхание. Ты когда-нибудь гребла? Ты помнишь, — гребешь, гребешь, дышать нечем, потом второе дыхание. Ты когда-нибудь бегала? Ты когда-нибудь прыгала?.. Вот так и в искусстве — к тебе придет второе дыхание…».

И вот первая репетиция всего спектакля. А до этого у нас был такой разговор. Я говорю:

— Медея должна быть рыжая.

— Почему рыжая? Она должна быть черная. Это же грузинка!

— Она должна быть рыжая, — произнесла я с тупой настойчивостью. — Она должна быть рыжая!

— Она должна быть черная!

— Я буду просить, чтобы мне сделали рыжую!

— Хорошо!

И из каких-то конских волос соорудили мне рыжий парик. Итак, первая репетиция. Я одеваю парик, мне его чуть-чуть подклеивают, остальное на шпильках. Я тянула шею высоко-высоко — искала пластику этой удивительной женщины. Николаю-Павловичу это нравилось.

И вдруг за кулисами раздается молва, что на прогон придут гости. А была такая история. У Охлопкова с Юрием Александровичем Завадским произошел маленький конфликт: на каком-то совещании Николай Павлович сказал что-то не так, потом Юрий Александрович сказал что-то не так — я не знаю подробностей, но они рассердились друг на друга. И вдруг раздается слух, что Николай Павлович помирился с Завадским и что на этот прогон пришел весь Театр Моссовета. Я взволновалась безумно. Как это можно? Пришел Плятт, пришла Марецкая, пришли Мордвинов, Раневская. А я в первый раз парик одела. Я озверела, думаю — надо бежать, больше невозможно, Николай Павлович безумец. Новее уже закрутилось, задвигалось. И уже конец первого акта, я кричу: «О, Зевс!..» Хор и оркестр подхватывают: «О, правда Зевса, солнца свет…» — и снова оркестр… «Победой мы украсимся, подруги!..» Все идет вверх, вверх, выше, выше, — божественное было ощущение творчества!

И вдруг я чувствую — у меня начинает сползать парик. Я срываю его, бросаю в кулисы и продолжаю дальше. Закрывается занавес. Подходит ко мне Мордвинов и говорит: «Я ничего не могу сказать: Николай Павлович — это Николай Павлович, а Козырева — это, конечно, Козырева, но меня потрясло, как ты сбросила парик, по-моему, ты артистка». Охлопков важно: «А мы других {309} не держим». После этой встречи все большие артисты Театра Моссовета стали моими друзьями. Это сделал Николай Павлович. Я никогда не была дома у Марецкой, я никогда не была дома у Плятта, хотя я вместе с ним снималась в кино, но мы стали творческими друзьями, и это сделал Николай Павлович, потому что он не боялся показать свою репетицию. А на это способен только большой художник.

Потом мы играли «Медею» во многих городах нашей страны, — это был победный ход охлопковского творчества. Когда говорят: «Козырева, ты потрясающе играла “Медею”», то я понимаю — это он, Николай Павлович, научил меня, заставил поверить в величие человеческого прекрасного и человеческого низкого — вот что он хотел сказать этим спектаклем. И это старалась делать я.

Я помню, мы играли на площади в Минске — сколько там было тысяч людей, как колыхалась эта толпа. И это опять был подвиг Охлопкова, его вечная мечта. Он хотел построить театр на берегу моря, он хотел построить театр где-то в горах или в пустыне, он всегда был велик в своих замыслах. Он никогда не был мелочен, он никогда не был озабочен «съесть пирожок или бутерброд». Он был всегда выше таких «проблем».

Он был прекрасен.

**Радомир Мулюкин**. Своей постановкой «массового действа» на площади Иркутска в 1921 году Охлопков сразу же заявил о себе как о художнике, наделенном не только безудержной творческой фантазией, но и обладающем недюжинными организаторскими способностями. Через сорок два года у Николая Павловича — уже всеми признанного режиссера и актера — появилась возможность вновь поставить спектакль на площади.

Автор этих строк в то время работал заведующим художественно-постановочной частью Театра имени Вл. Маяковского. Событие, о котором пойдет речь, произошло в Минске во время летних гастролей театра.

Был конец июля 1963 года. В это солнечное раннее утро я вышел из подъезда Окружного дома офицеров, где велись работы по спектаклю «Иркутская история», и направился в цирк, на монтировку «Медеи». Путь мой лежал через площадку Дома офицеров, густо заросшую кустами сирени, в глубине которой прятались садовые скамейки. Вдруг я услышал, что меня кто-то зовет — на скамейке сидел Николай Павлович, а рядом с ним режиссер нашего театра Алексей Васильевич Кашкин.

— Ты куда бежишь? — спросил меня Охлопков.

— Так ведь сегодня «Медея» в цирке! Бегу на монтировку! — ответил я.

— Вот и хорошо! Пойдем вместе. Проводи нас!..

Здание цирка располагалось недалеко от Дома офицеров, и я нисколько не удивился тому, что Николай Павлович решил присутствовать на первой монтировочной репетиции, так как до этого дня в цирках никогда «Медею» не играли.

{310} Разговаривая, мы подошли к ступенькам, которые вели вниз та центральную площадь города и невольно залюбовались раскинувшейся перед нами панорамой. То, что мы увидели, было действительно прекрасно: внизу, на огромной площади, стоит светлое здание с колоннадой, фронтон которого украшен скульптурной композицией. К зданию ведут широкие каменные ступени, а перед ними росли небольшие деревья. Косые лучи яркого утреннего солнца скользили по крыше, колоннам, скульптуре, путались в ветвях деревьев, разбрасывая блики на их кронах. Синее небо с редкими облаками, легкий ветерок — все это усиливало впечатление от увиденного…

Мы стояли молча, каждый погруженный в свои мысли, и вдруг до меня донеслись слова, в раздумье сказанные Алексеем Васильевичем Кашкиным: «Вот бы здесь, на площади “Медею” поставить!»

Николай Павлович как-то странно посмотрел на него, потом на меня, еще раз окинул взглядом площадь и быстро направился к машине, которая ожидала его внизу. Нам стало ясно, что слова упали на давно подготовленную почву.

Придя в цирк на монтировку, я весь день с нетерпением ожидал того часа, когда Николай Павлович вызовет и скажет: «быть или не быть» спектаклю на площади.

Вечером состоялось короткое совещание, на котором были четко определены и поставлены задачи перед каждой службой театра.

Задачи сводились к следующему: необходимо перед колоннадой построить игровую площадку, которая должна «вписаться» в архитектуру здания и в то же время чтобы с любой точки огромной площади можно было бы видеть оформление «Медеи», а главное — актеров.

Вопросы слышимости и освещения нас не волновали, так как современные технические средства позволяли выполнить и то и другое. Этим занимались зав. осветительным цехом Н. К. Гаврилов и зав. радиоцехом А. В. Ряховский.

Но самое удивительное и неожиданное было сказано в конце: «Движение через площадь и на подступах к ней перекроется с 19 часов. Прибудет усилительная установка и несколько прожекторов, которые будут освещать небо. Минчане разместятся где хотят — места хватит для тысяч людей. Это будет спектакль под девизом: “Героическим жителям Минска — от москвичей!”»

И все завертелось! Нужно было замерить площадь, рассчитать высоту помоста, придумать его форму, «связать» с оформлением «Медеи». На все это отводилась ночь!

К утру все расчеты были готовы, набросок игровой площадки и чертежи к ней были показаны Николаю Павловичу. Он все утвердил почти без изменений. Приступили к изготовлению. А время торопит: на всю эту работу отводилось два дня!

Николай Павлович ходил помолодевший, энергичный. Его обаяние подчиняло себе всех — будь то ответственный работник {311} аппарата правительственных учреждений республики или регулировщик движения, которому суждено было перекрыть площадь. Он знал все участки проводимой работы, но все делали свое дело так четко и слаженно, что дважды одно и то же повторять не приходилось.

Постепенно стали устанавливать «Медею» на площади, попутно устраняя дефекты, хорошо заметные при дневном свете. И, наконец, был собран и водружен на помост философски задумчивый Еврипид, венчающий собой строгие классические формы декорации, стоящей на фоне колоннады и листвы деревьев, образующих живую изгородь за помостом…

**Евгений Лазарев**. Первая репетиция на площади. Основная сложность — звук. На сцене — восемнадцать микрофонов, расположенных в основных игровых точках. При этом одновременно может быть включен только один микрофон. Нужно выразительно и пластически точно обозначить «свой ход» к определенному микрофону, «подсказать» звукооператору, сидящему в тонвагене на расстоянии пятнадцати метров от сцены, какой микрофон должен действовать. Быстрее всех овладевает этим сложным делом Козырева — самая пластичная, музыкальная и точная из нас. И это очень важно — она Медея, на ее плечах лежит спектакль.

Охлопков сидит на стуле метрах в ста пятидесяти от помоста с рындинской декорацией, по ходу репетиции дает новые мизансцены, более широкие и выразительные для такой «необычной» сцены и «аудитории». Директор-распорядитель передает по мегафону советы и замечания Николая Павловича. Собирается толпа, любопытная, доброжелательная и праздничная, как всегда в Минске вечером. К концу репетиции у сцены стоит человек четыреста. Зрителям нравится, и они награждают нас аплодисментами. Нам это приятно.

Вообще мы улавливаем какую-то новую для нас атмосферу необычного спектакля под открытым небом. Крепнет чувство, что это может получиться. Делюсь с Козыревой, у нее похожее ощущение. Бегу через всю площадь к Николаю Павловичу с предложением сделать Медее настоящий факел. Настоящее небо, настоящий ветер, настоящий дворец — почему не быть настоящему факелу? Охлопкову идея нравится, он передает ее директору и там она, видимо, «умирает», так как настоящего факела на спектакле не было. Всего репетиций две: страстные монологи над площадью, сквером и проспектом Ленина, маленькие фигурки актеров в рабочих репетиционных костюмах на помосте, толпа любопытных у самой сцены, тонваген и группа людей посредине огромной площади… В центре группы высокий седой человек в светло-сером костюме… Прекрасные июльские вечера…

Второе августа 1963 года. Нас, одетых, загримированных, везут из Оперного театра на площадь. Девять часов вечера, еще совсем светло, город только начинает остывать от знойного дня. Пытаюсь настроиться, как на обычный спектакль, — не очень удается. Лишь когда подъезжаем к месту представления, происходящее {312} открывается во всей своей грандиозности. Люди везде: заполнена вся площадь, множество народа у мраморных перил сквера, мальчишки на деревьях и крыше Дворца профсоюзов, люди в окнах близлежащих домов, кинооператор с группой на углу лесов строящегося рядом с Дворцом профсоюзов огромного дома. Кинохроника, милиционеры с наушниками и антеннами… Все наше руководство: Охлопков, Дудин, Карманов, все наши актеры, свободные от спектаклей, в крахмальных рубашках, взволнованные, даже встревоженные. Видимо, такого стечения народа даже не ожидали.

Сначала не все идет гладко. Не всем видно, не всем удобно стоять — милиция, стараясь не мешать актерам, водворяет порядок. Зрители постепенно успокаиваются, темнеет небо, делают свое дело прожекторы, освещающие сцену и грандиозный портик и колонны возвышающегося за сценой Дворца профсоюзов, многотысячная аудитория сосредоточивается на действии, и начинается какой-то грандиозный, неведомый нам до этого прекрасный театр. Тысячи глаз устремлены на сцену, в едином волнении бьется сердце гигантской, невиданной стихии людей. На небе проступают звезды, темные силуэты зданий напоминают прекрасную Элладу, теплый августовский ветерок развевает плащи актеров, на центральной площади возрожденного из руин красавца города идет трагедия величайшего поэта всех времен и народов…

Ко мне подходит Охлопков. Мой выход — вот‑вот. Нервный подъем такой, что хватит на четыре «Медеи». Николай Павлович говорит мне: «Не дрейфь». Отвечаю нервной покорной улыбкой. Ослепленный прожекторами, выхожу. Играем сцену, собранность адская. С микрофоном работать великолепно. Актеры приспособились, почти ни одно слово из спектакля не пропало.

Гремит танеевская «Орестея», говорю последний монолог Ясона, дети мертвы, алая кровь и черный креп легли через сцену. Все венчает скорбная, неприступная, окаменевшая фигура Медеи. В груди бьется радостное чувство, что невиданный спектакль, дерзкий замысел удался…

Долгие, долгие аплодисменты. Уже никем не сдерживаемые зрители хлынули прямо к подмосткам. Цветы. Николай Павлович поднимается и говорит в микрофон минчанам, какие они хорошие зрители и как нам хотелось подарить прекрасному городу этот спектакль. Аплодисменты. Мы долго кланяемся. Благодарные, лучистые глаза, заплаканные лица. Мы разгримировываемся в автобусе, выходим — опять аплодисменты. Козырева буквально не может пройти. Народ долго не расходится — как в дни праздников, в дни салюта.

Через месяц после гастролей я снова был в Минске. Наш помост так и стоял на площади. По-моему, он не мог забыть того августовского вечера, как не мог забыть его город.

# **{****313}** Приложения

## Норрис ХаутонМосковские репетиции[[36]](#endnote-24)

Сезон в Реалистическом театре начался сразу после завершения Международного театрального фестиваля. В день открытия я пошел посмотреть «Железный поток». Этот театр иначе называют Театр на Красной Пресне — по району, в котором он расположен. Это молодой театр, экспериментальный, преимущественно для рабочей аудитории, — больше ничего подобного в Москве не существует. Все это мне сказали заранее. Я решил изучать методы МХАТа, театров Мейерхольда и Вахтангова, и так как мне хотелось, чтобы четвертый из исследуемых мной хороших театров представлял молодые революционные студии, я подумал, что Реалистический подходит для этой цели.

Из всех вечеров, которые я провел в Москве, этот был одним из наиболее волнующих. Когда я вошел в маленькое здание, где помещаются Охлопков и его труппа, то обнаружил, что двери зрительного зала еще закрыты. Поскольку это был день начала сезона, я решил, что в театре что-то не в порядке. В конце концов, когда все уже собрались и беспокойно топтались по фойе, мы были огорошены двумя людьми, которые с криками выбежали из зала, прорвались сквозь толпу и пропали. В это же время раскрылись двери и зрители отправились на свои места.

Но что это: зал или сцена? Напротив входа тянулась длинная насыпь. Из‑за нее поднимался голубой купол неба, простирался над головой и исчезал где-то за моей спиной. На одном конце приподнятого склона находились кусты, другой был каменист и полого спускался к двери, через которую те двое прорвались в вестибюль. По сторонам этой насыпи располагались стулья, к которым и пробиралась озадаченная публика.

Склон был полон людьми, готовящимися разжечь костер. Те двое, что промчались сквозь толпу, несли кувшин для воды. Вся площадка была погружена в полутьму, предвосхищавшую ночь. При таком освещении программку читать было невозможно, да и не хотелось, так как я был слишком занят окружающей обстановкой. Сидел ли я на сцене с этими актерами или это они были в зале со мной? Полутьма стала меньше, свет на склоне усилился, действие, которое практически уже шло, стало четким, и начался сам спектакль.

Перед нами, по-видимому, находился передовой отряд Красной Армии, присоединившийся к массе мужчин, женщин и детей, вовлеченных в гражданскую войну. Они были отрезаны от остальных {314} частей и им предстояло столкнуться с флангом белых. Подготовка к привалу, нападению и защите, сама схватка и, наконец, победа, которую они вырвали, несмотря на, казалось бы, неминуемое поражение, с помощью примчавшихся в критический момент регулярных частей большевиков, — вот то, из чего сделана пьеса, не более. Мы провели четыре часа в поле с Красной Армией — вот и все. Но какие впечатления!

Представьте себе, что вы вошли с тихой улицы и очутились в центре решительной битвы. Действие происходило вокруг тебя. Раненые тащились по твоим ногам; люди подбадривали друг друга рядом с тобой, а над твоей головой простиралось ночное небо. Это переживание — мучительно, и я не посоветую идти сюда тем, кто хочет только развлечься. Я вышел глубоко потрясенный, дрожа всем телом. Театр и жизнь здесь слились воедино. И если уж я, иностранец, это чувствовал, то можно себе представить, насколько более жизненно все это было для остальной публики — для тех, кто сам пережил ужасы тех дней, кто сам спаи на камнях, подложив одну руку под голову любимой, а другой сжимая винтовку.

В этот вечер я понял, каким хотели видеть марксисты «новое искусство». Это был, несомненно, сильно преувеличенный пример, но он делал их точку зрения более ясной. Искусство, по их словам, должно быть частицей жизни, отражать классовую борьбу. Искусство не может существовать ради искусства. Башни из слоновой кости абсурдны. Художник не смеет рассматривать свое творчество только как выражение собственных эмоций. Его музыка, его живопись, его поэзия, его театр должны иметь значение для людей, должны быть тесно связаны с их проблемами. В России народ — это все. «Искусство принадлежит народу», — говорил Ленин. Здесь это так и есть.

«Я долго искал “свой” театр, — рассказывал мне Николай Охлопков, главный режиссер московского Реалистического театра, — но нигде не мог его найти. Это не был театр Станиславского, так как там забыли о зрителе, отгородившись от него четвертой стеной, а я этого не хотел. Это не был театр Мейерхольда, так как там актер играл непосредственно в публику, как клоун, а я и этого не хотел.

Однажды во время гражданской войны я стоял на железнодорожной платформе. С одной стороны вполз военный эшелон. Через минуту с противоположной стороны прибыл другой. Солдаты Высыпали на платформу, чтобы наполнить чайники, купить хлеба или просто размяться. Около меня остановился один человек. Со второго поезда сошел другой. Они увидели друг друга, побежали навстречу и обнялись, не в силах вымолвить ни слова от переполнявших их чувств. Это были старые товарищи, близкие друзья, которых разделила война. Они встретились на мгновение, стиснули друг другу руки и расстались. В ту минуту я понял, что именно {315} таким я хотел бы видеть мой театр — это должна быть *встреча*, когда сердца бьются в унисон и когда весь остальной мир забыт. С тех пор я работаю ради этого. В моем театре актер и зритель должны по-братски обнять друг друга. Когда на моей сцене плачет мать, дюжина людей в зале должна быть готова вскочить, чтобы утереть ее слезы».

Охлопков создал такой театр. Ему удалось устроить ту «встречу» между актером и зрителем или между драматургом и зрителем, о которой он мечтал, и делает он ее необычайно эмоционально. Здесь нет четвертой стены, да и вообще стен, не считая тех, которые равно окружают как актеров, так и публику, всегда вовлеченную в водоворот событий, действия. В то же самое время актер не «играет на зрителя», а каким-то образом принимает как должное, что зритель — его собрат-актер, и играет с *ним*, а не для него.

Охлопков добивается этого эффекта приемом простым, но не оригинальным. В теории он что-то взял от Мейерхольда, а форма его театра точно соответствует описанной в последних книгах Адольфа Аппиа «L’Oeuvre de l’Art» и «Art vivant ou Nature Morte», в которых сказано, что «новый театр должен быть большой голой пустой комнатой без сцены или зала. Платформа с ведущими к ней ступеньками, принимающая размер и форму, требуемые для действия пьесы, должна находиться там, где необходимо, а зрители — усаживаться в зависимости от расположения этой сцены».

