



Алексей Дмитриевич Попов

Зоркая Н. М. Алексей Попов. М.: Искусство, 1983. 302 с.
(«Жизнь в искусстве»).

Девятисотые годы В САДУ СЕРВЬЕ

Сцена представляла собой парк. Темно-зеленые кроны деревьев были искусно написаны на падугах и холщовом заднике, их освещал желтый свет луны. На площадке для отдыха гуляли гости: актрисы, актеры, дамы, господа.

От одного из кружков отделился молодой человек со стаканом шампанского в руке. Его черные кудри были в беспорядке, глаза сверкали. Приблизившись к рампе и едва сдерживая рыдания, сказал: «Господа, я предлагаю тост за матерей, которые бросают детей своих...»

С балкона, из лож раздались сочувственные возгласы: «Браво!»

Дама в белом платье, с пышным букетом цветов, пораженная, бросилась к молодому человеку, сняла с его груди медальон, вскричала: «Он, он!» — и без чувств упала на плетеное кресло. Цветы рассыпались. Гости в волнении окружили несчастную, — казалось, она умерла.

Но она очнулась. И с глазами, полными слез, сказала: «От радости не умирают».

Мать и сын нашли друг друга. Они стояли, обнявшись, в середине сцены, и все вокруг посветлело.

Опустился занавес. Берег моря и статуя богини Мельпомены у синих волн скрыли ночной сад, благополучную развязку драмы, случившейся в русском губернском городе, за кулисами театра, в мире, где таланты и поклонники.

Люди из публики бежали к рампе, рукоплескания сотрясали зал.

Это спектакль «Без вины виноватые» в Саратове. 1906 год.

Ах Саратов, город славный,
На реке стоит большой.

Из песни

ПРОГУЛКА ПО САРАТОВУ

С реки Саратов неказист. Как сообщается в «Спутнике-указателе за 1911 год», «с пристани в город ведет несколько крутых подъемов (взвозов). В мелководье пароход проходит выше города и сворачивает в Воложец — узкий залив, называемый Саратовским рогом. Вся набережная пестрит беспорядочными спусками и дорогами, проходящими среди столь же беспорядочных, уродливых и безобразных амбаров, сараев, пакгаузов и просто лачуг. После этого далеко не лестного для города впечатления, так сказать, первого приветствия сам город, в особенности его центральная часть, куда прямо с пристани попадает турист, производит своим благоустройством и даже

парадностью весьма благоприятное впечатление».

Этот контраст или, скажем так: странность — небезразличны характеристике города Саратова и его жителей.

И верно. Большие площади, будто заливы или затоны, совсем близко к Волге: за прибрежными строениями — Соборная и Старо-Соборная, кафедральный Александро-Невский собор, воздвигнутый в память Отечественной войны 1812 года.

У саратовской улицы издавна было свое собственное, ни на кого не похожее лицо. Дома сцеплены один с другим каменными воротами с высокими столбами по бокам, а на столбах — железные купольчики. Стояла крепко саратовская улица (вот, скажем, у Глебучева оврага), дома — плечом к плечу, а в глубине дворов — сараи, флигельки, пристройки, кладовые. Славится саратовский чугун, старые добрые изделия заводов г-жи А. В. Черихиной. Узорные литые лестницы, ступеньки все в лиственной вязи и гроздьях винограда, перила на столбиках с собачьими мордами, а снаружи над подъездами — оригинальные, чисто саратовские козырьки: чугунное кружево на четырех витых опорах.

Но теперь Саратов норовит быть вровень с модой: начался новый век. Стиль «сецессион», «либерти», «югенд-стиль» — словом, модерн! Усталыми, снижающими лилиями, осокой, водорослями прорисованы теперь решетки, прозрачным стал чугунный орнамент. А уж новенькие хоромы богатеев! Чего-чего не сочинит и не закажет строителю бойкий купеческий ум! В нишах — нимфы, мойры, менады, дриады, львы, грифоны, василиски, античные атлеты, средневековые рыцари в латах. А над верхним этажом одного дома слепили и вовсе удивительный рельеф: из клубов то ли дыма, то ли пара на булыжную мостовую (очень реалистично отработан каждый камень) вырвался гоночный автомобиль, шофер прильнул к рулю, фара испускает сноп лучей (тоже скульптурных), и над авто парит, слегка опершись левой ногой о багажник, бог Меркурий; на заднем плане — городской пейзаж, его можно трактовать и как местный и как древнеримский.

И все же не зря называют Саратов «столицей Поволжья»! И не зря «Невским проспектом» — нарядную торговую Немецкую улицу. Табачный магазин бр. Асланди, чайный «Посредник». Товар галантерейный, москательный, кондитерский; гастрономия: нарвские миноги, сыры невшатель, бри, фавори, страсбургские паштеты, вестфальская ветчина, мартовская икра, анчоусы в соку, двинская тающая семга у И. П. Савина; церковная утварь, серебряная и апплике Н. Х. Яковлева, камчатские бобры, соболя А. М. Шерстобитова, цветочная торговля. И, натурально, товар аршинный, красный: знаменитая саратовская сарпинка — шелковая, полушелковая, обыкновенная, в клеточку, в горошек, в точечный узор. Правда, местные модницы, супруги хлеботорговцев и рыбопромышленников, предпочитают выписывать туалеты и предметы роскоши из Парижа или на худой конец из Варшавы. Но, так или иначе, грибоедовское крылатое: «В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов!..» — давно устарело.

Здесь чтят собственный, саратовский, первый полет аэроплана: авиатор

Васильев в 1910-м перелетел через Волгу в слободу Покровскую (ныне г. Энгельс). В городе проведено электричество, пущен роскошный трамвай — концессионный, стоимостью в семь миллионов. Гремя и сверкая, катит он по рельсам, а кругом в дожди — непролазная грязь, улицы замостить пока не удосужились.

Горделивым чувством нуворишей дышит местная пресса. «Что же дало Саратову такую силу и такое высокое положение, какое он занимает теперь в ряду городов русских?.. Главным образом дал их себе сам саратовский человек своим терпением и выносливостью в борьбе с разными невзгодами, своим трудом и настойчивостью в устройении своей жизни», — пишет С. Краснодубровский в книге «Рассказ про старые годы Саратова» (1891).

«Саратовский человек» — это звучит гордо! И, не в обиду будет сказано царицынским, самарским, астраханским людям, житель Саратова не только трудолюбив, деловит, предприимчив, но склонен и к некоторому эстетизму, он любит «блесткость», как пишет в своих воспоминаниях «Вчера, позавчера» художник Владимир Милашевский, саратовский уроженец.

Многое в культурной физиономии города — от этой рассеянной в воздухе артистичности, неожиданной для столь прозаических черноземных мест. Недаром живет стойкая молва о саратовской публике, будто бы самой лучшей на Волге, взыскательной и просвещенной, и слава Саратова как театральной Мекки Поволжья. И, конечно, самая благородная традиция изящных искусств: «Саратовская Третьяковка» (или еще — «Эрмитаж Поволжья»), общедоступный художественный Радищевский музей, открытый в 1885 году, — великолепное собрание картин и рисунков было подарено городу профессором А. П. Боголюбовым в память своего деда А. Н. Радищева, также саратовского уроженца.

А живописцы? Кажется, что яркое лето, заволжские желтые степи, синева реки рождает колористов. Здесь прошли детство и юность солнечного Павла Кузнецова, с саратовских холмов наблюдал он дали за рекой; манило кочевье, и он ушел писать кибитки киргизов. Здесь же, в Саратове, родился и прожил почти всю жизнь В. Э. Борисов-Мусатов. Тенистые парки, хороводы, красавицы в старинных платьях, таинственные и нежные, как цветы, — такими видятся художнику окрестные дворцы и усадьбы, Зубриловка, Слепцовка... И герб города тоже красивый, изящный — три тонкие серебряные стерлядки узкими головами друг к другу на ярко-синем фоне.

На Старо-Соборной площади веет стариной и XVIII веком. Взлетает ввысь красно-белая шатровая колокольня Троицкой церкви, с храмом ее соединила веселая и праздничная галерея. Напротив — восьмиколонный портик духовной семинарии (где учился Н. Г. Чернышевский), ближе к реке — прекрасная постройка 1813 года, благородные ритмы коринфской колоннады. От широкой этой площади — старого сердца Саратова, словно бы чуть колеблясь сначала, а потом распрямляясь, ровно уходит вдаль Московская улица.

На углу ее, заняв у площади изрядный кусок, стоит дом, четырехэтажный, солидный, бело-розовый, с тяжелым декором. Крыша обнесена балюстрадой: гирлянды, амфоры. На крыше оборудована лаборатория по светопечатанию

чертежей — это контора Рязано-Уральской железной дороги. Там переносит схемы с кальки на синьку девятнадцатилетний служащий конторы, чертежник Алексей Дмитриевич Попов, ему-то и посвящена наша книга.

«Работа была механическая, не требовавшая никакой особенной сосредоточенности, — будет вспоминать он через много лет. — Целыми часами, сидя на крыше, предавался я своим мечтам о будущей жизни в театре, о высоких, благородных чувствах, которые мне хотелось пробуждать в людях — зрителях. На крыше всегда было немного ветрено. Шум города едва доносился до меня... Мне нравилось, перекрикивая ветер, декламировать монологи из любимых, еще не сыгранных ролей».

Молодой человек самозабвенно влюблен в театр. Пять лет тому назад (сейчас идет лето 1911-го) он впервые увидел театральное представление. Это была пьеса Островского «Без вины виноватые».

По окончании рабочего дня, когда жара чуть спадает, чертежник Попов, убрав нехитрые инструменты, прощается со своими сослуживцами и направляется домой. Шагать ему несколько верст, живет он на самом краю города.

Он идет по Московской улице, переходит на Немецкую, не спешит, разглядывает витрины магазинов и фотографий: за зеркальными стеклами там вывешивают портреты артистов.

Позади остались Липки. Этот саратовский городской сад хорошо описан у К. Федина в романе «Первые радости», действие которого разворачивается одновременно с нашими событиями. Здесь господа мельхиоровыми ложечками ели мороженое, пили кумыс и йогурт, а после заката на скамейках безмолвно сидели дамы с зонтиками и мужчины в чесучовых кителях. Липки входили в биографию каждого горожанина, говорит К. Федин. Вероятно, многих горожан, особенно тех, кто жил в центре Саратова. По Алексей Дмитриевич вырос на рабочей окраине. Поэтому место Липок в его биографии занято народным садом Сервье, где развлекался люд попроще.

Редеет праздная толпа, дома — ниже, уже не магазины — лавчонки; разбредаются по домам мастеровые. Молодой человек пересекает унылую Полтавскую площадь. Летом она беспощадно палима солнцем, и на пустынном ее просторе есть где разгуляться «саратовскому дождю» — тучам пыли, несущейся с холмов, что окружают город подковой. На закате чуть даже фантастично рисуются, наподобие поднятых чаш, гигантские деревянные кадки-баки на высоких сваях. Это против пожаров. Пожары и холера — извечные бедствия Саратова, несколько раз за свою историю город выгорал дотла и вымирал от холеры.

Дом уже близко; за площадью начинается молодой промышленный район. Там, где раньше по весне белели вишневые сады у загородных дач, там прорубили улицы, настроили заводских корпусов. И сюда залетали одинокими птицами вычурные купеческие жилища «модерн», но больше стояли дома обыкновенные, кирпичные, крашенные в белый цвет, с синими ставнями. А за ними во дворах от деревни остались избы, завалинки, пруды с утками. В этих местах селились рабочие соседних заводов Беринга и Гентке, мукомолы, жил

немец аптекарь, рядом находилась фабрика самоварной мази Фридрихсон, маслобойня, или, как здесь говорят, «масленка», Калашникова, дальше шли железнодорожные мастерские, у станции Саратов-2.

Вечерами на лавочках и на крылечках сидят, отдыхая и чинно беседуя, обыватели. Темнеет быстро, и тогда сквозь негустую зелень видно, как загораются цветные фонарики в общественном саду Сервье, расположенном между Малой Царицынской и параллельной ей Дворянской (ныне Рабочей) — длинной улицей, которая начинается у Волги ампирами усадьбами и тянется до подножия Лысой горы, где лепятся деревянные лачуги.

Алексей Дмитриевич Попов живет тоже под Лысой горой, в конце Малой Царицынской, в подвале двухэтажного дома.

Молодой человек темноволос, высок, худ, глаза темные, брови чуть насупленные, лоб чистый и высокий. На фотокарточке 1911 года он с книжкой в руках, в кепке; взгляд, задумчивый и чуть печальный, устремлен куда-то вдаль, мимо аппарата. Видно, что руки у юноши большие, рабочие, не по тонкой кости плеч. Ворот черной блузы завязан клетчатым бантом — намек на артистизм. Но, приглядевшись к клетке-рисунку, узнаешь в ней воротничок и обшлагки детской курточки с другой фотографии, где тот же молодой человек изображен в шестилетнем возрасте: видимо, заботливая мать или старшая сестра смастерила бант из лоскутков. Неудивительно: семья Поповых совсем не богата, скорее — бедна.

Выросший в недостатке, всегда стыдившийся своих заплатанных локтей, юноша застенчив и самолюбив одновременно. Легко было бы сказать, что он являет собой истинно чеховский тип, что он отчасти похож и на комических персонажей из ранних рассказов и, натурально, на симпатичных героев зрелого Чехова, молодых идеалистов, страдающих в провинциальной тине. И действительно, юный Попов принадлежит к тому множеству живых российских лиц, характерных физиономий времени. Но он уже отмечен печатью призвания: его судьба им самим решена. А через год он будет принят в лучший русский театр — Московский Художественный.

Как же вербует своих вечных слуг искусство? Как выбирает их, как метит? Как возникает очарованность, как она переходит в решение и действие? Словом, что это за феномен — талант, рождение художника?

Всякий раз своя, особая и индивидуальная дорога человека к творчеству пролегает через некие общеобязательные вехи, по ним движешься вслед за героем в любой биографии — жизни в искусстве. Время, национальные традиции, социальные условия тоже многое решают в маршруте. Поэтому неповторимая судьба, свой путь, которым шел Алексей Дмитриевич Попов, имеют еще и общий смысл. Это путь русского человека из народа, из «глубинки», из среды, казалось бы, от искусства совсем далекой, но богатой скрытыми талантами, готовой подарить творчеству великих тружеников и подвижников.

Зажглись звезды. В саду Сервье слышатся смех, музыка, шарканье танцующих пар. Духовой оркестр играет грустный вальс «Дунайские волны».

«ИСТОРИЯ МОЕГО СОВРЕМЕННОГО»

«Пишу не потому, что это заслуживает быть описанным, а потому, что всякая жизнь, если ее только правдиво рассказать, глубоко поучительна. Мемуарная литература не бывает скучна» — такой записью сопровождается план автобиографической книги, которую задумал народный артист СССР, один из ведущих советских режиссеров, художественный руководитель Центрального театра Советской Армии Алексей Попов.

На исходе 40-е годы, за плечами десятки спектаклей, труды и дни, знаменательные встречи, раздумья — целая жизнь. И все-таки Попов испытывает какое-то смущение. Исключительная скромность, оказавшаяся одной из главных черт его характера, препятствует ему писать о себе. И вместе с тем все сильнее потребность рассказать о пережитом.

Замысел родился в горькие октябрьские дни 1941-го. «Одно осталось — написать две книги: 1. Формирование гражданина в эпоху великих бурь; 2. Формирование художника (обе темы связаны). И средний художник, опираясь на опыт предшествовавших... оставит полезный и большой труд — для будущих исследователей творчества» — запись в блокноте¹.

Начав воспоминания, Попов все старается заменить первое лицо мемуариста третьим лицом некоего художника Х., о котором-де и идет стороннее повествование. «История моего современника (Как складывался творческий характер)» — первоначальное название рукописи. «Встречи и мысли» — еще одно рабочее название, тоже свидетельствующее о желании автора скрыться за другими («встречи»), — стремление всех замкнутых натур, не терпящих чужого внимания к своему личному миру.

Судьбу будущей книги, написанной все-таки в жанре автобиографии, решила молодежь, многочисленные ученики, горячо любившие и почитавшие Попова.

В конце войны он попробовал рассказать о детстве и отрочестве, о Саратове, о приходе своем в театр небольшой группе студентов ГИТИСа, режиссерам и театроведам. Интерес, проявленный слушателями, убедил продолжать работу.

Потом Алексея Дмитриевича стала донимать аспирантка из Института истории искусств, готовившая о его творчестве кандидатскую диссертацию. Аспирантка была прилежна, ходила за Поповым, записывала. Волей-неволей приходилось и ему извлекать из папок старые бумаги и ворошить в памяти дела давно минувших дней. Окончательный вариант книги был назван им «Воспоминания и размышления о театре».

«Я не собираюсь писать “мемуары”, воспоминания личной жизни, хотя буду вынужден иногда касаться своей персоны. В первую очередь меня интересуют размышления о театре, о профессии актера и режиссера... Все, не имеющее прямого отношения к этой задаче, я старался опускать», — заявлял автор в первых строках.

Но в плане книги, в ранних вариантах, многочисленных набросках, в автографах и машинописи, не подвергнутых редакторским сокращениям и

переработке, сохранилась та «личная жизнь», которая столь необходима для книги о Попове.

Приведем фрагменты плана:

«Найти *верный тон* книги.

Добродушная ирония.

Не допускать логических *ABCD*.

Отнюдь не поучать (пусть выводы делает сам читатель).

Детство — это уже человек, его профиль.

Художник всю жизнь черпает из запасов золотого детства.

Воспитатели, учителя — как много вы можете дать будущему человеку.

Детская любовь. Катя Нестерова — страшные рассказы на крыльце.

Катя — гимназистка 1-го класса Мариинской женской гимназии. Отъезд в Майкоп — трагедия. Ксюза (сестры Захаровы). Смерть отца. Завод. Зять. Мир Шматковых и Калягиных. Старший брат.

Саша перешел от Беринга в чертежное управление РУЖД.

Я поступил в двухклассное ж. д. училище.

Детство. “Буду знаменитым” (клятва кровью).

Олеографии. Книги.

А. “Выбиться в люди” (дочери Деканской).

Б. Значение Дмитрия Ивановича Малеева.

В. *Героика и романтизм* — революционное движение. Живописец вывесок “Марс”. Сестра Особо. Бычков и фотография. Я, мальчик, впитывал эпоху.

Для памяти: Воля и безволие (печать на все последующее).

Г. Застенчивость и самолюбие: башмаки, дырявые и чернила — прятал ноги и одергивал рубаху.

“Он знает, что такое Стожары?”

Тетя Настя и мои ночевки (сталелитейный завод). Неумение танцевать (гимназический бал). *Студия 1-я*. Роман в Одессе (панама — нашла коса на камень... 3.50 в кармане за панаму). Неумение *танцевать* и *острить* стало роковым.

Д. *Природа* (музыка, живопись, этюды).

Как красиво на Волге. В лесу. Восход солнца. Застенчивость и монологи ей. Как бы я сказал — воображаемое красноречие. “Это все застенчивость”. Все перешло потом в “я ему скажу...”.

Дмитрий Назаров (друг). Школа — скука. Дм. Ив. Малеев (рисование). Митя и его букеты. Романтический культ любви. Платон (ночевка с девушкой). Лена Ильина и братья-мыловары. Я, заливающий чернилами дыры в ботинках и щеголяющий “Стожарами”...

Учение не идет на ум. Тайна зимы. “Сегодня скажу...”. Остался след на всю жизнь (страх... слово и дело...).

Четырехклассное городское училище... Надсон. Литературный вечер (“Вырыта заступом яма глубокая...”). Драки — класс на класс. Гурьянов (кухаркин сын). Костя Добролюбов. Учитель рисования (Михаил Петров Маркушов — кончил Училище живописи и ваяния). Дмитрий Абрамович — учитель русского языка, кончил медицинский факультет...»

Эти записи бесценны для биографа (по ним мы и стараемся следовать). Но пунктир их сегодня уже не превратить в единую сплошную линию. Многие невосстановимо, а сочинять и домысливать нельзя: наша книга строго документальна, за каждым ее словом, относящимся к Алексею Дмитриевичу Попову, стоит факт. Предположения и догадки так и названы догадками и предположениями. Но нет в живых его самого, нет очевидцев, и не у кого узнать, что это были за страшные рассказы на крыльце и кто же их придумывал — он, мальчик, или Катя Нестерова, восьмилетняя барышня-гимназистка. Ускользает, убегает в далекий Майкоп образ Кати, детской любви; заросли травой забвения давние саратовские провинциальные истории...

И все же мы попытаемся расшифровать некоторые записи. Нам поможет огромный материал личного архива А. Д. Попова, ныне хранящегося в ЦГАЛИ.

Попов постоянно подчеркивал, что именно в раннюю пору жизни формируется человек и художник, если таковым суждено человеку стать. Свой собственный характер, его противоречия, недостатки и изъяны, он, будучи склонным все это преувеличивать и укрупнять, также выводил из детства, из пережитых горестей и душевных травм, уже тогда обнаруживших свойства его натуры. Все же лучшее в себе, им самим принимаемое, прежде всего любовь к искусству, или, как он выражался в молодости, «горение», относил к благотворному влиянию родных, семьи, друзей и прежде всего тех, кого считал своими воспитателями.

Он всегда называл себя саратовским, вырос на Малой Царицынской улице, но родом, однако, был не оттуда.

В метрической книге Самарской духовной консистории он записан по селу Перелюбу Николаевского уезда за 1892 год: «Марта 12 дня рожден, 16 крещен Алексей; родители его: города Николаевска мещанин Димитрий Васильев Попов и законная жена его Параскева Иванова, оба православные».

По берегам Большого Иргиза, левого притока Волги, где находилась пристань Николаевск, еще с XVIII века обосновались старообрядцы: Заволжье стало одним из центров старой веры. Быт семьи Поповых всеми корнями уходил в иргизскую старину.

Неколебимый авторитет родителей, ответственность перед младшими, взаимная помощь, молчаливая, глубоко запрятанная, но преданная и самоотверженная, в полном смысле этого слова, любовь к ближним, высокое чувство долга были основой общежития, внешне сурового и скудного.

У Дмитрия Васильевича и Прасковьи Ивановны сын Алексей родился третьим ребенком, последышем. Александр и Клавдия — много старше. Поповы все худощавы, высоки ростом. Клавдия и Алексей очень похожи: карие глаза кажутся больше и темнее из-за черных бровей.

Николаевска Алексей Попов не помнит. Первые воспоминания — о Самаре конца прошлого века, куда его вывезли ребенком: запущенный фруктовый сад, слуховое окно на сеновале, камень-валун у ворот, вросший в землю, карамельная фабрика, где работал отец. Там ходили по конфетным кочкам, там громоздились горы прозрачной массы, в нее запускали руки, вздували

огромные шары, били кулаком — и фейерверком рассыпались цветные искры-осколки.

«Подлинным крезом в моем представлении был сын карамельного фабриканта, — вспоминает Попов. — ... Мутные ручьи талой воды с шумом катились в Волгу. Мы, уличные ребята, засучив штаны выше колен, пускали по воде самодельные пароходы. Из ворот фабрики вышел хозяйский сын. Это был мальчик старше нас года на три, чисто одетый, на ногах у него были лаковые сапожки гармошкой, а карманы набиты карамелью. Ему, видимо, захотелось похвастать, пофорсить перед нами. Широким жестом сеятеля он стал разбрасывать конфеты вдоль улицы, мы с криком бросались ловить сладости на лету и выуживать их из воды».

Любопытно было бы узнать, что же дальше стало с маленьким богачом-хвастунишкой. Может быть, после национализации фабрики Савина (так звали хозяина) пришлось последнему где-нибудь в Константинополе доедать папашин сладкий капитал, а может, стал он честным советским служащим. Так или иначе, хорошенький, величавый барчук навсегда запомнился одному из тех, кого он благодетельствовал. Возможно, именно он, красавчик в лаковых сапожках, стал прообразом спесивых щеголей, надутых и смешных позеров, которые хорошо удавались А. Д. Попову в его спектаклях.

Таковы блики, запавшие в детскую память, — первые жизненные впечатления. Они образны, сказочны, многоцветны — залог художественного мышления.

«Золотое детство» — и эти слова, часто встречающиеся в автобиографических набросках Алексея Дмитриевича Попова, казалось бы, мало подходят к детству уличному, бедному, босоногому. Но, вглядываясь вместе с ребенком в утреннюю свежесть красок, в бездонное синее небо над его головой, повторим: «золотое детство», время открытия мира в пластике, живописи, движении.

Самара не принесла счастья и достатка семье Поповых. Александр Дмитриевич тяготился своей службой приказчика в оружейном магазине, отцовский труд кондитера низко оплачивался. Задуман был новый переезд — в Саратов. К тому времени сестра Клавдия, девушка серьезная и строгая, вышла замуж за Ивана Логинова, токаря по металлу — профессия ценилась. Перебираться решили, видимо, потому, что по всей нижней Волге шла молва о новых механических заводах в Саратове, где дают приличную плату рабочим-металлистам, а также заводским служащим.

Не глухой раскольничий Николаевск, с которым ему доведется встретиться лишь один раз в жизни при довольно плачевных и комических обстоятельствах, не беспокойный городок Самара, а Саратов — город славный, неказистый и «блесткий», хлебный, рыбный и артистичный одновременно — стал для Алексея Дмитриевича истинной родиной.

Машиностроительный и котельный завод «Сотрудник» Беринга располагался по Астраханской улице.

Туда поступили служить отец Дмитрий Васильевич — табельщиком, старший брат Александр Дмитриевич — чертежником, муж сестры Клавдии —

токарем. Мать была перегружена домашней работой и заботами о муже, который был много старше ее, слаб здоровьем и заметно терял силы. Вскоре по переезде, в 1901 году, он умер. Главой семьи остался Александр. На его плечи, совсем еще молодые, лег груз забот о доме, о матери, о младшем брате.

Вольная жизнь для последнего продолжалась и в Саратове. Фактически без надзора, от светла до темна, с оравой себе подобных носился он по околотку. Сюда порой забредали любопытные люди.

Однажды, гоняя в лапту, ребята увидели белого как лунь старика в крылатке. Он усадил всю компанию на скамейку и начал рассказывать о Луне, о звездах, о далеком прошлом Земли. И, достав альбом из необъятного кармана, быстро нарисовал толстых динозавров с маленькими головками. Через несколько дней старик снова явился, раздал мальчишкам цветные карандаши и предложил изобразить кто что хочет: тигра или дом, цветы или море. В следующий приход ребята зачарованно смотрели, как к громадному подковообразному магниту притягиваются гвозди. А сквозь бинокль, предлагаемый каждому, можно было увидеть, как темные пятна на горах вдруг ошетиняются лесом, а далекие точки и запятые — черные галки на церковных крестах — начинают махать крыльями совсем рядом.

Кто же был этот таинственный дедушка в крылатке, кудесник, чародей, педагог? Звали его Дмитрий Иванович Малеев. Он был всего лишь служащим саратовской городской управы, бухгалтером при городском голове Н. Фролове. Перед нами — портрет одного из самоотверженных русских чудаков, горячих радетелей о культуре, благородных и безвестных просветителей. Пожалуй, в каждой биографии русского человека из низших классов общества, почувствовавшего тягу к свету и знанию, встречается такой добровольный наставник. И российская жизнь была полна ими, учителями по призванию: от Л. Н. Толстого, с его чтениями для народа, до самоучек из захолустий, изобретателей перпетуум-мобиле, Галилеев и Лавуазье из медвежьих углов, подобных тем, кого в своем Кулигине в «Грозе» вывел А. Н. Островский. И всегда — просветительская деятельность в одиночку, на свой страх и риск, питаемая чувством долга перед теми, кто культурно обездолен.

Дружба с дедушкой Митей завязалась крепко и на много лет. Она открыла для Алексея Попова череду тех встреч — мет души, которые готовила ему судьба. В черновиках воспоминаний есть запись: «Дм. Ив. Малеев — МХТ. Это две вехи, решившие мой путь». Это дедушка в крылатке зажег в нем искру любви к искусству, считал Попов. Он пробудил любопытство к книгам в мальчонке, едва научившемся читать. С этой дружбы числил Попов начало своей осмысленной жизни. И наверное, важнее всего был нравственный пример, воплощенное бескорыстие.

Читаем заметки дальше. «Тайна зимы. “Сегодня скажу...”». *Остался след на всю жизнь* — в этой строчке спрятано одно из самых тяжелых воспоминаний детства.

Дело было так: мальчика отдали в двухклассное железнодорожное училище — к тому времени брат Александр Дмитриевич перешел чертежником в контору Рязано-Уральской железной дороги.

Школа не понравилась. Ученик оказался к тому же весьма неспособным к арифметике, приносил домой двойки и остался на второй год, что еще более отвратило его от занятий. Тянуло на Волгу, на Толкучий рынок, где шумит толпа и так много разнообразных лиц.

Когда же в 1904 году началась русско-японская война, ходить на уроки стало и вовсе невозможным. С завистью смотрел он на сверстников, уличных мальчишек: они топтались у вокзала, бегали по площадям, заглядывали в трактиры, выкрикивая газетные фразы:

— Штурм Порт-Артура! Телеграммы генерал-адъютанта Куропаткина об атаках японцами русских войск у Шахе!

В Саратове было две главных (не считая малых) газеты: «Саратовский листок» и «Саратовский дневник». Они отличались друг от друга только, пожалуй, шрифтом, все остальное было одинаково, как у близнецов. «Листок» и «Дневник» состязались в том, кто раньше отпечатает и распродаст экстренные военные выпуски-приложения. Быстроногие мальчишки оказались в цене.

И он втянулся в это занятие. С утра, схватив ранец, чтобы усыпить бдительность взрослых, мчался в редакции обеих газет. В руках еще влажные, спешно напечатанные полуполосы, длинные двухколонники с оборотом — «Последние известия с театра войны».

— Потери с обеих сторон превышают даже обещанные ранее огромные цифры! Обе армии как будто намерены продолжать бой до полного взаимного уничтожения и истребления!

— Сын Льва Толстого, А. Л. Толстой, отправляется вольноопределяющимся в составе Крымского пехотного полка!

Торговля пошла бойко, и удачливый продавец новостей быстро создал оборотный капитал суммой в несколько рублей, а на выручку купил себе кожаный ремень, перочинный ножик и цветные карандаши.

Однажды Александр Дмитриевич за какой-то надобностью пришел в школу и спросил брата. Там удивились и даже сочли его приезжим: ученик-то Попов давно исключен!

Единственный раз в жизни старший выпорол младшего тем самым — новым — ремнем. «После порки брат чувствовал себя гораздо хуже, чем я. Мне не было больно и обидно, потому что я давно мучился этим обманом и сознавал свою большую вину перед матерью и братом. А Саша очень страдал, что поступил против своих убеждений и прибил меня... Переживания мои сделали меня замкнутым не по возрасту».