Театр Охлопкова — это небольшое помещение с балконом вдоль одной стены. Остальная часть зала абсолютно пуста, нет даже просцениума. Сцена составлена из подвижных «параллельных» платформ, которые могут быть установлены в любой последовательности и в любой части зала. Кресла тоже соединены в подвижные секции, которые можно расставить вокруг сцены, где бы она ни была. Иногда сцена бывает круглой, и публика сидит вокруг нее; иногда она может находиться в одном конце комнаты, как кафедра, и зрители сидят лицом к ней, как в аудитории; в другой раз она станет ромбовидной, а публика расположится в четырех пустых углах комнаты; зрители еще могут сидеть с трех сторон сцены, тогда как сама она будет выступать из четвертой стены. В одной постановке Охлопков поместил основную часть действия на помосты над головами зрителей. В «Матери» Горького сцена была круглой и располагалась в центре театра. От нее под прямыми углами расходились, как спицы в колесе, четыре дорожки. Они соединялись с другими дорожками, идущими вдоль стен зала. По ним актеры появлялись и уходили с круглой сцены.

Все эти приспособления предназначены для того, чтобы актера и зрителя нельзя было разделить, чтобы публика была окружена актерами так же, как актеры окружены публикой. Я видел других постановщиков, пытавшихся делать то же самое. Но у Охлопкова это слияние выглядит гораздо более естественно, чем у кого-либо. Тогда как Макс Рейнхардт, Мейерхольд и некоторые другие режиссеры {316} попросту смущают зрителя смешением публики и актеров, что, как мне кажется, лишь разрушает театральное единение, Охлопков это единство усиливает.

Причины этого, по-моему, скорее можно обнаружить в окружающей жизни, нежели в теории. Во-первых, между актером и публикой существует гораздо более тесная связь: Охлопков выбирает пламенные революционные темы — те пьесы, где драматург говорит о вещах, которые рабочий зритель театра испытал на себе. Во-вторых, эта связь осуществляется и материально. В «Чуде» Рейнхардта актеры движутся по проходам в средневековых робах, и это только усиливает разницу с модными, но слишком современными нарядами публики, сидящей в соборе, реконструированном Геддой. В Реалистическом театре зрители и актеры выглядят почти одинаково. И если посмотреть на публику, то может показаться, что это еще одна группа участников: и на сцене и в зале будет видна красноармейская форма, и там и тут будут закутанные в платки женщины и одетые в грубые блузы мужчины.

Говорят, что сразу после революции Мейерхольд стремился к тому же. Если в ту пору он этого и достиг, то теперь «эстетизируя» это психологическое единство, Мейерхольд его утратил. Хотя он и обращается непосредственно к публике, речь его утонченна и полна символики, что отпугивает, хотя и не слишком сильно. Это может происходить подсознательно. Однако он скорее *отпускает замечания*, нежели *разговаривает* со зрителем, и таким образом теряет шанс завоевать его. Актеры же Охлопкова именно *разговаривают* со своими слушателями.

Охлопков чувствовал: для того чтобы «встреча» была органична, его стиль должен быть достоверен, порой почти доведен до натурализма. Абстракции в достижении той цели, к которой стремился Охлопков, опасны, по крайней мере, если публика — пролетарская и не больно изощренная. Поэтому, пользуясь большой свободой в выборе формы сцены и зала, он продолжал использовать реальные предметы по их прямому назначению, предлагал реальность в окружающей обстановке.

И вдруг в «Аристократах», его последней постановке сезона 1934/35 года, пьесе о работе заключенных на строительстве Беломорского канала (поставленных также Захавой в Театре имени Вахтангова), Охлопков предпочел этой жизненности стилизацию, снова напоминающую об эксперименте Мейерхольда, поскольку она уходила корнями в комедию дель арте и в японский и китайский театр. Действие происходило на двух абсолютно пустых прямоугольных платформах, соприкасающихся в середине зала, где левый верхний угол одной соединялся с правым нижним углом другой. Декораций не было. Единственным украшением служили разрисованные в японской манере панно, висящие по стенам зала. С присущими Востоку редкими деталями, они знаменовали собой меняющиеся времена года: сова на заснеженной сосновой ветке на фоне серо-голубого неба предполагала зиму; яблоневый цвет на желто-лимонном фоне указывал, что пришла весна. Рабочие сцены {317} в голубых масках и домино, призванные изображать китайских реквизиторов, при полном освещении вносили подлинные вещи, нужные по ходу действия. Например, они вбегали с телефоном и держали его, пока персонаж звонил. Когда дело было сделано, они исчезали вместе с предметом. Или когда требовался стол, двое входили с куском зеленого сукна и, присев на корточки, туго натягивали его, что должно было изображать поверхность стола. Остальное — диалог, костюмы — было вполне достоверно, и это соединение условности с реализмом мне показалось тревожным. Однако большинство московских критиков и многие иностранные провозгласили эту постановку лучшим спектаклем театра.

Николаю Охлопкову сейчас только тридцать четыре года. Американец найдет в нем много знакомых черт. Возможно, это потому, что внешне он слегка напоминает Линдберга. То же длинное худое тело, та же грива волос, тот же твердый подбородок и глаза, которые так часто попадались американцу в газетах на фотографии Линдберга. Он обладает невероятной энергией, неутомимой работоспособностью. Американскими кажутся как его решительная манера говорить, быстрые и выразительные жесты, так и вечный серый замшевый жакет на молнии и серые фланелевые брюки.

Революция застала юного Охлопкова в маленьком сибирском городке. Спустя короткое время он поступил в театр сначала рабочим в театральные мастерские, а потом стал понемногу играть. Массовое празднество в честь дня Первого мая было его первой режиссерской работой. Позже он приехал в Москву, учился у Мейерхольда.

Охлопков — ревностный коммунист, один из наиболее ярких представителей художников нового типа в московском театре. Он, несомненно, наиболее полно являет собой продукт Революции и находится под ее влиянием больше, чем любой другой художник, творчество которого мы изучали. Охлопков стал бы очень протестовать, если бы я предложил отнести его театр к разряду созданных на основе режиссерского диктата, а не коллективного творчества. Тем не менее я должен признать, что хотя Реалистический театр, как и все другие советские театры, является коллективистским по форме, существует он исключительно благодаря личным способностям Охлопкова.

Реалистический театр осуществил две «встречи». Не только ту, при которой артист и зритель могут пережить совместный эмоциональный катарсис. Но и другую — ту, при которой в разных пропорциях объединяются определенные элементы театра Станиславского и Мейерхольда.

Архитектурное решение театрального пространства — одно из первых размышлений Охлопкова при замысле постановки. Он самолично разрабатывает форму сцены, прежде чем начать какие-либо репетиции. Он сам решает, быть ли ей круглой, квадратной {318} или овальной. У Охлопкова работа оформителя подчинена концепции режиссера и главным образом представляет собой разработку деталей.

Каждый жест, каждое движение режиссер тщательно демонстрирует актеру. Принципы биомеханики знакомы этому театру, и Охлопков требует от актеров максимум пластичности.

Так как актеры видны со всех сторон скульптурно, так сказать, — потому что публика смотрит на них отовсюду, — задача Охлопкова сложнее, чем у режиссера в театре-коробке. Он должен так построить мизансцены, чтобы сзади они были столь же выразительны, как и спереди. Совершенно очевидно, что при таких обстоятельствах актеру невозможно работать по собственному вдохновению. Он должен полностью положиться на волю режиссера, который видит его в тех же ракурсах, что и будущий зритель.

Во время работы над пластической партитурой спектакля Охлопков поначалу рассматривает мизансцены лишь с одной точки зрения. Затем, когда репетиции немного продвинутся, он ходит по комнате и, если с другой точки пластика исполнителей его не удовлетворяет, он ее перестраивает.

Главное, что следует все время помнить, это то, что движение должно быть почти непрерывным. Его постановки — это изучение perpetuum mobile.

Охлопков работает с музыкой с первых репетиций: она является неотъемлемой частью постановки. Однако с самого начата музыка к его спектаклю бывает уже написана и проигрывается в окончательном варианте. И поскольку она служит аккомпанементом к действию, то должна быть тщательно с этим действием отрепетировала. Для обычных репетиций довольствуются одним фортепиано, но для «прогонов» используется оркестр, — даже если это прогон только одного акта, и происходит он за месяц или два до премьеры.

После того, как физическое действие и действие пьесы выстроены, Охлопков говорит: «А теперь подумайте, почему я велел; вам это делать? Что вы чувствуете в этот момент?» Если актеры просто скопируют его движения, их игра будет фальшивой, и Охлопков это знает. Поэтому он пытается заставить их привнести что-то свое, изнутри. Однако именно эта стадия создания спектакля меньше всего удается Реалистическому театру. Исполнители склонны к наигрышу и декламации. Этого бы никогда не случилось, если бы талантливая режиссура руководителя подкреплялась глубокой внутренней работой актеров. Хотя у них исключительная физическая тренировка (я наблюдал напряженные акробатические упражнения, которые проделывает вся труппа по утрам в фойе перед началом репетиции, что позволяет исполнителям великолепно владеть своей пластикой), в Реалистическом театре мало хороших актеров, и по-видимому, Охлопков не может обострить их ум и эмоциональную восприимчивость.

Я подозреваю, что одна из причин, почему в Реалистическом так мало способных актеров (хотя несколько все же есть), возможно, {319} та же, по которой и у Мейерхольда их так мало: Охлопков — режиссер-диктатор. Его требования должны выполняться буквально, а характер у него вспыльчивый. В таком театре режиссура должна быть на первом месте, но и актеры обязаны вносить свой вклад — и, возможно, даже больший, чем Охлопков склонен позволить. Несомненно, что его театр стал таким интересным исключительно благодаря его динамичной личности и сценическому таланту, но не был бы он еще лучше, если бы к его собственному присоединился и другой талант? Пусть кто-нибудь привнесет, например, немного юмора, чтобы смягчить его свирепость.

Охлопков знает, чему учит Художественный театр, и пытается научить этому свою труппу. В конце концов Станиславский сам был в некотором роде диктатором и тем не менее сумел создать ансамбль актеров, которые являются активными творцами. Поскольку Охлопков искренне желает, чтобы его исполнители разделили с ним радость творчества (и в этом он отличается от Мейерхольда и Таирова), то, я думаю, недалек тот день, когда это произойдет и когда сам режиссер отнесется с большим пониманием к вкладу актеров в процесс создания спектакля.

*1936
Нью-Йорк*

## Второе свиданиеПостскриптум к «Московским репетициям»

Прежде всего Охлопков по темпераменту немного напоминает Мейерхольда.

Он сам по себе великий мастер зрелищ. Он режиссер-диктатор. Мы часто слышим, как Театр Маяковского, который он возглавляет, называют театром Охлопкова, поскольку его индивидуальность полностью доминирует в нем. Там есть и другие режиссеры (его жена — одна из них), но он затмевает всех.

Двадцать пять лет назад я подозревал, что причина, по которой в его Реалистическом театре так мало способных актеров, та же, что и у Мейерхольда: театр Охлопкова — это театр одного человека, и этим человеком был он. Я писал: «Его требования должны выполняться буквально, а характер у него вспыльчивый. Сначала режиссура, а уж потом игра актеров». Четверть века спустя я могу отметить то же самое. Я подозреваю, что любой по-настоящему хороший актер в конце концов уходит от Охлопкова в театр, представляющий ему больше возможностей для личного развития и творчества. Рано или поздно ему надоест быть глиной в руках гончара, каким бы искусным тот ни был.

Охлопков утверждает, что зритель не должен приходить в его театр в поисках иллюзии. В этом он тоже похож на Мейерхольда. {320} Вы не увидите в его спектаклях «куска жизни», реализма «через замочную скважину». Он не воспроизводит окружающую обстановку на своей сцене буквально.

Известно, что в «Гамлете», например, в основе макета спектакля, разработанного Охлопковым совместно с художником Вадимом Рындиным, лежит замечание Гамлета, что «Дания — тюрьма». Эльсинор представляет собой подобие темницы викингов. На этот раз постановка полностью осуществлена в пределах сцены-коробки, хотя это и не привычно для Охлопкова. Сцену заполняют створки огромных ворот, сделанных целиком из свинца и усеянных гвоздями. Тем не менее некоторые эпизоды играются у рампы. Временами ворота распахиваются, и мы видим то огромный тронный зал, то побережье, то кладбище. Иногда отдельные части этих створок поднимаются, и за ними обнаруживаются покои и коридоры, расположенные в виде пчелиных сот и напоминающие тюремные камеры. Охлопков не пытается убедить зрителя в том, что это точная копия Эльсинора; не просит он верить и в то, что именно так была поставлена эта пьеса в театре Шекспира. Он создал свою собственную эстетическую систему координат, в которой все — звучание труб, тромбонов и барабанов, тяжелые костюмы, мрачный свет — дополняет это бронированное обрамление.

Когда Охлопков выпускает пьесу о современной жизни, как, например, «Весенние скрипки» Александра Штейна, он опять не предлагает зрителям воспринимать обстановку реально: мерцание хрупкого алюминиевого плетения очерчивает московский горизонт на заднем плане; серебристые стержни обозначают фасады жилых домов на авансцене. Он работает только для создания эффекта условности. Так, яркая аквамариновая дорожка, пересекающая зал по диагонали на уровне сцены, изобретена, чтобы усилить этот эффект.

Чтобы напомнить миру, что к этой условности он стремился в театре почти сорок лет назад, Охлопков недавно восстановил погодинских «Аристократов». Это реалистически поведанная история о возведении Беломорского канала заключенными, чья социальная реабилитация происходила в процессе строительства. В 1935 году я сидел на репетициях этой пьесы, а позже видел готовый спектакль. В 1960‑м пошел снова, чтобы посмотреть, какие произошли изменения. Изменений я не обнаружил, разве что спектакль стал более неуклюжим — чему способствует традиционность сцены его теперешнего театра и чего, несомненно, не было в Театре на Красной Пресне, не имевшем просцениума.

В 1935 году Охлопков использовал слияние элементов, взятых в основном из комедии дель арте и китайского театра. На двух голых прямоугольных платформах, помещенных под углом друг к другу, не было ни декораций, ни реквизита. Тогда платформы занимали центр зала, где левый верхний угол одной соединялся с правым нижним углом другой. Теперь эти две платформы перекрывали {321} по диагонали оркестровую яму, около сотни зрителей сидели на сцене, а остальные занимали зал и балконы.

В этой постановке в качестве реквизиторов на китайский манер Охлопков использует рабочих сцены, одетых в голубые маски и домино и как бы сошедших со страниц Жака Калло. При полном, свете они движутся по площадке, расставляя предметы. Такими средствами Охлопков напоминает публике, что какой бы реалистичной картина жизни в этом исправительно-трудовой лагере ни была, это все же только театральная постановка, и так к ней и следует относиться.

Западному зрителю восстановленные «Аристократы» покажутся менее иконоборческими, чем они были первоначально. Причина, возможно, в том, что за прошедшие двадцать пять лет мы познакомились с театральным стилем Бертольта Брехта. Берлинский, ли Ансамбль является должником Охлопкова, или сам он был подвержен влиянию немцев, — неизвестно, но в манере постановки между ними существует тесное родство. И, возможно, не случайность, что именно охлопковский театр первым познакомил москвичей с Брехтом, поставив «Мамашу Кураж».

И Охлопков и Брехт так же, как и Мейерхольд до них, разрушили в своих театрах «четвертую стену». Оба требуют прямого взаимодействия между исполнителем и зрителем в том объеме, в котором позволяет материал пьесы. Однако в то время как театр Брехта стремится изгнать эмоции, театр Охлопкова эксплуатирует их. И в этом Охлопков отличается также и от Мейерхольда. В 1935 году, сравнивая прямое обращение к залу у Мейерхольды и у Охлопкова, я отметил, что речь первого была утонченна и полна символики, что отпугивало публику, хотя и не слишком сильно. Однако Мейерхольд скорее *отпускал замечания*, нежели *разговаривал* со зрителем, и таким образом терял шанс завоевать его. Актеры же Охлопкова именно *разговаривают* со своими слушателями. Охлопков чувствует, что углубление эмоционального воздействия, а не ослабление его может дать более тесный контакт — спектакль, который бушует вокруг публики и среди нее, нацелен на полное вовлечение зрителя в действие.

В Театре Маяковского сегодня есть широта, смелость и громогласность, когда требуется юмор. Именно в этом я вижу его спасение: ему не грозит «эстетство», поскольку по сути своей он остался естественным.

*1962
Нью-Йорк*

## **{****322}** В. БыковВ поисках театрального пространства[[37]](#endnote-25)

Рассмотрение взглядов Н. П. Охлопкова на архитектуру и организацию театрального здания следует начать с раннего периода его творческой деятельности — с Театра на Красной Пресне (иначе — Реалистический), где и закладываются их сценографические основы.

В своей первой постановке «Разбег» (1932) Охлопков решительно порывает с традиционной организацией зрительного зала и сцены, трактуя их как единую среду действия с рядом игровых площадок, расположенных вдоль боковых стен и на опоясывающих зал и сцену галереях и пандусах-спусках к главной игровой площадке в центре между партером и сценой, предоставленной зрителям. Смелая пространственная конструкция так объединяла сцену и зрительный зал старого театра, что, по сути дела, они выглядели как некий архитектурный вариант нового театрального пространства. Неожиданность сценографического эксперимента заключалась и в том, что эпизоды спектакля развертывались не только в центре в окружении публики, но и на боковых сценах, окружающих зрителей. Здесь был использован не известный до того постановочный прием центральной и одновременно периферийной композиции мизансцен в пространстве при непрерывности действия.

Другой, не менее интересной постановкой Охлопкова была «Мать» в том же театре (1933). И здесь, как в «Разбеге», режиссер совершенно изменил планировку в той мере, в которой это допускала архитектура зала и сцены. Действие происходит на арене, окруженной зрителями, развивается на периферийных площадках, которые вклиниваются в массив публики, расчленяя его на пять игровых зон, расположенных между центральной и боковыми площадками.

В спектакле «Аристократы» (1935) двойная открытая сценическая площадка расположена в зале и связана с его проходами лестницами. Аудитория расчленена на клинья, расположенные диагонально по отношению к прямоугольным площадкам, что создает благоприятные условия для их обозрения. Обнаженные игровые помосты, отсутствие декораций, простые до аскетизма обстановка действия и бутафория, близость зрителей, плотно окружающих помосты с двух или трех сторон, при которой не ускользали ни один жест, ни одно движение актера, — вполне отвечали духу пьесы.

{323} Разнообразие пространственной организации спектакля, достигнутое режиссером в этих постановках, как бы предвосхищает организацию современного театра с так называемым «свободным» или «гибким» пространством, где возможны любые сценографические преобразования среды.

Опираясь на эксперименты Театра на Красной Пресне и обладая сильным пространственным мышлением, Охлопков, вынужденный работать в одном из самых тесных и плохо оборудованных театров Москвы, создает свой первый проект — «Круглый театр Охлопкова» (1934).

По замыслу автора, театр мыслился как огромное сооружение для массовых эпических действий — идея, которая не покидала режиссера до конца жизни. Круглое здание было разделено движущимися стенами-ширмами на пять концентрических кольцевых зон. В зависимости от движения стен-ширм возникали различные комбинации в расположении игровых площадок и зрителей: действие развивалось на кольцевых сценах в окружении зрителей, на сцене-арене, на периферийных панорамных сценах. По мысли режиссера, стены и перекрывающий здание купол могли двигаться, открывая перед зрителями окружающий театр природный ландшафт.

В этом проекте ясно обозначилось основное направление сценографических поисков Охлопкова и его представление о театральном пространстве как пространстве легко трансформируемом в зависимости от режиссерского замысла. В таком театре должны были изменяться не только место игровых площадок и расположение актеров и зрителей, но и сама форма зрительного зала и сцены в зависимости от комбинации подвижных стен. В этом заключалась принципиальная новизна, предложенная Охлопковым. Однако сама идея выражена в его чертеже еще крайне абстрактно, без должной архитектурной конкретности.

После Великой Отечественной войны, уже будучи одним из крупнейших советских режиссеров, Охлопков возобновил свои сценографические поиски. Он ведет совместную работу с архитекторами над проектом трансформируемого театра, начатую еще до войны, и — несколько позже — над проектом Театра имени В. Маяковского, главным режиссером которого он был. С 1957 по 1962 год Охлопков опубликовал несколько статей, характеризующих его взгляды на театральное искусство и, в связи с этим, на назначение нового театрального здания.

«Не навязывая никому своего пути, я стою за театр монументальный, театр, выражающий душу народную, судьбу народную. Мысль о его создании вдохновляла меня всегда, я растил в актерах искусство такого театра, я думал о принципах режиссуры и, наконец, о сценических площадках, архитектуре театра монументальных форм. Я думал не просто о грандиозных просторах для передвижения людских масс. Мысль раздвинуть рамки сценической коробки имела основания более серьезные.

{324} Театральное здание, ставящее зрителя в положение стороннего наблюдателя, лишено, если хотите, атмосферы демократического народного искусства. Искусство должно сближать, объединять людей прежде всего тем, что оно само вступает в творческий контакт со зрителем, а не отгораживается от него, не предлагает зрителю позицию “подсматривающего” в щелку чужой двери… Мы привыкли к камерным измерениям, мы без них — ни шагу. Только бы поставить актеров друг подле друга, и пусть они тихим полушепотом объясняют друг другу преимущества квадратно-гнездового сева. Мы привыкли к бытовым ситуациям и бытовым конфликтам, в которых нет ни поэтического обобщения, ни фантазии, ни настоящего драматического действия. Для такого театра — лишь бы помельче, потише, попроще. Но ведь есть еще силы, которые могут заставить звенеть все колокола… Спектакль возникает, только когда чувствуется дыхание зрительного зала, его пробуждающаяся фантазия… Я проверял эту силу театрального сотворчества еще совсем молодым, когда ставил спектакли в Реалистическом театре — “Разбег”, “Мать”, “Железный поток”, “Аристократы”. Я верил зрителю и потом, когда в трудную пору творческой жизни стал руководителем Театра имени Маяковского. Здесь я тоже искал, набрасывал эскизы моего будущего, чаемого театра, ставя “Сыновей трех рек”, “Лодочницу”, “Молодую гвардию”. В “Гостинице "Астория"” вывел актера в зал и думал, что критика поймет меня… Я вижу огромные возможности театра, вижу необъятные горизонты, расстилающиеся перед ним. Пусть значение моих опытов будет невелико, но, может быть, они послужат мостиками, по которым пройдут отряды художников будущего»[[38]](#footnote-15).

Ассоциативное мышление Охлопкова было необычайно сильным, представление об облике будущего театрального здания и его организации возникало у него непосредственно в связи с самим театральным действием и его сценографической формой. Не случайно в своих статьях он говорит о созданных им постановках как об «эскизах будущего, чаемого театра». В этом была и неудержимая, покоряющая сила охлопковской фантазии и в то же время трудность переложения его идей и взглядов на язык техники, на язык архитектурного чертежа. Шестидесятые годы были сложным периодом развития советского сценического искусства, и тогда, отстаивая свои взгляды на поиски новых путей в организации и оборудовании театрального здания будущего, Охлопков писал:

«Я мысленно беседую со своими оппонентами, иногда вызывая их из прошлого… “Почему фантазия режиссера зачислена в разряд отклонений от правды жизни? — обращаюсь я к более поздним сторонникам "подножного реализма", считавшим, например, что обобщение, поэтическое укрупнение жизненного {325} факта — это "бегство от действительности". Почему недопустимо уничтожение занавеса? Почему круглую сцену кое-кто считает признаком нереалистического искусства? Почему связь актеров со зрительным залом объявляется иной раз грехом против правды”, — спрашиваю я театральных деятелей, категорически запрещавших мне некогда то, что сегодня получает, наконец, права гражданства и в искусстве»[[39]](#footnote-16).

Как ответ на это «почему?» и как протест против «подножного реализма» звучит охлопковское описание трансформируемого театра, проект которого к этому времени был выполнен.

«Гаснет свет. Сцена и зал вместе со зрителями медленно поворачиваются. Как по волшебству, исчезают крыши и стены театра — и перед нами бесконечная гладь реки, все ближе знакомый контур “Авроры”. Идет спектакль о революционном Петрограде…

А вот другой спектакль. Над прекрасной весенней Москвой взлетают тысячи разноцветных ракет. В домах мирно светятся огни, на горизонте четко вырисовываются силуэты высотных зданий.

Или еще: в разных местах зрительного зала, над зрителем и вне театра стремительно развивается действие, посвященное героической работе комсомола на целине. Зрителя “охватывает” действие со всех сторон! И уже не сценические площадки движутся перед ним, а вращается сам зрительный зал.

Где мы сейчас побывали с вами? В театре будущего… Вы думаете, что это фантазия? Нет. Все это осуществится через несколько лет. Это будет действительно театр будущего, театр, о котором я мечтаю с 1921 года, когда на открытой городской площади в Иркутске осуществил свой первый спектакль. Затем в Московском Реалистическом театре в качестве режиссерских эскизов к задуманному мною новому театру я поставил “Разбег”, “Железный поток”, “Аристократы” и другие спектакли.

Наш театр будет отличать от привычного театрального здания уже внешний вид. Театр рассчитан и на 1500 и на 3000 зрителей, и будет иметь (трансформироваться с изменением пространства и вместимости. — *В. Б*.) два‑три зала, из которых в случае надобности может быть составлен один большой зал…

По замыслу режиссеров, сцена может иметь свой обычный вид (с помощью трансформации специальных штор-диафрагм. — *В. Б*.), но могут быть и такие спектакли, которые будут распланированы на сценических площадках, расположенных в самых различных местах зрительного зала (в разных направлениях, перерезающих зал, опоясывающих его со всех сторон, расположенных над зрителем, с вращением партера и т. д. и т. п.). Это театр, дающий максимальные возможности для “режиссерских маневров”, для самой сложной планировки мизансцен. Это трансформационный {326} театр. Театр с раздвижными стенами и крышей! Театр, в спектаклях которого будут синтетически сочетаться все виды искусств, использоваться симфонический оркестр, хоры, радио, кино, телезвук! Художникам театра не всегда надо будет рисовать звездное небо: иногда для этого достаточно раздвинуть, крышу, стены, зритель вдохнет прохладный вечерний воздух, увидит горы, озеро, взлет самолета, огни кремлевских звезд…»[[40]](#footnote-17)

В своих поисках театра будущего Охлопков во многом опирался на принципы, разработанные его предшественником и учителем Мейерхольдом. Однако его понимание «максимального разнообразия новых сценических возможностей» расходилось с Мейерхольдом в их отношении к сценографической форме, обусловленной сценой-коробкой. Охлопков не отрицал ее и, наряду с другими, рассматривал как непременный компонент его нового синтетического театрального пространства, что значительно обогащало постановочные возможности. Здесь уже сказывалось влияние времени и творческого опыта советского театрального искусства 50‑х и 60‑х годов. В этот период еще господствовала идея противопоставления «систем» Станиславского и Мейерхольда, не только в их историческом прошлом, но и в текущей художественной практике. В то же время все яснее становится, что развитие современного советского театра не может обойтись ни без творческого наследия Станиславского, ни без творческого наследия Мейерхольда. Одним из первых, кто это почувствовал и понял, был Охлопков.

Архитекторами В. Е. Быковым и И. Е. Мальциным в Академии архитектуры СССР совместно с режиссером Н. Охлопковым было разработано три варианта экспериментальных проектов, в которых получили отражение не только новаторские идеи Охлопкова, но и эволюция его собственных взглядов на театральное здание и сценографические формы. Сущность предложений Охлопкова заключается в использовании глубинной сцены (кулисной), открытой сцены, сцены-арены, панорамной и кольцевой сцены для различных эпизодов одного и того же спектакля, в зависимости от их содержания. Эпизоды массового народного характера могут ставиться на открытой сцене или сцене-арене; интимные — на глубинной кулисной сцене; эпизоды, показывающие непрерывность событий, — на кольцевой или панорамной сцене. Только в этом случае, по мнению Охлопкова, раскроются безграничные художественные возможности для режиссера и постановщика, усилится динамика действия, а «эффект присутствия» будет восприниматься во всем его многообразии.

В связи с предложением Охлопкова создать в Москве на Кропоткинской набережной крупный культурно-просветительный центр столицы — «Площадь искусств» с ансамблем общественных зданий, возглавляемых «театром массовых действий», в {327} 1958 году был составлен первый вариант трансформируемого здания театра…[[41]](#footnote-18).

В этом проекте ярко воплотились искания раннего периода его режиссерского творчества — стремление к созданию массового народного театра для эпического по своему масштабу и характеру театрального действия. По мнению Охлопкова, обращение к героическому народному спектаклю требует перестройки сценических условий. Необходим театр для больших театрализованных действий с участием самодеятельных и профессиональных коллективов: оперно-балетных, драматических, музыкальных, хореографических, концертов с многочисленным составом исполнителей и других зрелищных мероприятий. Реальная возможность создания такого театра подсказывалась и размерами существующих на площади фундаментов большого круглого зала «Дворца Советов». На них можно было создать круглый трансформирующийся зал театра с изменяющейся вместимостью от 2000 до 6000 зрителей, в зависимости от характера действия и постановочных принципов. В проекте театра массовых действий путем трансформации зала и сценических игровых площадок можно было организовать спектакль в трех сценографических формах: на сцене-арене, на открытой сцене, на панорамной сцене. В этом проекте Охлопков в связи с фестивальным назначением театра[[42]](#footnote-19) и массовым характером действия отказался от сцены-коробки.

В экспериментальных предложениях, разработанных для нового здания Московского драматического театра имени В. Маяковского, исходя из реальных условий эксплуатации, была принята вместимость зрительного зала 1500 – 2000 мест. Основной творческий принцип, заложенный в этих экспериментальных проектах, был сформулирован так: «… в современном театральном здании трансформироваться и видоизменяться должна не только сцена, но и зрительный зал». По мысли Охлопкова, для раскрытия безграничных постановочных возможностей, активизации действия, использования самых разнообразных форм игры, включения в сферу действия зрителей «пространства сцены и зала должны быть гибкими, допускать известное взаимопроникновение». Эти возможности должны обеспечиваться специфической композицией здания и особой архитектурой и технологической организацией зрительного зала и сцены.

В первом экспериментальном проекте-предложении трансформируемость пространства зала и сцены обеспечивается большим подвижным диском, на котором расположены партер и открытая площадка сцены с тремя вращающимися барабанами. Стационарная {328} периферийная часть зала состоит из двух полуколец концентрического ступенчатого амфитеатра и сцены, которая при помощи криволинейных подъемных площадок также может превращаться в амфитеатр. Выдвижные порталы-шторы могут изолировать пространство сцены от просцениума и создать глубинную площадку для отдельных мизансцен. Декорации подаются на барабаны из трюма подъемно-спускными площадками. Стационарная часть сцены оборудуется системой подвесных устройств, трюмными устройствами и подъемно-спускными площадками. Поворот большого центрального диска изменяет пространственные соотношения открытой сценической площадки и зрителей. Наряду с современным сценическим оборудованием, позволяющим создать нужный рельеф планшета и использовать объемные и подвесные декорации, предусмотрено использование в театральном действии эффекта природного окружения: сферическое перекрытие театра, образующее его стены и кровлю, может раздвигаться. При этом мизансцены могут быть поставлены вне здания в природном окружении. В зависимости от угла поворота амфитеатра со зрителями и раскрытия того или иного сектора кольцевой стены различные участки ландшафта могут служить фоном действия.

Однако изложенные выше принципы, по мнению Охлопкова, были наиболее удачно воплощены в варианте проекта Театра имени Маяковского, составленного в 1960 – 1962 годах. Театр предполагалось расположить в природном окружении, в одном из центральных городских парков и использовать последний как фон или «декоративный задник» мизансцен. Был предложен вращающийся амфитеатральный зал, основанный на большом и малом круглых дисках с открытой кольцевой сценой по периметру стен. При вращении диска амфитеатра возможно панорамное обозрение естественного игрового ландшафта и кольцевой сцены. В проекте с гибкой организацией сцены и зала в разных спектаклях или в течение одного спектакля могут использоваться) следующие сценографические формы:

обычная глубинная кулисная сцена в двух вариантах: с использованием световой аппаратуры на фоне искусственного горизонта, либо на фоне естественного ландшафта при раскрытии стены сцены.

открытая сцена, с трех сторон окруженная зрителями, или глубоко развитый в зрительный зал просцениум с использованием подъемно-спускных и вращающихся устройств;

сцена-арена, окруженная зрителями со всех сторон, в двух вариантах: с использованием открытой сценической площадки в середине зала и на отдельных участках открытой кольцевой сцены.

кольцевая или панорамная открытая сцена при последовательном вращении амфитеатра в пределах 270° с использованием, эффекта природного окружения.

Практически в этом проекте Театра имени Маяковского его {329} архитектурно-пространственная и технологическая организация обеспечивали режиссеру и постановщику возможность художественного эффекта присутствия для всех известных театральному искусству сценографических форм. Режиссер и архитекторы поставили целью осуществлять эти трансформации автоматически, путем использования главным образом поворотных устройств. В таком случае местоположение зрителей в пространстве изменяется, но также быстро возвращается к исходному положению, что позволяет им хорошо ориентироваться при нахождении своего места после антракта. Такая система дает возможность проводить и непрерывное, безантрактное действие, используя при этом различные сценографические формы. Такая задача была поставлена режиссером впервые, и ее реализация в здании театра будущего открыла бы перед ним неограниченные возможности творчества.

В 1967 году Охлопкова не стало. Он так и не осуществил своей мечты о постройке нового театра. В одной из своих последних статей он завещал свою идею будущему: «Вот мой проект нового театра. Я хочу, чтобы знали, для чего он, чему может послужить. Свою идею я хотел бы сделать и идеей другого — моего товарища, ученика, режиссера или теоретика. Пусть только она не канет в реку забвения».

## **{****330}** И. МееровичМузыка в спектаклях Охлопкова

Почти четверть века, с 1943 по 1967 год, я работал с Николаем Павловичем, участвуя как композитор и руководитель музыкальной части театра во всех спектаклях, которые он поставил за этот период.

Если проанализировать различные этапы режиссерской деятельности Охлопкова, то можно увидеть, как изменялись его взгляды на использование музыки, с какой творческой изобретательностью он находил новые возможности включения ее в драматическое действие.

Уже в первую свою режиссерскую работу — спектакль «Борьба Труда и Капитала», массовое действо, показанное в 1921 году на площади в Иркутске, — Охлопков активно включал музыку. На протяжении всего представления мощно звучали духовые оркестры, подчеркивая патетику и героику постановки, тема которой — праздник освобожденного труда.

В «Мистерии-буфф» (1922) Охлопков строит музыкальное оформление так же, как и в «Борьбе Труда и Капитала». Музыка звучала только тогда, когда источник ее возникновения был сценически оправдан. В этом спектакле Охлопков часто обращался к приему музыкальной характеристики персонажей. Оркестранты, находящиеся на сцене, исполняли пародии на известные музыкальные темы и каждая из них дополняла образы действующих лиц пьесы Маяковского.

Так, например, во время сцены Попа и Купца звучали пародийно изложенные темы духовных песнопений. Прием музыкальных пародий сопутствовал и остальным отрицательным персонажам «Мистерии».

В своих последующих работах Охлопков решительно отказался от принципа прямой музыкальной иллюстрации действия.

В спектаклях «Разбег» Ставского и «Железный поток» Серафимовича, поставленных в 30‑х годах в Реалистическом театре, режиссер находит иные пути применения музыки.

Теперь он считает, что она должна раскрывать невысказанное словом содержание, создавать необходимую атмосферу действия, помогать актеру ощутить эту атмосферу, правильно построить свою сценическую жизнь в заданном рисунке роли, и наконец, — это главное! — помочь раскрытию образа спектакля.

В «Разбеге» и «Железном потоке» Охлопков наряду с так {331} называемой «бытовой» музыкой (кубанские песни, колхозный оркестр) впервые широко вводит «музыку от театра» — «условную» музыку, не требующую бытового оправдания. Он использует ее как активное творческое начало, усиливающее эмоциональное воздействие спектакля.

В «Железном потоке» Охлопков искал решение проблемы слияния сцены со зрительным залом, творческого сближения актера с особым «сотворчеством» зрителя. В поисках этого решения режиссер уделяет особое внимание музыке. Она звучит во время лирических и боевых сцен. Вот как описывает один из эпизодов спектакля Ю. Юзовский: «Ночь, звезды, повозки, тихая беседа, старый казак поет песенку, женщина кормит ребенка, казак целует девушку — в разных концах лагеря вспыхивают и исчезают эти сценки, и над всем этим, и над зрителями, и над таманцами, высокое, полное звезд небо. Это поэзия! И зрителю, увлеченному картиной, уже чудится треск костра, и ржанье стреноженных коней, и запах травы…»

В этой сцене, так же как и в эпизоде, когда Таманская армия достигает заветной цели, — звучала музыка: то лирическая, то бурная и взволнованная.

Охлопков требовал, чтобы музыка в этом спектакле была всем — «бурей и покоем, боем и отдыхом».

В «Разбеге», в сцене смерти юноши, убитого кулачьем, в тревожные ритмы литавр врывалась рыдающая тема флейты, как голос девушки, оплакивающей смерть любимого. Эта тема звучала в спектакле и дальше, словно воспоминание о тех, кто должен навсегда остаться в памяти людей.

От спектакля к спектаклю Охлопков ищет наиболее органичные и выразительные приемы применения музыки. Она становится для него не просто одним из компонентов постановки, — в ее мощном эмоциональном потоке режиссер пытается найти ту силу, которая могла бы помочь ему в создании ярких образных красок в необычайно сложных структурах задуманных им спектаклей.

В «Аристократах» музыка помогала стремительному развитию действия.

Начинался спектакль так: толпа заключенных, дрожащих от мороза, закутанных в тряпки и рваные ватники, мечется по сцене в ожидании отправки на работу. Цанни разбрасывают конфетти (вместо снега). В музыке свист поземки, унылое повторение одной и той же басовой темы, прерываемое драматическими пассажами струнной группы оркестра. Тоска. Безысходность.

В кульминационной сцене, когда Сонька неожиданно обращается к вожаку лагеря Косте-капитану с призывом порвать с преступным прошлым и пораженный Костя замолкает, — на сцене появляется скрипач, одетый, как и все цанни, в голубой комбинезон и голубую полумаску. Страстные, взволнованные звуки скрипки как бы взрывают гнетущую паузу, вызванную словами Соньки. Герой молчит, но становится ясно, что слова Соньки {332} нашли отзвук в сердце Кости. Он подходит к скрипачу и прерывает игру музыканта словами: «Гибнут лучшие люди». Мощное звучание оркестра, завершавшее развитие скрипичной темы, заканчивало эту сцену.