Тогда-то на семейном совете было решено, что остаток зимы и лето он будет готовиться к поступлению в четырехклассное городское училище — тогдашнюю полную начальную школу.

Драма, разыгравшаяся в семье Поповых, открывает нам отношения, полные любви, чистоты и высокой порядочности. Мучился не тот, кого пбили, а тот, кто бил. Наказавший терзался настолько, что попросил у наказанного прощения. Сколько раз описана в книгах порка — унижение, навсегда поселившее в детской душе злобу, ненависть и порыв к мести! Но здесь

отчаяние другого рода: ведь пострадавший ощущает свою вину такой безмерной и непоправимой, что и возмездие не снимает ее тяжесть до конца. Так ли чудовищен поступок двенадцатилетнего полубеспризорного парня? Но он казнит себя и по прошествии сорока лет, пережив революции, войны, трагедии, расставания, обиды, несправедливости, разочарования, ищет в своей давней вине исток душевной робости, раздвоенности («воля и безволие», «слово и дело»). Со стороны легче найти здесь обостренную совесть, глубину переживаний и то, что в быту называют «самоедством». Этому мальчику, чьи брови часто нахмурены, а глаза — печальны, наверное, нелегко будет жить на свете.

Целую зиму обманывал — и кого? Мать, такую добрую, брата Сашу...

Александр Дмитриевич Попов был человеком талантливым, необыкновенным. Он кончил всего сельскую школу, но упорно занимался самообразованием, чтобы держать экзамен на аттестат зрелости. Он много знал и много читал. На последние гроши выписывал «Ниву» с приложениями в виде сочинений Л. Н. Толстого, Чехова, классиков. Саша любил говорить, как он выведет в люди Алексея и поступит учиться в университет. Свою работу чертежника презирал, называл себя вьючной лошадкой, которая тянет лямку за кусок хлеба. Но на судьбу не жаловался. Лишь понемногу приучался к вину.

В «Истории моего современника» есть такая зарисовка: «Мещанская среда. Угрюмого брата окружают скучные люди. Ему нравится постаревшая проститутка, которая волей-неволей вернулась к честному труду и живет на хлебниками. Саша у нее снял комнату со столом. Он скупно, но с явным уважением говорил о ней: “Когда она была красива и молода, то, наняв шарманщика, приходила к архиерею в архиерейское подворье (в центре города), пела ему в окна и вызывала на свидание как хорошая знакомая”. Саша любит выпить, а выпивши, он весел, остроумен, душевно поет и приятно играет на гитаре “Вальс сумасшедшего”».

Шли годы, и все меньше оставалось у Александра Дмитриевича надежд перестроить свою жизнь, все больше чаяний было в брате Алеше. «Выбиться в люди», «стать знаменитым» — устремление, тоже характерно провинциальное, развивалось у младшего на виду Сашиной неудавшейся жизни, которой назначено было трагически оборваться в близком будущем. Брату Алексей Дмитриевич Попов обязан был не только черным хлебом насущным, зачатками образования и воспитания. Их связывало духовное родство. Артистичность и оригинальность натуры, приподнятость над прозой жизни, потаенная восторженность и напряженная внутренняя работа — эти свойства старшего брата передались младшему и углублялись в каждодневном с ним общении.

Оба они страстно любили природу. Брат рано-рано утром будил мальчика и вел с собой на Лысую гору наблюдать восход солнца. Там у них была заветная поляна. Непримечательная лужайка, рощицы вокруг, бревенчатый заброшенный домик стали настолько дороги, что через годы, в Москве, когда Александра Дмитриевича уже не будет на свете, молодой артист Художественного театра восстановит в памяти все в точности и подарит лирическую акварельную зарисовку своей невесте — знак сердечного доверия.

Рассветы и закаты, первая зелень весны, солнечный лес, желтая октябрьская листва и сквозь нее густо-синяя волжская вода — эти простые картины глубоко трогали ребенка, волновали своей красотой. Подолгу, на удивление взрослым, он мог стоять на набережной и смотреть, как течет Волга — куда? Что там, за поворотом? Как встретится бегущая вода реки с волной морской? Не мрак мещанских будней, не фабричный дым — «детство плывет передо мною золотым туманом воспоминаний».

... Играет музыка, бьют барабаны. Из тумана возникает сказочный город: цветные сараи с балкончиками и палатки под яркими флагами, город-праздник.

«Пасха — сколько в этом очарования! Освящение куличей, свеча в бумажном фонарике. Катание крашеных яиц на улице. Можно звонить в церквях (ибо звонили все дни, не переставая). Мороженое в рюмках с верхом... Карусель. Пасхальные балаганы на Московской площади» — набросок воспоминаний.

Пасха, наверное, и вправду чудо как хороша бывала в Саратове, если с такой нежностью вспоминают ее городские старожилы. Вот и К. А. Федин начинает свои «Первые радости» с тех дней, «когда народ уже отгулял, но улица еще дышит усталой прелестью праздника».

Ликующий звон плыл над Саратовом: звонила Духосошестввенная, синеющая куполами в стороне Соколовой горы, базили колокола кафедрального Александро-Невского собора, малиновым звуком вступал в общий хор голос старинной Троицкой церкви над Волгой, мощно падали удары со звонницы тяжелой, большой Княже-Владимирской на Полтавской площади — она ближе всех была к Малой Царицынской, туда ребята и бегали звонить.

Воскресного утра ждали с превеликим нетерпением. Просыпались и видели, что рыже-коричневые, в белых глазурных шапках, куличи уже выстроились рядом от велика до мала, а на белой скатерти — душисто-ванильная, матовая, цвета слоновой кости с глазками-изюминками сырная пасха и розовый в надрезе окорок с завитком глянцевиной стружки-банта, эти яства бывают только раз в году. Как ни весело было дома, мальчишки мчались туда, где вставал в это утро город балаганов.

На слепящих плакатах ощерились косматые львы и полосатые тигры, великаны и карлики, пятнистые, в толстых кольцах удавы. Полощутся в небе флаги, на балкончиках кувыркаются смешные клоуны с красными носами, горластые зазывалы приглашают внутрь сараев за пятачок, а там...

Там в паноптикуме лежит восковая египетская царица Клеопатра и коварная черная змейка жалит ее в грудь. В голубой пучине океана тонет отважный крейсер «Варяг». На глазах у публики секирой рубят голову корсару. Силачи поднимают пудовые гири, танцовщицы скачут на дрессированных пони. А площадь вся запружена толпой, и бешено вертится карусель...

Гремучая смесь балагана! Здесь и дух бессмертного Петрушки, и все еще яркие лоскутья-ромбы Арлекинова костюма, и белый балахон печального Пьеро — недаром Александр Блок сделал его героем своего «Балаганчика»! Здесь и лубочная «Битва русских с кабардинцами» в живых картинах. И прямой

разговор артиста с публикой, полный шуток, соли, намеков на злобу дня. И ручьями льющаяся кровь — клюквенный сок! Кто были эти лицедеи, гении одного номера и мастера на все руки? До последних дней балагана неотразимым для зрителей было их обаяние.

А последние дни наступали, культурный прогресс с помощью ревнителей хорошего вкуса оттеснял балаганные шатры с центральных площадей на городские задворки. В Москве их выжили с Девичьего поля, в Петербурге перенесли на дальний Семеновский плац, где они и зачахли. В Саратове тоже недолго им оставалось пестреть на Московской площади. Но и в эту пору угасания балаган был вербовщиком душ для театральной сцены. Он умел раскрыть человеку глаза на самого себя и вытащить наружу страсти и таланты, ему самому неведомые.

В хохочущей и замирающей толпе у сараев чудес отыщем, дав волю воображению, мальчугана лет восьми. Его темные глаза сейчас широко и радостно открыты, он заворочен. Душа его взята в плен, и только ли одного его душа!

Раз весной по улице города Курска шла пятнадцатилетняя послушница Троицкого монастыря Дёжка Винникова. И раньше посылали ее в город продавать писанки да вербочки. Но на сей раз не пасхальный благовест, а барабан и скрипка звали на большую площадь, где открылся ей другой город, из палаток и теремов, разубранных как в сказке, а перед ними вертелась на проволоке девочка в алом платье. Не вернулась в монастырь тихая Дёжка, ушла с балаганом и стала потом знаменитой певицей Надеждой Плевицкой.

У масленичного деда Яшки — популярного на Волге Якова Мамонова (вот одно из сохранившихся имен), у балаганных зазывал и клоунов взял первые уроки острого слова, смелой критики и сатиры парнишка из казанской Суконной слободы, в будущем великий Федор Шалапин.

Может быть, это путь «простонародного» приобщения к искусству для тех, кому один лишь балаган был доступен из зрелищ в ранние их годы? Нет, не так.

Перед зеркальным ящиком «Женщина-рыба» отчаянно бьет в ладоши тоненькая гимназистка. Совсем иной биографический фон: уютные Патриаршие пруды, конькобежцы на льду катка, мать-консерваторка. И все же... «самым ярким воспоминанием моего детства, — пишет в книге “Страницы жизни” Алиса Коонен, — была ярмарка в Одинцове, в то время большом торговом селе... Центром ярмарки для меня был “театр-аттракцион” Павла Трошина». Чешуйчатый хвост балаганной русалки, жестокий романс «У церкви кареты стояли, там пышная свадьба была», «чудеса техники и иллюзии», сработанные артистами из Одинцова, — в памяти той, которая первой сыграла Митиль в «Синей птице» МХТ, а далее стала европейски знаменитой, изысканной Сакунталой, Федрой и Адриенной Лекуврер.

А Всеволод Мейерхольд? Не оживут ли в его театре воспоминания о ярмарке на площади в Пензе, о больших, в человеческий рост, марионетках, разыгрывающих старинную трогательную драму, о жонглерах, в чьих руках мелькают блестящие ножи, о гигантских шагах, о шарманке?

Еще одно признание, оно принадлежит Александру Бенуа, корифею «Мира

искусства», вспоминая балаган в патетических словах: «Через *эти* двери я и вступил тогда в царство Мельпомены и Талии... И впечатление от этого первого моего спектакля укоренилось в памяти незабываемым образом... Стоит мне вызвать в памяти “чувство экстаза”, в котором я тогда очутился после апофеоза, как я уже весь исполняюсь безусловной верой в *абсолют театра*, в его благодать, в его глубокий человеческий смысл»ⁱⁱ.

Обращает на себя внимание сходство в описаниях пережитого восторга. Поверхностный критик увидит здесь лишь «штамп» театральных мемуаристов, историк констатирует закономерность, выражающую черты времени. В судьбах людей, которые вступали в искусство на рубеже двух последних столетий, действительно много скрещений, общих точек, как бы ни были различны и судьбы и люди. Так входят в театральные биографии, встают на пороге пути в искусство русские балаганы — первый искус, а далее — непременно спектакли трагиков-гастролеров, обязательно любительский театр.

Снимут пестрые плакаты, спустят флаги, свернут шатры и разберут по бревнышкам хоромины-сарай, но в культуре ничего не пропадает совсем, все куда-то девается, на что-то годится. Покинув площадь, дух балагана перенесется в чертоги, его феерии и панорамы скоро возродятся в чудесах на киноэкране, его репризы полетят с эстрады, его маски и лики высветит электронный луч телевидения — деловой «одиннадцатой музы» XX века, и, конечно, поистине огромным и многообразным окажется воздействие этого последнего фольклорного театра на профессиональную сцену всего нашего столетия.

Для Алексея Попова, мальчика с саратовской окраины, балаган был первым в жизни *художеством*. Это искусство наносит как бы первый слой на чистый грунт души. Человека ждут новые впечатления, сильные, глубокие, окрыляющие, поэтические, утонченные. Но их узор будет ложиться все равно на первый слой, который останется под ними, не исчезнет. «Много-много лет спустя, — говорит А. Д. Попов, — в самом умном и строгом спектакле я часто видел наивные ухищрения, будто взятые из этих балаганов для детей. Когда в “Гамлете” я смотрел на торжественный выход придворных под звуки труб или слушал балагурство могильщиков, видел молниеносные рассветы и появление привидений за тюлем, то всегда вспоминал мои дорогие балаганы. Ведь про театр говорят, что он одновременно глубок и примитивен, искусство его тонко и грубо. Таким всеобъемлющим выступает перед нами и сам “бог театра” — великий Шекспир».

Знаменитые деревянные кони из шекспировского «Укрощения, строптивой» в постановке Алексея Попова, — не у балагана ли, не в карусели на площади первое их видение?

Пока же из года в год с нетерпением ждет мальчик тех дней, когда под лучами весеннего солнца вскроется Волга, зазеленеет трава, застучат топоры на площади, запахнет сосновой стружкой и возведут из досок строевого леса сказочные балаганы.

В четырехклассном училище среди преподавателей были и службисты, тупые ревнители муштры, и озлобленные неудачники, и таланты. Учитель

рисования, воспитанник саратовского Боголюбовского училища, обратил внимание на рисунки молчаливого ученика Попова и поставил ему высший балл. А с учителем словесности Дмитрием Абрамовичем Попов подружился. Тот, врач по образованию, работал в психиатрической больнице далеко за городом, а в училище ездил ежедневно и давал уроки бесплатно из горячей любви к литературе и к детям. Ученик с увлечением слушал его рассказы о пациентах, в судьбе которых тот склонен был распознавать не патологию болезни, а следствие жизненных ударов и злой несправедливости общества. В воздухе веяло протестом.

Саратовцы запомнили ветреную осень 1905 года, низкие тучи, черную толпу под красными знаменами, «Вихри враждебные»: 12 октября началась забастовка, она разрослась в общегородскую, продолжалась три дня и завершилась политической демонстрацией. В декабре для расправы с забастовками, вспыхнувшими с новой, силой, вызваны были казаки. Мордастые, на раскормленных сытых конях, нагайками разгоняли демонстрантов. Потом пошли аресты.

Во дворе дома, где жили Поповы, недавно открылась мастерская вывесок. Хозяин имел артистический облик, носил длинные волосы и широкополую шляпу. Однажды за живописцем пришли жандармы. Оказалось, мастерская была явочной квартирой, а «Марс» — конспиративной кличкой революционера. На глазах мальчика жандармский офицер увел другую соседку — учительницу с чудной фамилией Особо. Это были тоже уроки улицы, зарубки в детском сознании.

В дом переехали новые жильцы, Назаровы. Дмитрий Назаров, постарше Алексея Попова на три-четыре года, стал его закадычным другом, верным и неразлучным товарищем отрочества и юности. Митя был человеком горячих увлечений и разносторонних способностей: он рисовал, играл на скрипке, изобретал, столярничал, слесарничал. Состроил два телефонных аппарата и провел провод из подвала, где обитали Поповы, к себе на второй этаж. Друзья переговаривались, сидя по домам, соседи бегали смотреть, ахали, вздыхали. Потом Дмитрий увлекся конструированием электромотора. И хотя товарищ его в технике с ним и не тягался, но пристрастие к ремеслу, к инструментам, к дереву, к починке, словом, к ручному труду, сохранившееся у Алексея Дмитриевича на всю жизнь, — от Мити Назарова, друга из Саратова.

«Вместе с ним мы влюблялись в девушек, очень часто в одну и ту же девушку, — вспоминал Попов. — Причем влюбленность наша была настолько опозтезирована, что никогда не приводила нас к какому-либо разладу, конфликтам или ревности. Мы любили вместе о “ней” говорить, мечтать, в складчину дарили цветы. Или ухаживали вдвоем за двумя девушками вместе».

Но это потом. Пока же Алексею Попову исполнилось четырнадцать лет и произошло событие, которое названо в «Истории моего современника» «первым Рубиконом» (второй — поступление в МХТ). Дело было 15 сентября 1906 года — в Общедоступном театре попечительства о народной трезвости как раз и шла драма А. Н. Островского «Без вины виноватые».

ТЕАТРАЛЫ ИЗ-ПОД ЛЫСОЙ ГОРЫ

«Смутно, как во сне, помню пожар старого театра, на его месте в саду одни головешки остались, — рассказывает автору этой книги Полина Кузьминична Егорова, жительница Саратова. — Открытие нового театра помню ясно, уже девочкой побольше была. Прекрасный театр выстроили нам у Сервье. А уж какие артисты играли — и наши, саратовские, и приезжие: Орлов-Чужбинин, Галл-Совальский, Правдин и лучший из всех — Дмитрий Карамазов! Я двенадцать раз смотрела его Гамлета. И все смотрели по многу раз, очень он нравился, хотя уже не молод он был, играя восемнадцатилетнего».

У Полины Кузьминичны отличная память. Воссоздавая былую топографию района с точностью, которой мог бы позавидовать краеведческий музей, она в 1978 году, когда мы беседуем у нее дома на улице И. А. Слонова, бывшей Малой Царицынской, видит события 1900-х годов так ясно, словно бы они происходили вчера. Ее рассказы — живая хроника театрального Саратова той поры. Алексея Попова не знала, он был старше, услышала о нем потом, когда он в Москве стал знаменитостью. Но воспоминания этой давней соседки полностью совпадают с его мальчишескими воспоминаниями.

Откуда же такое необычное название — «сад Сервье»?

Дело в том, что по окончании войны 1812 года в Саратов прибыли пленные — остатки разбитой наполеоновской армии: город был местом их ссылки. Многие французы пожелали навсегда остаться в цветущем Саратове и принять подданство Российской империи. Они обосновались деловито, открыли кто во что горазд всякие ремесленные службы, мебельные, каретные, ну и, конечно, модные мастерские. Не чужды оказались и просвещению: учили местных барчуков французскому языку. К племени этих сынов Галлии, столь охотно обрусевших, принадлежал и бойкий куаффер Сервье. Он купил увеселительный летний сад с деревянным театром за городом, под Лысой горой. Забылось имя прежнего владельца, и место это стали называть «садом Сервье», — так и вошел француз парикмахер в культурную историю города.

Деревянный одноэтажный театр был переоборудован из летнего в зимний, долго функционировал, пока в 1901 году не сгорел. У города не было денег на реконструкцию. Наконец, дело перешло в руки «Попечительства о народной трезвости» (общество это было учреждено в 1895 году, когда ввели монополию на винную торговлю с целью противопоставить культурные развлечения употреблению спиртных напитков).

Саратовский комитет попечительства начал возводить по проекту архитектора Г. Г. Плотникова новый каменный театр в саду, ныне объявленном «общественным садом бывш. Сервье». Работы шли медленно: мешала бедность почтенных благотворителей.

И вот летом 1906 года высилось готовое здание. Долгожданный день открытия — 15 сентября — наступил. С этого дня ведет свою историю саратовский Государственный театр имени Карла Маркса, имя его многолетнего руководителя И. А. Слонова и присвоено Малой Царицынской улице.

Алексей и Александр Дмитриевич приблизились к ослепительным фонарям у главного входа.

Следуя к подъезду с билетами в руках, Алексей Попов еще не знал, что он переходит свой «Рубикон» и навсегда вступает в пределы государства, почти столь же многолюдного, а по территории более обширного, чем Цезарев Рим, в государство русского театра.

Оно простиралось от аристократической Северной Пальмиры с ее бронзовой квадригой Аполлона на фронте Александринского театра до самодельных сцен Нерчинска и Верного. Как и Россия, оно было полно резких противоположностей, соединяло несоединимое. Постановки современных драматургов Чехова и Горького в молодом Московском Художественном театре обгоняли самые передовые европейские искания. А провинциальные трагики-премьеры под суфлера читали монологи с завываниями, рвали страсти в клочья, называя это «нутром» и «найтием». В столичном театре на Офицерской режиссер Мейерхольд, о котором начали много говорить, ставил Ибсена и Метерлинка в принципах новейшей символической драмы. А по размытым проселочным дорогам актеры кочевали в допотопных повозках-балагулах. Деда и бабки, а то и родители нынешних театральных кумиров были крепостными; сейчас бывшие «амуры и зефиры» доживали свой век калеками: отказывали ноги, простуженные на холодной сцене, ныли рубцы от барских розг.

После 1861-го и особенно после 1882 года (отмены театральной монополии) антрепризы и товарищества плодились как грибы в русских лесах. Театральное дело, избавляясь от крепостнической дикости меценатов из графов и князей, попадало в руки новых хозяев: предпринимателей, откупщиков, разбогатевших половых и бывших мальчиков, — и не все были такими людьми, как талантливый самородок М. М. Бородай, один из крупных провинциальных антрепренеров, работавший также и в Саратове. Страшным для актеров оставалось слово «форс-мажор» — неожиданное происшествие (пожар, эпидемия, придворный траур и т. п.). Объявив «форс-мажор», можно было выбросить на улицу всю труппу без оплаты, чем и пользовались прогоравшие антрепренеры, а те, кто похитрее, сами поджигали ветхий скарб.

Переписка артистки М. Г. Савиной и писателя И. С. Тургенева, их диалог Санкт-Петербург — Буживаль, запечатлевший благоговейную творческую дружбу, обогатил эпистолярную литературу трепетными страницами. А одновременно в Орле и Курске от актрис требовалось, чтобы после спектакля они ужинали в ресторане с господами; отказывались — расторгался контракт.

Студенчество поклонялось великой Ермоловой, «белой чайкой русской сцены» называли Комиссаржевскую. После спектаклей молодежь впрягалась в кареты своих театральных богинь. Но в те же годы даже в больших городах публика мяукала, лаяла по-собачьи, хрюкала, если актер ей не нравился; «устроить кошачий концерт» в бельэтаже или в ярусах — означало провалить.

И все же это был «век театра», любовь народа к сцене нарастала, и девятисотым годам смело можно дать эпитафию из одной давней и вдохновенной критической статьи: «Придите и умрите в театре!» И приходили, и умирали!

Умирили прямо в гриме, за кулисами, в далеких гастрольных поездках. И воскресали в юных лицах новичков, которых поставляли все слои, все классы общества. Даже монашки убегали из монастыря, тайно переодевались в театре, чтобы изобразить гостей на балу у Фамусова или берендеевых девушек в «Снегурочке».

Саратов на российской театральной карте отмечен кружком, и общественному саду Сервье тоже довелось вписать свои страницы в театральную летопись города.

В 1865 году на летней сцене была сыграна «Гроза» Островского. Сам автор принимал участие в постановке и присутствовал на премьере. Годом раньше в концертах здесь выступал Аира Олдридж, в 1872 – 1874 годах, накануне своего отъезда в Петербург, играла молоденькая Савина. Ленский, Давыдов, Варламов, Стрепетова, Андреев-Бурлак, Петипа, Шумский — вот неполный список звезд, осветивших своим сиянием небо над Лысой горой. Вперемежку с сеансами демонстрации «туманных картин», лекциями для народной аудитории и танцевальными вечерами случались здесь и знаменательные спектакли.

... Замолкла музыка. Погас в зале свет.

«На живописном занавесе, поднимавшемся вверх, была изображена набережная моря, на фоне которого высилась статуя богини Мельпомены. Из-за морского горизонта в центре восходило солнце, и казалось, что лучи его проникают мне в сердце» — таким запомнилось зрителю Алексею Попову начало первого в его жизни настоящего театрального спектакля. А само действие было чистым счастьем.

«Каждый раз, когда поднимался занавес, передо мной раскрывалась иллюзия жизни и властно брала в плен. Да еще какой жизни! Таинственной и манящей закулисной жизни актеров. Декорации, звуки, солнечный свет за окнами, вся немудрая магия провинциального театра ошеломила мое детское воображение — как будто бы я грезил и побывал в неведомом фантастическом мире». Возвращение домой тоже запомнилось навсегда, Попов не раз о нем рассказывал:

«Мой брат тоже шел глубоко сосредоточенный и взволнованный спектаклем.

— Ну, что скажешь? Понравился тебе театр?

— Очень.

— А что ты понял?

Вопрос удивил меня своей неожиданностью и, как мне показалось, нелепостью. Разве в том, что меня потрясло, надо что-то понимать, кроме того, что *это волшебно?*

— А что же здесь понимать? — удивленно ответил я.

— Значит, тебе ясно и ты во всем разобрался, — как бы не обрывая нити своих мыслей, проговорил брат. — Как же могут быть люди без вины виноватые? А если в том, что мы видели, нет ничьей вины, то почему же все-таки пьеса называется “Без вины виноватые”?

Я был ошеломлен новым открытием. Оказывается, в этом сладостном фантастическом зрелище действительно заключена бездна мыслей.

И вот мы с братом, разговаривая ночью, в одинаковой степени выбиты из колеи нашей повседневной жизни, и каждый по-своему взволнован и потрясен»ⁱⁱⁱ.

Бедный четырнадцатилетний неофит! Как недолго пришлось ему наслаждаться чистой красотой представления! Отрезвляющие вопросы: о чем? зачем? во имя чего? — идут рядом, они не позволяют пребывать в блаженстве игры, зовут к раздумью, к тревоге, а не к умиротворению, они возвращают в действительность, вырывают из сладостной иллюзии, в которую погрузило тебя искусство. Увело в прекрасный вымышленный мир, чтобы ты прозрел!

Сам того не ведая, Алексей Попов в первый же свой театральный вечер столкнулся с глубинным противоречием искусства, которое и дает ему вечную жизнь.

Все окажется важным для будущего творчества Алексея Дмитриевича Попова. И то, что он приобщился к искусству именно в 900-е годы, в век театра. И то, что он начинал в провинции, где так откровенны блеск и нищета. И то, что театралом он стал в саду Сервье, среди таких же, как он сам, посетителей «народки». И что вожатым его в тот знаменательный вечер был старший брат, который, тоже не помышляя о своей миссии, передавал младшему завет искусства, проникнутого болью и сочувствием к «без вины виноватым», — искусства, желающего служить людям, а не самому себе.

Через пятьдесят лет, в 1956 году, в одной из своих последних статей-манифестов, названной «О сокровенной сути нашего искусства», А. Д. Попов привел почти целиком монолог Незнамова «Господа, я предлагаю тост за матерей, которые бросают детей своих!..» как пример искусства «человечного и страстного», театра, где текст пьесы написан «кровью авторского сердца», а актеры «едва могут говорить от слез, которые их душат». Так, на склоне своих дней художник, познавший все тайны и соблазны театра, вновь возвращался к «Без вины виноватым», первому своему театральному впечатлению. «Ореол романтически чудесного», «волшебство», «мир грезы» — только такими словами описывал представление общедоступного театра Попов, не склонный к выпренности.

Утром 17 сентября 1906 года «Саратовский дневник» сообщил: «Новый обширный театр, масса публики, приподнятое настроение, оvationи по адресу артистов — все это придавало открытию сезона характер настоящего праздника... Акты оканчивались под шум рукоплесканий. Г-жа Арди-Светлова прекрасно передала глубокое чувство страдающей матери. Прекрасным партнером был г-н Правдин (Незнамов)...» «Публика вызывала всех и особенно по окончании последнего акта пьесы, прошедшего с большим подъемом, благодаря яркости исполнения г-жи Арди-Светловой и г. Правдина», — подтверждал «Саратовский листок».

Имена артистов были хорошо знакомы Саратову. О. В. Арди-Светлова в предшествовавших сезонах выступала у Соболецкова-Самарина. Свою карьеру она начинала певицей в украинских труппах, исколесила с антрепренером Дергачом Волгу, Туркестан и Кавказ (в этой же труппе начал впервые петь самостоятельные партии хорист Федор Шаляпин), затем была

партнершей В. Ф. Комиссаржевской у Незлобина в Вильне, далее играла Орлеанскую деву, Медею, Катерину. Любопытно, что спектакли с ее участием в Туле мальчишкой смотрел и запомнил П. А. Марков, будущий патриарх советской театральной критики. Фотографические портреты сохранили ее лицо — умное, черты тонкие, симпатичные; мемуары О. В. Арди-Светловой также свидетельствуют о ее природном уме и интеллигентности.

Что же касается Незнамова, то исполнитель этой роли артист Александр Николаевич Правдин (Иванов) стал любимцем Алексея Попова. Правдин был учеником и последователем знаменитого трагика Иванова-Козельского. Приподнято-декламационная манера артиста восхищала мальчика, два года он старался не пропускать ни одного спектакля с участием своего кумира, пока в «Гамлете» не увидел Дмитрия Карамазова.

«Гамлет». Снова — потрясение, бессонные часы ночью, после спектакля, когда все улеглись и погасили огонь, а он во власти только что пережитого, и перед глазами неотступно, в лунном луче прожектора, одинокий герой, никем не понятый, страдающий и прекрасный, с расколотою надвое душой, в ниспадающем крупными складками черном плаще.

Человек, пусть еще совсем юный, сам отбирает жизненные и художественные впечатления, и в этом отборе сказываются характер, натура. Саратовский подросток не знал, что Дмитрий Карамазов, прославленный на Волге гастролер, был и незаурядным человеком, но сразу почувствовал в его лице нечто особенное. Перед Карамазовым, «актером более современной школы, глубоко психологического рисунка и более простого тона», «актером с большим и филигранным мастерством», как характеризовал его Попов впоследствии, отступил в тень и показался чуть комичным трагик Правдин.

Фигура Дмитрия Михайловича Карамазова заслуживает внимания, не уделенного ему ни историками русского театра, ни, пожалуй, в его время критиками. Не сохранилась точная дата его рождения. Неизвестно, когда именно и при каких обстоятельствах столичный литератор, окончивший Петербургский университет по философскому факультету, Н. Ф. Афанасьев, уже не первой молодости человек (по одним данным в тридцать два года, в 1889 году, по другим — в тридцать шесть), бросил спокойную жизнь, взял имя трагического героя Достоевского и пустился во все тяжкие бродячего актерства, о котором вскоре с горьким знанием дела он будет говорить в докладе на Первом Всероссийском съезде сценических деятелей, писать в своих театральных статьях.

Биография Карамазова, актера на перепутье двух веков, напоминает (сколь ни странной на первый взгляд покажется параллель) судьбу великой странницы Комиссаржевской.

Как и она, Карамазов дебютировал поздно, играл на клубных сценах Петербурга, пытался открыть в Москве экспериментальный театр, целью которого должны быть постановки современных пьес. Сезон 1910/11 года застает его в Новом драматическом театре в Петербурге (так теперь назывался тот самый театр на Офицерской, где Мейерхольд ставил Метерлинка и Ибсена с В. Ф. Комиссаржевской), Карамазов играет модного Леонида Андреева,

пользуется большим успехом в «Весеннем безумии» О. Дымова.

Но и в периоды оседлости в столицах его мучит страстная, неумная тяга к перемене мест, от рафинированной новой драмы влечет его к шиллеровским монологам, к Людовику XI, старинному злодею из Делавиня, к гению и беспутству Кина, незабытого героя Дюма-отца.

Мелькают даты, города: 1897 — Новгород, 1898 — Архангельск 1902 — Одесса, 1904 — Вильна, 1908 — Саратов, 1912 — Иркутск... В начале 1912 года журнал «Театр и искусство» сообщает о большом турне, предпринятом артистами драматической труппы под антрепризой Карамазова по маршруту Верхнеудинск — Харбин¹. Оттуда, с Дальнего Востока, через всю страну везут его, смертельно больного, в Петербург (тремя годами ранее шел из Ташкента траурный поезд с гробом В. Ф. Комиссаржевской). Д. М. Карамазов умер 2 мая 1912 года в петербургской Крестовоздвиженской общине сестер милосердия. «Покойный был прекрасный артист — на ролл любовников и неврастеников. Среди товарищей артист пользовался всеобщей любовью за свою мягкость, скромность и отзывчивость» — это из некролога. Вот и все.

По актерскому складу Дмитрий Карамазов принадлежал к плеяде последних могикан сценического романтизма. Когда он выходил к рампе, словно бы мочаловское «веяние», бурное дыхание старых трагиков несло в зал и обжигало зрителей, — а зрители уже ездят в трамвае, переговариваются по телефону! Но и Карамазов слышит поступь нового столетия, изменившего людские вкусы. Этот властитель сцены в «моноспектакле» все же не был «чистым трагиком», как братья Адельгеймы или Иванов-Козельский. Он ближе к игравшему с ним одновременно Шувалову, равно убедительному и в Шекспире и в Чехове. Еще ближе Карамазов к Павлу Орленеву.

Гамлет был, по общему признанию, лучшей ролью артиста. Сохранилось несколько описаний его игры и самого спектакля, режиссированного тоже им, Карамазовым. Спектакль шел в серых сукнах, на фоне их возникали из тьмы фрагменты декоративного убранства: кусок стены, готические кресла Эльсинора, два креста в сцене кладбища, открытый гроб Офелии на краю могилы-люка...

Попова увлек весь этот необычный антураж: и чистые перемены, и эффекты света, и тихая музыка Чайковского. Но больше всего — сам артист, его «интеллектуальный», как сказали бы сегодня, Гамлет. От первого сценического учителя Алексея Попова — Карамазова, от его романтического Гамлета чеховской поры, от его «культурного Шекспира», «интеллигентного Шекспира» (так писали в рецензиях) — потянется длинная нить к шекспириане

¹ В рассказе Е. Трубачевой, коренной жительницы Улан-Уде, «Серебряный кубок», опубликованном в наши дни в журнале «Байкал» (1973, № 6), обнаружилось интересное свидетельство о гастролях Д. М. Карамазова в Верхне-удинско (ныне — город Улан-Уде). Это история одного трогательного подношения артисту. Серебряный подстаканник с монограммой Карамазов получил в день бенефиса от девочек-буряток, покоренных его игрой в «Потонувшем колоколе», «Ромео и Джульетте», «Грозе», «Гамлете».

самого Алексея Попова, а «Гамлет» станет одним из ранних самостоятельных замыслов молодого постановщика.

Именно в карамазовский сезон 1908/09 года Попов окончательно решает посвятить себя театру. Все вокруг тоже буквально помешались на театре, район Общедоступного да и город в целом был охвачен театральной эпидемией. Не только смотрели спектакли по десять раз, но играли сами, стар и млад.

Подмостки сооружались на сеновалах, в каретниках, в подвалах, в амбарах, ворота которых образовывали сценический портал, а зрители рассаживались под открытым небом.

Это местное явление было частью гораздо более широкой картины. Любительство в 1900-х годах было массовым, охватывало все общество сверху донизу. Домашние спектакли ставились повсюду: в клубах, в гимназических и студенческих кружках, на рождественских елках, в острогах, на дачах, у прудов и беседок с разноцветными китайскими фонариками. В парке калужского имения Полотняный завод, где все еще полно воспоминаниями о Пушкине, в любительской опере поет Татьяну молоденькая московская барышня Ольга Книппер, а в старинном доме мчится «вальса вихорь шумный», настоящий онегинский бал. В сенном сарае подмосковного имения Боблово, принадлежащего профессору-химику Д. И. Менделееву, разыгрывают «Гамлета»; принц — юноша из соседней усадьбы, его зовут Александр Блок, Офелия — Люба Менделеева.

Есть под Саратовом дачное место Родничок. Там Алексей Попов собрал свой первый любительский кружок. И не придумать лучшего названия — веселый родник, приветный лесной ключ будущего творчества.

Семья летом старалась выезжать за город — все скучали по природе. Снимали в складчину какое-нибудь дешевое жилище. Дачу Горизонтовых в Родничке Поповы тем летом сняли подолам с соседями Назаровыми. Молодежь захватила флигель и показала премьеру пьесы «Всяк молодец на свой образец», заимствованной из репертуарного сборника «Домашний театр». В ней выступили два дебютанта: А. Попов и Д. Назаров. Второй понравился публике больше, — Александр Дмитриевич упрекнул брата в том, что он «слишком старался». Но тот не попомнил зла, продолжал искать пьесы, сколачивать спектакли, строить декорации.

Осенью он пошел наниматься по театрам. «На выхода» тогда набирали с улицы. В Общедоступном он выбегал на сцену в толпе, переписывал роли. Статистом подрядился и в Городской театр.

Там хватала в лапы, сплетая паутиной, закулисная старина. Собранные в трюме под сценой наивные искатели славы или старатели заработка, выстроенные в затылок, поочередно подходили к гримеру, тот мазал подбородки лаком, клеил бороды, бросал на щеки два-три штриха, удовлетворенно произносил «Готов!» и легонько подталкивал в спину.

Хотелось учиться, хотелось играть. Но как? Как пробиться к учению, как выйти в люди?

19 апреля 1910 года закадычные друзья дали друг другу клятву. Текст был написан в двух экземплярах на больших листах бумаги, запечатан в два

конверта под сургучными печатями. Внизу — подписи кровью: «А. Попов, Д. Назаров». Бумага гласила:

«... именем Величия Вселенной!

Мы клянемся! всю жизнь идти по дороге, ведущей к Знанию и Славе!

Мы клянемся! работать на пользу Науки и Искусства!

Мы клянемся! отныне стремиться к познанию высшего образа необъятного Мира!

Мы клянемся! что или будем труженики Науки и Искусства, или умрем!

Итак, с сего дня мы приступаем к выполнению сей Клятвы!

Сей день да будет свят и Клятва нерушима!»

Но увы! это «грютли» двух саратовских мальчиков, полное зеленой наивности и прекраснородушной восторженности, пока только лишь мечта. Идет уже лето 1911 года, он, конторский служащий, скучает над синькой, а знакомые девушки сестры Калининковы, которым поверял он свои честолюбивые планы, разочарованы: чертежник? И все? Чудится ему упрек в их глазах.

На первый трудовой заработок Попов купил себе пиджачную тройку и направился в Клуб подрядчиков, где играла лучшая в городе любительская труппа. Ею руководил А. И. Правдин.

Пять минувших лет превратили красавца Незнамова, кумира сада Сервье, в озлобленного брызгу. И было от чего брызжать: начав приметно и шумно, Правдин карьеры гастролера не сделал, осел в Саратове, «пал» до любительства. «Бегите от театра. Это чума, — вещал он. — Театр искалечит вашу жизнь... А ведь вы, такой способный к живописи, можете стать художником».

Слова Правдина запомнились. Эврика! Он предпримет «фланговый маневр»!

Саратовское рисовальное училище при Радищевском музее было одним из лучших в России. Но Попов решил ехать в Казань, где, как говорили, готовят художников-декораторов.

КЛАСС ГИПСОВЫХ «ЧАСТЕЙ». ПРОЩАНИЕ

«Мы клянемся! всю жизнь идти по дороге, ведущей к Знанию и Славе!

Мы клянемся! работать на пользу Науки и Искусства!..» Гордые слова клятвы, скрепленной кровью, — на груди у обоих друзей. Алексей Попов и Дмитрий Назаров плывут на пароходе в Казань. Митя в ту пору страстно увлекся физикой и астрономией, — от него в клятве тема «Науки». Но уговоры друга подействовали — Дмитрий Назаров тоже хочет выучиться на художника!

Казань... Третий в жизни Алексея Попова город на Волге. Причудливое соседство башни Сююмбеки и Благовещенского собора, заложенного самим Иваном Грозным, словно бы символизирует соединение татарской и русской древности. В Казани старинный университет, несколько других учебных заведений — от ветеринарного института до училища для девиц духовного звания, — а среди них и Казанская художественная школа, тяжелое здание в стиле рюсс на краю широкого Арского поля.

Друзья из Саратова успешно сдали экзамен в класс «частей» (он следовал за классом «элементарным», подготовительным). Там учили рисовать гипсовые руки, ноги, носы. И потекла трудовая жизнь художничьей бурсы.

Преподавательский состав школы украшало лишь одно, зато крупное дарование: Николай Иванович Фешин. В прошлом сам воспитанник Казанской школы, гордость первого ее выпуска, он окончил Академию художеств у И. Е. Репина, уже приобрел мировую славу: в Мюнхене он выставил свою знаменитую «Черемисскую свадьбу», а в Питтсбурге полотна Фешина демонстрировались рядом с Клодом Моне, Ренуаром, Сислеем и были отмечены американской критикой.

Худенький, высоколобый, с легкими светлыми волосами, Фешин был всеобщим любимцем.

«В школе его звали “бог живописи”, — пишет Попов в “Воспоминаниях и размышлениях”, — у него была широкая манера репинской кисти. До сих пор у меня стоят перед глазами его “Портрет отца” и “Портрет девушки”², написанные почти одним мастихином. Ученики толпами собирались около этих работ, рассматривая блестящую, непостижимую технику: как широкими взмахами мастихина можно было написать такой изящный в своем очертании влажный рот девушки! Когда мы подходили к портрету вплотную, чтобы разгадать эту технику, то видели лишь хаос красок. Кадмий и краплак, которыми был написан рот, от широкой небрежности художника оставались даже где-то на подбородке, на щеке; но стоило отойти на несколько шагов от портрета, и неизвестно, каким образом появлялось тонкое изящество очертаний девичьего рта. Чудо! Пойди-ка овладей этим чудом...».

Фешин часто рисовал и писал вместе с учениками, в несколько приемов делал маслом этюд, и класс замирал. С одного взмаха углем вписывал в лист натурщика или натурщицу и так же быстро, твердо выбирал изящную линию, чтобы передать характер модели. Присутствовавшие на уроках восхищались тем, как на их глазах он «превращал в музыку» любой невыразительный материал, вспоминали, например, как однажды, дав обнаженной натуре кобальтовый фон, он достиг розового перламутрового свечения девичьего тела, а в другой раз получил необычный колорит простым сочетанием самого обычного учебного холста и контура фигуры натурщика, которого он посадил на свежегнутую корзину из тальника.

Фешин нежно любил свою Казань, не променял ее ни на Петербург, ни на Москву. Судьба уготовила ему иную разлуку: в 1923 году он уехал в Америку и остался там горьким изгнанником, тоскуя в Калифорнии по оврагам и слободкам над речкой Казанкой, — туда, на родину, и перевезли его прах. В Америке Фешин писал много, имел славу и деньги. Но как ни хороши на его портретах яркие индианки и мексиканские танцовщицы, уже не вернуть было ту скуластенькую девочку с косичками, задумчиво и спокойно усевшуюся

² Речь идет, по-видимому, о «Портрете Л. М. Поздеевой» (1911), «смелом по своим красочным пятнам», как характеризовали его критики, запечатлевшем девушку с лыжами в спортивном костюме, белой шапочке и красном кашне.

прямо на стол, в белом платице на белой скатерти, среди милого беспорядка, в мягком жемчужном свете казанской весны — фешинский шедевр, портрет Вари Адоратской.

В число непосредственных учеников мастера Попов попасть не мог: ему, «приготовишке», следовало вырисовывать «части». Но каждую свободную минуту он бегал в мастерскую Фешина.

Умение извлекать эстетический эффект из рыхлой материи, преобразовывать красочные пятна в чудо, превращать обыденную ситуацию в художественную — юноша догадывался, что все это касается и искусства сцены.

Когда Попов станет режиссером, фешинские уроки композиции ему припомнятся. Художником он не сделался, но рисовал хорошо, много. Рука и глаз были натренированы именно там, в Казанской школе. С тех же пор завелась привычка всегда иметь с собой блокнот и карандаш, она сохранилась у Попова и немало помогла ему, как мы увидим, в театре.

Александр Дмитриевич мог высылать в Казань десять рублей в месяц. Рука нищеты уже сдавливала горло.

Назаров не выдержал, уехал домой. Попов, пройдя в один учебный год два класса, совсем оголодав и отошав, тоже свернул холсты, забрал этюдник, ободранный чемодан и вернулся в Саратов. Вынужденная капитуляция, как всякий, пусть и самый печальный, жизненный опыт, имела пользу, исполнила его решимости.

Он ищет «протекцию». Распространенное в обиходе понятие обозначало тогда письмо или замолвленное слово, благодаря которому перед искателем открывались двери.

И вот молодой человек с горящим взором снова рассказывает о своей страсти к театру, допытывается, как ему попасть на сцену. На сей раз его слушает собеседник, взаправду готовый помочь.

Это Николай Евгеньевич Щепановский, актер. Он раньше служил в Городском театре у Соболевцова-Самарина, играл и в Казани, сейчас — в Москве, в театре Корша. Попов познакомился с ним несколько лет назад в том самом дачном месте Родничок, где они с Митей Назаровым устраивали любительские спектакли во флигеле у Горизонтовых.

Щепановский — лицо колоритное. Его биография романтична? некогда стрелял в директора гимназии в знак протеста против несправедливости и грубости, был осужден и сослан в Сибирь. Там и начал играть в любительских спектаклях. Щепановский со странностями. Например, он не признает рукопожатий из гигиенических соображений и носит в петличке пиджака эмалевый знак: «Не подавайте руки». Тот же девиз — на визитной карточке Щепановского и в уголке маленьких голубых конвертов, которые он специально заказывает на почте. Но больше всего в Щепановском доброты. Доброта сквозит во всех его поступках, часто необдуманных, в его чудачествах, в его, наконец, сценических персонажах, даже если по пьесе они вовсе не добры.

Этот-то славный человек пожалел озадаченного Попова и помог ему.

Помог, впервые сказав заветное слово: «Самое лучшее для вас, если бы вы попали в Художественный театр... Там таких непосредственных любят».

Еще в бытность чертежником, возвращаясь со службы домой и по привычке разглядывая нарядные витрины, Попов увидел фотографический портрет артиста МХТ Василия Ивановича Качалова. Портрет был выставлен не без особой местной гордости: саратовцы считали Качалова «своим», хорошо помнили его — ведь именно отсюда, словно бы с подорожной, выданной здешними театрами, уехал Качалов в Москву.

В лице нет ничего «актерского» — ни кокетства, ни самовлюбленности. Умные глаза смотрят сквозь пенсне. Можно принять этого красивого, со вкусом одетого человека за ученого или доктора. Вот какие артисты в театре Станиславского!

Юноша жадно и упорно ловил все сведения об удивительном театре, читал московские газеты и театральные журналы, просиживал вечера в городской библиотеке, искал счастливых, которые сами видели спектакли художественников. Слава Художественного театра тогда нарастала и распространялась по всей бескрайней России.

Спектаклям МХТ посвящались целые серии открыток. Выполненные лучшими московскими мастерами в черно-белой или в характерной для тех лет коричневой печати, открытки каким-то таинственным образом передавали образ спектакля.

Попов стал собирать открытки, вглядывался в них. Его поражала простота и достоверность обстановки. Это театр без театра. Не преднамеренный рисунок сценических композиций, не декорация, а фрагмент настоящей жизни, и не актеры, а типы из жизни! К альбому, куда он уже давно клеивал портреты артистов, прибавляется новый, так и названный им: «Типы из жизни». Он вырезает из газет и журналов характерные лица крестьян, горожан, врачей, военных. Сравнивает их с портретами актеров МХТ в ролях и, восхищаясь, не находит разницы.

Его увлечение Художественным театром было бескорыстным: в Москву — все равно что в Париж или на Азорские острова. И вдруг — как удар грома — слова Щепановского: «Если бы вы попали в Художественный театр...»

Оказалось, что там существует институт сотрудников: они участвуют в массовых сценах, но с ними занимаются и мастерством актера. Щепановский рассказал о конкурсном экзамене и даже пообещал записать Попова заранее. В случае провала он отведет подопечного на актерскую биржу в Москве. Узнав, что у молодого человека нет ни собственного гардероба, ни фрака, Щепановский ужаснулся и тут же подарил ему свой фрак, почти новый, а затем укатил в Москву.

Через несколько дней Попов услышал, что где-то на Астраханской живет «настоящий» артист Художественного театра, родом саратовский, сейчас он дома, в отпуске. «Однажды ко мне на квартиру, — вспоминал впоследствии Александр Иванович Чебан, — пришел высокий, тощий, неуклюжий молодой человек и спросил, как можно поступить в Художественный театр. Я сказал, что в театр попасть очень трудно и что его, наверное, не примут. Но он упорно

настаивал на своем».

Артисту показались нелепыми притязания нежданного посетителя, а того оттолкнул вид артиста: он был с бородой и усами! Обоим было невдомек, что совсем скоро неказистый саратовский юноша будет сдавать экзамен вместе с Марусей Дурасовой, которая потом станет женой Чебана, что все трое окажутся студийцами Первой студии МХТ и друзьями до конца дней.

Хватит искать протекции, решает Попов. Поеду на свой страх и риск! Дождаться письма от Щепановского уже не хватало терпения.

Саратов был особенно хорош в то лето. В Липках долго цвела белая сирень. Волга пестрела нарядными яхтами. Выросли университетские корпуса. Переливчатыми голубыми изразцами украшалось здание нового крытого рынка. Мостили улицы и площади.

По вечерам над горами Лысой, Алтынной и Соколовой светила яркая луна. Театралы из сада Сервье ожидали сентября — открытия зимнего сезона.

Но Алексей Попов далек от всего этого, столь ему милого раньше. Он зубрит путеводитель по Москве с приложенным к нему планом. Главное — безошибочно и быстро добраться от Павелецкого вокзала до Камергерского переулка!

На Саратовском вокзале сел он в третий класс поезда той самой Рязано-Уральской железной дороги, которой послужил своей светописью и чертежами если и не от сердца, то добросовестно. Паровоз серии «Овечка» задымил, затарахтел. Остались на перроне провожающие — мать Прасковья Ивановна и Митя Назаров. Как полагается, долго махали они рукой, мать плакала. Пронеслись станционные строения, зеленые дачи, августовские кусты золотых шаров, поезд пошел по степи. В Москву!

Десятые годы

ЧАЙКА НАД ТЕАТРАЛЬНЫМ ПОДЪЕЗДОМ

Постепенно и мягко зал погружался в темноту. Бесшумно раскрылся занавес, как будто отворились двери в неведомую жизнь.

Раннее утро. Гасят свечу... Сквозь ставни в щели бьет солнце. Где-то далеко голоса приехавших. Приближаются... В открытые окна ворвались цветущие вишни. Хлынула в комнату весна.

Обнимались, суетились, плакали от радостной встречи. Долго, долго не могли успокоиться, вскакивали, вглядывались в сад за окнами, подходили к вещам, трогали их руками и смеялись, смахивая слезу...

В самом деле — да где же тут актеры?

Если мимо пройдет такая женщина, как Раневская, так одетая, с такой манерой держать руки, будет долго слышаться запах дорогих духов...

Гаев должен обязательно разговаривать сам с собой. Усилие мысли на лице глупого Епиходова — сколько таких в Аткарске, в Сердобске! А пальто у него удивительно правдоподобно узкое... Наверное, вблизи слышно: у Фирса скрипят все суставы, сипящие и кашляющие, как старые часы... А Яшка? Как он груб! И почему деликатные люди терпят около себя хама? Но и в жизни подобные «почему» часто остаются без ответа...

Один из зрителей, молодой человек, вдруг почувствовал, что он плачет. Ему стало неловко, он оглянулся и тут же успокоился: по лицам сидящих рядом тоже текли слезы, их не замечали и не вытирали.

Где игра? Где театр? Как этому можно научиться?

Он смотрит «Вишневый сад». Сентябрь 1912 года.

Тверская улица течет, куда — не знает.

Из песни

В КАМЕРГЕРСКОМ ПЕРЕУЛКЕ

Он стоял перед невысоким длинным зданием зеленовато-серого цвета, дивясь его необычному облику и скромному убранству.

Дом не похож на театр. Оконные переплеты в клетку, скупой геометрический орнамент. Центральный подъезд? Нет, он совсем невзрачен. Но зато, в нарушение всякой симметрии, справа — вход наподобие крыльца. Над ним — стеклянный козырек, подвешенный на железных цепях, и скульптурная композиция. «Я не понял этого барельефа, — рассказывал потом Попов, — но мне почудились там море и чайка».

А кругом шумел, тархтел, звенел трамвайным звоном августовский день белокаменной матушки-Москвы. Правда, не так уж бела она была в тот

солнечный день 1912 года, скорее, розово-румяна, красно-кирпична, в зеленых ожерельях-кольцах своих бульваров.

Дел у приезжего было много. Прежде всего — найти Щепановского. Попов направился в Богословский переулок и в коридоре театра Корша стал ждать конца репетиции. Мимо проходили нарядные, уверенные в себе актеры, вскоре вышел Николай Евгеньевич и обрадовался земляку. Оказывается, он уже записал своего протеже на предварительный экзамен, послал в Саратов письмо, с которым нетерпеливый адресат разминулся. Не теряя времени, Щепановский повлек Попова назад в Художественный театр, решив замолвить за него словечко знакомому актеру, а по дороге предложил прочесть вещи для экзамена.

Вещь была всего лишь одна. В детском журнале «Светлячок», который выписывали для дочек Клавдии Дмитриевны, среди сказочек и лесных картинок А. Федорова-Давыдова присмотрел он грустную историю о старом пне — а когда-то он был деревом, могучим и раскидистым. Пень, окруженный молодой порослью, беседовал со зверями и птицами. Видно, Попову не раз приходилось читать этот рассказ своим маленьким племянницам. Саратовский чудак счел его достойным также и внимания высокой экзаменационной комиссии.

Расчет был (не такой уж нелепый, как подтвердят далее факты) на неожиданность материала, на его простоту. Попов готовил чтение, вложив в него всю свою заочную любовь к Художественному театру, свое понимание его искусства, которое выработалось в изучении «МХТ по слухам».

Но более неподходящей обстановки для сетований старого пня, чем Большая Дмитровка с ее трамвайным лязгом, нельзя было и вообразить. Попов жалобно отказывался читать, Щепановский настаивал. Толкаемый в бока прохожими, абитуриент пробормотал текст. «Экзамена вы не выдержите», — резюмировал артист.

Попов все равно был полон признательности доброжелательному патрону и всегда называл Щепановского своим «крестным» в театре.

М. Н. Германова прослушивала чтение кандидатов в небольшой артистической уборной. Во второй раз за день поведал Попов о злосчастной доле пня. Германова долго молчала. Затем попросила читать программу дальше. Узнав, что больше ничего нет, она огорчилась, раздумчиво проговорила: «Очень жаль...»

Попов остался ждать — допущен ли к конкурсу? Шагал он и шагал вдоль театрального здания, вновь и вновь останавливаясь у высокого правого подъезда-крыльца со скульптурным рельефом, где все явственнее виделись ему море и чайка. Спускался на Тверскую улицу — узкую, оживленную, всю в ярких вывесках, стекавшую откуда-то, казалось, с горы и упиравшуюся в лавчонки Охотного ряда. И опять стоял в Камергерском, разглядывая волны, птицу, море...

Вышла Германова. Он кинулся к ней. Мария Николаевна надменно подняла прекрасные глаза, смерила молодого человека с головы до ног (это заняло несколько секунд) и недовольно, чуть ли не враждебно ответила, что решение

будет объявлено официально. Собрав всю силу духа, краснея и бормоча извинения, Попов объяснил, что он приезжий и денег у него нет. Он должен или бежать на вокзал (если не допущен), или уж держаться любым способом. Бедственное положение молодого человека, наверное, тронуло строгую красавицу. Замедлив шаг, Германова сказала, что он допущен в виде исключения, и попросила читать сказочку так же, как он читал ей — тихо и доверительно, хотя экзамен будет проходить в многолюдном большом помещении.

Верхнее фойе Художественного театра! Сколько таланта, волнений, трагедий, взлетов, блеска, юности и надежд познали его стены в августовские дни ежегодных приемных испытаний! Какие только лица не представляли перед экзаменаторами — и те, кого узнает вся страна, и физиономии странные, чудные!

За длинным столом — комиссия. Сзади — вся труппа. В этом году сдавали двести восемьдесят человек, после отсева осталось сорок.

Порядок на экзамене наводил молодой сотрудник МХТ Владимир Попов. В списке он заметил однофамильца, а между претендентами, ожидавшими судьбы, — симпатичного юношу, который, шагая, ерошил свои темные волосы и что-то шептал.

«Мне хотелось, — рассказывал потом В. А. Попов, — чтобы Поповым оказался именно он... Я вполголоса огласил: “Следующим пойдет Попов”, — и ко мне подошел человек в серенькой толстовке.

Лицо его было бледным, а темные глаза лихорадочно горели...

Усевшись на стул, он начал, слегка потирая руки, разглядывать своих судей. Затем, устремив глаза вверх, стал как бы припоминать содержание сказки.

Я испытывал за него волнение. “Чего же он так медлит?” — думал я. Конкурс подходил к концу, и утомленная комиссия не подолгу останавливала свое внимание на испытуемых. Наконец Алексей Дмитриевич начал читать еле слышно, своим от природы глуховатым голосом. Начал так просто, передавая самую сущность сказки, и с такой искренней убедительностью, как будто он рассказывал по чьей-то просьбе любопытную историю, свидетелем которой был сам. Все присутствовавшие замерли и, вытянув лица, неподвижно слушали его.

Владимир Иванович (Немирович-Данченко. — *Н. З.*), зорко глядя на Попова, подробно расспросил его: откуда он, где учился, играл ли на сцене и если останется в Москве, где будет жить и на какие средства будет существовать.

Все эти вопросы давали мне повод думать, что Поповым очень заинтересовались. Я торжествовал.

Выйдя из фойе, я пожал ледяные руки Алексея Дмитриевича и поздравил его с блестящим исполнением»^{iv}.

Поздравил Попова и тот самый бородатый актер, который в Саратове, жарким летом на Астраханской улице, предсказывал, что его не примут ни за что, — А. И. Чебан. Впоследствии Александр Иванович, вспоминая тот день,

говорил, что комиссии понравилось в Попове сочетание внешних данных характерного актера с «внутренней озаренностью, огоньком, мечтой».

Вечером вывесили список принятых. Вернее — четыре фамилии. Это были О. Бакланова, М. Дурасова, Н. Крестовоздвиженская и А. Попов. Наутро газета «Русское слово» поместила короткую заметку о наборе. В Саратове ее прочли Прасковья Ивановна и Александр Дмитриевич. Радости не было конца. И очень, очень радовался Щепановский. «Я же говорил, что художественники любят таких непосредственных, — повторял он, забыв свои вчерашние мрачные предсказания. — Поздравляю! — Вместо рукопожатия он поднял руку и исчез» — так заканчивает А. Д. Попов рассказ «Принят» в своих воспоминаниях.

Принят! Открылся сезон. В сентябре 1912 года, получив контрамарку от инспектора театра фон Фессинга, новый сотрудник отправился на ступеньки бельэтажа (куда во все времена сажали контрамарочный люд) смотреть спектакль «Вишневый сад».

Юный Алексей Попов чувствовал то же, что и люди, смотревшие спектакль в тот вечер, и те люди, что десятью годами ранее смотрели премьеры чеховских пьес, так же вопрошая себя: «Где театр? Где игра?» — и те, которые придут на спектакли МХАТ через пятнадцать лет. Потрясение, волнение, восхищение, светлая печаль и светлые слезы были едиными у нескольких поколений. Эти чувства, неоднократно описанные во множестве книг, статей, мемуаров и хранящиеся в еще большем множестве воспоминаний незаписанных, — эти чувства, ради которых был создан и существовал Художественный театр, пережил со всей силой и чистотой своей души зритель 1912 года Алексей Дмитриевич Попов.

Спектакли Художественного театра он вбирал в себя не в их преходящих чертах, не в убегающей сиюминутности, но как совершенство, как завершенную данность, как современную классику. Они были для него рядом с Третьяковской галереей, — Попов не вычитал это сравнение, он так чувствовал, это было его собственное открытие. Он очень бы удивился, если бы узнал, что кому-то правда Художественного театра уже кажется «ненужной правдой», — он считал ее необходимой. Он не знал и того, что для театра вместе с 10-ми годами наступил период сложный и напряженный, что создатели театра испытывают неудовлетворенность, что есть ощущение кризиса и тяготение к самоанализу внутри МХТ и анализу извне — недаром это время рождения «системы» Станиславского, пора возникновения студий.

Но одно дело — искания, эксперименты, неуемная жажда нового, другое — то, что уже свершено, создано незыблемо, неотменимо. Прошел или нет час «Трех сестер?» — подобный вопрос показался бы Попову нелепым. Час «Трех сестер» вечен. Перед ним — идеальный театр, новый театр, ибо искусство его безгранично. Не поняв Алексея Дмитриевича Попова в этот важный жизненный час, не запомнив его таким, мы не сможем понять и всего его дальнейшего пути.

Огромное, всепоглощающее счастье, явленное цветущими ветвями «Вишневого сада», ему довелось пережить второй раз: он увидел спектакль еще

словно бы глазами своего старшего брата. Александр Дмитриевич, взяв отпуск на несколько дней, приехал в Москву навестить Алексея и побывать в Художественном театре. До рассвета бродили они, потрясенные, по улицам после «Вишневого сада».

Образ идеального зрителя всегда виделся Попову в брате — ради таких существует театр.

Театр — школа жизни, театр — кафедра. Так считали в России всегда. Но тот новый для них театр, который стремились сейчас постичь Александр и Алексей Поповы, выполняет свою нравственную задачу особым образом. Одна из важных мыслей будущего режиссера — мысль о том, что спектакль в идеальном театре лишь «засевает зерно» в душу человека, но воспоминания не тускнеют, впечатления растут, зреют и переплетаются с его жизненными впечатлениями, воспитывающими человека, формирующими его духовный склад, — была не только воспринята молодым Алексеем Поповым от Станиславского. Она родилась под влиянием брата, в результате душевного переворота, каким стали для них обоих — сначала для одного, вскоре для другого — спектакли МХТ. Уроки Станиславского явятся для Попова откровением, но и дадут именно то, к чему тянулся он сам.