Резкие удары гонга фиксировали начало молниеносно чередующихся эпизодов, что создавало необходимое режиссеру драматическое напряжение.

Впоследствии Охлопков не раз использовал этот прием резкой музыкальной отбивки сценических «кадров» и, в частности, широко применил его в «Сыновьях трех рек» (1943).

В этом спектакле музыка должна была служить связующим звеном между многочисленными картинами пьесы и, объединяя действие, помочь раскрыть режиссерский замысел — показать страшный облик войны. Широко применялся также прием лейтмотивов.

Охлопков понимал сложность использования этого приема, заключающегося в том, что музыкальные темы, соответствующие тем или иным персонажам, в условиях драматического театра (где звучание музыки ограничено временем) не могут получить развития вместе с действенным развитием сценических персонажей и останутся статичными. Поэтому и в этом спектакле, и в последующих Охлопков всегда точно находил оправданные действием моменты для развития музыкальных тематических разработок.

В спектакле «Сыновья трех рек» контрастные по характеру и различные по решению музыкальные темы, сопутствуя реальным персонажам — русским Алексею и Александре, французам Андре и Мари, немцам Фридриху и Матильде, — звучали на протяжении всего спектакля, органически включаясь в действие, раскрывая необходимые режиссеру смысловые акценты на разных этапах драматургического развития этих сценических образов.

Сцену занимало вращающееся полушарие Земли, в которое были вмонтированы игровые площадки. Стремительно менялись сцены спектакля и резкие музыкальные акценты, отмечая смену мест действия, помогали этому режиссерскому приему кинематографического кадрирования эпизодов.

В этой постановке Охлопков впервые для себя применил прием введения в действие музыки, резко контрастирующей с драматической коллизией. В лирической сцене Андре и Мари — Мари поет нежную песню — лейтмотив Сены. Песня продолжается и после этого эпизода, когда действие переносится на берега Эльбы, где эта лирическая тема, как отзвук далекого мира, звучит во время отвратительной, жестокой сцены садиста Фридриха и Матильды. А когда действие возвращается к берегам Сены, как отголосок кошмара, возникает музыкальная тема смерти, тема фашизма.

В «Молодой гвардии» Охлопков впервые в своей практике применил метод компиляции, предварительного, предрепетиционного отбора музыки. Прослушивая большое количество произведений, {333} режиссер, вдохновляясь музыкой, раскрывал для себя ее мысль и шел от этой мысли к ее сценическому воплощению.

Он не «подгонял» музыку к действию, а строил действие в зависимости от музыки.

Отбирая материал для спектакля «Молодая гвардия», который решался Охлопковым как спектакль высокого героического звучания, страстный рассказ-поэма о юных героях-краснодонцах, режиссер искал музыкальное выражение чувств, которыми живут его герои, мужественные молодогвардейцы.

Из всех прослушанных произведений ближе всего к задуманному образу спектакля оказался Второй концерт для фортепьяно с оркестром С. Рахманинова. Это произведение, написанное композитором в годы высокого творческого подъема, пленило Охлопкова жизнеутверждающим характером, полнотой и непосредственностью чувств. Он услышал в музыке этого произведения то, что в свое время писал о нем композитор Метнер: «Тема его вдохновеннейшего Второго концерта есть не только тема его жизни, но неизменно производит впечатление одной из наиболее ярких тем России… и каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост поднимается Россия».

Спектакль начинался с того, что луч прожектора высвечивал комсомольский значок с профилем Ленина и ввысь взмывало огромное алое полотнище как символ победы коммунистической идеи, а в музыке звучали вступительные аккорды рояля и властная, величественная тема оркестра.

Светлая тема (главная партия 1‑й части концерта) как лейтмотив предшествовала появлению Олега Кошевого и дальше, в драматических сценах она разрасталась в мощное звучание, достигая момента напряженной кульминации.

В сценах допроса, тюрьмы звучали фрагменты финала концерта, как символ непокоренной воли, веры в Победу.

Лирические и созерцательные темы 2‑й части концерта, огромный эмоциональный подъем финала — все нашло свое сценическое воплощение в этом спектакле.

Вот что писала Н. Велехова о музыке этой постановки: «Полыхание линий и красок переходит в образ музыкальный, в стихию музыки. И мы становимся свидетелями возможного в искусстве перехода форм: знамя принимало выразительность ритмов рахманиновского Концерта. Концерт же Рахманинова поражает почти зримой, почти осязаемой ясностью вихревого движения знамени, его безостановочностью и бесконечностью подъема ввысь. Первые же аккорды означают взлет мелодии, но каждый следующий есть новая и новая устремленность, новый и новый взлет ввысь. В этой музыке — беспрерывность человеческих устремлений к свободе и свету. Но есть в ней и трагическое начало. Эти контрасты дают ощущение патетики беспредельного значения образа… Мы связываем отвлеченную идею Концерта с конкретным событием, с людьми, восставшими против фашизма, не желавшими терпеть насилие, предать свои идеалы».

{334} Прием компиляции музыкального материала и подчинение сценического действия отобранной музыке сохранились у Охлопкова и во всех его последующих работах.

Перед автором музыкального оформления спектаклей, руководителем музыкальной части театра, Охлопков ставил сложные задачи — создавать музыкальные эпизоды там, где отобранной музыки не хватало. Требовательность к этим звеньям со стороны режиссера была чрезвычайно высока. Обязательным условием было строгое соблюдение стилистики, тембрового и гармонического соответствия отобранному материалу. Так сочинялось большое количество оркестровых эпизодов, песен, хоров, органной музыки в спектаклях «Молодая гвардия», «Гроза», «Гамлет», «Иркутская история», «Гостиница “Астория”», «Медея», в которые Охлопков как основу музыкального оформления привлекал классическую музыку.

В 1953 году Охлопков осуществил постановку «Грозы» Островского.

Определяя задачи музыки в этом спектакле, режиссер требовал создания тем для каждого сценического персонажа. Музыка должна помочь актерам войти в образ и одновременно, как говорил Охлопков, «будить творческое воображение зрителей, их эмоциональное восприятие действия».

В спектакле звучали фрагменты из «Грозы» П. И. Чайковского, специально сочиненные оркестровые и хоровые эпизоды, печальные волжские напевы (темы Катерины), раздольные песни Кудряша. Чередование взволнованных оркестровых эпизодов с лирическим песенным звучанием создавало трагическую атмосферу спектакля.

Его кульминация была в эпизоде с сумасшедшей барыней, когда темные тучи озарялись грозной вспышкой молнии и вопль Катерины — «Ад! Геенна огненная!» — подхватывала музыка. Экспрессия вращающегося круга сцены с утесом, на вершине которого трепетала на ветру одинокая березка, драматическое звучание оркестра и женского хора было задумано режиссером в соответствии с решением характера всей этой сцены, о которой Охлопков, давая задание автору музыки, говорил: «Эта сцена предвестник трагической смерти Катерины. Музыка финала сцены должна звучать как протест, как вопль человека, умирающего за право жить по душе и совести».

В «Гамлете» (1954) использовались фрагменты из увертюры-фантазии «Гамлет» П. И. Чайковского и специально сочиненная музыка. Страстный, взволнованный характер спектакля подсказал и соответствующее звучание музыки — то мощное и грозное, то мягкое и лирическое.

Как контрапункт к сценическому действию возникали музыкальные темы Гамлета, Офелии, Призрака и других персонажей.

Благодаря тому, что режиссер сумел найти решение, обеспечивающее временную возможность для музыкального развития этих тем (музыка звучала в моменты так называемых «чистых перемен», {335} завершая предыдущую или предваряя последующую картину), — все эти темы на протяжении спектакля модифицировались вместе с развитием действия, жизнью персонажей.

Задуманный Охлопковым образ спектакля — «Весь мир — тюрьма, и Дания — худшая из них» — нашел свое выражение в декорациях. Мрачные глухие ворота, закрывающие все зеркало сцены, тяжелые монументальные детали оформления и трагическая музыка темы Гамлета, контрастирующая с нежными, лирическими темами Офелии, — все это создавало гнетущую атмосферу «мира-тюрьмы». Тема Гамлета, по Охлопкову, — это не только сам Гамлет: это и убийство старого Короля, и измена Гертруды, и безумие Офелии, и предательство старых друзей, и трагические смерти финала. Поэтому и многообразно музыкальное развитие лейтмотива Гамлета, образ которого Охлопков трактовал как образ чистого и мужественного человека высоких гуманистических идеалов, борющегося с лицемерием и подлостью. Растет драматическое напряжение его музыкальной темы. Развитие этой темы приводит к мощному нарастанию и кульминации в сцене поединка Гамлета с Лаэртом.

Охлопков придавал большое значение музыке «Гамлета», как силе, организующей его внутренний ритм.

В сцене бунта Лаэрта, на фоне непрерывного тремоло литавр, каждая реплика Лаэрта и ответ Клавдия сопровождались постепенно усиливающимися резкими аккордами оркестра, и к концу их диалога возникала драматическая тема, придававшая всему эпизоду огромное напряжение.

Аналогичный прием включения музыки с целью усилить ритм действия Охлопков применил и в сцене «Мышеловки», когда короткие, полные зловещего смысла реплики Гамлета и Короля прерывались нарастающими по силе резкими аккордами оркестра.

Охлопков продолжал поиск новых выразительных средств решения музыкального оформления и в спектакле «Гостиница “Астория”» (1956).

Для осуществления своего режиссерского замысла ему понадобилось широко привлечь музыку, чтобы при помощи ее могучей выразительной силы раскрыть борьбу и столкновения, которые происходили в душах героев. И Охлопков решает образ постановки как «спектакль-концерт».

С двух сторон авансцены находился симфонический оркестр, окружая приподнятую площадку, на которой происходило действие. В наиболее напряженные моменты действие как бы замирало, и на фоне панорамы Ленинграда, подсвеченный лучами прожектора, возникал силуэт дирижера — звучала музыка. (Исполнялись фрагменты из Второй симфонии Скрябина и специально написанная музыка.)

Вспомним рождение этого приема в спектакле «Аристократы», когда в сцене Кости-капитана и Соньки также в момент сценической паузы, как действующее лицо, включилась музыка.

Мы увидим впоследствии, как этот прием, впервые примененный {336} Охлопковым в «Аристократах», а затем в «Гостинице “Астория”», найдет свое развитие в спектакле-концерте «Медея».

Разрабатывая режиссерское решение «Иркутской истории», Охлопков в поисках новых средств театральной выразительности мечтал построить музыкальное оформление этого спектакля на принципе синтезирования музыки и света — светомузыке, — взяв за основу скрябинского «Прометея».

Музыкальные эпизоды, намеченные в строгой зависимости от сценического действия, по замыслу режиссера, должны были звучать одновременно со цвето-световыми пульсирующими орнаментальными формообразованиями, проецируемыми на рунд-горизонте. Их яркость, ритмика, чередование цвета должны были соответствовать характеру музыки и тому сценическому действию, во время которого звучала музыка.

Н. П. Охлопков детально ознакомился с существующей техникой свето-музыкальных устройств, которая могла бы воплотить его замысел, но, к сожалению, в то время ее уровень был очень низок, и осуществить этот интересный опыт не удалось.

Но остался скрябинский «Прометей» и четыре пианиста на четырех роялях, исполняющие эту музыку. Два рояля на сцене и два в зрительном зале как бы включали зал в атмосферу действия. Помимо фортепьянного ансамбля режиссер привлек в спектакль женские и мужские хоры и группу литавр.

В начале спектакля слышались мощные удары волн о дамбу. Это были ритмы литавр — тема Ангары. «Слышите, слышите, как шумит Ангара?» — спрашивал хор. И дальше эта ритмически решенная тема могучей реки возникала в спектакле как напоминание о грозной неумолимости стихии.

В исполнении ансамбля роялей и хора на протяжении всего спектакля звучали фрагменты из «Прометея» и из Четвертой сонаты Скрябина, и возникновение музыки было тесно связано с развитием действия, с жизнью героев спектакля.

Развивая и усиливая философское начало, заключенное в материале пьесы, и доводя его до художественного обобщения, Охлопков резко акцентирует музыкой события, знаменующие этапные моменты спектакля, рождая мощный эмоциональный накал, который заражал собой зрительный зал.

Логическим развитием поисков сближения музыки со сценическим действием явилась «Медея» Еврипида, поставленная в Концертном зале имени Чайковского. Большой симфонический оркестр занял партер, хор был расположен в боковых ярусах зала, а сцена была предоставлена актерам.

В спектакле звучала музыка С. Танеева из его «Орестеи» и специально сочиненные оркестровые, хоровые и сольные инструментальные эпизоды.

По замыслу режиссера, звучание симфонического оркестра и хора должно было сливаться в единое целое с искусством актера, открывая перед зрителем высокую гуманистическую идею этой трагедии.

{337} Музыка возникала в паузах сценического действия, шла контрапунктом к нему, предваряла и завершала эпизоды.

В этой работе Охлопков нашел новое решение включения в действие лейтмотивов. Исходя из того, что в музыке «Орестеи» Танеева отображены не поступки и переживания действующих лиц, а «идея неотвратимости зла и идея надежды» (П. Глебов), Охлопков, раскрывая борьбу Медеи за поруганную честь и человеческое достоинство, проводит музыкальные темы этих сил в их развитии, не прикрепляя их к определенным персонажам.

Трагическая музыкальная тема в мощном хоровом и оркестровом звучании, как обобщенная тема возмездия, возникает во всех сценах мести Медеи. Кульминационное развитие эта тема получает в сцене прощания Медеи с детьми после ее слов: «… Раздавлена я мукой… На что дерзаю, вижу… Только гнев сильней меня, и нет для рода смертных свирепей и усердней палача…»

В полном драматизма финале спектакля появляется горестная и гневная музыкальная тема как реквием человеку, который в борьбе за свое счастье проявил необычайное мужество и стойкость.

Свободно ориентируясь в вопросах, связанных с элементами музыкальной выразительности, составляющими особенности характера того или иного музыкального произведения, отлично зная оркестр и его возможности, обладая прекрасным вкусом и глубокими знаниями в области истории музыкальной культуры, Охлопков (в свое время пройдя курс обучения игры на виолончели) практически усвоил то, что заложено в возможностях, непосредственно доступных музыканту-исполнителю, а именно — глубокое проникновение в образный мир музыки.

Музыка в спектаклях Охлопкова всегда выражала его отношение к происходящим на сцене событиям и людям. Он требовал, чтобы любое возникновение музыки, даже в бытовом плане, подчинялось единому замыслу — раскрытию образа спектакля.

В понимании Охлопкова музыка в гармоническом сочетании всех элементов, составляющих спектакль, должна была сказать то, что не может сказать ни актер, ни режиссер, ни художник — никто!

## **{****338}** Г. ПикулеваСоки его земли

«Он очень любил, когда у него на даче в Переделкино разжигали костры. Любовь к кострам у него, конечно, с детства. В Сибири морозы достигали 40° и выше, а туманы были такие густые, что буквально не видно было ни дороги, ни рядом идущего спутника. На берегах Ангары зажигали костры. Как маяки, они освещали путь и обогревали сторожей, а летом — рыбаков. Не потому ли в “Иркутской истории”, которую Охлопков ставил с присущей ему горячностью, так красиво горел костер на берегу реки…». Эти строки принадлежат сестре Николая Павловича — Людмиле Павловне Коноваловой.

Мне довелось ее знать. Незадолго до смерти, в 1968 году, Коновалова написала небольшие воспоминания о брате, которые мне передал ее сын. Он же сообщил телефон еще одной из сестер Охлопкова — Евгении Павловны Третьяковой, живущей с семьей в Архангельске. Набираю телефонный номер, и в трубке слышится приветливый, энергичный голос: «С удовольствием поделюсь тем, что помню. Приезжайте, жду вас».

Евгения Павловна оказалась такой же отзывчивой, обаятельной, как и Людмила Павловна. Они и внешне были похожи: полноватые, с открытыми добрыми лицами, улыбчатыми глазами. Вновь и вновь в светлой от белых северных ночей кухоньке в квартире Третьяковой мы говорили с Евгенией Павловной о пережитом. Ее рассказ во многом дополнял и расшифровывал чуть конспективную рукопись Коноваловой — картина жизни семьи Охлопковых в подробностях вставала передо мной.

… Перенесемся в 900‑е годы в Иркутск. Здесь на Соломатовской улице стоял деревянный дом с окнами на солнечную сторону. Дом сдавался внаем четой музыкантов. В течение многих лет снимали его Охлопковы. Едва приоткрыв дверь, входящие слышали детские голоса, звонкий смех. Они не смолкали с утра до вечера: у полковника русской армии Павла Иосифовича Охлопкова и его жены Юлии Филипповны было семеро детей.

Вот они на семейной фотографии. В центре сидит Павел Иосифович с лихо, как у кавалериста, закрученными усами. Рядом с ним — Юлия Филипповна. Лицо матери Охлопкова красиво, над высоким лбом вьются густые каштановые волосы. Одета Юлия Филипповна в свое любимое закрытое темное платье. Как положено на старинной фотографии, за спиной родителей выстроились {339} дети: изящные, с серьезными, задумчивыми глазами дочери — Ольга, Надежда, Александра, Людмила и сын Владимир. У ног родителей усадили подстриженную под мальчика, наряженную в длинное платьице маленькую Женечку. А между отцом и матерью стоит и независимо смотрит на мир общий любимец семьи — худой, с оттопыренными ушами и светлыми глазами Николай.

Сфотографироваться всем вместе Охлопковым было, вероятно, не очень легко. Глава семьи редко находился дома. Как военного Павла Иосифовича призывали и в русско-японскую, и в первую мировую войну. Да и был он человеком необщительным, замкнутым, с домашними держался холодно.

Юлия Филипповна всегда была полностью поглощена домашними делами. Строгая, волевая, сдержанная, она совершенно не интересовалась светской жизнью, сплетнями приятельниц. Зато была прекрасной хозяйкой. Семья обладала весьма незначительными денежными средствами, и Юлии Филипповне приходилось экономно вести хозяйство. Богатые родственники мужа, торговавшие пушниной, помогали крайне неохотно. Да и сама Юлия Филипповна их недолюбливала.

В домике на Соломатовской не было никаких признаков роскоши. Скромно и безыскусно обставили Охлопковы пять небольших комнат. В маминой уместилась только кровать и швейная машинка. Юлия Филипповна сама обшивала детей. Особенно радовались кружевным нарядам девочки; им же в подарок от матери готовились самодельные башмачки и незамысловатые, из лоскутов, куклы. В детских комнатах стояли простые железные кроватки, заправленные чистыми покрывалами. Чуть больше мебели разместили в гостиной: диван, стол, трюмо, плюшевые кресла. Самым излюбленным местом всех домочадцев была столовая с огромным круглым столом, за него усаживались обедать не только домашние, но и многочисленные друзья детей. Всем скопом уплетали пельмени, которые сами же и готовили под руководством искусной Юлии Филипповны. По вечерам в столовой чаевничали. Юлия Филипповна угощала пышными калачами, пирогами с творогом, черемухой, грибами, капустой. Каждый рассказывал в эти часы об увиденном за день. Мать иногда пела грудным голосом русские народные песни, романсы. Эти вечера необыкновенно сближали дружелюбных, доброжелательных Охлопковых.