В первой своей театральной статье (она будет написана через несколько лет) А. Д. Попов попытается восстановить «эффект» спектаклей Художественного театра: «... у нас такое чувство, что мы прожили целый кусок жизни, любили, верили, боролись, и в этой жизни у нас появились новые друзья и враги... Идем из театра, а в мыслях снуют образы далекого прошлого... или начинаешь думать о том, что надо жизнь свою перестроить на новый лад — так нельзя больше!.. В этом театре мы были не пассивными зрителями, а действительными участниками духовной жизни, актеры этого театра уничтожили рампу, разделяющую нас, и мы сами стали участниками творческого акта, дающего незабываемую радость человеческой душе».

Пройдет время, и театральное искусство будет стремиться совсем иными способами преодолеть рампу, отъединяющую сцену от зрительного зала. Не сценическая иллюзия, а полное ее разрушение, откровенная театральная условность, прямое обращение актера к публике увидятся приметам слияния зрелища и зрителя. И тогда воображаемая «четвертая стена», которая именно по линии рампы как бы замыкала «дом сестер Прозоровых» или «ночлежку Костылева» в сценическом пространстве, станет мишенью для обвинений театральной системы МХТ в пассивности и отрыве от жизни. И сам Попов будет выдвигать подобные обвинения. Но сейчас, в 10-е годы, придя в Художественный театр, он восхищен именно слиянием спектаклей с жизнью.

Действительно, мир сцены был самодовлеющим сколком большого мира, и он же стремился продлевать себя, незаметно переходить в реальность так же, как реальность втекала в сценическое пространство, по пути образуя глубинные мизансцены, рождая действие на вторых, третьих планах, которое зритель мог вообще не видеть. Вот для чего нужны были все эти фигуры в учительских мундирах, чуйках, бальных платьях, плащах, фраках, все эти нищие, провинциальные барышни, ночлежники, цыгане, половые, жандармы, старухи

побирушки, генералы, все это многолюдие спектаклей. Не фронтальная картина у рампы, а жизненная глубина. Так осуществляется потребность развития всего театрального искусства, начинается новый театр — понял Попов и запомнил на всю жизнь театрального портного, пришедшего снимать мерку с него, бессловесного участника народной сцены. Сапожник, гример, парикмахер — все обмеряли, осматривали его, и солидный человек с мелким и ножницами ползал по полу на примерке, а потом шил ему костюм по эскизам академика Александра Бенуа.

У сотрудников были свои радости и печали. В «Синей птице» их, молодежь, одевали в черные бархатные комбинезоны, и, невидимые зрителю на фоне черного же бархата, они изображали оживающие тарелки или цифры с часового циферблата — это была механическая работа. Зато участие в «Братьях Карамазовых» вознаграждало. Попов долгие годы будет вспоминать о том, как он выходил конвойным в сцене суда и всю картину с обнаженной шашкой стоял около Л. М. Леонидова — Мити: «Всякий спектакль, когда раздавался его вопль: “В крови отца своего неповинен! Неповинен!” — мне было страшно и стыдно — стыдно потому, что я никак не ощущал себя бесстрастным солдатом-конвойным. Мне казалось, что все это видят и что я мешаю Леонидову».

Мольеровский спектакль состоял из комедий «Брак поневоле» и «Мнимый больной» с К. С. Станиславским в роли Аргана. Молодые артисты и сотрудники были заняты в финальной интермедии — церемонии посвящения Аргана в доктора. В этой бурлескной сцене у Мольера действуют шесть аптекарей, двадцать два медика, восемь хирургов, восемь людей со шприцами в руках, и все танцуют, поют, выкрикивают куплеты на лад ученой латыни — абракадабры. В постановке А. Бенуа апофеоз получался зрелищем необычайно пышным и красочным.

Алексея Попова, вооруженного гигантским клистиром, окружали Е. Вахтангов, М. Чехов, А. Дикий, В. Готовцев, В. Попов и другие. Как далеко друг от друга разбросают их годы! Если бы тогда сквозь магический кристалл могли увидеть они будущее, близкое и далекое: революционная Москва, реквизированный особняк на замерзшем Арбате, смертельно больной Вахтангов репетирует в своей студии «Принцессу Турандот»... Народный артист СССР Алексей Дикий снимается на киностудии «Мосфильм» в ролях полководцев... Михаил Чехов в Голливуде обучает «системе» Станиславского супер-кинозвезду Мериллин Монро...

Но сейчас они все вместе, беспечны, безвестны и очень веселы. Попов только дивится неистощимому юмору своих новых товарищей.

Станиславский дал им полную свободу в сочинении смешных трюков. Дошло до того, что на спектаклях устроили тотализатор. М. А. Чехов рассказывает: «... я изобрел заикающегося доктора. Актеры, ставившие на меня 20 коп., выиграли. На следующем спектакле на меня было сделано наибольшее количество ставок. Я, заикаясь, проговорил свои слова. Следующим заговорил А. Д. Дикий. И вдруг мы услышали неясные и непонятные звуки. А. Д. Дикий собрал почти все, что было выдуманно до сих пор... Он побил рекорд»^v.

Однако Станиславский после этого запретил импровизацию, и рисунок

каждого был строго закреплен.

Доктор Попова реплик не имел, а у него самого была другая забота: он неотрывно, замирая от восхищения, наблюдал, как глаза Константина Сергеевича, в жизни острые, прищуренные, непрестанно наблюдающие, постепенно становились круглыми, «то доверчиво-глуповатыми, то капризно-испуганными», глазами мольеровского буржуа.

Попов старается не пропустить ни одного вечера, когда играет Станиславский, пересматривает по многу раз весь его репертуар, а вскоре попадает на его занятия во вновь открывшейся студии Художественного театра. Приход Попова в театр совпал с завершением хлопот по ее организации: Станиславский опять, как обычно, субсидирует новый проект, ищет помещение и находит по случайности как раз в доме на Тверской, угол Гнездииковского, где когда-то в Обществе искусства и литературы начинал свою актерскую деятельность он сам.

Там 24 февраля 1913 года с серьезным успехом проходит показ первого учебного спектакля студии «Гибель “Надежды”». Станиславский радуется искренности и свежести игры, не виданным даже на сцене «метрополии». Не без тайной гордости он приписывает результат своей «системе». Он доволен студийным коллективом. Просматривая списки молодых актеров, делает для директора студии Л. А. Сулержицкого краткие заключения (студийцы об этом не знали):

«Е. Б. Вахтангов. Крайне необходим в Студии. Может выработаться в хорошего педагога и режиссера. Забыт как актер...». «Н. Н. Бромлей. Очень нужна по литературному отделу для Студии». «А. Д. Попов. Как актер не выявлен. Прекрасно читает. Деятелен. Корпоративен»^{vi}.

В «Гибели “Надежды”» Попов играл второго стражника. Фамилию его печатали в программе спектакля в самом низу. Да в одной ли собственной роли сосредоточен был интерес начинающего актера! Ведь он действительно «корпоративен» — Станиславский видит точно.

Своей «академией искусства» называл Попов Художественный театр. За кулисы он вошел таким же благоговейным зрителем, каким был на ступеньках бельэтажа.

«Как этому можно научиться?» На смятенный вопрос юноши, потрясенного театральным чудом, отвечали репетиции, репетиционные помещения, кабинеты, коридоры, тишина, тихая речь, чистота — весь внутренний распорядок театра. «Все эти эмоции неоднократно описаны», — заметили в редакции на полях рукописи данной книги. Верно! Описаны и тяжелая дверь с начищенным до блеска медным кольцом, и полы, обитые бесшумным серым сукном, и чистота, и тишина. Неоднократно цитированы слова одного капельдинера МХТ, достойные поэта: «Мы — люди тени, но и тень этого театра светла». Однако чувства восхищенного новичка Алексея Попова не стали иными, менее сильными от того, что их испытывал не он один и кто-то описывал до него, после него или одновременно с ним. Их нельзя опустить потому, что без этого не будут понятны дальнейшая его жизнь, его поступки, его переживания. С этого — с внутреннего распорядка, — как понял

Попов, тоже начинался новый театр. Так и было. Недаром уже на склоне лет Вл. И. Немирович-Данченко мечтал специально рассказать, чего стоило и «какими приемами можно было создать и поддерживать исключительную бытовую и моральную атмосферу в Художественном театре», а она означала: «пленительное благородство общего тона, красивая художественная дисциплина, воспитание *вкуса* на каждом шагу театральной жизни...»^{vii}.

Какими же острыми должны были быть эти чувства и впечатления у новичка 1912 года Алексея Дмитриевича Попова, попавшего в Камергерский переулок из-за пыльных кулис, из трюма под сценой саратовского Городского!

Однажды, в первые дни, притулясь за столиком в буфете, Попов пил чай.

— Вы, кажется, наш новый сотрудник? — услышал он над собой голос. — Ваша фамилия Попов? Будем знакомы — Качалов!

Василий Иванович улыбнулся и пожал ему руку.

Этот случай Попов всегда вспоминал: «Сразил простотой и вежливостью!»

В сосредоточенной тишине, покое и строгости театра все располагало к работе. Товарищи замечали, что Алексей Попов никогда не расстается с блокнотом и что-то старательно записывает — в часы репетиций, в театре, в студии, на спектаклях — повсюду. С. В. Гиацинтова сохранила и через много лет опубликовала в своей книге «Жизнь театра» один рисунок Попова с его подписью «На репетиции в Студии. 1913» — выгородка для «Гибели “Надежды”», сукна, занавес, делящий комнату на зал и сцену (подмостков нет), кровать в нищем домике рыбачки.

Сохранился и альбом в холщовом сером переплете с плотными листами. Зная последующую судьбу молодого актера (сам он ее, естественно, еще не предвидел), альбом можно назвать его режиссерскими заготовками. Здесь собрана целая коллекция — МХТ глазами Алексея Попова.

На листах приклеены фотографии — портреты его любимых артистов: А. Р. Артема, В. Ф. Грибунина, И. М. Москвина, В. И. Качалова, Л. М. Леонидова.

В своих воспоминаниях Попов пишет об Артеме: «Больше всего, может быть, этому артисту подходит определение — благоухающий талант». И еще: «Характер творчества этого актера можно сравнивать только с какими-то музыкальными впечатлениями. Каждая созданная им роль — это своеобразная законченная элегия».

«Благоухающий талант», «элегия» — о маленьком, в ту пору уже тяжелобольном, в возрасте 71 года, большеголовом, рябом Артеме — Кузовкине, Чебутыкине, Фирсе!

Так во всем сказывается склонность к некоей лирической характерности, которая была, видимо, заложена и в актерском даровании самого Попова (вспомним слова А. И. Чебана, что на экзаменах понравилось в саратовском юноше сочетание внешних данных характерного актера с «огоньком, мечтой»). Не просто яркость перевоплощения и сочность бытовых типов, но тихая мелодия сочувствия и жалости к человеку, скрытый лиризм внешне невзрачного и неброского тянут к себе Попова. И в живописи тоже: не пиршество красок Малявина или Кустодиева, а картины Серова, «прекрасные

как цветы», левитановское «У омута» — тихий лесной уголок, стоячая вода с кувшинками и чуть фантастический, фосфоресцирующий вечерний свет, словно бы осязаемая темная глубина...

Зарисовки спектаклей МХТ на страницах альбома свидетельствуют о влюбленности. Акварель, полная лирического настроения: четвертое действие «Горя от ума». Правда, фигура Чацкого — Качалова, взятая со спины, получилась слегка нескладной, но дело ведь в неожиданном ракурсе: спектакль смотрится из-за кулис, вдалеке — огни рампы, суфлерская будка, первый ряд партера, головы зрителей, уходящий во тьму зал, деревянный бок бельэтажа. Это вечер в Художественном театре и разъезд после бала, слившиеся в единый образ.

Нежная, тонкая акварель — декорация последнего действия «Трех сестер»: дом с крыльцом, ограда парка, желтые осенние березы, размытое голубое небо. Сценическая площадка? Нет, место, где отзывался выстрел роковой дуэли, где зритель Попов скорбел о бессмысленной гибели Тузенбаха. В автобиографических записях: «“Три сестры”... Кушаки хорошо заправлены, плотно одетые фуражки. Осень, роаль, кирпич... — жизнь не туда катится».

На черных листах гуашью и пастелью воспроизведены эскизы Гордона Крэга к «Гамлету», над которым английский режиссер работал в Художественном театре, и другие, те, которые привез Крэг в Москву (о них вспоминает К. С. Станиславский в «Моей жизни в искусстве»): театральные фантазии, композиции, сюиты. Строгие кубы «Макбета» и белая мистическая фигура на их фоне; ниспадающие невесть откуда, с неведомой высоты, коричневые занавеси «Ромео и Юлии», лагерь Генриха V в пустой зловещей степи — совершенно непохоже на то, к чему привык Попов, — и увлекло!

По альбому видно, сколь долгий отклик в душе Попова вызвал тургеневский спектакль: глубокая драма старика Кузовкина в «Нахлебнике», изысканный, переливчатый, ажурный узор пьесы «Где тонко, там и рвется», юмор и свежесть бытописания в «Провинциалке».

В следующий сезон Попова ввели в две маленькие роли тургеневского спектакля.

У казачка Васьки была одна реплика: «Едут! Едут! Нарцис Коскенкиныч! Едут! Махальный знак подал — едут!» Сломя голову вбегает казачок и кричит во всю мочь о приезде господ Елецких. До Попова на роль казачка Станиславский вводил Михаила Чехова. «Когда в “Нахлебнике” я впервые надел соломенного цвета Паричок, стриженный “под горшок”, — вспоминает А. Д. Попов, — лихо потрянул головой и волосы, взметнувшись вверх, свободно и живо упали мне на лоб, как мои собственные, я вдруг почувствовал, как искренне и правильно надо бегать, кричать, слушать, прислуживать за обедом, если ты так хорошо и правдиво выглядишь. А когда в “Провинциалке” я облачился в домотканую ливрею Аполлона с медными пуговицами, обвисшими карманами, ливрею, сшитую не по фигуре, но претендующую на “фасон”, то мне стало смешно от этой старомодной провинциальной претензии моей хозяйки Дарьи Ивановны. Смешно, весело и радостно от таланта великолепного художника спектакля М. В. Добужинского».

В. А. Попов с юмором вспоминает, что и он, подобно Алексею Дмитриевичу, был «отравлен» изумительным мастерством Добужинского и, «совершенно помешавшись» на тургеневских интерьерах и усадьбах, пал жертвой собственного эстетизма. Вместе с Алексеем Дмитриевичем они снимали жилье. На Большой Полянке В. А. Попов увидел за стеклом полукруглого итальянского окна близ двух облупившихся колонн у входа белый листок о сдаче комнаты и решил, что здесь они непременно должны поселиться. Наутро приехали с вещами: «У Алексея Дмитриевича подушка и одеяло, у меня то же, но еще кофейник и керосинка». Взглянув на хозяина, Алексей Дмитриевич коротко сказал: «Жулик».

Хозяин этого поэтического домика в Замоскворечье оказался действительно жуликом, торговцем Сухаревской мебелью, которую он сбывал за «антиквариат» легковверным клиентам.

«Дальность расстояния от театра и наступление зимы начали сказываться, — продолжает В. А. Попов. — Наш хозяин усердно отапливал свою половину и совершенно забывал о нас. Ночью мы очень зябли, ворочаясь, ежась и надевая на себя, что возможно, а утром как можно скорее покидали наш “тургеневский уголок”, направляясь завтракать и обогреться в буфет театра... Время между репетициями и спектаклями мы заполняли посещением библиотеки или отсиживались в театре, а иногда проводили досуг за чаепитием в знаменитом трактире Егорова в Охотном ряду.

... За столами сидело типичное бородатое московское купечество, главным образом представители Охотного ряда. Некоторые из них, одетые в долгополые сюртуки, будто появились из далекого прошлого времен Островского. Они за чаепитием время зря не теряли, а совершали большие торговые сделки по продаже и покупке сала, гусей, поросят и прочего, тут же доставали пухлые бумажники и расплачивались.

... У Алексея Дмитриевича, глядя на все это, глаза разгорелись, и он начал быстро заносить в свои альбомчик беглые наброски и записи, делая это незаметно для окружающих...».

Колоритная картина старой Москвы и жителя-бытья в ней двух молодых артистов-бедняков! Да, это житье сильно отличалось даже и от того скромного быта актерской молодежи Художественного театра, который предстает перед читателем в мемуарах О. И. Пыжовой или С. Г. Бирман, не говоря уж о блистательной, полной успеха, развлечений и побед, молодости Алички Коонен, описанной ею самой. Нет, однофамильцы Поповы не бывали ни в «артистических подвалах», ни в модном «Алаторе», ни в Мастерской Бориса Пронина, ни в «Летучей мыши» и других ночных кафе и клубах, где собиралась «вся» художественная Москва. Не бывали и в гостях у артистов своего театра, хотя у многих из них были по-московски гостеприимные дома. Кажется, вчера лишь явилась с чемоданчиком покорять Москву девушка из какого-нибудь Кишинева или Мариуполя, а сегодня смотришь — она уже фотографируется с X, «дружит» с Y, «бывает» у Z, едет в гастроли с N... Такой-то «ей рассказывал», а тот-то «ей писал» о своем сокровенном замысле...

Вот этой развязной общительности и амикошонства совершенно лишен

был Алексей Дмитриевич — и тогда и до конца дней. И не только по причине застенчивости, а в силу особой внутренней независимости, «самостояния» — старая форма слова точнее передает душевное свойство натуры, не поддающейся общераспространенному, модному и ходовому. Вокруг Алексея Попова всегда устанавливался, как говорят в наши дни, свой микроклимат. Не будучи ни «светским», ни «душой общества», он располагал к себе людей по-иному, своеобразным обаянием, оригинальностью скромной своей фигуры. Сходилась с людьми нелегко, но зато совершенно искренне и от всего сердца. Но — в своем кругу. В иные, пусть и те, перед которыми благоговел, он проникать и «быть принятым» не стремился. Так, боготворя Станиславского, буквально торча на всех его спектаклях, впитывая каждое его слово на занятиях в студии, Попов ни разу не подошел к нему с каким-нибудь вопросом и на квартиру к Константину Сергеевичу впервые попал лишь в 1918 году, когда тот сам вызвал его для весьма тяжелой и неприятной беседы.

Правда, был один дом, куда Владимир Александрович Попов все-таки ввел своего друга и где они охотно бывали, оттаивая душой от бытовых своих невзгод и полуголодного существования. Это был дом Алехиных в Никольском переулке близ Арбата, полудворянский-полукупеческий (отец, дворянин, женился на купчихе), интеллигентный, радушный, хлебосольный. Варвара Александровна Алехина, дочь, собирала у себя артистическую молодежь (позднее она сама поступила в Камерный театр). Устраивали у Алехиных и любительские спектакли. В одном из них — «Ольге» Гауптмана — заглавную роль играла Варенька, а Алексей Попов — рыцаря-слугу.

Главным же увлечением этого дома были шахматы, заведенные здесь давно. Алексей Александрович, старший брат Вари, был организатором Московского шахматного клуба. Играл в шахматы и другой брат, Александр, приехавший домой из Петербурга, где он был студентом училища правоведения, в будущем великий шахматист Алехин. «Алексей Дмитриевич, — пишет В. А. Попов, — при своей скромности на таких вечерах обычно забирался куда-нибудь в уголок и оттуда слушал и наблюдал. Он по застенчивости и молчаливости сходен был с Алехиным».

Не столь уж обидное сравнение! Но сам Попов ощущал себя гадким утенком. Он не умел ни танцевать, ни рассказывать веселые истории и анекдоты, товарищи и ровесники были гораздо бойчее, и это делало его еще более «зажатым», хотя фотографии сохранили нам очень симпатичного и даже, скорее, красивого молодого человека. Вот они вдвоем — завсегда таи трактира Егорова, где они обогревались чаем-«лянсином» после холодных ночей в Замоскворечье, — артисты-однофамильцы, оба нарядные, франтоватые. Алексей в большой клетчатой кепке, в галстук — шейном платке, Владимир — в широкополой черной шляпе, с бабочкой; у обоих крахмальные воротнички, юношески круглые лица, одинаковые пальто, черные брови и чуть испуганные ясные глаза. А одеваться «прилично» тоже было трудно, так же как дотягивать от жалованья до жалованья. Из Саратова Алексею Дмитриевичу в первый год посылали немного денег, из последних сил старались помочь. Мать и сестра горько сетовали, что он ходит в старом пальто; на протяжении года

или двух почти в каждом письме — разговор про старое пальто, уговоры: сшей новое, хоть в долг, хоть в рассрочку...

И при всем этом Попов все больше привыкал к Москве, все крепче любил ее.

В альбоме с холщовым переплетом была у Попова и «коллекция городов». Каждый размещался на отдельном листе: Петербург и Псков, южный Неаполь и северный Амстердам, города большие и малые, разных широт и разных стран, гоголевский Нежин и пушкинская Тверь. Но главное место принадлежит, конечно, Москве. Москва разноцветная, Москва разнокрышная, город — огромный посад или семья посадов, где улицы не ложатся на карту прямыми линиями и стрелами, а вьются у древних крепостных стен, петляют, подбегают к кольцам бульваров, садов, валов, пересекают их и далее снова плетут свою сеть. В Москве дома пристраиваются друг к другу, как новые приделы к старым церквам. Вот рисунок «Из окна. Москва, Трехпрудный»: узким торцом, словно бы предвещая сегодняшние новостройки-башни, взметнулся серый семиэтажный дом, едва ли не небоскреб по тем временам, с вертикальной полосой светлых, четких окон-квадратов, а к нему прилепился красный приземистый «рюсс», Исторический музей в миниатюре, однако с иностранной торговой рекламой над крышей, а под ним еще какое-то строение, уж не сарай ли, — московская пестрая смесь, присыпанная зимним чистым снежком, красное, серое, белое...

Он становился москвичом. Но одно событие вдруг прервало течение его новой жизни в конце первого сезона, самого прекрасного и наполненного.

Весной, когда вся труппа, и он в том числе, готовилась к гастрольной поездке в Петербург и Одессу, Попов получил по почте письмо, официальный директорский конверт МХТ с коричневой чайкой. Как гром среди ясного неба ударило письмо. На бланке было напечатано: «Уважаемый Алексей Дмитриевич! Дирекция Художественного театра настоящим извещает Вас о том, что Ваша артистическая индивидуальность не отвечает направлению Художественного театра. В связи с этим с будущего сезона Вы не числитесь в списках театра. С уважением к Вам директор-распорядитель Вл. Немирович-Данченко».

Гастроли прошли как в дурном сне. Ни Петербурга, которым через год он будет восхищен, ни южных красот он не заметил. Единственной целью стал для него разговор с Владимиром Ивановичем. Думал, может быть, ошибка. Или, если не ошибка, сумею переубедить. И снова не верил конверту. По привычке своего «воображаемого красноречия» готовил пламенные монологи: «Я ему скажу...» Но лишь в последний день пребывания в Одессе во время прощального банкета (отступать больше было некуда, на завтра он уезжал через Москву домой) осмелился подойти к Немировичу-Данченко и спросить: что же случилось, ведь он ничего еще не сыграл. Директор МХТ ответил: «Вас я посмотрел в массовых сценах и говорю: нет, он не актер...»

Так и рисуется в воображении эта сцена, давний ушедший час. Ресторан на Малом Фонтане, море за окнами, роскошное убранство, яркие мелкие здешние розы в хрустале, шампанское рекой, темпераментные тосты одесситов.

Немирович-Данченко, как всегда элегантный, безупречно, с иголки одетый, сидит оживленный, довольный, он любит это и понимает толк в застолье, как вдруг, чрезвычайно некстати, протискивается к нему сквозь пирующих уволенный сотрудник Попов. Владимир Иванович любезен, в высшей степени корректен, предлагает сесть, внимательно слушает, отвечает обдуманно, весомо: ошибки здесь не может быть, все ясно.

— А я уверен, что я актер! — вырвалось у Попова.

Как он вспоминал потом, Немирович-Данченко рассмеялся: «Это ваше право — верить в себя. Этого лишить вас я не могу».

Вот и все. Теперь — крах. Остается солдатская казарма: в марте 1913-го ему исполнился 21 год — возраст призыва в армию.

И снова Алексей Попов в Саратове. Пыльное лето. Малая Царицынская, сад Сервье. «Тайна» этого лета гнетет его почти так же, как «тайна зимы» 1904 года, когда он, мальчишкой, скрывал от старших свое исключение из школы. Правда, сейчас ему все же легче, потому что виноватым себя он не считает, а тогда была вина. Открыться родным он не может, жалея их, чужим — гордость не позволяет.

Призываться следовало в октябре по месту рождения, в Николаевске, откуда увезли его ребенком. В грязной гостинице, тускло освещенной керосиновыми лампами, Алексей Попов встретил еще одного призывника — двоюродного брата-одногодка Николая Суворова. Кузены из Николаевска раньше знали друг друга только понаслышке. Заказав графин водки, три дня ждали они комиссии. Это единственные три дня жизни Попова, которых он совсем не помнил, так как был мертвецки пьян. В результате осмотра Николай был признан годным, Алексей — нет, из-за несоответствия объема груди росту (существовало такое положение в инструкции).

Вернувшись в Саратов полностью освобожденным, Попов ощутил свое несчастье с невыносимой остротой. «И я, взрослый парень, ревел как ребенок...».

И неизвестно, чем бы все это кончилось, если бы однажды не получил он письмо от товарищей по театру. Они описывали открытие сезона, пересказывали всякие новости и, в частности, что Станиславский был недоволен его увольнением. «Алексей Попов — способный молодой актер. В “Мнимом больном” у него были живые глаза, когда он пугал меня клистиром», — так будто бы сказал Константин Сергеевич. Попов сразу написал ему. А еще через несколько дней на стол изгнанника лег конверт все с той же роковой чайкой: «По поручению К. С. Станиславского отвечаю на Ваше письмо. Настоящим сообщаю, что Вы продолжаете числиться в списках сотрудников Художественного театра. С получением сего письма Вам надлежит прибыть в театр. С почтением, Михаил Ликиордопуло». Это была подпись секретаря Вл. И. Немировича-Данченко.

Вся эта история заняла лишь несколько месяцев и никаких последствий для Попова не имела. Но нетрудно понять, каким испытанием явилась она для неокрепшей души и как повлияла на складывающийся характер. Не случайно, по-видимому, книга «Воспоминаний и размышлений» начинается главой

«Меня выгоняют из Художественного театра». И хотя она написана в тоне той «добродушной иронии», которую автор считал наиболее уместной в рассказе о своей юности, все же именно этот биографический факт открывает книгу, подобно эпиграфу.

Алексей Дмитриевич стал еще более скрытным, в нем появились нервность и неуравновешенность, которые он потом в себе осуждал и от которых страдал. На его душу — ясную, простую и цельную — ложится тень. Способность всем существом ощущать радость бытия и восторгаться красотой мира, ему свойственная (и вообще присущая людям, с детства наделенным, как он, страстной любовью к природе), соединяется с приступами уныния, легкими переходами настроения от света во мрак.

Но среди многих горьких чувств нет у молодого Попова лишь одного, казалось бы, даже простительного — неприязни к Немировичу-Данченко. Так было бы все легко: Немирович выгнал, Станиславский вернул, первый — плох, второй — хорош. Естественно, Алексей Дмитриевич и не заметил, совсем не понял поначалу, что отношения между двумя руководителями МХТ непросты и напряженны, что уже существуют, правда негласно и в зародыше, две партии из их приверженцев, что есть в театре «ловцы рыбы в мутной воде», как называл таких людей, разжигающих несогласия руководителей, Немирович-Данченко.

Разумеется, к этой категории Попов не мог принадлежать ни в каком случае. Но по складу своей натуры он, конечно, должен был увлечься Станиславским — великим чудачком и гениальным ребенком, но не Немировичем-Данченко — мудрецом, дипломатом, государственным деятелем на театре и вместе с тем человеком, сконцентрировавшим в себе все качества, в том числе и недостатки театральной среды. Все, казалось бы, четко, симпатии распределены. Но ничего подобного. Становясь с годами обидчивым, эту горькую юношескую свою обиду виновнику ее он сразу простил и не поминал. Он все больше уважал Владимира Ивановича, полюбил его. Почтительная любовь выросла в убеждение, что талант и личность Немировича-Данченко имели для Московского Художественного театра, а следовательно для всей русской культуры, значение ничем не меньшее, чем светоч Станиславского.

Попов не терпел, когда между ними вбивали клин, возвеличивали одного, принижая другого. Глубоко изучив различия их режиссуры и методологии, часто рождавшиеся именно из постоянной творческой полемики, он видел их несходство, самобытность каждого. Сравнительной характеристикой Станиславского и Немировича-Данченко, построенной на контрасте, начал Попов свои воспоминания (это была первая из написанных глав — два живых портрета). Более того, он пришел к выводу, что два столь крупных и разных художника вообще не должны были строить общий театр и работать в нем вместе. Но ведь построили, но ведь работали!

И в единстве постоянно центробежного, искательского устремления Станиславского и центростремительной, собирательной воли Немировича-Данченко достигались равновесие, истина Художественного театра. Если бы Попову сказали, что его всегдашнее, выстраданное в поздние годы «К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко» является простым

трюизмом, хрестоматийным клише или конформистской склонностью к спариванию великих имен (дескать, так благолепнее, устойчивее!), как теперь порой об этом трактуют, Алексей Дмитриевич очень бы удивился.

По возвращении уволенного сотрудника в театр Владимир Иванович его не замечал, не здоровался с ним, как бы в глубокой задумчивости проходил мимо.

Но в декабре было вывешено распределение ролей в пьесе Л. Андреева «Мысль». Против роли слуги Василия стояло две фамилии: первой — А. Попов, второй — П. Бакшеев. Значит, и будучи убежденным, что его оценки всегда точны, Владимир Иванович имел мужество проверить себя в вопросе столь малом.

В театре было беспокойно. Этот сезон 1913/14 года при всех его радостях — 15-летнем юбилее МХТ, успехе первого студийного спектакля — шел негладко. Конфликт с М. Горьким по поводу спектакля «Николай Ставрогин» — инсценировки «Бесов» Достоевского — образовал трещину между театром и писателем. В ответ на публичный протест против «усыпления общественной совести», усмотренного М. Горьким в «Ставрогине», театр впервые коллективно выступил с письмом в печати. Обе стороны апеллировали к демократии, к народу, к «высшим запросам духа», и обнаружилось, как поразному понимается все это вчерашними друзьями, идейно сочувствовавшими друг другу.

«Мысль» тоже показалась некоторым современникам знаком из недобрых.

Это была авторская переработка одноименного рассказа Л. Андреева, нашумевшего еще в 1900 году. Принятие к постановке (чему сопротивлялась большая часть труппы) этого претенциозного сочинения можно объяснить только лишь страстным желанием Немировича-Данченко ставить спектакль современный по настроению.

Сюжет — вполне банальная история убийства из ревности и мести, свершенного утонченным интеллигентом, профессором Керженцевым. По форме, как всегда у Андреева затейливой, это был рассказ о преступлении, написанный самим убийцей в психиатрической больнице. Было безумие Керженцева истинным или артистично разыгранным, кто же он — аморальная личность, сумасшедший или новый Раскольников — оставалось неясным.

Попов играл слугу профессора, молодого деревенского парня Василия. Он здоровый, неиспорченный, как решил для себя актер, «живет в доме Керженцева будто среди иностранцев. Все чудно и как-то непонятно, но все интересно, любопытно очень. Никакого грима, никакой внешней характерности не искал — только любопытный, горячий, молодой глаз».

Роль маленькая. В первом акте Василий подносит вино хозяину и его гостю доктору Крафту, и все. Зато в начале третьего акта у Василия небольшой, в двадцать одно слово, как подсчитал, актер, важный монолог: Керженцев возвращается домой, убив своего приятеля и соперника Савелова, а слуга, принимая у хозяина пальто, видит кровь и в чрезвычайном волнении, в испуге бежит, чтобы рассказать об этом экономке Дарье Васильевне.

Подучилось так, что Василий в «Мысли» остался единственной ролью Попова в Художественном театре, которую он с самого начала репетировал в

основном составе исполнителей, «на равных» с самим Леонидовым, игравшим Керженцева, и Лужским. Заняты в спектакле были и молодые: Г. Хмара, Е. Вахтангов, И. Берсенев и статная красавица Фаина Шевченко — партнерша Попова, экономка.

Постановщик делал замечания только Шевченко, а на слугу Василия словно бы и не обращал внимания. Попов набрался храбрости спросить, верно ли он работает. Владимир Иванович, помедлив, сказал: «“Роль у вас пойдет, а вот что делать с руками? Они у вас напряженные, мешают вам... А что, если вы, пока бежали, где-то по дороге схватили полотенце... Снимая с барина шубу, вы тянули ее за рукава, а обшлага, наверное, были в крови... Руки стали липкие”. Полотенце дали. Я сразу почувствовал липкие ладони и в то же время обмякшие руки, — рассказывает Попов. — Сцену повторили еще два раза. Немирович дал указание, чтобы на следующую репетицию вызвали Л. М. Леонидова. “Пойдем дальше”, — сказал он и впервые улыбнулся в мою сторону».

Но на премьере надо было случиться пренеприятной истории. Епиходов, да и только! Вот рассказ Попова, не вошедший в опубликованные «Воспоминания»: «Помню, волновался с утра, плохо спал, в шесть часов вечера, за два часа до спектакля, был уже в театре, оделся, нагримировался... Два раза пришел на сцену. Проверил, на месте ли мой поднос, хорошо ли открывается дверь, повторил свой выход. Помреж Уральский прогнал меня: “Что вы тут вертитесь, мешаете работать!”

Ушел со сцены. К себе, на четвертый этаж, подниматься не хотелось. Пошел в филиальное отделение, напудрился, раздался второй звонок... Вдруг влетел один актер, кажется В., и со страшным криком: “Нет, вы подумайте, какой невероятный случай!..” — начал рассказывать одну из фантастических актерских историй. Я уперся в него глазами, открыл рот, стал слушать, все напряжение дня сказалось — я обо всем забыл. Вдруг тревожный звонок помрежа. Понял, что зовут меня. Мчусь вниз. Уральский уныло машет рукой: “Опоздал на выход, сцена уже прошла”. Сам он не проверил раньше, на месте ли я, так как до этого видел меня на сцене. Звонить он стал лишь тогда, когда на сцене настала пауза. Во всем случившемся виноват был и он.

Сел я на знаменитый диван перед выходом на сцену, грущу. Уральский кричит: “Придумывайте что-нибудь!” Через двадцать минут кричит: “Придумал: весь день волновался, побежал напудриться, возвращался через люк, а там висит железная балка, обтянутая кошмой, ударился головой о нее... Зовите фон Фессинга, врача”.

Позвонили ему в зал (врач всегда там находился во время спектаклей). Пришел, осмотрел мою голову, понесли меня в уборную К. С., оказавшуюся пустой, уложили. А на сцене вот что произошло. Леонидов нажал кнопку мне на выход — не иду. Сильнее нажал — не иду. Пауза. Леонидов поднимается и сам идет за сцену. Берет поднос, на ходу роняет реплику: “Этот болван куда-то затерялся”. Накладка получилась все равно. Многие зрители поняли, что не к лицу барину подносы выносить.

В антракте слышу каблук Немировича и голос: “Почему Попов не вышел

на сцену? Вызвать в театр Бакшеева”. Владимиру Ивановичу рассказывают происшествие, говорят, что Бакшеев не знает текста, не репетировал. “Ничего, до третьего акта времени много, успеет текст выучить”. Я весь этот разговор слышу, думаю: “Э-э... Надо выздоравливать, и поскорее!” В течение всего второго акта я постепенно оживал. Бакшеева дома не нашли.

В третьем акте вышел на сцену — от всех пережитых волнений был хороший перв. Леонидов, проходя мимо, шарахнулся в сторону от злости. Потом, когда Немирович говорил о спектакле, он сказал: “Хорошо играли. Начиная от Леонидова и кончая трусом Поповым”. Он решил, что я так переволновался и перетрусил, что не вышел на сцену. Через несколько лет я ему во всем сознался. “Ну ведь я и тогда не поверил, почувствовал, что в происшествии этом что-то не так”, — сказал он»^{viii}.

И все-таки полный мир был подписан. Самое доброе и уважительное отношение учителя с тех пор сопровождало Алексея Дмитриевича всю жизнь. Немирович-Данченко внимательно следил за ним, потом смотрел многие его спектакли в московских театрах, а в какой-то момент стал видеть в нем серьезную надежду МХАТ.

Успеха у публики «Мысль» не имела. Пресса же была большой, горячей, в целом ругательной, хотя актеров хвалили. В одной-двух рецензиях заметили и правдивую физиономию слуги Василия. Отзывы больше были в жанре фельетона и назывались «Гримаса в шести картинах» или «Шестикартинное глубокомыслие».

Но звучали и голоса критиков, которым почудилась в спектакле, «в совершенстве постановки и игры» «какая-то тайна, какая-то скрытая драма всей нашей жизни». «На вершине этой горделивой скалы (спектакля “Мысль”. — *Н. З.*) развевается крошечный флаг с надписью — Grand Guignol». «Мы кончаем тем, чем должны были кончить, — бедламом».

Москва уютная, Москва патриархальная, защищенная от ветра с Невы муфтой густых среднерусских лесов, меньше чувствовала тревогу. Столица чувствовала, столица уже читала глазами поэтов Валтасаровы письма, проступавшие на стенах Зимнего дворца, и в воздухе «жил какой-то будущий гул»...

Гул слабо слышался за благовестом московских сорока сороков, подземные толчки глушила купеческая булыжная и брусчатая мостовая... Но знамения становились зловещими. Нарастала волна самоубийств, захлестнувшая Россию. В 1913-м, в начале 1914-го статистика фиксировала, что страна стоит перед социальной проблемой. Добровольный уход из жизни — массовое поветрие, эпидемия, заболевание общества, едва ли не мода — вызывал сильный отклик в литературе, публицистике. За пугающими цифрами, за рассуждениями о «философском пессимизме» стояли сотни и тысячи оборванных биографий и еще нечто не распознанное...

«Полоса самоубийств. Петя Безруков. Шурка — Митин племянник. Смерть брата. Если б дожил до войны, остался бы жить» — из автобиографических записей А. Д. Попова.

Александр Дмитриевич кончил жизнь самоубийством в июне 1914-го в

Саратове, тридцати двух лет от роду.

Считая, что долг перед младшим полностью выполнен, гордясь воспитанником, уверенный в его будущем, Саша все более мрачно смотрел на себя самого. Приступы меланхолии, тоски, отчаяния стали у него учащаться после второго отъезда Алексея Дмитриевича в Москву. Об этом, горько жалуясь, писала в письме сестра Клавдия: «... Саша немного хандрит, как и всегда, осень на него так действует, да еще теперь заказал улей, дал задатку... Денег занял много, придется жить очень трудно... Ну, может быть, весной уже все кончится, займемся своим хозяйством, хотя бы немного вздохнуть, жалко его ужасно. Еще знаешь, Леля, очень мы люди-то самой плохие, неразвиты, не можем ни поговорить, ни разговорить в такую тяжелую ему минуту, да поговорить так, чтобы облегчить его душевные страдания, разделить с ним, что есть на душе, убедить, что можно жизнь исправить... А оно не тут-то было. Каждый страдай себе потихоньку и друг от друга скрывай: Саша от мамы, мама от меня, а я от всех. Да, Леля, только тот может матери сочувствовать, как больно матери смотреть, когда дитё страдает и она не в силах ему помочь...»

Улей, о котором идет речь в письме, был последней надеждой Александра Дмитриевича. Пополам со своим другом и соседом Нейбергом, взяв деньги в долг у одного богатого немца пасечника, он купил в селе Ровном под Саратовом пчельник, ушел с казенной службы. Он увлекался в ту пору толстовскими идеями и верил, что на лоне природы, среди тех, кто пашет и сеет, занявшись здоровым крестьянским трудом, он заново обретет себя. Но в деревне нашел он ту же маяту, стяжательство, злобу и власть тьмы.

Александра Дмитриевича похоронили на городском Воскресенском кладбище. Поставили чугунный крест, положили камень, написали «мир праху твоему, дорогой сын и брат» и четверостишие, понравившееся матери и сестре:

С людской неправдой ты не сжился,
Бог простит тебе, что ты
От жизни сам посторонился,
Похоронил свои мечты.

Смерть Саши принесла семье не только огромное горе, которое каждый, по обычаю Поповых, глубоко и скрытно нес в себе. Началась тяжба с городской управой. Пчел перегоняли к немцу в улей, часть долга покойного взял на себя Нейберг.

Алексей Дмитриевич Попов не развернул в своих автобиографических записках фразу о том, что брат, доживи он до августа 1914-го, не сделал бы роковой шаг. Судя по всему речь идет о том, что натура Саши, самоотверженная и чуждая эгоизма, не смогла бы так замкнуться в собственном отчаянии на виду всеобщих страданий.

В селе под Саратовом, где Алексей Дмитриевич рассчитывался с пчельником, помогал матери и сестре в хлопотах, и застал его ночной набат — объявление войны и царский манифест о всеобщей мобилизации. Там же увидел он первые проводы новобранцев. Война вошла в сознание Попова расставанием, плачем солдаток и тем зловещим ночным набатом — самыми

простыми и трагичными приметам народного бедствия.

Обгоняя и пропуская вперед эшелоны, пассажирский поезд вез Попова в Москву. Из окна вагона видел он снова и снова проводы, прощания, слезы.

ЛАЗАРЕТ И СТУДИЯ. ДНЕВНИК ОДНОЙ ЛЮБВИ

Из писем сестры:

«О тебе я представляю, что ты, наверное, замотался, наверное, идут репетиции, потом работа для театра, дежурства около больных, и все это занимает немало времени, когда же отдохнуть, только ночью!..»

«Ну что же делать, как-нибудь надо этот год прожить, не одни мы терпим, весь народ страдает. Когда только будет всему конец? Веселое время быстро мчится, а вот такой-то жизни и конца не дождешься, хотя хорошего и не жди. Есть слух, что с Нового года будут набирать ополченцев, может, и Ваню возьмут... Воскресенье 2 ноября были на вечере в школе у Лены и Маруси в пользу раненых. Маруся была снежинкой, а Лена в хору пела, тоже не меньше твоего ходила на репетицию...».

«Еще тебя попрошу насчет Сашиной карточки. Что, можно надеяться, чтоб увеличили или нет? Если да, то когда я смогу видеть у себя столь дорогого гостя, без которого настоль скучно и грустно живется. Милый Леля, сделай, что я тебя так прошу...».

Письма сестры Клавдии Дмитриевны шли за ним вдогонку.

К открытию сезона 1914/15 года Художественный театр собирался необычно. Для тех, кто проводил это лето в Мариенбаде (а это был цвет труппы, — Станиславский, Качалов, Леонидов и другие), возвращение на родину превратилось в трудный бег с унижениями немецкого плена. Призыву в армию подлежали Болеславский, Вахтангов, Дикий, Чебан, едва удалось получить отсрочку М. Чехову, дирекция с большими усилиями добивалась освобождения одних, вызволяла других, уже отправленных в полки. Попов благодаря прошлогоднему заключению из города Николаевска «не годен». Но ему приходится по совместительству заняться своей чертежной профессией и работать в учреждении «Земпалатка», проектирующем воинские бараки.

А Москва, несмотря на скорбные вести с германского фронта, еще сверкала и горела электрическими огнями. То, что раньше продавалось за границу, нынче сбывали на внутреннем рынке: варили, шарили, пекли в ресторанах и трактирах, по-прежнему вершились за столиками крупные коммерческие сделки, к ним прибавились военные подряды. Играли все старые московские театры и открывались новые. Война прервала ввоз иностранных кинолент, и стала бурно расти отечественная кинопромышленность, возникали и процветали киноателье и фирмы, целые состояния наживали владельцы кинематографических залов. За счет эвакуированных с запада России учреждений расширилась в городе административная, торговая и прочая деятельность. Словом, жизнь была ключом. После угарных ночей центральные улицы столицы по утрам казались сонным, заколдованным царством. Это тогда молодой московский поэт Борис Пастернак писал:

В девять, по левой, как выйти со Страстного,
На сырых фасадах — ни единой вывески.
Солидные предприятия; но улица — из снов ведь!
Щиты мешают спать, и их велели вынести.

Суконщики, С. Я., то есть сыновья суконщиков
(Форточки наглухо, конторщики в отлучке).
Спит, как убитая, Тверская, только кончик
Сна высвобождая, точно ручку.

Таким же утром, в девять, по левой стороне сонной Тверской шагает молодой артист Художественного театра Алексей Дмитриевич Попов.

Он проходит мимо зеркальных витрин торговли Г. Г. Елисеева, мимо новой роскошной гостиницы «Люкс» на углу Глинищевского переуллка, сворачивает налево, на Скобелевскую площадь, исчезает в подъезде. В этом доме по Тверской, 34, вход со Скобелевской площади, теперь расположена студия МХТ. Более обширное помещение наняли после огромного успеха первого студийного спектакля «Гибель “Надежды”», когда представления для публики стали постоянными. Сейчас в студии готовят к выпуску «Сверчок на печи» Диккенса. Попов не занят, но на репетиции, как и все студийцы, должен являться.

Бог помог Алексею Дмитриевичу Попову собраться, душевно справиться с тягчайшей потерей. Ему послана радость. Если бы не тревожное время и не постоянная сердечная тоска по Саше, он был бы счастлив вполне. Дело в том, что он влюблен. Утра он ждет нетерпеливо, по Тверской летит как на крыльях. В доме, где студия репетирует «Сверчка на печи», Художественный театр устроил лазарет. В обязанность актеров вменили дежурства при раненых, концерты для выздоравливающих. Алексей Дмитриевич очень охотно соглашается и дежурить и участвовать в концертах и вечерах. И не только из милосердия и чувства долга. Врач театра К. К. Ивенсен позаботился о хорошем штате докторов и сестер милосердия. У него и работает Анна Александровна Преображенская, Нюта.

Нюта старше Алексея Дмитриевича на семь лет, ей уже двадцать девять, но выглядит юной. Она среднего роста, у нее большие серые глаза, светло-каштановые волосы, изящно очерченный нос с еле заметной горбинкой и одна бровь чуть выше другой — это придает живому Нютиному лицу внимательное и чуть вопрошающее выражение, какую-то постоянную изменчивость и прелесть. Нюта родом костромичка, дома остались мать, отец, старший брат, тоже врач, а в Москве, в Кудринском переулке, живет замужняя сестра Ольга Александровна Архангельская, — появился еще один очаг семейного тепла и уюта.

Анна Александровна, хотя и «докторица», как шутливо называет ее Алексей Дмитриевич, подобно всем интеллигентным русским девушкам той поры, любит искусство, сама неплохая музыкантша и, конечно, восхищается спектаклями Художественного театра. И она и Лена, ее подруга, вторая «докторица», подружилась со студийцами; в свободные вечера, пусть и

усталые до смерти за день, все собираются у кого-нибудь на дому, пьют чай, рассуждают о театре; Алексею Дмитриевичу легче и веселее в этом смешанном обществе. Товарищи замечают, что он осмелел, разговорился, иногда даже произносит за столом речи и оказался отчаянным спорщиком: как лев бьется за свое мнение против всех!

Нюта очень самостоятельна, к своей медицинской профессии относится серьезно и считает, что врачевать в эти страшные дни — первый долг того, кто умеет. Любовь не останавливает ее принять предложение от лазарета Красного Креста в городе Дмитрове: там еще нужнее доктора. Зимой 1915 года она переселяется в Дмитров, а оттуда, летом — в глухое лесное Ярыгино Дмитровского уезда, по дороге в Хотьково: чем труднее, тем лучше!

В этот сезон Алексей Дмитриевич, как назло, много занят в репертуаре, репетиции каждое утро, вечерами — «Земпалатка», ночами — дежурства в лазарете. На нелегкую поездку в Дмитров (несколько часов по Савеловской железной дороге) остается только выходной — раз в неделю, да и то не в каждую. Удручающе мало!

К весне Алексей Дмитриевич настолько исхудал и стал так зловеще кашлять, что докторам и «докторнице» пришлось немедленно отправлять его на кумыс. После весенних петербургских гастролей театра, распрощавшись с Ярыгином, заехав по дороге к матери в Саратов, Попов потащился в Астраханскую губернию, в глухое из глухих степное село Таловка-Киргизская, где месяц отсыпался в тихом доме священника и пил кумыс. Помогло, он поправился.

Его письма к Нюте из Москвы, из Петербурга, отовсюду — дневник любви и хроника жизни молодого актера, автопортрет, портрет души, о чем, конечно, и не помышляет корреспондент, считающий часы до получения очередной вестки из Дмитрова, из Ярыгина. Идет 1915 год.

«Здравствуй! Сиж у Ленки, собираемся в гости к шаляпинистам (попить чайку). Весь день работал — устал, сегодня утром послал тебе письмо, а с Леной решил еще черкнуть. Ужасно жалею, что не могу ехать с Леной к тебе — проклятая “Гибель”. ... Настроение у меня хорошее, думаю о том, как приедет мама. Скоро напишу ей и вышлю денег. Погода на улице весенняя, бодрящая — приятно и радостно на душе. Ужасно люблю весну. Я готов жить только из-за того, что каждый год бывает весна. Уж очень сил много бывает весной и любовь какая-то ко всему окружающему.

1 ч. 30 м. ночи.

... Почему нельзя сейчас перелететь к тебе? Сегодня на Тверской встретил какую-то фигуру в поддеггае, сзади похожую на тебя, и сердце как-то так подпрыгнуло, и я подумал: “А хорошо любить, хорошо жить с заполненным сердцем”»^{ix}.

«Милая, сижу в студии, скоро пойду к Лене отдать письмо, захотелось еще черкнуть тебе немножко.

Последние дни что-то хорошее, бодрое настроение, вечерами сидим дома с Чебаном и читаем или разговариваем на излюбленные темы о сущности

актерского творчества».

«Приятного аппетита! А также как Ваше здоровье? И играете ли Вы на “роялях”?»

Сажу в какой-то столовой у какой-то немки. Устал как собака, с утра сел в первый раз, а сейчас 7 ч. вечера... Ехали — лил все время дождь, а приехали в Питер — солнца масса! Тепло, хорошо! Я так обрадовался Невскому, что бегал до изнеможения. Люблю Невский.

Из Клина послал тебе открытку — получила ли ты?

Если бы ты знала, сколько раз я вспоминал тебя сегодня за день! Был очень занят, был в сутолоке, и все же из головы почти не выходил твой голос и твое личико. Хочется вдруг неожиданно встретить тебя на улице.

Пиши все, как здоровье? Что болит? (Пиши как родному). Кто и что пишет? Как мама? Напиши ей, обязательно скорее, чтоб ничто не могло нас связывать; захочется обвенчаться, чтоб можно было сделать это всегда, когда захочется, чтоб не готовиться к этому так медлительно важно...».

«Петроград 1 мая.

Я самый счастливый человек! Я думал, высчитывал, когда я могу получить от тебя письмо? И вдруг... нежданно-негаданно получил одно за другим два письма. Если бы знала, как я тебе благодарен! Как я был рад им, моя милая... перечитывал и буду перечитывать много-много раз. Целую тебя за них мил... трил... квадрильоны раз! ... Вчера утром ходили компанией в *Музыкальную драму*, слушали “Онегина”, а вечером “Пиковую даму”. От “Онегина” были все в таком восторге, что не сумею передать, — никто из нас никогда ничего не видел подобного (были я, Чебан, Готовцев, Сушкевич, Базилевские, Массалитинов, Берсенев, Вол. Попов). В первый раз мы увидели настоящую Татьяну, Ольгу и всех — замечательный театр. Артисты совершенно отрешились от трафаретов, от дирижерской палочки (дирижера совсем не видят), играют так замечательно! (Я думал, что в опере нельзя так хорошо играть с ее условностями.) Одним словом, в опере они ухитрились дать художественные, простые, искренние *переживания*. У них совсем нет того, над чем смеются в опере, т. е. того, что высмеивается в “Вампуке” в “Кривом зеркале”. “Письмо Татьяны” я, наверное, никогда не забуду до конца дней своих — приеду, расскажу тебе подробнее — замечательно!

У нас в театре все по-старому. Вчера была премьера “Пушкина”. Разругали на чем свет стоит. Ну да нам не привыкать. Лично меня это не трогает никак, я и сам ругался. Немного обидно за то, что ругают со злорадством, как бы радуясь провалу, обидно, что не уважают театра и *стариков*, это несправедливо. Я здоров, кашляю реже. Ем ужасно много и часто. Потому что шляюсь по ресторанам. Скоро кончатся репетиции и я днями буду свободен и думаю заняться рисованием, куплю масляных красок. Соскучился я по ним страшно. Буду пробовать написать лунную ночь в березовом лесу, которую видел с тобой в Дмитрове. Конечно, не выйдет, но буду работать, а в работе есть радость. Еще думаю скопировать для тебя из музея Александра III картину

Борисова, которая тебе понравилась, с розовой полосой на небе... Черное небо и льды. Помнишь? Если удастся, то привезу тебе ее».

«28 мая. 9 ¹/₂ ч. вечера.

Сажу на Михайловском бульваре. Настроение хорошее, и весь день был хороший — получил кучу денег на лето, прибавили жалованье 15 руб., теперь получаю 65 руб. в месяц, и выдали за “Нахлебника” наградных 150 руб. Совершенно неожиданно для меня. Пошлю деньги маме, они там будут очень кстати. Станиславский наговорил много приятного о будущем годе. Одним словом, порадовали, хочется поделиться с тобой. Приеду расскажу».

«Мечты всмятку. 30/VI.

А мне все-таки кажется, что когда-нибудь мы с тобой будем жить на Волге, ты служить, а я тоже что-нибудь делать буду, и будем жить тихой семейной жизнью. Еще я хочу провести с тобой лето на Волге в хорошей природе, на даче, чтоб была на берегу. Много бы купались, ездили на лодке, ты б загорела, ручки твои белые стали б железными и загорелыми. Неужели такая ерунда не достижима? Я не думаю. Если ты будешь когда-нибудь увольняться и переходить с одного места на другое и будет это близко к весне, я обязательно свяжу тебя и на все лето увезу на Волгу, а потом осенью будешь поступать. Для этого тебе нужно будет легче смотреть на все, не беспокоиться понапрасну и любить меня так, чтобы ты не считала, которые деньги мои, а которые твои. Ведь скоро я буду богатый, такой богатый, что можно будет жить вдвоем на одно мое жалованье, хотя и сейчас можно жить на 150 руб. вдвоем. ... И везде, где бы мы ни были, нам будет хорошо по той простой причине, что мы любим друг друга крепко и сильно. Ведь да? А еще у нас будет (не за границей) девочка, толстая, ноги круглые, руки тоже как будто ниточками перевязанные в суставах. Которую мы будем крепко любить и она нас, и втроем нам будет ничего не страшно и везде хорошо и радостно. А под конец у нас будет дача или маленькое имение на Волге, в котором мы будем доживать век и перечитывать это и много других писем.

Ну как тебе нравятся мои мечты? А? Напиши!»

«2 июля. 4 ч. дня.

... Завтра в 4 ч. утра сяду на лошадь в компании с каким-то коммивояжером (представителем швейных машин и земледельческих орудий) и буду трястись 40 верст. Для меня это неиспытанное ощущение, и потому интересуюсь очень, хотя предчувствую смертельную тоску. Поместили меня сейчас в зал, т. к. нет свободных “номеров”. Общество вокруг меня довольно странное, но зато многочисленное: голодная кошка и дюжин восемь — мух! Весело, но беспокойно. Мухи облизывают мою оголенную голову (я обрился). Надо видеть, чтобы убедиться, насколько я безобразен сейчас: голова синяя, рожа желтая, глаза зеленые, уши грязные, — вообще выцветшая акварель. Ну, милая, завтра я буду в такой дыре, куда ни один пастух (для Макара исключение) телят не гонял, а я, дурак, погнался».

«23 августа.

... Я беснуюсь, сегодня вечером первая репетиция с Качаловым. Ужасно нелепо себя чувствую, потому что еще до сих пор не выучил твердо текст, он ужасно труден, обороты речи у Смердякова идиотские. Не знаю, что будет. Я только хочу одного, чтобы скорее все кончилось... Может быть, тебе непонятно, что я волнуюсь? Так вспомни свои последние экзамены — это же равносильно, я тоже держу экзамен на актера и к тому же еще гадко то, что *все они* на своих местах давно все знают, а я вхожу в пьесу с 5 – 6 репетиций. Ведь я б, наверное, и сотой доли того волнения не испытал, если б мне дали такую же большую роль, но в новой пьесе, где все бы равно, как и я, начинали постепенно за столом, беседа. ... Приехать к тебе? Милая, я и думать об этом не могу! Я с 11 ч. утра до 8 ч. вечера не выхожу из дому все эти дни, а дальше начнутся по вечерам и утрам репетиции».

Вместе с письмами у Анны Александровны Поповой хранилась тетрадь дмитровских рисунков Алексея Дмитриевича. И это тоже страницы дневника 1915 года — шуточные, смешные, полные любви и нежности картинки.

Все, что окружает его Ньюту, кажется ему удивительным, поэтичным и исполненным значения. И комната, которую она снимает «у бабушки с дедушкой», и занавеска, кувшины на окне, домашнее растение на столике-треножнике; под рисунком подпись: «Помнишь, как мы радовались первой мухе?». И «Монастырь из Нюточкиного окна» — зимний город, древний Дмитров, кровли башен, березы на снегу. Акварель-натюрморт из подосиновиков, васильков и кашки, высыпанных на стол; подпись: «Грибы, которые мы собирали 5 августа 1915 года». Конечно, в его глазах это просто необыкновенные грибы и единственная в мире кашка! На отдельном листе, очерившись, сверкая голубыми глазами, стоит пушистый кот. Заклятие: «Рыжий кот, храни, береги дорогую Нюточку!»

Анне Александровне нарисовал он заветную поляну на Лысой горе, где они с Сашей встречали восход и завтракали вот за этим дощатым столом лесничего под деревьями. Ей рассказал он всю свою жизнь, покался в грехах, в дурных и отвратительных, как он считал, свойствах своего характера. Ей доверял он все, все свои старые печали и новые беды.

Раньше, в одном из первых писем в Дмитров, 12 февраля 1915 года: «Я говорил тебе не раз, что мне тяжело в Худ[ожественном] театре».

Как же так? Он, который еще совсем недавно рыдал, как мальчишка, в Саратове, потеряв свою Москву, свой Камергерский переулок!

Да, острыми приступами схватывала его тоска. Он перевозмогал себя, молчал, таился, жаловался только Нюте.

Может быть, причина заключалась в актерском бездействии, от чего так страдали многие товарищи Попова, молодые сотрудники МХТ? Гордые постулаты, с которыми открывался театр: «Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты» или «Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом», — оказались несбыточными, так же как и

надежды на полную артистическую демократию. Иерархия, разница в положении между «отцами» и «детьми» существовала в Художественном театре не менее, а то и значительно более, чем на других сценах. И здесь дистанция между Гамлетом и статистом — увы! — тоже была огромна. И актер — интеллигентный, культурный, ученик Станиславского, патриот МХТ — все же оставался актером. Актерская безработица мрачнее любой иной: тот, кто хочет играть, непременно хочет, чтобы его игру смотрели, чтобы аплодировали, рыдали, хохотали. И далеко не каждый способен на самоотречение во имя высоких идей сценического ансамбля. И Алексею Попову с его страстной жадой постижения *искусства* и любопытством к спектаклю как целому порой становилось грустно. Что же было взять от прирожденных «звезд», как Алиса Коонен или Ольга Гзовская? Они и покидали Художественный театр, нанося ножевые раны в сердце Станиславского.

Два сезона — 1915/16 и следующий — оказались для Попова порой срочных вводов.

Правда, Смердякова сыграть ему не пришлось: возобновление «Карамазовых» было отложено. Его вводят на роль священника в «Пире во время чумы» (в первом составе — Массалитинов), двух старых лакеев: в «Селе Степанчикове» и «Смерти Пазухина». Но, оказывается, репетиции, начиная с застольных, процесс создания спектакля — от замысла до воплощения — для него гораздо интереснее, нежели результат, игра перед публикой. В студии — то же самое.

Попову дают вслед за Н. Ф. Колиным роль Дантье в «Гибели “Надежды”». Этот маленький, вечно голодный старикашка богадельщик ходит в рыбачий поселок вместе с крепким стариком Кобусом, засыпая от дряхлости. Играть его Попову было нелегко, но всем понравилось, и по распоряжению Л. А. Сулержицкого, директора студии, М. А. Чехов должен был ввести его на свою роль Калеба в «Сверчке на печи».

Старый игрушечный мастер Калёб, отец слепой Берты, был скоро после премьеры признан шедевром Михаила Чехова. Попов, как он сам говорил, тоже был этим творением «загипнотизирован».

Чехов сделал все, чтобы его дублер был самостоятельным. Занижались по «системе» К. С. Станиславского. Попов определил «сквозное действие» роли — «все для счастья и спокойствия дочери», нашел «зерно» — «глубокая сосредоточенность в самом себе». Чехов принял.