Воспитание детей Юлия Филипповна считала делом живым, творческим. В семье не читали длинных нотаций о «должном» поведении, детям разрешались и шалости, и игры, позволяющие им расти подвижными, раскованными, общительными. Особенно будоражил дом проделками и розыгрышами Николай. «Коля рос озорным и впечатлительным мальчиком, — пишет Коновалова. — Он придумывал разные фантастические истории и свой рассказ обычно сопровождал выразительными жестами. Его коронным номером была сценка с джигитом, оседлавшим боевого коня. Надев сшитую мамой черкеску, Николай скакал на воображаемой лошади, которую заменяла палка. У маленького выдумщика блестели глаза, {340} его пластичные движения создавали для сестер-зрительниц полную картину джигитовки».

Воображение соседской ребятни будоражили уличные игры, в которых будущий режиссер выступал заводилой. Коновалова описывает большую игру, организованную братом в Уфе, куда после контузии отца в русско-японской войне ненадолго переехала семья. Игра состояла в том, что отряд мальчишек под предводительством Николая учинил налет на погребок богатого татарина, сдавшего Охлопковым угол. В погребе хранились лакомства, разумеется, недоступные уличной детворе. Ребята, «перевоплотившись» в наездников, на импровизированных конях, под призывные возгласы атамана Кольки взяли заветный подвал штурмом. Из слов активной участницы затеи брата Людмилы Павловны можно сделать шутливый вывод, что в организации «нашествия» проявились зачатки режиссерских наклонностей Николая Павловича, любившего широкие массовые театральные действа.

Правда, первый «режиссерский» опыт закончился весьма печально: организатор военных действий был пойман с поличным и доставлен родителям. Атамана посадили в темную кладовую. Но и оттуда он сумел привлечь друзей, которые освободили своего вожака.

Как это было присуще лучшим семьям русской интеллигенции, мать Охлопкова стремилась воспитать в детях высокие нравственные устои. Большое значение в этом она придавала искусству. Творческое начало, видимо, вообще было в роду Охлопковых. Братья Юлии Филипповны славились как художники-граверы. Родственники Павла Иосифовича обладали неплохими музыкальными способностями.

Заботой и вниманием окружили в доме Охлопковых старшую сестру Надежду, всерьез занявшуюся живописью. Она приводила в семью молодых поэтов, художников, музыкантов. К их разговорам за вечерним чаем особенно прислушивался подрастающий Николай.

Вначале заводилу мальчишеских проделок манил смелостью трюков и озорством клоунады цирк.

Потом пришло увлечение музыкой, пением. Его так и прозвали «Колька Шаляпин» за песни, которые он пел в теплые лунные вечера в деревне Беленькое под Иркутском, где летом обычно отдыхала семья Охлопковых.

Но лучшим подарком для Николая было посещение театра. Что же мог увидеть на иркутской сцене юный Охлопков? Откроем книгу П. Маляревского «Очерк из истории театральной культуры Сибири», где красочно описана жизнь одного из старейших театров России, славившегося серьезным репертуаром, прекрасной труппой. Как театральная легенда, передавался от старших к молодежи рассказ о постановке «Горе от ума» А. Грибоедова и находившейся под запретом комедии А. Островского «Свои люди — сочтемся». Не меньшую память в сердцах иркутских театралов оставили гастроли В. Комиссаржевской. А когда подросший Охлопков {341} вместе с сестрами усаживался высоко на ярусе и с замиранием сердца смотрел спектакль, на сцене чудодействовали кумиры иркутской публики — И. Слонов, К. Зубов, Н. Дубов. Большую пищу для сравнений и размышлений давали зрителям спектакли с участием гастролеров, известных мастеров русского театра — В. Давыдова, В. Далматова, К. Варламова, П. Орленева. В 1909 году приезжала группа актеров Малого театра. В 1915 году здесь играл театр Корша. В Иркутске бывали братья Адельгейм, М. Дальский, М. Петипа.

Обилие ярких впечатлений, театральных наблюдений развивало творческую натуру юноши. «После посещения театра он долго не мог заснуть, часами выстаивал перед зеркалом, изображая кого-нибудь из персонажей. При этом удивительно схватывал и артистически передавал избранный им образ», — пишет Коновалова. Запомнилось Людмиле Павловне и первое выступление брата на сцене.

Случилось это так. Как уже говорилось, материальное положение семьи было неважным, но Юлия Филипповна все же стремилась дать детям среднее образование. Она отдала сына учиться в иркутский Кадетский корпус, где обучение было бесплатным. Вот там-то Николай впервые и участвовал в любительском спектакле «Свадьба» А. Чехова, сыграв роль телеграфиста Ятя. На удивление всем он исполнил эту роль блестяще, с присущим ему юмором, искренностью и обаянием, — вспоминает Коновалова. — Аплодисменты, помню, были жаркие и долгие. Вопреки правилам военной дисциплины, солидные офицеры, педагоги и наставники жали ему руки и поздравляли с успехом. Один из них подошел к матери и сказал: «Поздравляю, это талант несомненный».

Но вообще-то Охлопков неохотно посещал Кадетский корпус. Самостоятельному, непокорному, ему претила военная муштра, жесткая дисциплина. С радостью вырывался он по субботам домой.

Революционные настроения были естественными в доме Охлопковых. Старшая сестра Ольга, еще будучи гимназисткой, участвовала в 1905 году в студенческих демонстрациях. Надежда, к которой Николай тянулся больше всех, была не только одаренным художником, но и широко образованным человеком — она изучала философию, труды Маркса. Ее знали в нелегальных кружках, руководимых политическими ссыльными. Демократических убеждений придерживался и отец Охлопкова. В годы гражданской войны он, кадровый военный, перешел на службу в Красную Армию, занимался важным делом мобилизации.

Октябрьскую революцию молодой Николай Павлович, по словам Коноваловой, воспринял «с особым восторгом». Конечно, тут же были забыты уроки Кадетского корпуса. Охлопков выбрал совершенно иную стезю, решив поступить на сцену Иркутского городского театра. Дом наполнился друзьями Николая и Надежды. Увлеченно обсуждали они поэзию Маяковского, Каменского, Блока. Николая и его товарища Василия Гнедочкина особенно захватил {342} Маяковский. «Помню, оба они высокие, сильные, в желтых рубашках, с мощными тростями в руках взволнованно и громко выступали на площадях, читая стихи Маяковского, любимого поэта Коли», — пишет Людмила Павловна.

Радостным планам Николая Павловича не удалось свершиться сразу. Город занял Колчак. Для семьи Охлопкова наступили дни бедствий, голода. Хотя Николаю и удалось вступить в труппу Иркутского городского театра, роли он получал незначительные. Да и репертуар, приспособленный для вкусов колчаковцев, устроить юношу никак не мог. Николай и Надежда подрабатывали тем, что рисовали плакаты в кинотеатрах. Единственную отраду находил Николай в музыке, он увлекся в то время игрой на виолончели.

В начале 1920 года Иркутск был освобожден Красной Армией. Именно теперь тяга Охлопкова к революционному искусству могла проявиться. Одним из распространенных явлений в Восточной Сибири, как и во всей стране, был агитационный театр. В постановке спектаклей-митингов, «судов», массовых действ в первые годы Октября утверждал себя новый герой сценического искусства — народные массы, штурмующие старый мир, раскрывалась их новая общественная психология, максимальная политическая активность. Охлопков решил осуществить такое масштабное театральное действо на Тихвинской площади Иркутска в день Первого мая 1921 года. Его инициативу поддержали партийные и общественные организации города. Массовое действо «Борьба Труда и Капитала» было прекрасно описано в газете «Власть труда», в книгах о режиссере. И все-таки хотелось бы привести еще какие-то его детали, подмеченные увлеченной представлением на площади молодой иркутской зрительницей, сестрой Охлопкова Людмилой Павловной.

Она вспоминает: «Посреди площади возвышался огромных размеров круглый деревянный помост. Под ним располагались актерские уборные и во время действия участники представления по лестнице изнутри этого помещения поднимались на сцену. Никакой декорации не было. Только яркое, синее небо и солнечные лучи, игравшие бликами на досках… Тысячная толпа (в этот день буквально все иркутяне вышли на площадь с развевающимися стягами) плотно окружала помост…

Стройный, высокий, чрезвычайно пластичный и гибкий, одетый в черное трико, Николай Павлович исполнял роль Тирана-Капитала. Страстная игра актеров, изображавших борющийся народ, быстро накаляла атмосферу… Взволнованная событиями масса людей ринулась на сцену с красными знаменами и криками “ура”. В этот момент было даже немного жутко. Казалось, вот‑вот толпа растерзает актеров и таким образом расправится с тиранией и господством капитала. Подъехавшие кавалеристы спасли создавшееся положение, оттеснив разъяренных горожан от сцены.

Я плакала от счастья и радости за успех брата и от нахлынувшего чувства свободы».

{343} Свои опыты на путях постижения революционного искусства Охлопков и его товарищи, большинство из которых входило в труппу Иркутского городского театра, продолжили в организованном ими Молодом театре. Начинающий коллектив тяготел к принципам студийности, его участники были увлечены всевозможными сценическими поисками.

Объединял спектакли Молодого театра романтический, жизнеутверждающий пафос. Праздничная нота отчетливо звучала и в открывшей первый сезон комедии Хасинто Бенавенте «Игра интересов», где Охлопков выступил в роли выдумщика и смельчака Криспина, и в постановке «Принцессы Турандот». Евгения Павловна Третьякова помнит репетиции сказки Гоцци. В Молодом театре открылась студия, куда и пришла сестра Охлопкова. Подготовка начинающих актеров к спектаклю велась с помощью этюдов, непременным элементом которых была импровизация, развивающая фантазию. В «Принцессе Турандот» Третьякова исполнила роль цанни. Слуги просцениума, вспоминает Евгения Павловна, выносили необходимые по ходу действия предметы, бегали по авансцене, создавая веселую суету, а в кульминационные моменты застывали, как фарфоровые богдыханчики. Роль Калафа сыграл Охлопков — он выходил на сцену в чалме, в полупрозрачном костюме, в голубом парике. Красивым, пластичным было каждое движение молодого исполнителя.

Николай Павлович вкладывал всю душу в работу Молодого театра, который был для него родным домом с самыми дорогими, отлично понимающими его друзьями. Как когда-то в детстве, он стал заводилой всевозможных розыгрышей, забавных капустников. Его коронным номером был выход балерины в балетной пачке, выделывающей классические па. А затем следовали душещипательные романсы, которые Охлопков распевал высоким женским голосом под хохот приятелей-актеров.

Это были, конечно, шутки в минуты короткого отдыха. Свободного времени у Николая Павловича почти не оставалось даже на то, чтобы забежать к матери и сестрам. Чаще он ночевал в театре или у своего товарища Григория Палина, на квартире у которого актеры организовали коммуну.

Стремление Охлопкова к героическому монументальному зрелищу, проявившееся в постановке «Борьба Труда и Капитала», не оставляло режиссера и в дни работы в Молодом театре. Не менее грандиозную картину событий эпохи он увидел и в пьесе своего любимого поэта Владимира Маяковского «Мистерия-буфф». С энтузиазмом восприняло его идею поставить это произведение большинство участников Молодого театра.

«В памяти рабочих и красноармейцев, наполнявших зрительный зал в дни представлений “Мистерии-буфф”, еще были свежи воспоминания о недавних боях с интервентами. В городе, в котором осело большое количество обломков старого мира, можно было встретить и “российского спекулянта”, и “попа”, и “соглашателя”, и “даму с картонками”, не успевшую уехать в Париж. Классовая {344} борьба, показанная в пьесе, приобретая в условиях нэпа новые формы, продолжалась с огромной остротой. Ненависть к старому, глубокая вера в будущее, воля к борьбе за победу коммунизма, во имя которой вдохновенно работали рядовые труженики, — все это заставляло зрителей с живым волнением следить за пьесой», — пишет о спектакле Охлопкова в своей книге Маляревский.

Постановка была по достоинству оценена партийными и советскими организациями Иркутска. Николай Павлович отправляется на учебу в Москву.

Трогательно расстались с ним его близкие. «Все мы, — вспоминает Коновалова, — радовались за него и в то же время очень переживали отъезд. Мама с присущей ей заботой и любовью собрала сына, дав в дорогу мешок с сухарями, кусок сала и фунт сахару (ведь время было тяжелое, голодное). Коля, помню, уехал в солдатской гимнастерке, галифе и в сапогах».

Вскоре после отъезда Николая Павловича разъехались из Иркутска его сестры.

Нет, нет, да и раздавался в их домах телефонный звонок, и голос уже знаменитого режиссера, народного артиста СССР Охлопкова просил: «Приезжай». На всю жизнь сохранилось не только семейное, но и духовное родство младших Охлопковых. Уже будучи смертельно больным, Николай Павлович делился с Людмилой Павловной замыслами постановки «Тихого Дона» на сцене Большого театра с участием хора мальчиков. К сожалению, спектакль этот он не успел осуществить.

Охлопков не любил писать писем, поздравительных открыток. Вот почему у Евгении Павловны Третьяковой сохранился автограф Николая Павловича только на его подарке — «Божественной комедии» Данте, томе в красном переплете с иллюстрациями Доре. Вот эта надпись: «Любимой, золотой Женичке от состарившегося брата, который очень глубоко любит тебя, дорогая моя сестренка.

Желаю тебе счастья.

Твой Н. Охлопков».

# **{****345}** Примечания

# **{****348}** Краткая летописьжизни и творчества Н. П. Охлопкова[[43]](#footnote-20)

#### 1900, 15 мая

Родился в Иркутске. Отец, Павел Иосифович Охлопков, — полковник русской армии; мать, Юлия Филипповна, — домохозяйка.

#### 1910 – 1917

Учился в сибирском кадетском корпусе.

В любительском спектакле, подготовленном педагогами и учащимися, Охлопков исполнял свою первую роль — телеграфиста Ятя в «Свадьбе» А. Чехова. Занимается в музыкальной школе по классу виолончели, а также в художественной студии-мастерской у художника И. Копылова.

#### 1917

Поступает в Иркутский городской театр на должность мебельщика-декоратора.

#### 1918 – 1920

Вводится в том же театре на роль Голубя, сына — в постановке «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого. Играет Кучера («Плоды просвещения» Л. Толстого), Балакина («Чародейка» И. Шпажинского), выходит в эпизодах в «Смерти Иоанна Грозного» А. Толстого, в «Доне Карлосе» Ф. Шиллера, во «Взятии Бастилии» Р. Роллана.

#### 1921

Исполняет в Иркутском городском театре роль слуги — негра Чарли в спектакле «Потоп» Г. Бергера (реж. П. Цетнерович). 1 Мая осуществляет на Тихвинской площади Иркутска постановку агитационного представления «Борьба Труда и Капитала». Выступает в роли Тирана-Капитала. Позднее Охлопков напишет: «“Массовое действо” было началом моих творческих поисков… Я ищу ту атмосферу, которая была возможна не в придворных закрытых театрах, а только на площадях и улицах. С первых шагов я обратился к традициям народных представлений. Пусть “мой театр” идет по этому пути» («Театр», 1959, № 1, с. 44).

Уезжает в творческую командировку в Москву.

Участвует в организации Иркутского Молодого театра. Газета «Власть труда» написала: «Труппа этого театра состоит из молодых артистов, объединенных жаждой новых технических достижений и теоретических исканий в области театра. Их девиз — “Молодость, {349} смелость, эксперимент”… Они мечтают “разрушить рампу”, перейти от “театра-коробочки”, где актеры представляют вот тут, а зрители сидят вон там, к новому театру» (1921, 7 октября). На его сцене Охлопков сыграл Криспина («Игра интересов» Х. Бенавенте), Чарли («Потоп» Г. Бергера — реж. П. Цетнерович).

#### 1922

Играет в Малом театре Калафа («Принцесса Турандот» К. Гоцци), Барабанщика («Ученик дьявола» Б. Шоу — реж. П. Цетнерович).

В Первомайский праздник ставит в Иркутском городском театре «Мистерию-буфф» Вл. Маяковского. Как ведущий читает пролог. Позднее Охлопков скажет о своем юношеском увлечении Маяковским: «Он поднял во мне бурю. Он будил во мне чувство времени. Он развил во мне страсть к мужественному… Он каждым стихом, каждой фразой, каждым своим саженным шагом как бы говорил: “Смелей! Иди смелей!.. Агитируй за новое искусство!”» («Неделя», 1960, 3 декабря).

Уезжает учиться в Москву. Поступает в ГИТИС — ГЭКТЕМАС, занимается у Вс. Мейерхольда.

Роли в Театре Вс. Мейерхольда: Качала и Варравин («Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина — реж. Вс. Мейерхольд), Волопас («Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка — реж. Вс. Мейерхольд).

#### 1923

Роли в Театре имени Вс. Мейерхольда: Ледрю и Второй солдат («Земля дыбом» С. Третьякова — реж. Вс. Мейерхольд), Версальский офицер («Парижская коммуна» И. Гордиенко — реж. К. Гольцева, Н. Лойтер).

Роли в Театре Революции: Крикс («Спартак» В. Волькенштейна, — реж. В. Бебутов), Комиссар («Озеро Люль» А. Файко — реж. Вс. Мейерхольд, А. Роом).

Подготавливает вместе со студентами-мейерхольдовцами самостоятельную режиссерскую работу — отрывок из «Смерти Тарелкина» А. Сухово-Кобылина.

#### 1924

Роли в Театре имени Вс. Мейерхольда: пилот Чуг и секретарь Твайфта («Д. Е.» / «Даешь Европу!» / М. Подгаецкого по мотивам романов И. Эренбурга — реж. Вс. Мейерхольд).

Роли в Театре Революции: Васька Ус («Стенька Разин» В. Каменского — реж. В. Бебутов).

Впервые снимается в кино в роли Скрипача в фильме «Банда батьки Кныша» (реж. А. Разумный), участвует также в фильме «Гонка за самогонкой» (реж. А. Роом) в роли Хулигана.

#### 1925

Роли в Театре имени Вс. Мейерхольда: Берковец («Учитель Бубус» А. Файко — реж. Вс. Мейерхольд), Сметанич («Мандат» Н. Эрдмана — реж. Вс. Мейерхольд).

Исполнил в фильме «Черное сердце» (реж. Ч. Сабинский) роль Часового.

#### **{****350}** 1926

Заканчивает ГЭКТЕМАС по актерскому отделению.

В Театре имени Вс. Мейерхольда играет роль Старика лодочника («Рычи, Китай!» С. Третьякова — реж. Вс. Мейерхольд, В. Федоров).

Роли в фильмах: «Предатель» (реж. А. Роом) — Неизвестный матрос, «Бухта смерти» (реж. А. Роом) — Матрос.

#### 1927

Ставит кинофильм «Митя» (сценарий Н. Эрдмана) и исполняет главную роль Мити.

#### 1928

Ставит кинофильм «Проданный аппетит» (сценарий Н. Эрдмана).

#### 1930

Ставит киноэпопею «Путь энтузиастов» (сценарий Охлопкова совместно с Г. Павлюченко).