Фотографии Попова — Калёба и особенно одна из них запечатлели облик, отличный от Чехова в этой роли. Насупленные брови, сверкающие черные глаза, жесткие космы — этот Калёб моложе, резче.

Но Попову было интересно работать над ролью, а играть ее не нравилось: «В Калёбе я был очень похож на Чехова складом лица, глухим голосом, и меня иногда после спектакля, когда я был еще в гриме, почетные гости студии награждали комплиментами, принимая за М. А. Чехова».

Нордлинг в «Потопе» — роль хорошая, с биографией, с характером. Швед иммигрант в Америке скитается горемыкой, мечтает построить гигантский телескоп, беспрестанно говорит о своем изобретении, сам в него не веря. Как и

Калеба, Нордлинга Попов играл часто, но опять-таки без удовольствия: это тоже был лишь ввод.

Попов начал постоянно сниматься в кино. Руководители Художественного театра не одобряли съемок своих актеров, не раз обращались к молодежи с увещевающими письмами и запретами съемок, как, впрочем, и любой другой актерской работы на стороне, вне театра. А те снимались все равно! Фильма (это слово тогда употреблялось в женском роде) давала популярность у публики, славу и еще — заработок. Кино во время войны богатело и щедро оплачивало своих «звезд» и «звездочек»: гонорар в киноателье был во много раз выше театрального жалованья.

И актеры снимались. Одни — увлеченно, другие — чуть смущаясь «несолидности» и «низкопробности» непонятного нового дела, третьи — беззастенчиво халтуря. Снимались все, кого приглашали, от Мамонта Дальского до Вс. Мейерхольда, от Ф. Шаляпина до А. Вертинского. И артисты Художественного театра снимались очень много: Германова, Гзовская, Коренева, Грибунин, студийная молодежь, Бакшеев и другие. Болеславский, Сушкевич, Туржанский освоили кинорежиссуру и стали успешно ставить фильмы, приглашая товарищей по студии. Некоторые кинокартины целиком осуществлялись силами студийцев: не только перенесенный на экран «Сверчок на печи», но и «кинопоэма» «Когда звучат струны сердца» с участием Вахтангова и Михаила Чехова, «Цветы запоздалые» по А. П. Чехову, признанные одной из лучших дореволюционных экранизаций прозы. В «Братьях Карамазовых» — «киноиллюстрации романа в пяти частях», поставленной В. Туржанским, — Грушеньку играла Фаина Шевченко, Алешу Карамазова — Владимир Попов, а Смердякова — Подов Алексей.

Кинематографический способ создания образа в ту пору (да и сейчас!) был несхожен с театральным. Репетиции, по сути дела, отсутствовали. Роль снималась крошечными кусочками, «экспромтом», в зависимости от «производственных условий» съемок в павильоне и на натуре. Но зато мобилизовалась способность к импровизации, и было поучительно смотреть на свою собственную игру, запечатленную на пленке.

«Братья Карамазовы» Попов увидел на премьере в кинематографе «Палас-театр» в Петербурге во время весенних гастролей 1915 года. «Было много наших, — писал он Анне Александровне, — меня очень хвалили, поздравляли с успехом, я был рад, но сам себе и Ленке (подруге Нюты. — *Н. З.*) понравился не совсем — не понравилась сцена самоубийства Смердякова. Но зато некоторые сцены и мне очень понравились, очень хорошо, говорят, припадок играл, даже Ленке понравилось, а ведь она доктор и вообще меня сурово критиковала».

Лента не сохранилась, как и другие картины с участием Попова. Ранний кинематограф относился к своей продукции легкомысленно, не берег ее.

Но фотография Алексея Попова в роли Смердякова осталась. Облик выразителен: на лице молодого человека, отнюдь не отталкивающим, а, скорее, благообразном, налет лакейства, бездарности, подлипки — словом, «смердяковщины». Не став «королем полотняного неба», как величали тогда

кинопремьеров, Попов был все же примечен, и лучшая, самая культурная и солидная кинематографическая фирма А. А. Ханжонкова пожелала заключить с ним договор на целых шесть картин в 1916 году. Правда, осуществлены были только четыре; одновременно Попов снялся в другой фирме, у Р. Перского, в драме из жизни провинциальных чиновников «Ураган» («Кто ее осудит?»), где он был партнером О. В. Гзовской и играл страдающего мужа красавицы Наташи: заверченная ураганом страсти, Наташа изменяла ему. Попов играл итальянского рабочего Витторио в «Тайне исповеди», кучера Петра в фильме «Усни, беспокойное сердце» («Цыган и пан»). В «Волшебной сказке» его партнершей была «королева экрана» Вера Каралли, прима-балерина Большого театра — тонкая, изысканная, с прекрасными темными глазами. В парижских туалетах, благоухая духами, приезжала она на съемки в собственной карете. В «Аннушкином деле» Попов снимался с Зоей Баранцевич, милой инженерю (если применять к кино старые театральные амплуа), а одновременно сценаристкой, автором сюжетов о жгучих смертоносных красавицах и опасных маньяках.

На Тверской, 34 была заведена толстая тетрадь. В нее студийцы записывали все, что хотели: замечания по ходу спектаклей, каламбуры, серьезные мысли, стихи. Ныне книга хранится в Музее МХАТ — документ своего времени и студийной жизни.

В один прекрасный день 1915 года на странице этой толстой тетради появились две строчки:

«Говорят не то, что думают, и меньше всех знает студию К. С. и больно от этого обмана»^x.

Рука Алексея Попова. Разразился скандал...

Но прежде — о том, что значила для Попова студия МХТ, или Первая студия, как она вскоре стала называться. Занятия с К. С. Станиславским, студийные спектакли, учебная и закулисная жизнь коллектива — все это формировало личность Попова-режиссера не менее (хотя и по-иному), чем Художественный театр.

С конспектами, которые вел Попов на занятиях, он далее не расставался. Вплоть до выхода в свет книги «Работа актера над собой» собственные записи бесед Станиславского оставались для него рабочим материалом. Заметки на полях, сделанные в разные периоды, отражают эволюцию его отношения к «системе» Станиславского. Порой полемизируя, порой отрицая, возвращаясь вновь и вновь к урокам 1912–1913 годов, Попов вырабатывает свой педагогический метод. «Все радости, какие можно получить в искусстве, идут от того посева, который сделали Вы во мне и в сотнях таких же, как я», — писал Константину Сергеевичу в день его 75-летия Попов, считавшийся тогда «аитимхатовским» режиссером. И это были не юбилейные слова, а правда всей его жизни, как и подпись: «Всю жизнь влюбленный в Вас Ваш ученик Алексей Попов».

Студийные спектакли Попов изучал пристально и очень любил. Досконально прослеженные им в ходе создания, наблюдаемые на сцене и из зрительного зала, — тоже школа режиссуры и практическая реализация занятий Станиславского, «система» в действии, «дальнейшее углубление актерского

творчества в самой своей основе, даже по отношению к искусству Художественного театра», как писал он впоследствии.

Не менее важным для Попова-наблюдателя было и *содержание* этих спектаклей, комплекс проблем, ими поднятых.

Студийная «Гибель “Надежды”» прямо продолжала ту линию спектаклей МХТ, которую Станиславский в «Моей жизни в искусстве» назвал «общественно-политической»: драма голландского писателя Германа Гейерманса, социал-демократа, автора остросоциальных романов, «Благодатная Надежда» (таково название в оригинале) в России была запрещена цензурой. Студии МХТ удалось получить разрешение на постановку, а после революции пьеса была рекомендована ТЕО Наркомпроса, много шла в провинции, неоднократно переиздавалась. Для Попова и это окажется немаловажным: с «Гибелью “Надежды”» связано его раннее творчество.

Оценки последующих спектаклей студии историками театра поляризуются: «Праздник мира» Г. Гауптмана считается неудачен вследствие того, что душевное самообнажение актеров оказалось здесь на грани с патологией. «Сверчок на печи» Диккенса признан спектаклем совершенным, эмблемой молодого театра. В «Потопе» Г. Бергера видят «бесстрашный суд над буржуазным миром».

Между тем три названных спектакля были объединены с «Гибелью “Надежды”» общей темой и варьировали ее в разных мелодических ладах³. Выбор между добром и злом — самая краткая формула этой темы; перед выбором поставлены каждый человек в отдельности и человечество в целом. В «Гибели “Надежды”» противоборствующие начала четко разведены между богатыми и бедными, эксплуататорами и эксплуатируемыми — социальный вариант трактовки. В «Празднике мира» и «Потопе» по совпадению (впрочем, не случайному, а скорее, характерному для тенденций развития западной драмы на рубеже веков) добро и зло — словно бы на чашах весов в состоянии качательного равновесия. У Гауптмана люди на какой-то краткий миг под серебряной звездой рождественской елки становятся душевно открытыми, любящими, какими могли бы быть, если бы не раздирали их вражда и злоба. Вспыхивает ссора, и все возвращается на круги своя — праздник примирения только лишь осветил вспышкой будни взаимного мучительства.

В композиционном центре «Потопа» — тоже недолгое торжество людского единения в силу ошибки, мнимого приближения смерти. Как только обнаруживается, что смерть не грозит, снова воцаряются ненависть и всеобщее равнодушие. Но если гауптмановский тяжелый психологизм заставлял чашу весов крениться в сторону зла и мрака, то в «Потопе» каждый зритель мог сам решить, кто же из авторов спектакля более прав — вдохновитель постановки Сулержицкий, считая, что главный акт второй — примирение, потому что «все милые и сердечные... а заела их улица, доллары и биржа», или, наоборот, режиссер «Потопа» Вахтангов, который тщательно разрабатывал первый и

³ Идеиное единство студийных спектаклей было рано замечено и раскрыто П. А. Марковым, автором лучших статей о Первой студии МХТ.

третий акты (вражду): «Все друг другу волки. Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга». Спектакль оставлял вопрос открытым: обе правды были уравновешены.

В «Сверчке на печи» та же тема была переведена в мажорную тональность. С той минуты, как луч прожектора освещал фигуру чтеца в старомодном жабо, начинал петь чайник и весело трещали поленья в камине дома Пирибинглей, до самого конца спектакля, когда этот милый, обаятельный мир исчезал и словно бы растворялся как сон, звучала единая мелодия доброты и юмора. Она оказалась необходимой людям настолько, что «Сверчок на печи» продержался на сцене целое десятилетие. И какое! В дни премьеры осенняя Тверская улица казалась далекой от Мазурских болот, где уже была погублена двухсоттысячная русская армия, далее сгущался кошмар войны, все сулило «невиданные перемены, неслыханные мятежи», шли эшелоны с ранеными, лютовали спекулянты, сахар и хлеб стали отпускать по карточкам. «Сверчок на печи» был воплощенным контрастом действительности, и именно это давало спектаклю жизнь.

Так были связаны со своей трагической эпохой студийные спектакли, по-разному, скрытно, но крепко. Их нравственную программу полностью разделял Алексей Попов, они отражали и его художественные склонности и его мирозерцание той поры. «Хотелось “увлекать и заражать зрителя идеями добра и красоты” — так выражал я в то время задачи театра». Молодой Попов считал (а еще раньше ощущал, чувствовал), что театр, музыка, искусство «имеют ценность не сами по себе, а постольку, поскольку облегчают жизнь, ее тяготы, беспросветную нужду и невзгоды»^{xi}.

Студийные постановки, как он полагал, отвечали этим целям. А дух и быт студии год от года отвращали. Маленький театр на Тверской, 34, по мнению молодого Попова, все менее походил на лабораторию «системы» Станиславского, где воспитывается и формируется художник, способный заражать зрителя теми самыми «идеями добра и красоты».

Многое не нравилось ему с самого начала. В материалах к «Истории моего современника» не раз встречаются противопоставления атмосферы Художественного театра студийной. Рано завелись среди «избранной молодежи» снобизм и кастовое высокомерие. Попову там неуютно, «не было: “Будем знакомы — Качалов”», — записывает он еще раз вспоминая свою первую встречу с премьером МХТ, доброжелательным Василием Ивановичем.

Конечно, поначалу всех объединяла и сближала личность К. С. Станиславского.

Как писал П. А. Марков, «жажда примирения правды актера-лицедея с личной правдой актера-человека издавна лежала в существе творческой деятельности Станиславского. Его монументальная и текучая “система” подводила итог долгой сценической работе и приносила разрешение мучительных для него вопросов. Предъявляя актеру ряд технических задач, учение Станиславского искало им оправдания в общем представлении о значении художественного творчества. Душевный натурализм, как ранее называли “систему” Станиславского, по существу, вытекал из этического

оправдания “лицедейства”, из стремления обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду и правоту актера»^{xii}.

Потому-то Алексей Попов стал приверженцем этого учения навсегда. Именно в нетеатральном *оправдании театра*, который из игры становится чем-то значительно большим, нежели игра, — «делом нашей жизни» — и заключался для Попова смысл «системы», занятий в студии, хотя он это и не умел тогда выразить. Попов — ученик Станиславского по глубокому духовному сродству при всем различии масштабов двух этих людей: великого творца и начинающего актера, сотрудника из народных сцен.

Однако гармоническая личность Станиславского и при духовных далях, какие виделись этому рыцарю и фантасту за конкретной театральной работой, всегда умеряла и успокаивала максималистскую жажду достигнуть недостижимое. Ставя перед собой и окружающими задачи надтеатральные и внетеатральные, нравственные свои «сверхзадачи», Станиславский при этом умудрялся быть человеком театра *terre-a-terre* и обеими ногами, твердо стоял на досчатом полу сцены. «Театр-монастырь», «театр-храм», «актер-жрец» — при всей поэтичности, эти метафоры оставались в его устах именно метафорами... Иное у Сулержицкого. Во всем до предела идущее искательство и безмерно увлекающаяся натура превращали для него метафору «театр-монастырь» в реальную цель директорской работы. Впрочем, вряд ли запросы Сулержицкого могли быть удовлетворены и в спокойной монастырской жизни, требующей прежде всего терпения и смирения. Ему нужна была экзальтация секты. Недаром, человек умный и тонкий, он горестно признавался: «У меня выходит только тогда, когда материал исключителен и доходит сам, как, например, духоборы»^{xiii}. Да, героически экспортировать в Канаду через океан гонимую секту духоборов Сулеру оказалось легче, чем руководить маленьким театриком в центре тихой Москвы, против памятника генералу Скобелеву.

«Я мечтал, — писал в декабре 1915 года Сулержицкий в своем письме к Станиславскому, полном горечи и разочарования, — ... чтобы самая эта труппа, состоящая из людей, живущих тепло, дружно, в труде и полной свободе, зимой горя в искусстве, летом радостно живя на берегу моря, где все создано своим трудом, возбуждала бы в людях восхищение...»^{xiv}.

Летняя программа осуществлялась. Как на Днепре под Каневом, где колония актерских семей под руководством милого Сулера, дети и взрослые, равно увлеченно предавались играм в пиратов и индейцев, так и в «евпаторийской коммуне», где студийцы сами обрабатывали землю и вели образ жизни первобытных людей, — все это было чудесно, искрометно и талантливо.

Зимой же «гореть в искусстве» оказывалось легче, нежели воплощать Сулеров идеал теплой и дружной «общинной жизни».

И вот студийная «Книга впечатлений». М. А. Чехов свидетельствовал, что она лежала рядом с кабинетом Сулержицкого на специальной полочке, наподобие Евангелия на аналое; Леопольд Антонович постоянно заглядывал в нее, перечитывал.

Записи — разные: здесь и жалоба на «ужасную картошку» в третьем акте

«Сверчка» и записи серьезные — они известны, цитированы в театральной литературе. Например, запись А. А. Гейрота «Прости, прохожий...», содержащая в себе призыв найти в «театре, в нашем творчестве такое (в исканиях хотя бы), что отразило бы великую эпоху... Или ты не переживаешь сейчас ничего — тогда ты Корш или хуже — Максим⁴, — или ты благородный артист МХТ».

Сулержицкий в повышенном, проповедническом тоне написал в книге о грубости и равнодушии студийцев к истопнику. Наверное, уместнее был бы простой выговор грубиянам, но он предпочитал увещевать, описывать горькую долю бедняка.

Комментарии на полях появились сразу. К пассажиру — «жизнеописанию» истопника — присовокупили «иллюстрацию»: согбенная фигура с вязанкой дров за плечами, а рядом череп и скрещенные кости...

Алексею Попову до этих страниц принадлежало в книге лишь одно высказывание, начинавшееся словами: «Володю Попова обижают». Речь шла о сценических шумах, которыми начал увлекаться его товарищ, впоследствии ставший уникальным специалистом в этой области, автором книги «Звукошумовые оформления спектакля». Так вот Володю Попова чем-то обидели. «Я серьезно пишу», — заканчивает его адвокат. Внизу приписка чужой рукой: «Я шутить не умею» (намек на чрезмерную серьезность Алексея Попова).

После инцидента с истопником и появляется цитированная выше запись: «Говорят не то, что думают, и меньше всех знает студию К. С., и больно от этого обмана». Подписи нет. Тут же вместе с вопросом Гейрота «Почему не подписался?» приписка другим почерком: «Да! Не хватило мужества подписаться. Здоровы говорить громкие фразы исподтишка».

На следующей странице — Сулержицкий: «А. Д. Попову... Это непонятно. Будьте добры здесь же, на этой странице, ответить ко всеобщему сведению — ясно, определенно, что Вы желаете сказать этим. Здесь можно говорить что угодно, но ясно, отвечая за свои слова. Оказывается, как заключаю из последующей записи, Вы даже не подписались. Вы понимаете, что такое получается? Итак, пожалуйста, объяснитесь».

Попов не принадлежал к числу любимцев Сулержицкого, не входил в его близкое окружение и, разумеется, не бывал ни в летних коммунах, ни на пикниках. Лето у него было свое — Саратов, Волга, лес, мать, а теперь еще и Нюта. Ему не надо было специально «опрощаться» и «припадать к земле» в месяцы отпуска.

Но и не привечая Попова специально, Сулержицкий относился к нему дружелюбно, уважительно, посмеивался над его сутулой стеснительностью: «перочинный нож»...

Что же делать? Надо «объясниться», «ответить». Так и чудится озадаченный Алексей Дмитриевич над книгой в узком коридорчике, у столика. Наверное, почесывает голову — этот жест у него был уже тогда, — вздыхает:

⁴ «Максим» — известный московский кафе-шантан.

«Во-первых, не подписался по рассеянности, *кот. исправил* на другой же день, прочитав замечание А. Г. Замечание же второго товарища было приписано *после* моей росписи и служит характерным примером какого-то нехорошего злословия.

Ничего нового и страшного сказать не хотел. К. С. думает, что в один прекрасный день, зайдя в студию, он увидит на сцене человек 20 – 25, с большим воодушевлением решающих задачи на освобождение мышц, а где-нибудь в другом уголке еще группа, они перечитывают всего Пушкина, восторгаясь, делясь впечатлениями и выбирая материал для к.-л. концертов. К. С. и не предполагает, что в студии “неудобно” восторгаться Пушкиным или идти на сцену и решать задачи по “системе”. В студии каждый чувствует себя, как в малознакомом обществе, где *неудобно* быть экспансивным, и только исключительные натуры с “абсолютным кругом” (Володя Попов) могут плевать на все и, захлебываясь, рассказывать о том, что он сейчас зачитывается Бремом (“Мир животных”). Странно: те же люди у Филиппова за стаканом кофе восторгаются Чайковским, а в студии каждый боится поведать то дорогое и красивое, что к нему редко приходи, боится, потому что не захотят его понять, а только сострят по возможности. Неужели у Филиппова уютнее?

... И ужас в том, что в конце концов все любят студию, все хорошие люди, а атмосферу создали такую, что самим же трудно дышать. Так вот после каждой беседы К. С. мне и кажется, что он “живет в обмане злодейском”. После каждой беседы К. С. спрашивает: “Ну, может быть, кто что скажет?.. А вы как думаете? и т. д.”. И все молчат, потупившись, и каждый в душе стыдится и не может сказать: “К. С., да я не могу, я не способен на такую наивность, смешно мне многое из того, что вы говорите, а если я и поборю в себе этот ложный стыд, так другие меня засмеют”. Вперед предвижу вопрос на полях: почему же ты-то тут распинаешься, а там молчишь? — А потому, что я такой же неизлечимы, как и все. Алексей Попов».

Таким монологом разразился молчаливый Алексей Попов! Ведь он всегда где-то в тени, всегда чуть в стороне от основного студийного действия (например, на фотографиях с именитыми гостями или его совсем нет, или забьется куда-нибудь на задний план, в угол, — сегодня уже и не разобрать, это он или не он!). Всегда в тени, но как умно и внимательно наблюдает, замечает многое, ставит диагноз таких болезней студии, которые, видимо («Что вы желаете сказать этим?»), не понимает сам Сулержицкий!

Фальшь, скептицизм, высокомерие, самодовольство, занесшаяся надменная посредственность.

В студии, среди «наших», избранных, и говорить следует «нашими», особыми, «еще не сказанными» словами (на поверку это оказывается вычурная, претенциозная речь кружка), и не о Пушкине, а о поэте Х., которого толпа еще не знает, и не о Чайковском, а о последнем этюде Скрябина, — и желательно, чтобы он был услышан вчера, в закрытом домашнем концерте, с «такими-то». В Скрябине можно знать толк как свинья в апельсинах, а это не так важно, важно быть на уровне здешнего тона.

Ты попробуй похвали что-нибудь, что здесь, на Скобелевской, среди своих

экспертов считается «чужим» («Над всем чужим всегда кавычки» — подметил Блок неприменный знак кастового чувства превосходства)! Остроты, пожимание плечами, устыжающие «ой!», «ай!», «ох!», а то и одернут прямо в глаза! Нет, существует своя табель о рангах и своя шкала оценок, изволь ее угадывать, придерживайтесь, а иначе — прочь!

И все это заразительна ведет к постоянной неестественности в поведение в отношениях, в отношении к искусству, наконец. Истинные ценности подменяются условными мнимостями, создаются и раздуваются репутации, авторитеты, кумиры. Истинные ценности осмеиваются, объявляются *штампом*.

В студии неудобно решать задачи по «системе»! Позвольте, а зачем тогда она, студия, существует? Вот до чего дело дошло на третьем году студийной жизни. Уже и Станиславский смешон, его термины скучны и стерта, его донкихотство комично, он сам *штамп!*

То же самое, что Попов попытался выразить в словах, чуть неуклюжих и прямолинейных, разглядел со стороны сердцевед театра Немирович-Данченко. Он писал, что «по его наблюдениям в студии складывается — если уже не сложилась — своя группа. И в эту группу уже трудно проникать. И не потому, что не слушал лекций. А по каким-то другим соображениям. Это опасно. И хорошо бы... не допускать развития “кружковщины”. Те из лиц, которые отличаются искренностью, застенчивостью, неуверенностью в себе, могут оставаться за флагом...»^{xv}.

По поводу объяснительной речи-записи Попова Сулержицкий не высказался и не собрал студийцев, что он вообще любил делать с целью нравственных разбирательств. А в «Книге» рядом с текстом Попова остались две приписки каких-то студийных рецензентов (или рецензенток).

Первая — милая, шутливая (все-таки это были очень молодые люди): «Зачем в очах твоих прекрасных слезы?»

Вторая: «А говорить о душе и аналогичном почти что дурной тон». Это одергивала и стыдила Попова претенциозная посредственность, во все времена мнящая себя безукоризненным камертоном «дурного» и «хорошего» тона, «банального» и «свежего», которая все смелее поднимала голову в студии.

Так и замолк глас вопиющего в пустыне.

Существовала еще причина неудовлетворенности Алексея Дмитриевича.

Продолжение его письма к А. А. Преображенской от 12 февраля 1915 года: «... рвусь в провинцию и т. д. и т. д., знаю, что там ужас, тьма, подлости, пошлость, подхалимство, ремесло, но рвусь, рвусь, — и эта мысль мучила меня и день и ночь (с тобой только я забывался)...»

Чуть раньше он отправил своему «крестному» Н. Е. Щепановскому, находившемуся в Киеве, слезную просьбу устроить его в какой-нибудь провинциальный театр. Щепановский немедленно ответил своему «славному Алешеньке», но решительно не одобрил его планы. Даже после Корша провинция кажется Николаю Евгеньевичу «жалкой, ужасной, безрукой и безногой с одним большим грубым ртом, готовым пожрать Вас в одну секунду».

В набросках автобиографической книги Попова:

«Почему я стал думать об уходе и когда?

Думаю: со дня поступления. Зарисовки “Трех сестер” делал в первый год поступления. Зачем? (Пригодится — ответил я себе и никогда не поставил “Трех сестер”»).

Общими стараниями друзья и доброжелатели Алексея Попова удержали его в Москве в 1915 году. Но им владела та же сила, что гнала в Иркутск и Нерчинск, в бесприютные актерские скитания, столичного литератора и философа, ставшего трагиком-гастролером Дмитрием Карамазовым, та же сила, что от века управляла русским «хождением в народ», не позволяла имущим спать спокойно, когда где-то там, во тьме, страдают обездоленные, лишенные духовной пищи.

Образ брата Александра Дмитриевича снова и снова вставал в памяти, тревожил, укорял: «Лекция К. С. о трех видах театра. О “жизни человеческого духа”... Я опять вспомнил брата», «К. С. внушает любовь к *искусству для жизни*, а не для искусства», «Мой брат как живое воплощение зрителя, о котором говорит Станиславский». Попов постоянно думал о своем долге перед теми, кто остался дома, перед театрами из сада Сервье, перед казанской галеркой, перед молодыми людьми, нанятыми статистами, которым под сценой гример мажет лаком подбородки (а может, там есть и поталантливее его, Попова, из студии МХТ!). Он ощущал постоянный гнет какой-то вины, ему всегда казалось, что здесь, в Москве, он временно, а там, в провинции, — постоянно, считал, что дослан учиться и должен вернуться: «... вернусь в свой родной город и создам лучший театр в Поволжье; в этом театре такие же юноши и девушки, как я, будут получать неизъяснимое наслаждение от спектаклей “Потонувший колокол”, “Вишневый сад”, “Гамлет” и т. п.».

К мыслям об уходе возвращали его и радости, успехи. «Неизлечимый» — это слово фигурирует в записи Попова, которую он сделал в студийной «Книге впечатлений» («я такой же неизлечимый, как и все»). Слово явилось не случайно. «Неизлечимый» — повесть Глеба Успенского — самостоятельная студийная работа Попова и Чебана. Герой ее опустившийся, находящийся под судом за какие-то провинности деревенский дьякон, тщедушный, худенький человек в потасканном подряснике, с жидкими длинными волосами и бороденкой.

На бледном лице его горели и выдавались «крайне странные, не то восторженные, не то испуганные, даже сумасшедшие глаза». Отец Аркадий частенько являлся к уездному врачу Ивану Ивановичу с просьбами дать ему лекарство, чтобы оно «вступило в самый корень», «душу возобновило». Доктор регулярно прописывал ему порошки от запоя. Длинный семистраничный диалог составлял содержание инсценировки. Текст обеих ролей получался колоритным. Характеры поднимались из российской глуши: доктор, добродушный, осатаневший от невежества вокруг, невольно усвоивший «некоторую покровительственную развязность в обращении со всем этим народом», и безнадежный проситель, одновременно жалкий и значительный, нечто в себе таящий кроме болезни, нелепости и настойчивости. Дьякона играл Попов, врача — Чебан.

«Неизлечим» — так определил Попов «зерно» образа; «сквозное действие» — «хочу вылечиться».

И в зрелую пору Алексей Дмитриевич говорил, что при упоминании о «сквозном действии» он всегда вспоминает давнего юношеского своего «Неизлечимого», ибо именно тогда понял, как можно жить в роли, не прерываясь, целеустремленно и каждый момент, будь то и пауза, вести вперед свое «основное хотение».

«Зерно» — термин Немировича-Данченко. Станиславский опасался его, полагая в нем угрозу статике, чего-то заранее данного на всю роль, способного привести актера к внешней игре. Станиславский боялся готового результата, Немирович — аморфности, растворения характера, подмены образа, написанного автором, чувствами актера, пусть самыми верными и искренними. «Сквозное действие», целеустремленно осуществляя которое, актер может упустить «зерно», специфику образа, Немирович-Данченко корректировал «сквозным самочувствием», убежденный, что так лучше сохранится основная характеристика персонажа, а динамика не будет утрачена.

Попов решил на себе самом проверить, так ли несовместимы оба пути к образу. Еще раньше, репетируя с М. А. Чеховым роль Калеба, они тоже соединяли «сквозное действие» и «зерно» — правда, наспех, по готовой роли. Сейчас, в самостоятельной работе над «Неизлечимым», Попов задался опытом синтеза и не нашел в двух этих методах ничего враждебного и противопоказанного друг другу. Наоборот, убеждался, что определение «зерна» (а не его «играние»!), то есть главенствующего «сквозного самочувствия» при верном, сосредоточенном «сквозном действии», помогает выполнению «сверхзадачи» образа.

Все это было для Попова чрезвычайно важно. Дело ведь было не только в «зерне» или «сквозном действии» как таковых, хотя технология мастерства уже никогда не замкнется для Попова в круг собственно технологии и профессии, всегда будет предметом его волнений, порой даже и чрезмерных, привычно будет устремляться в сферы нравственности, умозрения и мировоззрения. Студийный отрывок, лабораторная проба — «Неизлечимый» — обнаружил свойственное Попову тяготение к гармонии, к объединению. Здесь реализовалась практически формула того двуединства, которое, пожалуй, было для него простейшим, итоговым извлечением из всего пройденного в школе Художественного театра: перевоплощение через переживание.

Так и родился у Попова его отец Аркадий, полубезумец с угловатой длинной фигурой, в спутанных складках поношенной пыльной рясы, с неровной походкой и с улыбкой беспомощной и жалкой.

«Неизлечимый» понравился Станиславскому и был включен в репертуар студии. Попов и Чебан играли его в чеховском вечере, когда по тем или иным причинам выпадала одна из миниатюр основной программы.

В ноябре 1916 года «Неизлечимого» посмотрел Е. Б. Вахтангов. «Хорошо задумано, и много прекрасных моментов (именно тогда, когда не навязываете, не объясняете и не “хотите казаться углубленным”»^{xvi}), — написал он Попову. Чебана он принял безусловно. Опытным глазом педагога он разглядел в игре

Попова недостаток «сценической наивности» и «режиссерский рисунок» (кстати, Вахтангов замечал это и у себя самого с тех пор, как он стал режиссером).