#### 1931

Возглавляет как художественный руководитель Московский Реалистический театр. Охлопков мечтает о создании на его сцене монументальных спектаклей, которые будут способствовать «раскрытию средствами подлинной театральности сущности новых образов… культурного роста рабочего класса, его политической сознательности и активности» («Красная газета», 1932, 15 сентября).

#### 1932

Осуществляет в Реалистическом театре «Разбег» В. Ставского (худ. Я. Штоффер, комп. А. Голубенцев).

А. Гвоздев написал, что «Разбег» у Охлопкова — «яркий волнующий спектакль, вокруг которого успела уже развернуться бурная дискуссия… Театр идет по своему пути, отказываясь от камерной трактовки и стремясь через “теаочерк” дать громадное полотно, охватывающее классовую борьбу в кубанской станице 1929 года… В итоге — обширнейшая вереница метко охарактеризованных персонажей, запоминающиеся фигуры партийных бойцов за коллективизацию (Кошурко — Абрикосов), партизан, бедняков и других представителей революционной части кубанской станицы, к которой театр сумел направить внимание и симпатии зрителей» («Красная газета», 1932, 20 сентября).

Снялся в фильме «Дела и люди» (реж. А. Мачерет) в роли начальника участка строительства Захарова.

#### 1933

Руководит постановкой «Мать» М. Горького (инсценировка Охлопкова, реж. П. Цетнерович, худ. Я. Штоффер, комп. А. Голубенцев).

Репетирует постановку «Святая Иоанна скотобоен» Б. Брехта (работа не была завершена). Б. Брехт, приезжавший в Москву, с интересом отмечал опыты Охлопкова по преобразованию традиционной сценической площадки. «Барьер между сценой и зрителем оказался сорванным, — подчеркивал Брехт в докладе “Об экспериментальном театре”. — В рейнгардтовской постановке “Дантона” в Большом драматическом театре актеры сидели в зрительном зале, а в Москве Охлопков посадил зрителей на сцену» (Театр, т. 5/2, М., 1965, с. 85).

#### **{****351}** 1934

Поставил «Железный поток» А. Серафимовича (худ. Я. Штоффер, комп. А. Голубенцев).

#### 1935

Выпускает спектакль «Аристократы» Н. Погодина (худ. Б. Кноблок, В. Гицевич, В. Корецкий, комп. А. Голубенцев).

Ю. Юзовский об «Аристократах» писал: «Беленькая, Аржанов, Абрикосов, Новиков, Князев, Карликовский, Рязанов, Репнин и другие и руководитель театра создали спектакль, который хочется назвать праздником. Странное чувство овладевает вами, когда вы видите сцену, окруженную со всех сторон зрителями. Будто впервые вы подлинно захвачены стихией театра. Будто впервые с неожиданной радостной тревогой прозреваете секреты театра, магию театра, всего того, что вложено в слово “театр”… Театральность в этом спектакле — это не просто тенденция дать нарядное и эффектное зрелище и не тенденция гротеска во что бы то ни стало. Это стремление театрально выразить самую сущность фактов, событий, выразить положительно. Такая театральность плодотворна. И кажется, “Аристократы” приобретают сейчас такое же значение для нашего театра, какое имела некогда вахтанговская “Турандот”» (сб. «О театре и драме», т. I, М., «Искусство» 1982, с. 43 – 44).

Когда в сентябре 1935 года на Третий театральный фестиваль съехались в Москву театральные деятели многих стран мира, то наибольший интерес у них вызвали «Аристократы». Профессор Дан (США) сказал об этом спектакле: «Это самая свежая, поражающая постановка из всего показанного на фестивале. Такой спектакль нельзя увидеть нигде, кроме Москвы… “Аристократы” — это спектакль особый — поражающей новизны» (Н. Ф. Погодин. Собр. соч. в 4‑х т., т. I. М., «Искусство», 1972. Из вступительной статьи А. Волгаря).

#### 1936

Параллельно с работой в Реалистическом театре является художественным руководителем Театра народного творчества (до октября 1936 г.). К его открытию готовит программу, включавшую выступления мастеров художественной самодеятельности Москвы и Московской области. Задачи нового коллектива Охлопков сформулировал так: «Театр, опирающийся на лучшие традиции народных представлений и творимый народом, театр больших страстей и характеров, театр бурной радости — таким должен быть театр, вобравший в себя всю поэзию, всю музыкальность, всю глубину мудрости и красочность народного творчества» («Вечерняя Москва», 1936, 18 марта).

В печати сообщается об охлопковском замысле постановки «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега (не был осуществлен).

Ставит в Реалистическом театре «Отелло» У. Шекспира (худ. Б. Кноблок, комп. А. Голубенцев).

Начинает педагогическую деятельность в ГИТИСе, которая продолжалась многие годы его творческой жизни.

#### **{****352}** 1937

Выступает в газетах с приветствием советским летчикам — покорителям Северного полюса, которым Реалистический театр посвятил спектакль «Мечта» А. Водопьянова (реж. А. Беляевский).

Показывает зрителям свою постановку «Кола Брюньон» по Р. Роллану (инсценировка Н. Немченко, Е. Новиковой, худ. Б. Кноблок, комп. А. Голубенцев). «Я очень счастлив, — написал Охлопкову Роллан, — что мой Кола Брюньон имеет так много друзей в СССР» («Вечерняя Москва», 1937, 9 апреля).

В связи с объединением Реалистического театра с Московским Камерным театром Охлопков назначен заместителем художественного руководителя и режиссером Московского Камерного театра.

В выпущенном на экран кинофильме «Ленин в Октябре» (реж. М. Ромм) исполняет роль рабочего Василия.

#### 1938

Награжден орденом Трудового Красного Знамени за участие в фильме «Ленин в Октябре».

Поставил в Камерном театре спектакль «Кочубей» (инсценировка Охлопкова, А. Первенцева по роману А. Первенцева, худ. Б. Кноблок, комп. А. Голубенцев).

Снялся в фильме «Александр Невский» (реж. С. Эйзенштейн), в котором исполнил роль Василия Буслаева.

Выступает в журнале «Литературный критик» со статьей «Торжество сознания», где отзывается о книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой», необходимой для изучения всеми мастерами театра: «Всегда и везде каждый будет иметь настольной своей книгой труд Станиславского, каждый будет черпать из этого труда, как из неиссякаемого кладезя, как из богатейшей сокровищницы подлинно реалистических традиций» («Литературный критик», 1938, № 9 – 10, с. 126).

Принят на должность постановщика в Театр имени Евг. Вахтангова.

#### 1939

Исполняет в кинофильме «Ленин в 1918 году» (реж. М. Ромм) роль рабочего Василия.

В издательстве «Госкиноиздат» вышла книга И. Додинского «Николай Охлопков».

#### 1940

Осуществляет на сцене Театра имени Евг. Вахтангова спектакль «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева (реж. В. Куза, Л. Шахматов, худ. В. Дмитриев, комп. А. Голубенцев).

Снялся в фильме «Яков Свердлов» (реж. С. Юткевич) в роли известного певца (Шаляпина).

#### 1941

Удостоен Государственной премии I степени за роль Василия в фильмах «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году». Постановщик кинофильма М. Ромм позднее вспоминал: «Успех картины определила блистательная работа Щукина и превосходное, очень тонкое сопровождение Н. Охлопкова. Работа с этими двумя актерами была {353} для меня своего рода академией» («Советская культура», 1981, 23 января).

Играет в «Боевом киносборнике № 7» (реж. С. Юткевич) немецкого офицера и вежливого офицера.

Инсценирует повесть Н. Гоголя «Тарас Бульба» и ведет репетиции в Театре имени Евг. Вахтангова (постановка не осуществлена).

#### 1942

Ставит в Омске, где вахтанговцы находились в эвакуации, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (реж. А. Наль, Н. Пажитов, худ. В. Рындин, комп. А. Голубенцев).

Охлопкову присвоено звание народного артиста РСФСР.

#### 1943

Назначается художественным руководителем Московского театра; драмы.

Снимается в роли Барклая-де-Толли в фильме «Кутузов» (реж. В. Петров).

#### 1944

Награжден орденом Красной Звезды за роль Барклая-де-Толли в фильме «Кутузов».

Осуществляет в Московском театре драмы постановку «Сыновья трех рек» В. Гусева (реж. Е. Страдомская, А. Беляевский, В. Власов, худ. В. Рындин, комп. А. Голубенцев).

Ставит «Лодочницу» Н. Погодина (реж. Е. Зотова, С. Каминка, худ. П. Вильямс, муз. П. Чайковского).

#### 1947

В Московском театре драмы состоялась премьера охлопковской «Молодой гвардии» А. Фадеева (инсценировка Охлопкова, реж. Е. Страдомская, Е. Зотова, С. Каминка, худ. В. Рындин, муз. С. Рахманинова). Свое обращение к роману А. Фадеева Охлопков объяснял тем, что «… в “Молодой гвардии” великолепно раскрыты благороднейшие качества советской молодежи, самой обыкновенной и рядовой и в то же время самой необыкновенной и романтичной»… Театр стремился достигнуть сочетания «правдивости психологического портрета каждого действующего лица с театральной обобщенностью, образностью и патетикой» («Московский комсомолец», 1947, 25 января). Г. Бояджиев о «Молодой гвардии» писал: «Спектакль театра драмы знаменателен не только сам по себе, но еще и тем, что бесспорно расширяет стилевые возможности нашего театра. Это расширение происходит потому, что нарушается обычное противопоставление условного театра реалистическому театру и доказывается, что такого противоречия на советской сцене не должно быть. Примером “Молодой гвардии” утверждалась та плодотворная истина, что приемы условного театра могут существовать в арсенале искусства социалистического реализма в силу своей внутренней приверженности к жизненной правде. Человеческие переживания, значительные и величественные, как бы выходят за пределы личных чувств и обретают образное, символическое, монументальное значение. Мир реальных переживаний рождает волнующие, {354} поэтические образы этих чувств» (сб. «Поэзия театра». М., «Искусство», 1960, с. 181).

Удостоен Государственной премии I степени за спектакль «Молодая гвардия».

Награжден орденом Трудового Красного Знамени за работу в Московском театре драмы.

Поставил «Великие дни» Н. Вирты (худ. П. Вильямс, муз. П. Чайковского).

Снимается в роли инженера Забелина в фильме «Свет над Россией» (реж. С. Юткевич).

#### 1948

Охлопкову присвоено звание народного артиста СССР.

Выступает в качестве художественного руководителя постановки «Закон чести» А. Штейна (реж. Е. Зотова, С. Каминка, худ. К. Ефимов, муз. И. Мееровича).

Инсценирует роман Горького «Мать» (спектакль поставлен реж. Ф. Кавериным, худ. В. Рындин, муз. оформ. И. Мееровича).

Исполняет роль комиссара Воробьева в фильме «Повесть о настоящем человеке» (реж. А. Столпер).

#### 1949

Избирается депутатом Московского городского Совета депутатов трудящихся. Удостоен двух Государственных премий II степени за спектакль «Закон чести» и за участие в фильме «Повесть о настоящем человеке».

Московский театр драмы во главе с Охлопковым выезжает на гастроли в Чехословакию и Польшу. Творческая командировка в ГДР.

#### 1950

Осуществляет на сцене Ленинградского академического Малого оперного театра постановку оперы Ю. Мейтуса «Молодая гвардия» (либретто А. Малышко, худ. В. Рындин).

Показывает в Московском театре драмы свой новый спектакль «Сампаны Голубой реки» В. Пушкова (худ. К. Ефимов, муз. С. Василенко).

Играет инженера Шатрова в фильме «Огни Баку» (реж. А. Зархи).

Исполняет роль начальника строительства Батманова в фильме «Далеко от Москвы» (реж. А. Столпер).

#### 1951

Удостоен Государственной премии I степени за участие в фильме «Далеко от Москвы» и Государственной премии II степени за постановку в МАЛЕГОТе оперы «Молодая гвардия».

Творческая командировка в Австрию и Венгрию.

#### 1952

Охлопков вступает в ряды КПСС.

#### 1953

Поставил в Большом театре Союза ССР оперу Ю. Шапорина «Декабристы» (либретто Вс. Рождественского, худ. А. Петрицкий, Т. Старженецкая).

{355} Поставил «Грозу» А. Островского (реж. А. Кашкин, худ. Е. Чемодуров, муз. П. Чайковского).

В Госкиноиздате вышла книга А. Бейлина «Народный артист СССР Николай Охлопков».

#### 1954

Московскому театру драмы присваивается имя любимого поэта Охлопкова — Вл. Маяковского.

В связи с 30‑летним юбилеем Московского театра драмы — Театра имени Вл. Маяковского Охлопков награжден орденом Ленина.

Назначен Заместителем министра культуры СССР (до 1955 г.).

Состоялась премьера охлопковской постановки «Гамлета» У. Шекспира (реж. А. Кашкин, худ. В. Рындин, муз. П. Чайковского, И. Баха).

А. Аникст написал: «Мы увидели Гамлета лирического, искренне страстного, до глубины души потрясенного своими переживаниями. Это в самом деле Гамлет, ищущий ответа на вопросы, поставленные перед ним жизнью и обстоятельствами» («Театр», 1955, № 3, с. 70).

#### 1955

По приглашению Шекспировского института принимает участие в международной конференции шекспироведов в английском городке Стратфорде, где делает доклад на тему «Гуманизм и Шекспир».

Едет в творческую командировку во Францию.

#### 1956

Показывает в Театре имени Вл. Маяковского вторую редакцию «Аристократов» Н. Погодина (реж. П. Аржанов, С. Прусаков, худ. Б. Кноблок, В. Гицевич, В. Корецкий, комп. А. Голубенцев).

Состоялась премьера «Гостиницы “Астория”» А. Штейна (постановка Охлопкова и В. Дудина, худ. К. Кулешов, муз. Ф. Листа, А. Скрябина).

А. Образцова писала: «В пьесе А. Штейна “Гостиница "Астория"” Охлопкова заинтересовали не факты обороны города-героя, героическая и в то же время строгая, суровая повседневность жизни, быта людей в трудные военные годы. Он воспринял героические бои за Ленинград, которым посвящена пьеса, как приподнятые над бытом патетические события… Охлопков создал спектакль-концерт с оркестрантами, посаженными на сцену, с актерами, свободно разгуливающими на большом помосте, идущем через весь зал, с затемнениями, наплывами, силуэтами…» (сб. «Новаторство советского театра». М., «Искусство», 1963, с. 392 – 393).

#### 1957

Ставит в Большом театре Союза ССР оперу «Мать» Т. Хренникова (либретто А. Файко, худ. В. Рындин). «Опера “Мать” дает живой урок героизма и мужества. И это тем более важно, что в наши дни, больше чем когда-либо, говоря словами Горького, настало время нужды в героическом. Наше героическое время требует страстного героического слова», — писал Охлопков в режиссерской экспликации «Матери» («Театр», 1957, № 11, с. 53).

{356} Руководит постановкой «Садовник и тень» Л. Леонова в Театре имени Маяковского (реж. А. Кашкин, худ. Е. Коваленко, В. Кривошеина, муз. Н. Римского-Корсакова).

Уезжает в Грецию для работы над фильмом «Илиада» по Гомеру (замысел не был воплощен).

#### 1958

Участвует в открытии памятника Вл. Маяковского в Москве, на площади Маяковского.

Избирается членом-корреспондентом Берлинской Академии художеств (ГДР).

#### 1959

В радиокомпозиции спектакля Театра имени Вл. Маяковского «Гамлет» У. Шекспира звучит голос Охлопкова, читающего текст Ведущего.

Руководит постановкой «День остановить нельзя» А. Спешнева (реж. А. Кашкин, худ. Т. Сельвинская, муз. оформ. И. Мееровича).

Статьей «Об условности» открывает творческую дискуссию в журнале «Театр» на тему: «Режиссура и современность».

Творческая командировка в Канаду.

#### 1960

В связи с 60‑летием Охлопков награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Ставит «Иркутскую историю» А. Арбузова (худ. К. Кулешов, муз. А. Скрябина).

Один из зрителей, работник комбината «Трехгорная мануфактура» Д. Соболев, отозвался об «Иркутской истории»: «Правдиво и ярко раскрываются в спектакле духовная красота советского человека, сила коллектива, помогающего людям воспитывать в себе черты коммунистического завтра. “Что человеку для счастья нужно? Чтобы дело его было хоть чуточку лучше, чем он сам”. “Если человек настоящее дело выполняет, нужное дело — он и сам от него становится лучше, чем был”… Так говорит один из героев спектакля — Сергей Серегин. И мысли эти сквозной линией проходят через весь спектакль» («Советская культура», 1964, 5 января).

Ведет в ВТО режиссерскую лабораторию (до 1963 года).

#### 1961

Избирается делегатом XXII съезда КПСС.

Осуществляет постановку «Океан» А. Штейна (реж. В. Дудин, худ. К. Кулешов, муз. оформ. И. Мееровича).

На сцене Концертного зала имени П. И. Чайковского и в Театре имени Вл. Маяковского ставит «Медею» Еврипида (реж. А. Кашкин, худ. В. Рындин, муз. С. Танеева).

В издательстве «Молодая гвардия» вышла книга Охлопкова «Всем молодым». Ее автор призвал театральную молодежь к постоянному совершенствованию в своей профессии: «Мыслить, чувствовать — это значит вечно искать, вечно постигать и открывать новое, вечно действовать, вечно быть активным… Полна только та жизнь, в которой проявляется живой интерес ко всем большим {357} проявлениям человеческого духа» («Всем молодым». М., «Молодая гвардия», 1961, с. 7 – 8).

Вместе с театром находится в гастрольной поездке по Польше Румынии, Болгарии.

#### 1962

Творческая командировка во Францию.

#### 1963

Поставил пьесу «Нас где-то ждут…» А. Арбузова (худ. И. Сумбаташвили, муз. оформ. И. Мееровича).

Театр имени Вл. Маяковского участвует в VII Берлинском фестивале музыкального и театрального искусства. Газета «Фрайхайт» о спектакле «Иркутская история» написала: «То, что на протяжении трех часов видит и слышит зритель — потрясает. Слово и музыка, мимика и жесты актеров — все сливается в этом театре в едином творческом порыве и звучит как гимн человеческому величию, любви, труду и жизни».

#### 1964

Состоялась премьера «Между ливнями» А. Штейна (совместная постановка Охлопкова и В. Дудина, худ. Е. Коваленко, В. Кривошеина, муз. оформ. И. Мееровича).

Н. Потапов, говоря о спектакле Охлопкова, отмечал трактовку образа Владимира Ильича Ленина и исполнение, этой роли М. Штраухом, который «вводит нас в лабораторию ленинской мысли, вбирающей и незначительные штрихи повседневности и проблемы первостепенной государственной важности» («Театр», 1964, № 9, с. 30).

Сообщает в печати о замысле постановки «Тихий Дон» М. Шолохова. Создает вместе с Ю. Лукиным сценическую композицию по мотивам третьей и четвертой книг романа.

Участвовал в праздновании 400‑летия со дня рождения У. Шекспира, состоявшемся в Лондоне.

#### 1966

В Театре имени Вл. Маяковского возобновлена охлопковская постановка «Грозы» А. Островского.

#### 1967, 8 января

Николай Павлович Охлопков скончался после тяжелой болезни.