К Попову он давно присматривался. Однажды они вместе играли «Потоп». Вахтангов попросил Попова подождать (разгримировывался Вахтангов медленно) и, выйдя на ночную Тверскую, сделал ошеломившее собеседника предложение. Он пригласил Алексея Дмитриевича вести в молодой студенческой студии, работающей в Мансуровском переулке, педагогические занятия и репетиции «Незнакомки» Александра Блока! Мансуровской студией Вахтангов руководил уже с 1913 года, а с октября 1914-го этот любительский кружок приобрел статус театральной школы.

Вот это да! Сложнейшая поэтическая драма в трех «видениях», смещение иронически-бытового и мистического планов, сочетание речи прозаической и стихотворной! Уличный кабачок, ацетиленовый фонарь льет бело-матовый свет, над кружками склонились пьяницы — «вылитый Верлен» и «вылитый Гауптман». Персонажи: Поэт, Звездочет, Голубой (он «как тихое, синее пламя»), И «яркая, тяжелая звезда» скатывается с неба, оборачиваясь прекрасной «женщиной в черном»!

На вопрос озадаченного Попова, почему же именно он избран для такого непростого дела, он, не имеющий никакого опыта, ни педагогического, ни режиссерского, Евгений Богратионович ответил: «Мне, Алеша, нужны *ищущие*, а не опытные. Вы умеете увлекаться и заражать других. Вы беспокойный и неудовлетворенный. Мне такие нужны... Начинайте без предварительных разговоров, “Незнакомка” увлечет и вас и студийцев. Но, я думаю, вы понимаете, что спектакля вы не поставите. На это ни у вас, ни у студийцев не хватит того самого опыта, о котором вы беспокоитесь, а у студии, кроме того, не хватит и материальных ресурсов»^{xvii}.

Чуть раньше (3 октября 1916 г.) Вахтангов обращался к своим мансуровцам (Попов прочтет эти строки через тридцать с лишним лет, когда будут опубликованы вахтанговские письма): «Я давно ждал такого момента, когда Студия возьмет такую пьесу. Вспомните наши разговоры о романтизме. Но сам я не могу предложить этого. Как мать не может подарить своему ребенку очень дорогую игрушку: пусть дядя подарит, я буду очень рада, но сама не могу... Если же возьмет Алексей Дмитриевич [Попов], я ничего не буду иметь против... Я могу доверить эту пьесу Алексею Дмитриевичу. Он обладает способностью долго гореть. Если нет горения — над этой пьесой работать нельзя. Нужно приходиться на репетиции “Незнакомки” наполненными, с горящими глазами. Нужно перед репетицией спросить у каждого: “У вас есть?” Если у кого-нибудь есть этот внутренний огонь, эти серебряные колокольчики в душе, то можно работать: они заразят и других. Если ни у кого нет — бросайте, занимайтесь чем-нибудь другим. Если вы будете будничными и начнете репетировать эту пьесу — будет ужасно. Имейте в виду, что вы не постановку принимаете. Здесь нельзя сказать наверное: “У нас идет “Незнакомка””. Нужно работать, ставить, а поставим или нет — неизвестно»^{xviii}.

Облик Алексея Попова, черты его, как видно из текста, были симпатичны

Вахтангову (в себе самом он часто не находил подобной цельности и чистоты). Но Вахтангов, судя по всему, чувствовал не только «горение» Попова, но и поэтичность его дарования, хотя сыгранные Поповым роли — все эти старые и молодые лакеи из спектаклей МХТ, старцы из студийных спектаклей — не давали на то материала. Видно, звенела какая-то струна и в Калебе, и в фантасте Нордлинге, и в полубезумном отце Аркадии из «Неизлечимого», что Вахтангов счел Попова подходящим режиссером-педагогом для «Незнакомки». А вскоре, осенью 1917 года, он пригласит Алексея Дмитриевича еще в одну принятую им студию — «Габиму» — для занятий по искусству грима. Гримом, характерностью Попов увлекался еще в Саратове, владел им хорошо, однако «Габима» тяготела к экспрессионистской выразительности, сочетание которой с «системой» Станиславского, преподававшейся Вахтанговым, предъявляло свои требования также и к гриму. Алексей Попов и Блок, Алексей Попов и «Габима» — в этих неожиданных вахтанговских сопряжениях таится предчувствие судьбы будущего режиссера.

Конечно, Попов согласился. К его ежедневным театральным маршрутам прибавился вечерний, а часто и ночной, после спектакля, поход в переулочек между Пречистенкой и Остоженкой, где в снятой квартире были оборудованы сцена и зрительный зал на тридцать пять человек. Мансуровцы, в большинстве своем студенты университета, репетировать готовы были до утра и часто расходились на рассвете, когда дворники уже подметали мостовые. Горячо увлечены были все, и режиссер и артисты, а это были совсем юные в те дни, а впоследствии известные деятели театра: Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава, Л. А. Волков, поэт П. Г. Антокольский и другие — ядро будущей Третьей студии МХАТ, далее Театра имени Евг. Вахтангова. Марию — Звезду, Незнакомку — репетировала рано умершая талантливая В. К. Экземплярская.

Н. Г. Зограф, автор первого глубокого исследования, посвященного творчеству Вахтангова, пишет: «В трактовке спектакля проводилась следующая идея: от соприкосновения на миг с Жизнью Мечта стала еще прекраснее, Жизнь в этом мгновенном сближении с Мечтой стала чище. Главную задачу видели в выявлении этой надземной Мечты. Тоска по Незнакомке и одиночество человека должны были являться сквозными идеями первого действия». Зограф приводит свидетельство одной из участниц репетиций, Т. С. Игумновой: работу вели на этюдах, сидя в полутьме, «говорили о пустяках, стараясь в это же время в душе поднимать самое дальнее, самое скрытое». А когда перешли от этюдов к пьесе, то «кружево блоковских стихов рвалось при... прикосновении к ним, и непосредственная близость мечты в душе исчезала при необходимости соблюдать мизансцены, паузы, при контроле актера над душой человека»^{xix}.

Репетиции шли весь сезон 1916/17 года, продолжались в следующем и постепенно заглохли. Маленький эпизод, учебная работа, так и не увидевшая сцены, — что в этом, казалось бы?

Но «Незнакомка» возникла в Мансуровском переулке в то самое время, когда Вахтангов слышал, почувствовал у молодежи «неудовлетворение “бытовым” спектаклем, хотя бы и направленным к добру». «Быть может, это первый шаг к “романтизму”, к повороту, — записывает он в апреле

1916 года. — И мне тоже что-то чудится...».

Шел третий год изнурительной войны, все более грозно нависали тучи, «улица» врывалась в «общины» и «храмы», все труднее было поддерживать их отгороженный от мира, шаткий уют.

Почему же Вахтангов, которому, как и молодежи, виделся вблизи «поворот», отдал на «откуп» «Незнакомку»? — гадали биографы режиссера, Вахтангов, влюбленный в поэзию Блока и увлеченный мейерхольдовской постановкой «Незнакомки» в Петербурге в 1915 году?

Разгадка лежит в контексте дальнейших исканий Вахтангова и той интерпретации блоковской драмы, которая как-то быстро и стойко сложилась в Мансуровской студии, ни у кого не вызывая сомнения. В «Незнакомке» читалась не трагикомическая ирония, не горечь превращения «Прекрасной Дамы» в сомнительную особу с Обводного канала, не боль поэта от всемогущей власти пошлости, а только лишь поэзия синего ночного неба и голубого снега, «очарованной дали», Мечты с большой буквы. В драме Блока синий цвет заволакивала черно-белая мгла, сгущались мотивы мрачные, inferнальные, но этого еще не замечали.

Творчество Вахтангова в 1915 – 1916 годах внешне еще полностью укладывалось в систему так называемого «интимно-психологического театра». Но исподволь созревало у художника новое понимание «острой выразительной формы», пробивались наружу иные режиссерские темы, ритмы, музыка, — чуткие современники слышали их уже в «Потопе», а позднейшие исследователи проследили внутреннюю подготовку, накапливание будущего взрыва по дневниковым записям и формирующимся вахтанговским замыслам.

Одновременно с репетициями «Незнакомки» сам Вахтангов начинает репетировать в Мансуровской студии «Чудо святого Антония» Метерлинка. Первая редакция спектакля сделана еще по модели «Праздника мира» и «Потопа» с их неустойчивым равновесием добра и зла, просветления и тьмы. Но путь ведет Вахтангова к трагическому гротеску, ко второму варианту метерлинковского «Чуда», где неведомого пришельца, странника Антония, явившегося творить добро, волчьей пастью хватает зло — уродливый и пошлый мир буржуа.

Но ведь и в «Незнакомке» Блока звучал сходный мотив. Посещение дольного мира неким иным существом (звездой Марией) тоже, как и в пьесе Метерлинка, оказывалось встречей Чистоты с «бессмертной пошлостью людской», корыстью и злобой. Мотив этот, истинно «вахтанговский», не был замечен в 1916 году ни самим Вахтанговым, ни Поповым, ни студийцами. Драма Блока виделась всем им во флере «неоромантизма». Продолжение опыта «Незнакомки», «неоромантической» стихотворной драмы, мы найдем в дальнейших исканиях молодых вахтанговцев: в постановках Ю. Завадского пьес П. Антокольского «Кукла инфанты» и «Обручение во сне», в работе над циклом стихотворных пьес Марины Цветаевой «Романтика» (1918)⁵.

⁵ Упоминание об этих работах есть в книге М. И. Цветаевой «Повесть о Сонечке» («Нов. мир», 1976, № 3; 1979, № 12). Опубликованная через 60 лет

Все это окажется в будущем небезразлично судьбе Алексея Дмитриевича Попова. Но для нас в скромной истории «Незнакомки» пока важнее всего именно то, что он, чудаковатый и творчески еще не раскрывшийся студиец, предстал в глазах Вахтангова богатым «дядей», который способен подарить ребенку «дорогую игрушку», в то время как «мать» (то есть сам Вахтангов) этого не может.

Но как стремительно вырос Вахтангов! Попов им восхищается: все успевает, блещет, молодежь жизнь положить за него готова! Подумать, что еще каких-нибудь пять лет назад, в 1911-м, он поступил в МХТ таким же бесправным сотрудником, как годом позже Алексей Попов, что оба они выходили в «Живом труп» цыганами, надевали докторские мантии в интермедии «Мнимого больного» и почитали за честь порученные им маленькие роли в «Мысли»!

В том идеале педагога, руководителя студии (а может быть, и молодежного театра), который складывался у Попова, личность Вахтангова подсказала многое. Но, всегда сторонясь верчения вокруг, баловней успеха, не любя быть при них ни «почитателем», ни «равным», Попов тактично соблюдал дистанцию, а она все увеличивалась. Для него Вахтангов был «Евгением Богратионовичем», хотя для других студийцев с Тверской, 34 оставался (или становился) «Женей». А свои письма, скажем, к Чебану, ближайшему товарищу Попова, Вахтангов подписывал просто: «Женька»...

Быстро пробежал 1916 год, начался новый, и совсем неожиданно, именно «вдруг, — как станет вспоминать Попов, — завьюжил февраль 1917 года, помчались грузовики с кумачовыми плакатами, замитинговала Москва и вся Россия... Наискосок от Первой студии, где ныне помещается Моссовет, с балкона кричал осипший Керенский, истерически требуя доверия Временному правительству...».

Летом Поповы поехали на отдых в Кострому. Нюта — жена Алексея Дмитриевича, с Ярыгином — расчет. Есть у Попова в Костроме еще забота: он ищет себе «Савву Морозова», культурного богача, который ссудил бы его деньгами на устройство в городе драматической студии, наподобие дочерних коллективов Художественного театра. Он даже присмотрел одного «мецената». Уходить из МХТ решил точно, но дал себе отсрочку на год, поэтому к началу сезона, к сентябрю, прибыл в Камергерский переулок.

В театре ждала его приятная новость: Станиславский заново ставит «Чайку», он, Попов, назначен на роль Медведенко. И трудовые будни потекли.

ОКТАБРЬ 1917 ГОДА. ПРОЩАНИЕ

«В провинции, в особенности теперь, масса интересной, радующей работы. Мне предлагают организовать земскую студию-музей, которая служит художественным центром губернии... Режиссура и техника сцены меня давно

после ее написания (1919), автобиографическая повесть Цветаевой дает интереснейшие свидетельства о Третьей студии и ее людях.

интересуют, и я многому научился в театре и в студии за эти шесть лет. Если бы Вы видели, какой там недостаток в людях, Вы поверили бы, что я там буду полезен. В Москве из таких, как я, можно построить вторую Эйфелеву башню, а там даже я, такой зеленый, буду желанным и полезным».

Это отрывок из письма, которое 7 апреля 1918 года сочинил Алексей Дмитриевич Попов, объясняя руководителям Художественного театра причины своего желания уйти.

Почти полгода Москва живет при Советской власти.

В среду 25 октября 1917 года в Первой студии шел 234-й спектакль «Сверчка на печи», Попов играл Калеба Племмера. Начали в 8 часов 5 минут вечера, в 11 кончили. «На спектакле А. М. Пешков (Горький)», — записал в дневнике студии дежурный С. Хачатуров. И еще: «Камин совершенно развалился — отремонтировать»^{xx}.

В Петрограде уже был взят Зимний дворец, крейсер «Аврора» возвестил начало новой эры, министры Временного правительства были арестованы, толпы стекались к Смольному. На Втором Всероссийском съезде Советов рабочих и крестьянских депутатов была провозглашена победа социалистической революции. На площади перед Смольным горели костры. Гремел «Интернационал». Поэту Александру Блоку виделась в петроградском небе яркая, одинокая звезда.

В Москве 26 октября день был спокойный и обыкновенный, в Первой студии шел «Потоп», Попов играл Нордлинга. Художественный театр давал «Вишневый сад» в открытом накануне театре сада «Аквариум».

Как записано в дневнике, 28 октября в Первой студии с утра неотменно сидели члены правления и дежурные: была «не особенно спокойная ночь».

Вечером, 28-го же, Поповы справляли именины Анны Александровны и одновременно ее день рождения, прошедший чуть раньше. Поскольку молодые ютились по-прежнему в снятых комнатках, гостей пригласили к родственникам Архангельским, в их новую квартиру у Арбатских ворот, угол Поварской улицы. Там Алексею Дмитриевичу с женой и пришлось отсиживаться семь дней, пока шла стрельба по Арбату. В семье Поповых прижилась шуточная фраза «застрять у Архангельских» или «отсидка у Архангельских» — это и стало означать: праздновать именины Анны Александровны.

А в те октябрьские дни 1917 года отсиживались в своих и чужих квартирах без электричества и телефона, при коптилках и свечах, за семью замками, за плотными ковровыми шторами москвичи, по сути дела, все, кто не принимал участия в боях с юнкерами, и, естественно, артисты Художественного театра. В. В. Шверубович, например, описывает эти дни в квартире В. И. Качалова на Малой Никитской. Рядом шли бои, от Кудринской площади к Никитским воротам наступали большевики, обитатели же качаловской квартиры, где всегда радушно принимали и кормили-поили многочисленных гостей, оставшись без провианта, сидели при свечах, пекли оладьи на противном какао-масле и вот так «перешли в новую эпоху русской истории».

Для Московского Художественного театра, для его руководителей и артистического коллектива путь к новой жизни пролегал через служение

искусства новому зрителю.

Вновь ожила программа, с которой двадцать лет тому назад замышлялся и открывался Московский Художественно-общедоступный театр: страстное желание «осветить темную жизнь неимущих классов» — не иначе как «огромной по важности миссией» именуется сейчас Станиславский дело искусства. Саботаж, стачечный фонд, забастовки против новой власти, обсуждавшиеся в Профессиональном союзе актеров Москвы, — все это отвергнуто им, председателем Совета: надо сохранить накопленные богатства русской культуры для народа.

«Миссия», «служение», «буря», «нахлынувшая на театр громада» — не просто слова из речей и статей.

Вот один характерный рассказ — С. В. Гиацинтовой: «... мы поехали на концерт, куда-то на завод. Там вместо сцены составили столы, привязав их ножки веревками. Мы играли старый водевиль “Спичка между двух огней”. Пыжова, я и Чехов. Вначале мы были буквально ошеломлены шумом, оживлением, толкотней, но, когда мы, балансируя на столах и стараясь не попадать ногами в щели, начали свой водевиль, водворилась такая тишина, что мне почему-то захотелось плакать. Прием был самый бурный. И когда мы шли домой по пустым, заснеженным улицам Москвы, мы говорили с Пыжовой: “Все стало ясно — мы нужны. Пусть никто не говорит — театр теперь не нужен. Нужен, нужен!”»^{xxi}.

И Поповым владели те же чувства и мысли, хотя убежденность, что народу театр нужен *всегда*, выношена была им с детства на рабочей окраине. И он тоже много выступал на концертах, подобных тому, что описан Гиацинтовой, десятки раз играл «Неизлечимого» на заводах, фабриках, в учреждениях, кстати, и в той же «Земпалатке», где чертежничал в начале войны. Но всего этого казалось мало. Он решается сообщить о своем уходе из театра.

Текст письма он написал весьма поэтично. Здесь и «художник», который «с каждым годом все больше хиреет и хиреет» в нем, «и вместо него крепнет самый скучный ремесленник», и это особенно ясно для него тогда, когда он слушает музыку или попадает за город — на природу, минуты этого «прозрения» являются для него «теми звездами, по которым идет корабль в океане»... Письма Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу по простодушию своему он отправил одинаковые, слово в слово, только обращения поставил разные.

13 апреля 1918 года он пишет жене в Кострому:

«В худшем случае, т. е. если будет политическая неразбериха и полная дезорганизация жизни, я вернусь в Москву в театр, и материально мы будем живы. В театре все сокрушаются об уходе, но все говорят, что отпускают меня в *отпуск*, и Владимир Иванович сказал: “Можете вернуться когда угодно, хоть в середине сезона, одним словом, чем скорее, тем лучше”.

... Чувствую себя в связи с уходом все время в каком-то праздничном настроении, массу энергии и сил как-то чувствую — давно уж не было у меня так бодро и легко на душе.

... На днях пойду к Конст. Серг-чу (он хочет поговорить со мной)».

Действительно, Станиславский, болезненно переживая уходы молодых артистов из театра, получив письмо Попова, вызвал очередного беглеца к себе на квартиру в Каретный ряд.

Разговор длился часа два, несколько раз приоткрывала дверь в комнату Мария Петровна Лилина, обеспокоенная громким голосом Константина Сергеевича, переходящим в крик. Вернувшись домой, взволнованный до последней крайности, Попов в диалогической форме подробно изложил в письме Нюте происшедшую беседу, что позволило ему через сорок лет документально воспроизвести эту беседу в «Воспоминаниях и размышлениях о театре».

Попов на разные лады повторял то, что было изложено в письме: культурный голод в провинции, а здесь он — песчинка... Станиславский, раздражаясь, доказывал, что беречь «костер настоящего искусства» надо в Художественном театре, обещал новые роли и даже режиссуру («Ставьте пьесу, я буду помогать»), а в ответ на жалобы Попова, тоскующего по природе, заявил, что театр снимет ему дачу в Петровском парке. Называл упрямым, идеалистом и зазнавшимся мальчишкой.

Хозяин дома сердился, но гость стоял на своем, отбивая атаки, скорее, не доводами разума, а сжатой в кулак волей: решение было принято заранее, бесповоротно. С собой Попов захватил фотографию Константина Сергеевича. В знак прощания и прощения тот написал: «Милому идейному мечтателю Алексею Дмитриевичу Попову на добрую память от искренне любящего и ценящего его К. Станиславского. 1918 г. Апрель».

Фотография с той поры и до конца жизни всегда висела над письменным столом Попова.

Конечно, в похвалах и посулах Станиславского было много чрезмерного, и это отлично понимал Попов.

И что нужды в том, если, наверное, скоро забыл Константин Сергеевич о «зазнавшемся мальчишке». Во всяком случае, когда тот, всегда максимально серьезный, явился к учителю через год с «отчетом» руководителя Театра студийных постановок и показал ему заботливо собранные материалы — фотографии спектаклей, прессу и дневник занятий по «системе», — Константин Сергеевич бегло перелистал альбом, не взглянул на рецензии и, углубившись в дневник, хотя и одобрил его, сказав: «Ну что же, это интересно!» — все же остался вполне равнодушным к успехам своего последователя. Но в апреле 1918 года, провожая его, Станиславский был огорчен глубоко и искренне. Может быть, предчувствовал новые прощания, разлуки, потери, предвидел, что наступают годы, когда ему с Владимиром Ивановичем придется сторожить костер Художественного театра в суровой, промерзшей и голодной Москве, пока иные их питомцы, втянутые в водоворот истории, будут колесить по России и Европе. Уже шла гражданская война.

Попов же, при всей печали прощания, щемящей боли в сердце и путанице мыслей, рвался в новую жизнь очертя голову.

Была еще веская причина, по которой он так спешил с отъездом: 12 апреля 1918 года у Поповых родился сын Андрей, и Анна Александровна ждала его в

Костроме не одна, а с новорожденным.

Последние дни прошли как в чад. Расставались, дарили фотографические карточки на память: «Талантливому, милому и чудесному Алеше! Вспоминайте студию добром, какая бы она ни была, какой бы она ни стала! Я знаю, я убежден, что Вы вернетесь! Любящий Вас Евг. Вахтангов»; «Очень мне милому и дорогому Алеше. Привет Андрею Алексеевичу. Ваш друг Соня⁶...»

Каланчевская площадь была запружена мешочниками, уже началось встречное движение: из деревни в Москву, в реквизированные квартиры богачей, из Москвы в деревню — за яичками и маслом. На платформе Ярославского вокзала Попов сел в поезд, полный командированными, людьми с портфелями, с мандатами. В кармане у Алексея Дмитриевича был новенький кожаный бумажник, а в нем 250 рублей — казначей студии В. Готовцев вручил ему подарок от товарищей на дорогу и на обзаведение.

Замелькали дачи Лосинога острова, веранды с цветными стеклами, зеркальные шары, крокетные площадки, беседки. К Волге!

РЕЖИССЕРСКИЙ ДЕБЮТ В БОНЯЧКАХ

«Нам, любящим крепко друг друга и имеющим Андрея любимого, нам и нищета не страшна, мы знаем, что она временна. Мы не обречены на нее, все эти лишения временного характера, сейчас нет людей преспокойно живущих, за исключением “дельцов” каких-нибудь темных. Если б можно было, я б унес тебя в какую-нибудь тихую далекую страну или усыпил бы тебя на годик, а потом, когда бы все устроилось, когда я оклеил бы твою комнату лиловыми обоями и повесил занавески, я разбудил бы тебя в одно солнечное утро к чаю с сахаром и колобушками и не сам бы разбудил, а послал бы Андрея, чтоб он тебя пошевелил бы за нос. Но, верно, такая твоя судьба, что тебе приходится коротать это тяжелое время со мной и с Андреем...» — пишет Попов Анне Александровне в Кострому. Сам он находится в поселке Бонячки, под Вичугой.

Приехав в Кострому, он узнал, что студию открыть не так-то просто, пусть все этого и хотят. Требуются большие хлопоты по утверждению сметы, а смету, входящую в общий бюджет Костромского Наробраза, должен утвердить губернский съезд Советов, а съезд все откладывается. Алексей Дмитриевич уже начал было грустить, и деньги, полученные в Москве, все были прожиты. Но вдруг явился почтальон и вручил «артисту Художественного театра тов. Попову» огромный «казенный» пакет, на котором стоял типографский гриф «Правление льняных и хлопчатобумажных фабрик Коновалова» и снизу — расплывшейся химической печаткой: «Рабочее правление текстильных фабрик Вичугского района (бывш. Коновалова)». Ему предлагали руководить рабочей студией.

Оказывается, к Попову вичугцев адресовал В. В. Лужский: за помощью рабочей самодеятельности они обратились в МХТ.

Со станции Вичуга Попова привезли в правление на дрожках, оставшихся в

⁶ С. В. Гиацинтова.

наследство от хозяина. Сам А. И. Коновалов, один из крупнейших русских фабрикантов, министр Временного правительства, был арестован в Зимнем дворце при перевороте, потом отпущен и теперь проживал во Франции. Члены правления фабрик и инженеры сидели за длинным обеденным столом, уютно пыхтел самовар, столовая была полна цветов — очень приветливо встретили «артиста-режиссера» (так обращались к нему в официальном письме) коноваловские Бонячки.

Место и вправду было замечательно интересное. В 1912 году вичугская мануфактура отметила свое столетие, а заложили ее в честь победы над Наполеоном. Рабочий поселок был к юбилею выстроен заново, на английский лад: и поныне стоят в городе Вичуге, вобравшем в себя старые Бонячки, эти «избы-коттеджи», рассчитанные на одну семью. В стиле неоклассицизма, поклонником которого был Коновалов, сооружен был комплекс: больница, родильный дом, школа, а в 1915 году началось строительство Народного дома, прерванное революцией и возобновленное как раз тогда, когда приехал в Бонячки Алексей Попов.

«Познакомьтесь: наш архитектор...». Попова подвели к высокому художавому человеку, показавшемуся ему похожим на художника эпохи Возрождения. Виктор Александрович Веснин, в будущем президент Академии архитектуры, и Алексей Дмитриевич Попов в 30-е годы окажутся соседями по дому в московском Большом Левшинском переулке. Встречаясь, они будут с теплотой вспоминать зеленые Бонячки.

Народный дом, который Виктор Веснин достраивал по проекту П. П. Малиновского, замышлялся с размахом по последнему слову строительной техники, он предвосхищал современные дворцы культуры, соединял в себе театр и клуб (80 помещений: спортивный зал, зал для собраний, комнаты для кружков, театральные залы с двумя ярусами на 1500 мест, с удобной сценой и закулисными комнатами). Новое правление обещало поднять эту заверченную в коноваловские времена махину. Веснин каждую неделю приезжал из Москвы, наблюдал за стройкой.

Попову предложили немедленно оборудовать временную клубную сцену в парке и начинать ставить спектакль. «Денег мы не пожалеем, кроме того — у нас свои хлопчатобумажные ткани, выбирайте все, что нужно, у нас свои столярные и механические мастерские, все, что вам понадобится, будет сделано», — сказали ему. Так «Саввой Морозовым», меценатом-богатеем для Алексея Попова стало рабочее правление. «Действительно, работа шла как в сказке, все делалось “по шучьему велению”» — так всегда вспоминался Попову его дебют постановщика в поселке Бонячки. Он ставил «Гибель “Надежды”» Гейерманса.

Осень в Бонячках — два месяца ежевечерних репетиций и занятий со студийцами, завершившиеся премьерой в клубе, — время очень важное для духовного становления Алексея Дмитриевича Попова. Он впервые оказался полностью самостоятельным в своем театральном труде, и создание вичугской рабочей студии явилось для него генеральной репетицией для студии костромской, профессиональной. Еще важнее было то, что он остался наедине с

самим собой после года огромных событий и перемен, прожитого им лихорадочно. И вот наступила передышка. Пора было задуматься, осмыслить главное событие: революцию, определить свое место в новой эпохе.

Еще между февралем и октябрём 1917 года Попов вместе с одним своим товарищем поехал на большевистский митинг в Замоскворечье. Впечатление было огромным, сохранилось надолго. Правда, его следовало бы назвать, скорее, эстетическим: Попову бросилось в глаза веселое оживление собравшихся на заводском дворе, казалось, что все они — две с лишним тысячи человек — хорошо знают друг друга, словно только что вернулись из ссылки, вышли из тюрем поприветствуют возвращение к жизни. «Партия вырвалась из подполья и бурлит, как река в половодье», — думал Попов. Слов, которые говорили ораторы, он не расслышал, но бодрый тон понравился. На выборах в Учредительное собрание он голосовал за список большевиков. Октябрьскую революцию встретил, как потом признавался, «без всякой паники».

Промчался год. Бонячки, морозящий дождь, сумрачное ноябрьское утро, непролазная поселковая грязь. «На праздничную демонстрацию вышло человек двести — двести пятьдесят, — рассказывал Попов. — Несли от руки написанные плакаты: “Да здравствует мировая революция!”, “Мир хижинам, война дворцам!”, “Да здравствуют Советы!” Буквы на плакатах полуразмыло дождем. Впереди шел рабочий и нес небольшой ящик-трибуну. Демонстрация вышла в поле, на пригорок. Там было суше и просторнее. Пели “Варшавянку”. На ящик поднялся секретарь фабричной партийной организации и открыл митинг...

Все сгрудились вокруг ящика и торжественно запели “Интернационал”. Потом председатель предоставил слово для сообщения о международном положении и о боевых задачах на фронтах гражданской войны и предусмотрительно уступил оратору место на ящике».

Костромского гостя, вчерашнего москвича, глубоко трогает этот праздник. Он всем сердцем с ними — с демонстрантами.

В письмах Анне Александровне (а пишет ей он опять каждый день) содержится целая программа, самоопределение, наставление: «... только смотри на все легче и проще и оберегай от разложения свою психику — сейчас так много охов и вздохов, что удержаться от этого очень трудно. Но зато только тот и не погибнет и не зачахнет, кто применится к жизни этой и приучится стать над ней, — это не слова, а факт и единственный выход из этого тупика вздохов и повседневных мук. А в недалеком будущем (мы застанем его) мы будем гордиться (сами для себя — не перед другими), что в годину тяжкую сохранили бодрость и радость жизни. ... Мир и так полон вздыхателями и плакальщиками, а ближайшему будущему понадобятся люди здоровые, смелые и радостные, а всю скептически настроенную рухлядь новая жизнь отметет в сторону, и невыгодно и неинтересно уподобляться старикам, которые стоят в сторонке, и, не участвуя в жизни, критикуют ее, и вздыхают о прошлой их жизни. А что идет новая жизнь — это бесспорно, и этого не видят только слепые, и что бы ни случилось в политическом смысле, все равно к старому нет возврата, даже возможна “старая вывеска”, но невозможен старый пульс

жизни».

Таксе у Попова настроение, и оно сохраняется стойко, все светлеет, светлеет. «Я, как говорится, *“из оптимизма не вылезая”*, — напишет он через год 7 июля, 1919-го, в Москву Александру Чебану. — Убеждения мои коммунистичны до крайности. Живя в дыре, сталкиваясь с *“властью на местах”*, живя впроголодь, чувствуя на спине своей разруху, уставши от революций, я все же говорю: да здравствует Советская власть или, вернее, власть пролетариата!!!

Я буду грустен и убит, если произойдет переворот. ... Я дошел до того, что не могу себе представить *честного и объективного интеллигента*, который хотел бы победы Колчака, Деникина или союзников, этих авторов Версальского мира.