В те горестные дни народный артист СССР Л. Свердлин, знавший Охлопкова с юности, говорил: «Я никак не могу поверить, что его не стало. Не стало художника, который нес в себе целую эпоху в искусстве. Он был не только большим режиссером, но и великим актером. А главное, он был художником одержимым. Счастливы, те, кому довелось с ним работать. Есть художники, которые, даже умирая, остаются живыми. Таким живым навсегда останется Николай Охлопков» («Литературная газета», 1967, 11 января).

Иркутскому областному драматическому театру присвоено имя Н. П. Охлопкова.

#### 1970

В издательстве «Искусство» в серии «Жизнь в искусстве» вышла книга Н. Велеховой «Охлопков».

#### **{****358}** 1972

В издательстве «Советская Россия» выпущена книга Н. Абалкина «Факел Охлопкова».

#### 1973

На здании театра, которым руководил Охлопков, открыта мемориальная доска с надписью: «Здесь, в Театре имени Вл. Маяковского с 1943 года по 1967 год работал главным режиссером народный артист СССР Николай Павлович Охлопков».

#### 1976

На Новодевичьем кладбище на могиле Охлопкова сооружен памятник по проекту архитектора А. Заварзина и скульптора А. Костромитина.

#### 1980

В Театре имени Вл. Маяковского состоялся вечер, посвященный 80‑летию Охлопкова. Был показан спектакль «Аристократы», напомнивший о завете выдающегося мастера советской сцены: «Что может быть прекраснее и благороднее задачи художника: жить с народом, идти с ним вперед, развивать его вкусы, обогащать его духовный мир, приобщать к нетленной красоте классики, уметь чутко прислушиваться к высоким требованиям миллионов зрителей, знакомить их с лучшими произведениями, воспитывать их в духе великих коммунистических идей» («Правда», 1956, 5 декабря).

# **{****359}** БиблиографияСтатьи, выступления, беседыСписок основных работ

1. За нового киноактера. — Советское искусство, 1931, 27 февр.

2. Наш разбег. — Красная газета (веч. вып.), Л., 1932, 15 сент.

Статья о Московском театре Красной Пресни. К гастролям в Ленинграде.

3. Завтра начинается сезон. — Вечерняя Москва, 1932, 15 окт.

О Театре Красной Пресни.

4. «Мать» в театре. — Вечерняя Москва, 1932, 29 нояб.

5. Будем непослушны. — Советское искусство, 1933, 14 янв.

6. «Святая дура». Театр Красной Пресни. — Театр и драматургия, 1933, № 7, с. 21.

7. Театр массовых зрелищ. — Вечерняя Москва, 1933, 9 окт.

8. Искусство массовой игры. «Железный поток» в Театре Красной Пресни. — Советское искусство, 1934, 29 янв.

9. «Железный поток» в Театре Красной Пресни. — Театральная декада, 1934, № 4, с. 6.

10. Наш план. — Театральная декада, 1934, № 22, с. 12.

11. «Аристократы» в Реалистическом театре. — Рабочая Москва, 1934, 3 нояб.

12. Спектакль-карнавал. — Известия, 1935, 16 янв.

13. Спектакль-встреча. — Советское искусство, 1935, 17 янв.

14. «Аристократы» — За коммунистическое просвещение, 1935, 20 янв.

15. Реалистический. — Литературная газета, 1935, 20 мая. Беседа с Н. П. Охлопковым о перспективах работы театра.

16. Гастроли Московского Реалистического театра. — Ленинградская правда, 1935, 4 окт.

17. Самодеятельное искусство. — Правда, 1935, 4 окт.

18. Реалистический театр едет в Ногинский район. — Рабочая Москва, 1935, 23 дек.

19. Театр будущего. — Москоу ньюс, 1935, № 16, с. 9.

20. Творческие проблемы театра. — Советский театр, 1936, № 1, с. 8.

21. Театр народного творчества. — Комсомольская правда, 1936, 21 февр.

22. Письма в редакцию. — Советское искусство, 1936, 17 марта.

23. Новая страница истории искусства. — Вечерняя Москва, спец. выпуск, 1936, 18 марта.

О театре народного творчества.

24. У театральных работников. — Правда, 1936, 14 апр.

25. Реалистический театр. — Ревю де Моску, 1936, № 3, с. 35 – 36.

26. Ошибки моей работы. — Театр и драматургия, 1936, № 4, с. 196 – 197.

27. Ответственность художника. — Советское искусство, 1936, 17 нояб.

28. Мечта, ставшая фактом. Беседа с худож. руководителем Моск. Реалистического театра Н. П. Охлопковым. — Правда Севера, Архангельск, 1937, 26 мая.

29. От коллектива, поставившего «Мечту». — Вечерняя Москва, 1937, 25 июня.

30. Контуры героического спектакля. — Театр, 1937, № 7, с. 88 – 94.

{360} 31. Моя роль. — Советское искусство, 1937, 17 дек.

О роли рабочего Василия в фильме «Ленин в Октябре».

32. «Ленин в Октябре» (замечательное актерское мастерство). — Сталинградская правда, 1937, 21 дек.

33. О них будут сложены песни. — Машиностроение, 1938, 20 февр.

Отклик на завершение экспедиции папанинцев.

34. Мастерство киноактера. — Кино, 1938, 23 июля.

35. Народный праздник. — Известия, 1938, 24 июля.

36. «Кочубей» в Камерном театре. Заметки режиссера спектакля. — Декада московских зрелищ, 1938, № 8, с. 8.

37. Отрывки из записей об актере. — Искусство кино, 1938, № 8, с. 46 – 51.

38. Торжество сознания. — Литературный критик, 1938, № 9 – 10, с. 103 – 127.

О книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой».

39. Отклик на награждение орденом. — Декада московских зрелищ, 1938. № 11, с. 5.

40. Работа над постановкой пьесы В. А. Соловьева «1812 год». Репетиция сцены в Вильно 9 января 1939 года. — Вахтанговец, 1939, 16 февр.

41. Идеи, утверждающие творчество. — Вахтанговец, 1939, 23 февр.

42. Воплощение народной любви к Ильичу. — Кино, 1939, 5 марта.

43. На войне как на войне. — Литературная газета. 1939, 10 марта.

О задачах советского театра и драматургии Маяковского.

44. Режиссер-постановщик. — Театр, 1939, № 7, с. 16 – 31.

45. На отдыхе в «Синоде». — Курортная газета, Сочи, 1939, 11 авг. Беседа с Н. П. Охлопковым.

46. Как создавался образ рабочего Василия. Беседа с артистом Н. П. Охлопковым. — Пятигорская правда, 1939, 20 авг.

47. Работа над образом. — Искусство кино, 1939, № 8, с. 32 – 38.

48. Театр и драматург. — Октябрь, 1939, № 8 – 9, с. 250 – 262.

49. Репетиции. — Кино, 1939, 29 сент.

50. Замечательный художник. — Известия, 1939, 9 окт.

Некролог Б. В. Щукина.

51. Талантливый художник. — Кино, 1939, 11 окт.

О творчестве Б. В. Щукина в кино.

52. Глубоко, сердечно, просто. — Московский большевик, 1940, 15 февр.

О своей работе в кино — в связи с 20‑летием советской кинематографии.

53. Здравствуйте, друзья по искусству. — Известия, 1940, 10 окт.

Об искусстве и театре Бурят-Монголии, в связи с декадой в Москве.

54. «Тарас Бульба». Беседа Н. П. Охлопкова с актерами. — Вахтанговец, 1941, 6 марта.

55. Искусство — меч народа. — Советское искусство, 1941, 31 июля.

56. Пламя гнева. Пьеса «Здравствуй, оружие» в Театре им. Вахтангова. — Вечерняя Москва, 1941, 10 сент.

57. О богатстве красок искусства. — Литература и искусство, 1943, 15 мая.

58. Слава орловцам и белгородцам. — Литература и искусство, 1943, 7 авг.

Отклик на взятие Орла и Белгорода.

59. Планы Театра Революции. Беседа с Н. П. Охлопковым. Литература и искусство, 1943, 9 окт.

60. Наши планы. В Московском театре Революции. — Труд, 1943, 12 окт.

61. В Московском театре Революции. — Советская Украина, Харьков, 1943, 13 окт.

62. День Славы, День Победы! — Театр, 1975, № 5, с. 26. (Публикация статьи от 8 мая 1945 г.)

63. Гимн человеку. — Советское искусство, 1945, 10 мая.

64. Счастье. — Литературная газета, 1945, 10 мая.

65. Наши творческие планы. — Московский большевик, 1945, 24 мая.

66. «Лисички» в Выборгском доме культуры. — Вечерний Ленинград, 1946, 19 янв.

67. Воля к победе. — Советское искусство, 1946, 10 февр.

68. Долг художника. — Театр, 1946, № 5 – 6, с. 85 – 86.

69. В спорах о драматургии. — Театр, 1946, № 5 – 6, с. 85 – 86.

{361} 70. Выступление на собрании работников московских театров, драматургов и критиков. — Комсомольская правда, 1946, 2 окт.

71. В Московском театре драмы. — Вечерняя. Москва, 1946, 18 окт.

72. Актеры советского театра о Родине. — В кн.: Театральный альманах, кн. 2/4, ВТО, 1946, с. 23 – 24.

73. В Художественном совете Комитета по делам искусств. — Советское искусство, 1947, 10 янв.

74. Перед премьерой. — Московский комсомолец, 1947, 25 янв.

Беседа о постановке в Московском театре драмы «Молодой гвардия» А. Фадеева.

75. Прекрасное есть жизнь. — Комсомольская правда, 1947, 20 февр.

76. Выступление на обсуждении «Ленушки» Л. Леонова. В кн.: «Научно-творческая работа ВТО». Сентябрь — октябрь, 1946, М., ВТО, 1947, с. 24.

77. Возвращение театра драмы. — Вечерняя Москва, 1948, 5 марта, Беседа о гастролях в Ленинграде.

78. Открытие сезона в Театре драмы. — Вечерняя Москва, 1948, 14 сент.

79. Гастроли Московского театра драмы в Ленинграде. — Ленинградская правда, 1948, 28 нояб.

80. Беседа перед отъездом Московского театра драмы в Чехословакию. — Вечерняя Москва, 1949, 28 февр.

81. Огромный успех советских артистов. Московский театр драмы в Чехословакии. — Московский большевик, 1949, 11 марта.

82. Московский театр драмы вернулся в столицу. — Вечерняя Москва, 1949, 1 мая.

83. Два месяца в городах Чехословакии и Польши. — Вечерняя Москва, 1949, 19 мая.

84. Встречи с друзьями. — Советское искусство, 1949, 21 мая.

85. У наших друзей (После гастролей в Чехословакии). — Театр, 1949, № 7, с. 98 – 104.

86. Радость встречи. (К гастролям в Одессе Моск. гос. театра драмы). — Большевистское знамя, Одесса, 1949, 24 июля.

87. Выступление на встрече с работниками областных газет «Большевистское знамя» и «Черноморская коммуна». — Большевистское знамя, Одесса. 1949, 8 авг.

88. Современная тема. Новый сезон Московского театра драмы. — Вечерняя Москва, 1949, 13 окт.

89. Любимый театр. — Комсомольская правда, 1949, 27 окт.

Высказывания о Малом театре в связи с его 125‑летием.

90. Еще раз о работе театра и драматурга. — Театр, 1949, № 11, с. 38 – 45.

91. Наша первая встреча с львовянами (беседа). — Львовская правда, 1950, 30 июня.

92. К гастролям Московского гос. театра драмы. — Знамя победы, Евпатория, 1950, 3 авг.

93. Выступление на встрече в редакции газеты «Красный Крым». — Красный Крым, Симферополь, 1950, 11 авг.

94. Наша встреча с львовским зрителем (беседа). — Львовская правда, 1950, 25 авг.

95. Великая цель. — Советское искусство, 1950, 19 сент.

96. За большое искусство на маленькой сцене. — Комсомольская правда, 1950, 8 окт.

В связи со Всесоюзным смотром художественной самодеятельности.

97. Таланты, выращенные партией большевиков. Декада украинского искусства и литературы в Москве. — Правда Украины, Киев, 1951, 21 апр.

98. Дружеские встречи. К предстоящим гастролям Московского театра драмы во Львове. — Львовская правда, 1951, 6 авг.

99. Все силы — служению Родине. — Московская правда, 1951, 4 нояб.

О работе Московского театра драмы.

100. Выступление на совещании работников московских театров и драматургов в МГК ВКП (б). — Советское искусство, 1952, 16 янв.

101. Московский театр драмы. — Театр, 1952, № 2, с. 147. Беседа о творческих планах театра.

{362} 102. Выступление на митинге протеста против применения бактериологического оружия. — Советское искусство, 1952, 19 марта.

103. Пожелания режиссера. — Советский артист, 1952, 7 мая.

Об опере Шапорина «Декабристы».

104. Выступление на обсуждении работы над постановкой оперы «Декабристы» в ГАБТ. — Советский артист, 1952, 4 июня, 18 июня.

105. Наша творческая встреча. — Днепровская правда, Днепропетровск, 1952, 29 июля.

К гастролям Театра драмы в Днепропетровске.

106. Волнующая встреча. — Большевистское знамя, Одесса, 1952, 2 авг.

Статья к гастролям Московского театра драмы в Одессе.

107. Выступление на встрече Московского театра драмы в Днепропетровске. — Днепровская правда, Днепропетровск, 1952, 2 авг.

108. Художники, нас зовет время! — Известия, 1952, 5 окт.

109. Гастроли Московского театра драмы в Ленинграде. — Ленинградская: правда, 1953, 2 апр.

110. Постановка близится к концу. — Советский артист, 1953, 3 апр.

Отчет о производственном совещании, посвященном генеральной репетиции оперы Ю. А. Шапорина «Декабристы» в ГАБТ.

111. Наша творческая встреча (К гастролям Московского театра драмы). — Красное знамя, Харьков, 1953, 7 июня.

112. Московский театр драмы в Харькове. — Вечерняя Москва, 1953, 8 июля.

Беседа.

113. Будем крепить нашу дружбу. К предстоящим гастролям в Николаеве Московского театра драмы. — Бугская Заря, Николаев, 1953, 29 июля.

114. Московский театр драмы. К предстоящим гастролям в Сочи. — Красное знамя, Сочи, 1953, 14 авг.

115. Выступление на встрече в редакции газеты «Красное знамя». — Красное знамя, Сочи, 1953, 6 сент.

116. Драматургия и театр нераздельны! — Литературная газета, 1953, 17 окт.

117. Уметь дерзать! — Вечерняя Москва, 1953, 31 дек.

118. Новогодние тосты. — Советская культура, 1954, 1 янв.

119. Имени Маяковского. — Советская культура, 1954, 13 февр.

120. Оправдаем высокую награду. (Беседа). — Вечерняя Москва, 1954, 13 февр.

121. Создавать спектакли, достойные великого народа. — Вечерний Ленинград, 1954, 3 апр.

122. Классику — на сцену! (Заседание в Институте истории искусств и творческое совещание в ВТО). — Театр, 1954, № 4, с. 159.

123. Традиции и новаторство. — Советская культура, 1954, 11 мая, 13 мая.

124. Театр им. Маяковского. — Советская Латвия, Рига, 1954, 30 июня.

Статьи.

125. Открытие сезона в Театре им. Вл. Маяковского. Беседа с главным режиссером Н. П. Охлопковым. — Вечерняя Москва, 1954, 6 окт.

126. К нашей встрече с ленинградцами. — Ленинградская правда, 1955, 29 янв.

127. Из режиссерской экспликации «Гамлета». — Театр, 1955, № 1, с. 60 – 73.

128. Первое слово — актеру. — Правда Украины, Киев, 1955, 22 июля.

129. На берегах Темзы и Сены. — Советская культура, 1955, 15 нояб.

Беседа с Н. П. Охлопковым о его поездке в Лондон и Париж.

130. Театр им. Вл. Маяковского. — Бакинский рабочий, 1955, 16 нояб.

131. Выступление на совещании о работе театров Москвы. — Советская культура, 1955, 17 нояб.

132. Английские артисты в пьесах Шекспира (к приезду английской драматической труппы в Москву). — В кн.: «Гамлет принц Датский». Трагедия В. Шекспира. Театральная компания «Теннен». Британский совет. М., Искусство, 1955.

133. Выступление на совещании по вопросу об улучшении культурно-воспитательной работы в деревне. — Советская культура, 1956, 17 янв.

134. Жить интересами народа. — Советская Сибирь, Новосибирск, 1956, 4 июля.

{363} 135. Творить — значит дерзать. — Уральский рабочий, Свердловск, 1956, 29 июля.

136. Бесспорный успех. — Театральная неделя, 1956, № 22 – 22а, 26 сент. 2 окт., с. 13.

Отзыв о гастрольных спектаклях французского Национального театра в Москве.

137. За творческое соревнование. — Советская культура, 1956, 9 окт.

138. Спектакль-карнавал. К премьере пьесы Н. Погодина «Аристократы» в Театре им. Вл. Маяковского. — Театральная неделя, 1956, № 26, 24 – 30 окт., с. 4 – 5.

139. Выступление на встрече с коллективом Шанхайского театра музыкальной драмы. — Советская культура, 1956, 20 нояб.

140. Сила вдохновения. Заметки режиссера. — Правда, 1956, 5 дек.

141. Великолепное искусство. — Театральная неделя, 1956, № 31‑а, 28 нояб. – 4 дек., с. 4 – 5.

О гастролях в Москве Шанхайского театра музыкальной драмы.

142. Художественный образ спектакля. — В кн.: Мастерство режиссера. Сборник статей режиссеров советского театра. М.: Искусство, 1956, с. 44 – 152.

143. Выступление на совещании актива театральных работников Москвы. — Советская культура, 1957, 29 янв.

144. Здесь звучит настоящий мажор. — Искусство кино, 1957, № 2, с. 90 – 95.

Рецензия на фильм «Павел Корчагин».

145. Встреча с друзьями. — Львовская правда, 1957, 4 июня.

К гастролям театра.

146. За мир и демократию. — Театральная неделя, 1957, № 30, 24 – 30 июля, с. 5 – 7.

Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве. Мастера театра — VI фестивалю.

147. Зарубежные гости у Н. Охлопкова. Подпись А. К. — Театр, 1957, № 10, с. 186 – 187.

148. Великое сорокалетие. — Литературная газета, 1957, 24 окт.

149. Беседа во время репетиции оперы «Мать» с композитором Т. Хренниковым, постановщиком Н. П. Охлопковым и художником В. Рындиным. — Огонек, 1957, 27 окт., № 44, с. 26.

150. «Мать» — фрагменты из режиссерской экспликации оперной постановки в Большом театре. — Театр, 1957, № 11, с. 50 – 57.

151. Новые спектакли маяковцев. — Театральная неделя, 1957, № 44, 6 – 12 нояб., с. 3 – 4.

152. Выступление на собрании актива работников литературы и искусства Москвы. — Правда, 1957, 28 нояб.

153. К новому подъему советского театра. Выступление на заседании худож. совета по театру Министерства культуры СССР. — Советская культура, 1958, 4 янв.

154. Поиски нового театра. Рассказывает Н. П. Охлопков. — Московский комсомолец, 1958, 8 февр.

Статья о проекте современного театрального здания для Театра им. Маяковского и репертуаре будущего театра.

155. Поиски нового театра. Заочный клуб любознательных читателей. — Юность, Ярославль, 1958, 6 апр.

156. Художественные устремления Театра им. Маяковского. — Радянська Украина, Киев, 1958, 31 мая.

157. Краткое высказывание о Театре имени Вл. Маяковского. — Театральная неделя, 1958, № 29 – 29а, 16 – 22 июля, с. 15.

158. К новым успехам театрального искусства. Выступление на совещании деятелей театров столицы в МГК КПСС, посвященном итогам театрального сезона 1957/58 г. — Советская культура, 1958, 12 июня.

159. Михаил Козаков. — Театр, 1958, № 10, с. 9.

160. Зритель ждет! — Театральная неделя, 1958, № 41, 8 – 14 окт., с. 3.

161. О творческом стиле Театра им. Вл. Маяковского. Выступление в прениях {364} по докладам Н. А. Михайлова, Б. А. Лавренева. — Советская культура, 1958, 11 окт.

162. Выступление на Всесоюзной конференции работников театра. — Театр, 1958, № 12, с. 56.

163. Современность на сцену театров. Выступление на заседании художественного совета по театру Министерства культуры СССР о спектакле Малого театра «Почему улыбались звезды». — Советская культура, 1958, 18 дек.

164. О сценических площадках. — Театр, 1959, № 1, с. 36 – 58.

165. Разговор на художественном совете продолжается. — Театр, 1959, № 3. с. 46 – 47.

166. Выступление на заседании художественного совета по театру Министерства культуры СССР. — Советская культура, 1959, 16 мая.

167. Быт, романтика, философия. — Литературная газета, 1959, 24 мая.

168. Герой и эпоха. — Литературная газета, 1959, 20 июня.

169. Интервью Н. П. Охлопкова. — Голос Риги, 1959, 26 июня.

К предстоящим гастролям в Риге Театра им. Вл. Маяковского.

170. Добро пожаловать, дорогие москвичи! — Советская Латвия, Рига, 1959, 26 июня.

Краткое изложение выступления Н. П. Охлопкова на встрече Театра им. Вл. Маяковского на вокзале в Риге.

171. Третий съезд писателей СССР. — Театр, 1959, № 7. с. 3 – 10.

Изложение выступления Н. П. Охлопкова на Третьем съезде писателей СССР.

172. Растет достойная смена. — Советская молодежь, Рига, 1959, 5 июля.

173. О своем пребывании в Стратфорде на Шекспировском фестивале. — Советская Россия, 1959, 4 авг.

174. У телефона Н. П. Охлопков. К предстоящим гастролям Театра им. Вл. Маяковского. — Горьковский рабочий, 1959, 27 авг.

175. Дорогим горьковчанам. — Горьковская правда, 1959, 3 сент.

176. Встреча с Н. П. Охлопковым. — Горьковская правда, 1959, 23 сент.

177. Новые пьесы, новые замыслы. — Вечерняя Москва, 1959, 30 сент.

178. Главная тема. Беседа с главным режиссером Театра им. Вл. Маяковского Н. П. Охлопковым. — Московская правда, 1959, 13 окт.

179. Революция и театр. — Театральная жизнь, 1959, № 21, с. 2.

180. Пожелания друзьям. — Правда, 1959, 27 нояб.

В связи с открытием в Москве декады Бурятского искусства и литературы.

181. Об условности. — Театр, 1959, № 11, с. 58 – 77; № 12, с. 52 – 73.

182. Декада грузинского искусства и литературы в Москве. Март, 1958.

Сборник материалов. Тбилиси: «Заря Востока», 1959, с. 127 – 134.

183. Все в помощь актеру. — Вечерняя Москва, 1960, 19 февр., 20 февр.

184. Всегда с партией, всегда с народом. — Уральский рабочий, Свердловск, 1960, 1 июля.

185. Единство, сердечность, творческое вдохновение. Встреча руководителей партии и правительства с представителями советской интеллигенции. — Правда, 1960, 18 июля.

Выступление Н. П. Охлопкова среди участников встречи.

186. Наш главный герой — человек. — Звезда, Пермь, 1960, 31 июля.

187. Ответ. — Театр, 1960, № 8, с. 89 – 103.

Статья содержит разные высказывания по ряду вопросов, связанных с творческой деятельностью Н. П. Охлопкова, затронутых в ходе развернутой дискуссии журналом «Театр» на тему: «Режиссура и современность».

188. Мы вступаем в новый сезон. — Вечерняя Москва, 1960, 13 окт.

189. Краткое изложение выступления Н. П. Охлопкова на заседании художественного совета по драматическим театрам Министерства культуры СССР. — Советская культура, 1960, 25 окт.

190. Новый сезон Театра им. Вл. Маяковского. — Театральная Москва, 1960, № 41а, 27 окт. – 2 нояб., с. 5 – 6.

{365} 191. Неустанные поиски. Юбилей Н. П. Охлопкова. — Вечерняя Москва, 1960, 28 нояб.

192. Всегда в поиске. — Советская Россия, 1960, 29 нояб.

Беседа с Н. П. Охлопковым в связи с его 60‑летием.

193. Искания. Раздумья об искусстве. — Неделя, 1960, 27 нояб. – 3 дек., № 40, с. 18 – 19.

194. Всегда и во всем с партией. — Правда, 1960, 11 дек.

195. Выть молодыми. — Труд, 1961, 3 янв.

О Театре им. Вл. Маяковского и его планах на 1961 г.

196. Н. Охлопков. Всем молодым. М.: Молодая гвардия, 1961, 93 с.

197. Александр Лазарев. — Театр, 1961, № 1, с. 82.

198. Отклик на полет Ю. А. Гагарина в космос. Советская культура, 1961, 15 апр.

199. Мы сегодня встречаемся снова. — Рабочий край, Иваново, 1961, 17 мая.

200. Театр начинает сезон. — Вечерняя Москва, 1961, 29 июля.

201. Величие времени. — Театральная жизнь, 1961, № 14, с. 2 – 3.

202. Новая эпоха зовет нас к прекрасному! — Советская культура, 1961, 5 авг.

203. Будущее начинается сегодня. — Советская культура, 1961, 7 сент.

204. Идеалы нашего времени. — Правда, 1961, 8 окт.

205. Наш театральный сезон. Творческие планы Театра им. Вл. Маяковского. — Театральная Москва, 1961, № 41, 16 – 22 нояб., с. 4 – 5.

206. В защиту человека. — Вечерняя Москва, 1961, 24 нояб.

207. Идет смотр. — Театр, 1961, № 12, с. 157.

208. Театр, время, жизнь. — Московская правда, 1962, 23 мая.

209. До встречи осенью. — Вечерняя Москва, 1962, 25 мая.

210. Скоро мы снова встретимся, друзья рижане! — Голос Риги, 1962, 14 июня.

211. Перед встречей с рижанами. Рассказывает нар. арт. СССР Н. П. Охлопков. — Голос Риги, 1962, 18 июня.

212. Сороковой сезон. Рассказывает нар. арт. СССР Н. П. Охлопков. — Вечерняя Москва, 1962, 8 сент.

213. Друг. — Литературная газета, 1962, 20 сент. Некролог о Н. Ф. Погодине.

214. А. Штейн. Пьесы. М.: Искусство, 1962, с. 5 – 16.

Предисловие к сборнику Н. П. Охлопкова.

215. В поисках. — Литературная газета, 1962, 16 окт.

216. Поздравление к 75‑летию композитора Ю. А. Шапорина. — Театральная жизнь, 1962, № 21, с. 12.

217. Наши планы. Рассказывает главный режиссер Театра им. Вл. Маяковского народный артист СССР Н. П. Охлопков. — Театральная Москва, 1962, № 43, 20 – 26 нояб., с. 2 – 3.

218. Станиславский сегодня. — Театр, 1962, № 12, с. 33 – 73;

219. Станиславский сегодня. — Вечерняя Москва, 1962, 8 дек.

К 100‑летию со дня рождения (подбор из высказываний театральных деятелей, в том числе Н. П. Охлопкова).

220. Имени Маяковского. — Горьковская правда, 1963, 2 июня.

221. Великая правда жизни. — Правда, 1963, 7 июля.

222. Все к работе! Время дорого! — Театр, 1963, № 7, с. 9 – 13.

223. Сорок первый… Рассказывает нар. арт. СССР Н. П. Охлопков. — Вечерняя Москва, 1963, 14 сент.

224. Невиданный успех. — Вечерняя Москва, 1963, 22 окт.

Беседа по телефону с Н. П. Охлопковым о гастролях театра в ГДР на 7‑м Берлинском театральном фестивале.

225. Г. Колос. — Месяц с театром, час с Охлопковым. — Театральная жизнь, 1963, № 22, с. 16 – 17.

226. Что мы еще увидим в марте? Отвечают режиссеры. — Литературная газета, 1964, 21 марта.

227. Бессмертие Шекспира. — Московская правда, 1964, 23 апр.

228. Шекспир в моей жизни. — Театр, 1964, № 4, с. 81.

229. Театральная весна. — Вечерняя Москва, 1964, 15 мая.

{366} Беседа с Н. П. Охлопковым о пьесе А. Штейна «Между ливнями» в связи с премьерой.

230. За театр больших идей. — Советская культура, 1964, 11 июля.

231. О творческом переживании. — Театральная жизнь, 1964, № 16, с. 9 – 10.

232. Лед и жар души актера. — Ленинградская правда, 1964, 11 сент.

233. Радость вечного поиска. — Советская культура, 1964, 15 сент.

Беседа о творческих планах театра на 1964/65 г.

234. Об обледенении и жаре сцены. — Московский комсомолец, 1964, 21 окт.

О театральном искусстве, проблеме перевоплощения и сценическом переживании.

235. Шолоховские герои просятся на сцену. — Театральная жизнь. 1964, № 22, с. 8.

236. Теплое дыхание зала. — Ленинградская правда, 1964, 26 дек.

237. Вечно живой и юный Гамлет. Из режиссерской экспликации «Гамлета». — Ученые записки Горьковского университета. Вып. 69. Горький, 1964, с. 3 – 20.

238. Искания — и снова искания! — Уральский рабочий, Свердловск, 1965, 30 мая.

239. Друг. — Искусство кино, 1965, № 5, с. 131.

О своем единомышленнике и друге И. И. Юзовском в связи с его кончиной.

240. Главная забота. — Правда, 1965, 18 сент.

241. Главный герой — современник. Говорят руководители театров. — Московская правда, 1965, 13 окт.

242. Новая встреча. — Приокская правда, Рязань, 1965, 10 нояб.

243. Искания. — Литературная газета, 1965, 17 апр.

244. Поздравляем! — Советская культура, 1966, 15 сент.

О творчестве драматурга А. Штейна в связи с его 60‑летием.

245. Волновать во все времена. — Коммунист, Ереван. 1966, 8 дек.

246. Друг. — В кн.: Слово о Погодине. Воспоминания. Сборник. М.: Сов. писатель, 1968, с. 68 – 70.

О Н. Ф. Погодине, в частности о постановке его пьесы «Аристократы» в Реалистическом театре.

247. Я ищу театр потрясения. — Театр, 1969, № 8, с. 101 – 105.

Сокращенная стенограмма выступления на объединенном заседании творческой лаборатории Н. П. Охлопкова и совета по массовым представлениям при ВТО. Доклад о спектаклях на открытом воздухе.

248. Искания в театре и кино. — Московский комсомолец, 1973, 10 февр.

Фрагменты из беседы со слушателями молодежного университета культуры.

249. Говорят деятели культуры. — Театр, 1975, № 1, с. 63 – 65.

Подборка высказываний из газет 1941 года (К 30‑летию Победы).

250. Разговоры с Н. П. Охлопковым. К 75‑летию со дня рождения. — Театр, 1975, № 6, с. 72 – 80.

Записанная Н. Велеховой беседа Н. П. Охлопкова со студентами ГИТИСа об искусстве режиссера, о работе с актерами, массовых сценах и мизансценах.

251. Письмо Н. П. Охлопкова — Театральная жизнь, 1977, № 19, с. 30.

252. Время, герой, мысль. — Советская Россия, 1980, 18 мая.

Публикация Д. Сафаровым письма Н. П. Охлопкова к читателям газеты «Литература и искусство», посвященного театральному искусству Азербайджана.

253. «Илиада». Из архива мастеров. Литературный вариант киносценария. — Альманах «Киносценарии», 2‑й выпуск, 1983 г.

254. Я лечу в созвездие кино. — Глава из книги «Искания» (по рукописи). — Искусство кино, № 10, 1985.

255. Стенограммы бесед с участниками режиссерских курсов. Режиссерская лаборатория под руководством Н. П. Охлопкова. Кабинет актерского и режиссерского мастерства ВТО 1960 – 1963 гг.

256. Стенограмма беседы в Школе-студии МХАТа от 29 окт. 1962 г.

1. Впервые опубликовано в журнале «Театр» № 11, 12 за 1959 год. Эта статья явилась началом дискуссии «Режиссура и современность», в которой приняли участие Р. Н. Симонов, Г. А. Товстоногов, К. К. Ирд и другие.

Печатается с небольшими сокращениями. [↑](#endnote-ref-2)
2. Все статьи этого раздела, кроме воспоминаний Г. А. Палина, А. В. Февральского, М. Н. Сидоркина, В. Ф. Пименова, А. П. Штейна и А. В. Спешнева, написаны специально для данного сборника. Материалы С. И. Юткевича и А. Н. Мишарина также написаны по просьбе издательства, но опубликованы в период подготовки настоящего издания. Дополнительные сведения о публикациях приводятся в настоящих примечаниях. [↑](#endnote-ref-3)
3. Воспоминания о молодых годах Н. П. Охлопкова впервые опубликованы в журнале «Театральная жизнь» (1969, № 9) под заголовком «Это было в Иркутске». [↑](#endnote-ref-4)
4. Статья впервые опубликована в журнале «Искусство кино» (1980, № 6) под заголовком «Инозримый Охлопков». Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-5)
5. Маяковский. Материалы и исследования. М.: Художественная литература, 1940, с. 245 – 248. [↑](#footnote-ref-2)
6. Из письма А. В. Смирновой-Искандер К. Рудницкому. Цит. по рукописи. [↑](#footnote-ref-3)
7. Жанен Жюль. Дебюро, или История двадцатикопеечного театра. Санкт-Петербург. В типографии Н. Греча, 1885, с. 43 – 44. [↑](#footnote-ref-4)
8. Здесь стоит вспомнить, что принцип «динамической мебели» был снова применен в 60‑х годах в московском театре «Современник» при постановке комедии А. Володина «Назначение». Режиссер О. Ефремов и художник В. Мессерер заставили передвигаться весь привычный ассортимент учрежденческого оборудования, чем удачно, по-театральному «остраняли» эту, на первый взгляд, бытовую пьесу. [↑](#footnote-ref-5)
9. Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра. — «Театральный Октябрь». Сб. 1, с. 58. [↑](#footnote-ref-6)
10. Бейлин А. Народный артист СССР Николай Охлопков. М.: Госкиноиздат, 1953, с. 33. [↑](#footnote-ref-7)
11. Велехова Н. Охлопков. М.: Искусство, 1970, с. 56. [↑](#footnote-ref-8)
12. Юренев Р. Н. Советская кинокомедия. М.: Наука, с. 102. [↑](#footnote-ref-9)
13. За рубежом, 1979, № 35. [↑](#footnote-ref-10)
14. «Кино», 25 апреля 1930 г. [↑](#footnote-ref-11)
15. Ханин Д. Путь энтузиастов. — «Комсомольская правда», 6 июня. 1930 г. [↑](#footnote-ref-12)
16. «Советское кино», 1928, № 3. [↑](#footnote-ref-13)
17. Публикацию подготовила А. В. Ласкина. [↑](#endnote-ref-6)
18. Статья впервые опубликована в журнале «Театр» (1980, № 6) под заголовком «Охлопковский театр». [↑](#endnote-ref-7)
19. Отрывок из книги «Пути и перепутья» (М., ВТО, 1982). [↑](#endnote-ref-8)
20. Известный в те годы знаток знаков отличия, оружия и орденов царского времени, консультировавший театры. [↑](#footnote-ref-14)
21. Статья впервые опубликована в книге «Жизнь и сцена» (М., «Искусство», 1975).

Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-9)
22. Отрывок из книги «Повесть о том, как возникают сюжеты» (М., «Искусство», 1965). Печатается с небольшими сокращениями. [↑](#endnote-ref-10)
23. {346} Отрывок из статьи «Беседы с автором», опубликованной в журнале «Новый мир» (1981, № 9). [↑](#endnote-ref-11)
24. Публикацию подготовила А. Н. Кононова. [↑](#endnote-ref-12)
25. Воспоминания опубликованы в альманахе «Современная драматургия» (1983, № 1) под заголовком «Чародейство театра». Печатается с небольшими сокращениями. [↑](#endnote-ref-13)
26. Большинство материалов этого раздела написано специально для данного сборника. Дополнительные сведения о публикациях приводятся в настоящих примечаниях. [↑](#endnote-ref-14)
27. Статья впервые опубликована в журнале «Театр» (1982, № 5) под заголовком «Охлопков и молодые актеры». Публикуется в новой редакции. [↑](#endnote-ref-15)
28. Фрагмент из воспоминаний, опубликованных в журнале «Театр» (1980, № 6). [↑](#endnote-ref-16)
29. Фрагмент из книги «Художник и театр» (М., ВТО, 1966). [↑](#endnote-ref-17)
30. Фрагмент из книги «Повесть о том, как возникают сюжеты» (М., «Искусство», 1965). [↑](#endnote-ref-18)
31. Фрагмент из воспоминаний, опубликованных в журнале «Театр» (1980, № 6). [↑](#endnote-ref-19)
32. Фрагмент из книги «Художник и театр» (М., ВТО, 1966). [↑](#endnote-ref-20)
33. Фрагмент из книги «Повесть о том, как возникают сюжеты» (М., «Искусство», 1965). [↑](#endnote-ref-21)
34. Статья «Уроки Охлопкова» была опубликована в газете «Советская культура» 18 мая 1985 года. [↑](#endnote-ref-22)
35. {347} Рецензия на спектакль «Медея» была опубликована в журнале «Театр» (1962, № 4). Печатается с небольшими сокращениями. [↑](#endnote-ref-23)
36. Фрагменты из книг «Московские репетиции» (Нью-Йорк, 1936) и «Второе свидание». Постскриптум к «Московским репетициям» (Нью-Йорк, 1962). [↑](#endnote-ref-24)
37. Публикацию подготовил В. Б. Быков. [↑](#endnote-ref-25)
38. Охлопков Н. П. Искания (субъективные заметки). «Литературная газета», 17 апреля 1965 г. [↑](#footnote-ref-15)
39. Охлопков Н. П. Искания (субъективные заметки). «Литературная газета», 17 апреля 1965 г. [↑](#footnote-ref-16)
40. Охлопков Н. П. Поиски нового театра. «Московский комсомолец», 8 февраля 1958 г. [↑](#footnote-ref-17)
41. Такое письмо Н. П. Охлопков направил на имя вице-президента Академии строительства и архитектуры СССР в 1958 году (хранится у автора). Проект был разработан в Институте общественных зданий Академии. [↑](#footnote-ref-18)
42. Проект театра был предложен в связи с проведением в Москве в 1957 г. Всемирного фестиваля молодежи и студентов. [↑](#footnote-ref-19)
43. Летопись составлена Г. Пикулевой. [↑](#footnote-ref-20)