... Мы посетили бывш. Коноваловские фабрики, увидели убийственную атмосферу работы. Неимоверную жару в стеклянных корпусах, где летит все время волокнистая пыль и у станка едва хватает места, чтобы стоять рабочему, и он и до революции стоял и работал 9 часов и получал за день от 2-3 копеек до 1 р. 25 коп., — вот почувствовав это так, как должен чувствовать актер свою роль, я понял весь ужас капитализма — и все это у Коновалова! либерала, гуманиста, кот. старался улучшить условия рабочих! А что же на других фабриках и заводах делалось? И то, что рабочему сейчас стало еще хуже... это точка зрения обывателя, имеющего глаза на брюхе, а не на мудром челе. Я бы хотел служить человечеству, но это возможно будет через 200 лет, когда будет царство социализма, а сейчас *нам, слугам господствующего класса, приходится служить* тому классу, который берет власть, и я предпочитаю служить классу пролетариата, потому что этот класс ведет к раскрепощению людей, потому что этот класс, победив своего противника, убьет его и тем самым прекратит всякую *возможность борьбы*, а если победит класс угнетателей, то он не убьет своего врага, потому что ему это невыгодно, а *поработит* его и тем самым создаст причину новых и новых потрясений и битв. Нет ничего подлее нашей интеллигенции и нашего технического персонала, который работал при Николае в 100 раз больше и не кричал, что ему мешают и его душат и что он не может *в таких* условиях что-либо творить, а теперь сидит и *ждет*... и шипит и стал ужасно *“свободолюбив”*, *“принципиален”*. Раб! С рабской психикой! Раб, которого освобождают от господина, но он так привязан и предан, что отказывается принять *“вольную”*...».

Попов пишет так, будто бы на фабрику попал впервые. Но ведь самые ранние его жизненные впечатления связаны именно с фабрикой. Он, как мы помним, вырос в рабочем районе, близ металлургического завода, мукомолен и железнодорожных мастерских. Однако сейчас ему, художнику, понадобилось броское *художественное* впечатление, образ, *эстетический* толчок, чтобы все в его сознании стало на свои места по-новому, в том порядке, которого требует изменившаяся жизнь.

Так и Вахтангов понял, что «не вернуться цари, не вернуться помещики», увидев по пути в студию рабочего, чинившего провода. Вахтангов смотрел на руки рабочего и думал, что тот чинит *свои* провода, а значит — революция

свершилась, она необратима. Образ рук рабочего для Вахтангова стал образом победы пролетарской революции.

Здесь начало своеобразного явления, которое свойственно, по-видимому, театральной психологии вообще, а у людей того театрального поколения, к которому принадлежал Алексей Попов, разовьется в небывалой степени. Можно назвать это органичностью в выполнении социального заказа или «обживанием» социальных лозунгов дня.

Попов счастлив в своих осенних Бонячках. Он, как ему кажется, выполняет прямой долг революционного художника. Дела идут хорошо. Вичугские старожилы предсказывали, что ученики сбегут после пяти-шести репетиций — так уже бывало, — но вот ходят, занимаются этюдами, репетируют до глубокой ночи, хотя и попадают в клуб прямо с фабрики. И сам руководитель «с удовольствием замечает», как пишет он Анне Александровне, что он «что-то может и на что-то годен»: «Огромную услугу оказало мне то, что я умею рисовать и чертить, и то, что, будучи в Художественном театре, во все входил и везде совал нос... С удовольствием отмечаю в себе некоторую выдержку и настойчивость... раньше мне казалось, что я в аналогичных случаях “все брошу к черту”. Недостаток у меня отчасти в том, что я слишком мягко разговариваю с людьми, и это истолковывается как недостаточная требовательность с моей стороны, и когда я это замечая, то “хватаю через край” и начинаю уж не в меру повышать тон... Я имею привычку не доверять, даже мелочь, всякая мелочь мне кажется нужной и важной и имеет в моем представлении “художественную деталь”».

«Гибель “Надежды”» — первый спектакль Студии МХТ, который создавался на его глазах, первая его роль, пусть и из двух реплик, первая его постановка — не беда, что по готовому московскому режиссерскому решению и в самодеятельной рабочей студии. Когда в 1929 году Попов напишет сценарий и начнет снимать кинокомедию «Крупная неприятность», память о славных Бонячках подскажет ему обаятельные и смешные эпизоды. Действие там развернется в глухом, захолустном городке, где торжественно пущен первый автобус — посланец новой жизни. Попов там сыграет режиссера самодеятельного кружка, вечно озабоченного, с большим портфелем в руках, — наверное, таким и был руководитель студии в Бонячках. А в новеньком автобусе по сюжету комедии едут артисты. Они прибыли в городок на гастроли и будут играть спектакль в клубе. Какой спектакль? Конечно, «Гибель “Надежды”»! Образ передвижной студийной труппы, наспех гримирующейся в автобусе, — и собирательный и автобиографический для постановщика картины. Физиономии — студийцы-художественники, милые девушки, которые сейчас будут играть барышню Клементину и рыбачку Но, этих героинь Гейерманса. И вот, высыпав из автобуса, приводя в восторг мальчишек и пугая бабок, шагают к клубу братья-моряки Герт и Баренд, плешивые богадельщики Кобус и Дантье, а также и бравые стражники в мундирах, которых теперь, после революции, называют попросту жандармами. Эпизод полон мягкой усмешки и ностальгии.

В день премьеры «Гибели “Надежды”» участники спектакля преподнесли

Попову адрес — первый в его жизни. Старательным почерком на ватмане: «Дорогой Алексей Дмитриевич! В нашем тихом уголке Вы полтора месяца тому назад бросили первое зернышко истинного театрального искусства. Это зернышко упало не на камни. Мы, любители, поклонники Художественного театра, нашли в Вас истинного художника театра...»

Подготовили премьеру солидно: выпустили афишу, типографски отпечатали программки. «Режиссерская разработка пьесы принадлежит Студии МХТ» — сказано было в них. Играли два состава исполнителей. Попов смотрел каждое представление, разбирал игру, делал замечания. Спектакль имел успех, шел и в Бонячках и на выездных спектаклях в клубах других фабрик Иваново-Вознесенского района.

Пока вичугские артисты-любители пожинали лавры, Попова вызвали телеграммой в Кострому: смета драматической городской студии была подписана.

В один из осенних вечеров кружок любителей при студенческом костромском землячестве играл «Сполохи» В. Тихонова. Пьеса о предреволюционном брожении молодежи поставлена была Б. М. Седым, демобилизованным, врачом по профессии; артисты — зеленая молодежь. Участница спектакля А. А. Кроткова, ее товарищ по студенческому землячеству Н. А. Шипов, постановщик «Сполохов» Б. М. Седой были приглашены Поповым в его новорожденную Костромскую студию. Кроткова добросовестно и пунктуально вела студийный дневник; он сохранился, благодаря чему первый сезон работы молодого театра А. Д. Попова, та далекая, голодная и снежная костромская зима 1918/19 года осталась запечатленной день за днем, занятие за занятием^{xvii}.

Одним из первых откликнулся на зов Попова начинающий актер Костромского городского театра В. П. Кожич. Был объявлен вступительный экзамен, в результате которого принятыми оказались еще Н. И. Колосовская, С. А. Кормилицына, К. А. Брин, С. В. Яблоков, Г. Б. Колесова, художник Б. Л. Кутуков. Это все были молодые люди, выпускники московских театральных школ и любители.

Помещением для студии была избрана уютная белая городская читальня имени А. Н. Островского на Мшанской улице со зрительным залом на двести мест и, к огорчению Попова, с небольшой и неприспособленной сценой.

Штатные единицы заняли сторож, он же комендант, Попов и еще пять-шесть человек, остальные совмещали вечерние занятия с работой в учреждениях.

Попов начал с лекции о трех видах театра. Записанный в тетради 1918 года ее конспект являет собой оригинальную разработку триады К. С. Станиславского (театр ремесла, театр представления, театр переживания):

«Театр первого вида (театр внешнего эффекта)

Надо удовлетворить зрителя, “заплатившего вперед деньги”.

В этом театре декорации известных, уважаемых художников.

Аплодисменты, вызовы художника.

Появление актера — вешалки для костюмов.

Ряд эффектных мизансцен.

Доклад фабулы пьесы и щекотание любопытства зрителя.

Под конец “живой” паровоз на сцене.

Разъезд после спектакля. На другой день от вчерашнего “впечатления” ничего не осталось.

Театр второго вида (театр представления)

Зритель пришел развлечься.

Розовый богатый павильон или лес арками с кленовыми листьями на березовых стволах. Все знакомо с детства и привычно.

Выходит актер — центральная сила театра второго вида. Он берет на себя все внимание. Мимика, жест, поза взяты с картин или с греческих ваз. Раз переживши роль у себя в кабинете, он приготовил ее печатку. Он — скрипка... Его искусство удивляет, мы любуемся им как мрамором — оно не греет. Впечатление сильное, но запоминается актер — *его* голос, *его* фигура, а не Гамлет... (“Как был хорош Муне Сюлли...”).

Театр третьего вида (театр переживания)

Зритель пришел получить удовольствие, и задача истинного театра под видом удовольствия показать жизнь человеческого Духа.

Беда, если театр вздумает поучать зрителя. Открывается занавес, я перед зрителем жилая комната, которую он где-то видел, и как ни старается вспомнить — где? — не может, потому что... эта комната не фотографически воспроизведенная, а это комната всех Иванов Ивановичей, живущих на свете. Декорация в театре третьего вида не реалистическая, она представляет синтез всего, что характеризует целый класс... или общество, или эпоху.

Каждая вещь на сцене стоит не для того, чтобы просто стоять, а чтобы подчеркивать отсутствие или присутствие жизни человеческого духа.

В комнату входит актер, он переступает порог не сцены, а порог комнаты, т. е. творческая жизнь для него начинается раньше этого порога сцены.

... Театр третьего вида есть театр любовного коллектива. Актер, художник и объединяющий их режиссер сговариваются вокруг замысла автора и объединенными силами выражают свою единую художественную задачу...

Но в чистом виде этих театров нет — есть смесь.

О провинциальных театрах — смесь первого и второго видов».

Сравнивая заметки Попова с материалами незавершенного труда Станиславского «Три направления в театре», читанного им в виде лекций для студийцев в 1916 году, ясно видишь и влияние учителя и самостоятельное развитие темы — свой ход рассуждений, свои примеры. Типология, предложенная Поповым, отражает еще и его собственный филогенез, личный опыт познания театра. От наивного очарования зрелищем как таковым — тем самым «лесом с кленовыми листьями на березовых стволах», покоровшим его некогда в саду Сервье, через влюбленность в «последнего трагика» Дмитрия Карамазова, уже почти подошедшего к «театру третьего вида», но оставшегося гастролером («запоминается актер — *его* голос, *его* фигура»), — к Художественному театру. «Театр внешнего эффекта» — собственная формулировка Попова, данная им взамен всеохватывающего «ремесла» у

Станиславского.

Приступая к занятиям, он, конечно, запасся и своими собственными конспектами лекций Станиславского, и записями М. А. Чехова по «системе», и всеми другими материалами, которые сумел взять у товарищей-студийцев в Москве перед отъездом. Все тетради испещрены разноцветными заметками, примечаниями. Видно, что преподаватель сам учится. Чувство правды на сцене, задача и сверхзадача, «сквозное действие» пьесы и роли, «зерно», характерность, общение — темы занятий Попова, почерпнутые в Первой студии МХТ и прежде всего у Константина Сергеевича. Но последовательность занятий — своя. Кроме того, по заметкам на полях тетради, по подчеркиваниям тех или иных мест видно: сейчас он ищет в «системе» все, что направлено против актерской пассивности и чрезмерного самоуглубления (дальше он будет называть это «сидением в образе»). Резкой чертой, двумя чертами подчеркивает он слова Станиславского: «роль — кинолента»; «говорить глазу, а не уху, говорить — рисовать образы» — то, что впоследствии Станиславский разовьет в свою теорию «словесного действия». Уроки незаметно перетекают в репетиции пьес.

Вслед за вичугской «Гибелью “Надежды”» — костромские: «Потоп», «Сверчок на печи», чеховский спектакль. Происшедшие исторические перемены не изменили в глазах Попова нравственно-этическую и художественную программу Первой студии МХТ, наоборот, успех пьесы Гейерманса у народной аудитории еще более укрепил его в намерении «заражать людей идеями добра и красоты».

«Потоп» был избран для открытия студии. Пьеса шведа Геннинга Бергера сделана была умело и неглупо: «опасный поворот», то есть резкая перипетия в центре сюжета, все роли выигрышные, персонажи словно бы расположены на ступеньках социальной лестницы, наверху — крупный биржевик, у подножия — деклассированные, люмпены и проститутка. Каждый персонаж от экспозиции, рисующей его в суе американского города, проходит стадию душевного возрождения и обратную метаморфозу в финале. У Вахтангова в Студии МХТ пьеса шла, как писали критики, с «шахматной, жестокой аккуратностью» и «неумолимой размеренностью».

День премьеры костромского «Потопа» — 15 февраля 1919 года — стал радостным событием в жизни города. «Нас спасал ток высокого напряжения», — объяснял постановщик.

«Привет первой драматической студии» — так названа была рецензия, сразу появившаяся в городской «Советской газете». Ее написал П. А. Бляхин, литератор, старый большевик, работавший тогда председателем Костромского горисполкома (вскоре он станет автором сценария знаменитого фильма «Красные дьяволята»). И десятки «рецензий» на осьмушках бумаги, на тетрадных листочках опускались в почтовый ящик в фойе зрителями. Ящик был установлен специально; рядом, над ним, висел плакат о запрещении аплодисментов во время действия. Зал и фойе идеально чистые, дверные ручки надраены, помещение жарко натоплено, а на улице лютый мороз (дрова доставали с огромным трудом). И необычный занавес — тихо раздвигающийся,

светло-серый, с каймой внизу и зигзагообразным узором, напоминающим волны. Занавес сшили сами, костюмы тоже — строгие, со вкусом; сами смастерили декорации и сами стояли на контроле.

Зрители были не совсем обычные: билеты распределялись через рабочие клубы и учреждения. Спектакли «целевые» — для представителей общественных и партийных организаций города, для фабрики Кашина, для преподавателей школ, для уездных Советов и так далее. Когда в первый раз, уже в мае, открылась свободная продажа билетов для публики, хвост очереди протянулся на целый квартал.

Но это тоже была публика особенная. «Костромичи — прелесть. Мы называем их в шутку: Афинами! Хлеба! Хлеба! Хлеба! Как здесь все расцвело бы! Какие возможности! Пришлите хлеба!»^{xxiii} — пишет в докладе В. И. Ленину А. В. Луначарский, прибывший в Кострому по командировке Оргбюро ЦК РКП (б). Крупнейшие деятели партии, наркомы и члены коллегий наркоматов были посланы на места для борьбы с дезертирством и для срочного решения множества конкретных жизненных проблем.

Доклады Луначарского Ленину были полны восторженных эпитетов — особенно рядом с информацией о соседней Ярославской губернии, куда заезжал по дороге в Кострому посланец Центра и где застал он бедственную картину «города больного», с «разогнанной и расточенной» после белогвардейского мятежа интеллигенцией, внутренними распрями между коммунистами. В Костроме — совсем иное! Все радуется наркома: и городской бюджет, где первая статья — народное образование, и горячие завтраки для учащихся в школах, и «Дом ребенка» — детские сады со столовыми, и получившие «блестящее развитие» рабочие клубы. «Да здравствует костромской пролетариат!» — восклицает он в письме. И еще: «Трудно представить себе город очаровательнее Костромы по местоположению и архитектуре... вид с Волги на Кострому и Ипатьевский монастырь... чарует своим разнообразием и своей гармонической живописностью». Так и рождается у Луначарского шутливое, но не без серьезности, сравнение Костромы с Перикловыми Афинами, демократическим полисом в период расцвета его муз, ремесел и наук.

Но у «Афин» с их Акрополем — стариком Ипатием — нет хлеба, стоят фабрики, мануфактуры. Волны мобилизации уносят лучшие кадры. Своим хлебом Кострома не жила и прожить не может. Пришлите хлеба!

Естественно, заинтересовался Луначарский и театральным делом в городе и губернии: здесь четыреста зарегистрированных крестьянских театральных кружков! «И я убедился на месте, — пишет Ленину народный комиссар, — что театр... разрушает средостение и, так сказать, рекомендует с лицевой стороны новый приходящий порядок. Театр поистине является в деле просвещения легкой кавалерией какой-то культурной разведки...»^{xxiv}.

В дневнике Костромской студии записи: 12 мая — «... сегодня днем студия получила из Москвы большую субсидию. Все, конечно, ликовали по этому поводу и сейчас же начали строить грандиозные планы закупок оборудования и распределения этих денег. У всех было прекрасное настроение. Кончили репетицию и все вместе пошли на митинг слушать Луначарского...» и далее:

«28-го в студии будет А. В. Луначарский. А. Д. Попов рассказывал о посещении Луначарским Отдела народного образования, на котором Луначарскому делали доклады, среди них и о театральной деятельности города. Зашла речь о нашей студии, и Попов вместо доклада предложил Луначарскому лично ознакомиться с работами студии — и вот 28-го он будет у нас».

По возвращении в Москву А. В. Луначарский опубликовал в журнале «Народное просвещение» некоторые итоги своей костромской поездки. «Студия под руководством Попова, режиссера из Студии Художественного театра, достигла поразительного результата и этим летом при моем содействии получила пароход для путешествия по всей губернии»^{xxv}. Работу студии нарком горячо одобрил. И на месте, после просмотра «Сверчка на печи» 28 мая, и дальше Костромская студия продолжала чувствовать его покровительство.

Таким образом, первый режиссерский сезон Попова протек в благоприятных, можно сказать, исключительных творческих условиях. Все кругом старались идти студии навстречу, не скупилась на помощь. «Получали мы восьмушку хлеба, пили морковный чай с сахарином, ходили в село Саметь за реку Костромку, чтобы принести в заплечном мешке ведро мерзлой картошки, охотились в Татарской слободке за кониной как за лакомством. Но мы не торговали искусством и не играли спектаклей и концертов за пшено и муку...» — говорит Попов.

В Костроме у руководства собрались действительно замечательные люди, профессиональные революционеры, мечтатели. Еще до Октября городская дума была наполовину большевистской, что позволило ей в момент переворота просто объявить себя Советом. Народное образование и просвещение было особой заботой костромских большевиков. В формировании убеждений Попова, «коммунистичных до крайности», в его восхищении «властью на местах» немалую роль сыграли именно они. Более того: в 1919 году он вступает в ряды РКП (б), правда, вскоре механически выбывает: ему не удалось пройти перерегистрацию в Томске, куда переехала Костромская студия.

Спектакли шли с успехом. В рецензиях Попова называли «опытным мастером». «Мастеру» было двадцать шесть лет, и приглашал он друзей и знакомых на свой «Потоп» вот в каких выражениях: «Если желаете, вымойте копытца свои и направляйтесь в студию. Билеты прилагаю при сем. После спектакля прошу задержаться в фойе или зале, когда уйдет публика, то “мы” выйдем к вам.

Теперь несколько слов о том, как вести себя на спектакле. Сидите тихо! Не болтайте ногами, во втором акте не требуйте большего революционного энтузиазма, а лопайте что дают! В третьем акте, если одолеет зевота, то позевывайте беззвучно, и если Ал. Ал.⁷ заснет, то (нрзб) обязана следить, чтоб он не храпел. Когда я буду на сцене, то следите за “примававшимся элементом”⁸, чтоб у нее не расплывалась рожка и чтоб она не говорила соседям: “А вот этот мой муж!” Неудобно! Если вовремя не пойдет занавес и вообще что

⁷ А. А. Преображенский, отец А. А. Поповой.

⁸ Речь идет об А. А. Поповой.

случится скандальное, то, во-первых, бегите помогать, а во-вторых, говорите публике: “Это так задумано! Это художественная деталь и т. д.”.

Аплодисментов не жалейте! И требуйте повторения пьесы сначала! Если выполните все это тщательно, то каждый из вас получит по два бутерброда по окончании спектакля.

Режиссер Попов».

Отыграли премьеру «Сверчка на печи», выпустили чеховский вечер. Вместе с «Ведьмой» и «Предложением» из репертуара Первой студии МХТ на вечере шла поставленная Поповым «Свадьба» (потом включили в программу «Налим», «Унтер Пришибеев» и по московской традиции «Неизлечимый» Г. Успенского). Весь сезон продолжали занятия по «системе» Станиславского, проведя с декабря по июнь 166 студийных собраний.

А 16 июня 1919 года, погрузив декорации и нехитрый свой реквизит, двинулись в гастроли по губернии на пароходе.

Вот уж когда насытил Алексей Дмитриевич свою страстную тоску по природе! Задушевный «левитановский» пейзаж постепенно вытеснял из души более яркие и солнечные краски его родины, Нижнего Поволжья.

Пароходик пропыхтел мимо крутых обрывов Галичской возвышенности. И вот уже показалась вдали колокольня собора в Кинешме, различался сквозь туманный рассвет город, террасами поднимающийся от Волги, а сверху обсаженный тополями бульвар — словно бы живая декорация, прославленная «Бесприданницей», привычная композиция северных приволжских городов. Оттуда по течению — к Юрьевцу, в устье Унжи, мимо берегов, поросших густым кустарником на красной глине, глубже, глубже, в дремучую лесную глухомань, к Макарьеву. Рецензии в кинешемских и юрьевецких газетах, напечатанные на маленьких листках грубой, серой бумаги, соседствовали со сводками боев Красной Армии против Колчака и Деникина, итогами подразверстки и призывами к мобилизации, были полны восторга перед слаженностью игры актеров, жизненностью обстановки.

По лугам и болотам, по тропкам и просекам, пешком по десять-двенадцать верст с поклажей за плечами добирались до сел, где никогда не видели настоящего театра. Встречали здесь сердечным радушием. Норовили украдкой всучить в узелке дорогие гостинцы: куриные яички, печеные ржаные толстые лепешки на сметане, колобушки, олашки, — а мука-то ведь кончалась! Потчевали вареньем из голубики, чаем с топленным маслом. Веселые, светящиеся добротой бабушки доставали из погребов глиняные горшочки с туго уложенными шляпками вверх бурыми рыжиками прошлогоднего засола (новые еще не поспели), смахивая слезу с выцветших глаз и окая, рассказывали, как тоже бывали в городе, а город-то — «далека» да «огромна» Кострома. Тихие девушки с длинными косами восторженно смотрели на «артистов из центра», иные приходили на спектакль в гимназических платьицах, с белыми бантами. Здесь и в бедных селах из последних сил старались дать детям образование, отправляли зимой «на квартиры» в уездные городки. Скоро, скоро многие из этих девушек остригут косы, повяжутся красными платочками и

умчатся вдаль, на комсомольские съезды, в вузы и ликбезы.

«Красота удивительная, питались великолепно, успех, конечно, ошеломляющий, но удивить их не трудно, потому что больше всего их удивляло и поражало то, что играем без суфлера. Одним словом, удовлетворение от поездки большое», — пишет Попов в Москву Чебану.

Так в июньские дни «незабываемого 1919-го», когда перевернутая и переворощенная Россия волнами армий катилась на восток, на юг, на запад и откатывалась назад, когда полстраны с мешками обитало на колесах, когда грузились в черноморских портах белые пароходы и по шаткому трапу на палубы переходили те, перед кем вскоре замелькают, словно в булгаковских «снах» из «Бега», чужие минареты под ярким месяцем на небе Стамбула, Алексей Попов и его молодая труппа тоже плыли. Плыли на север, по заповедной Унже, прыгали в воду на мелях и перекатах, дружно толкали свой корабль в корму, плыли туда, где отродясь не ходил враг — ни Мамай, ни Бонапарт, ни Деникин.

Двадцатые годы КРАСНАЯ НОВЬ

Большая уютная комната пополам разрезана рампой: видны торцы бревен, двор, березовый плетень. За длинным столом — комиссия. Сельский учитель, писарь и коренастый человек в фуражке наводят порядок, а комнату осаждают народ. Ломятся в двери, шумят, и видно, как с правой стороны сцены по бревенчатой гати, мимо березового плетня, все тянутся и тянутся люди к дому. Белые стволы березок, черные плисовые жакетки, малиновые платочки, розовые рубахи парней.

Свежевыкрашенный ящик с прорезью — ощупывают. Крики: «Первый!», «Третий!», «Пятый!» Номер пятый — список большевиков. 1917 год. Идут выборы в Учредительное собрание.

Ох и типажи появляются у урны, тоже еще избиратели! И степенные бородачи, и разбитная солдатка, и страшный, полубезумный старик. Девочка-поводырка подводит к столу слепую старуху, председатель морищится: «По закону лишена права голосовать».

Окно комнаты доверху забито головами. Это лезут с улицы, кричат: «Пусть опускает! Она, из бедных бедная!»

Спокойный голос человека в фуражке: «Всякому закону по нужде должно быть послабление!»

Замолкнув на минуту, толпа взрывается ликующим криком.

Аплодисменты вспыхивают в зрительном зале. Первые два ряда заняты членами правительства, руководителями ЦК РКП (б). Они аплодируют.

Старуха кидает в урну бюллетень.

Сцена из его спектакля «Виринея».

Над снегами пустынного плеса,
Где зимуют баркасы во льду.

Б. Пастернак

КОСТРОМСКИЕ ТЕТРАДИ

Еще до гастрольного турне Костромской студии по Волге и Унже А. Д. Попов съездил в Москву.

Там произошли перемены огромного значения. В Москву переехало Советское правительство во главе с В. И. Лениным. Москве, которая в течение двух веков занимала исключительное положение «столицы духа», следовало привыкать к образу жизни центра, руководящего всей огромной страной — Советской республикой. В Кремле работал Совнарком, формировались советские учреждения, один за другим подписывались все новые декреты о национализации различных отраслей промышленности, предприятий, частных

фирм. Шла и национализация театра. Попову и надлежало оформить перевод студии, до тех пор числившейся при Костромском губнаробразе, в ведение ТЕО Наркомпроса.

По проекту, выдвинутому наркомом Луначарским, все управление театральным делом в республике сосредоточивалось в Центротеатре; национализированные театры получали автономию. 26 августа 1919 года правительственный декрет «Об объединении театрального дела» утвердил проект. Решением Центротеатра Костромская студия превращалась в автономный передвижной театр РСФСР и была переименована в Театр студийных постановок (ТСП).

Пора привыкать и к новой системе руководства театральным делом, к отчетности, к длинным наименованиям учреждений, а также к их сокращениям, употребляемым для скорости и в устной речи и на бумаге: губком, горисполком, губчека, совпроф. ТЕО — Театральный отдел Народного комиссариата просвещения. Надо обдумать и задачи коллектива в связи с изменением статуса студии. Работа собственно учебная, лабораторная должна отодвинуться на второй план. Попов решает перенести занятия по «системе» Станиславского (от них он отказаться никак не может, «ведь только начали, только продвинулись немного!») непосредственно в репетиционный цикл. Главное же — новые спектакли, репертуар, который должен отвечать запросам новой эпохи, ее требованиям: поскольку театр — дело государства, четкие «требования» все чаще сменяют былые расплывчатые «запросы», «веяния», «духовные связи».

Живая действительность, революционный быт, непосредственные впечатления дня входят в студийные этюды.

Поначалу сюжеты — дореволюционные, семейно-бытовые (бедный родственник пришел к богатому одолжить денег, гувернантка тайно влюблена в хозяина, сестры-соперницы и т. д.). 30 июня 1919-го в дневнике Кротковой запись: «Мы решили, что слишком увлеклись интимными чувствами и переживаниями, и потому постарались изменить темы и настроение этюдов». Так появляются в студийных выгородках курсистки, прячущие нелегальную литературу, девушка, пробирающаяся на фронт к раненому брату; так сюжетом становится обыск или нападение бандитов-григорьевцев на поезд, который идет из Москвы в Киев, а в купе делегатского вагона едут совершенно разные люди: большевик, трое попавших по протекции, спекулянт. Это обновляются этюды. Драмы же, непосредственно отражающей современность, у Попова пока нет.

Но и старые студийные спектакли начинают как-то изменяться, звучать несколько по-иному. Это происходит непреднамеренно, само собой. А порой изменения вносятся специально.

Попов пишет Вахтангову (3 августа 1919 года): «... в “Сверчке” я целиком почти взял режиссерскую разработку Леопольда Антоновича, я не мог отрешиться от души Л. А., которая царит в “Сверчке”, и от найденного им “сквозного действия” — “Радость нас окружающих входит в состав наших радостей и дает величайшую милость неба — веселость”. Да и глупо было бы

стараться что-то выкомаривать другое.

Единственное, что я хотел усилить, углубить в «Сверчке», — это святочный рассказ и игрушечность и сказочность всех персонажей «Сверчка», тогда как в Москве только Вы — Текльтон были игрушкой, и мне удалось это без ущерба психологической правде образов.

Тилли, Калев, Фильдинг и Слуга в игрушечности не отставали от Текльтона и вязались с ним, только меньше удалось или почти не удалось с Джоном, Малюткой и Бертой. В смысле внешнем, декоративном в первом акте я старался синтезировать уют и поэтому поставил почти во всю сцену домашний очаг (а не каминчик). У Калеба я старался создать мир сказки, старался уйти от реального воспроизведения игрушечного магазина и достиг этого причудливостью красок и утрированностью размеров и рисунков игрушек. Вообще я доволен результатом и многому научился как режиссер на двух этих пьесах и теперь смело приступаю к новой для себя пьесе, «Ученику дьявола» Б. Шоу. А главное, студии мои прошли на этих двух пьесах хорошую школу. Я дал им больше, чем я могу дать, т. е. передал им все, что давали «Сверчку» Леоп. Ант. и Конст. Серг., а «Потопу» — Вы. Я думал недавно, что же в результате этой зимней работы мы достигли? Каков итог? И пришел к такому заключению: показать что-либо ценное в актерском достижении мы не можем Конст. Серг. или Евг. Богратионовичу, но зато если бы они сейчас пришли в студию, то, не теряя ни одной минуты, могли бы заниматься любой пьесой, любым отрывком и т. д. Одним словом, в Костромской студии они не чувствовали бы себя, как на острове Таити, где люди исповедуют другую веру и говорят на другом языке. Это достижение вполне меня удовлетворяет. Скажите: может быть, это очень мало?..»^{xxvi}.

Здесь интересны и определение «сквозного действия» «Сверчка на печи» по Сулержицкому и рассказ Попова о том, что именно он хотел «усилить» и «углубить» в спектаклях Первой студии: смещены пропорции, возникла фантастическая картина игрушечного царства в сцене у мастера Калеба⁹.

Почему-то Попова тянет рассказать обо всем этом Вахтангову. Конечно, понятно: он досконально проработал вахтанговский «Потоп», он ориентируется на его Текльтона в «Сверчке на печи». Но есть еще и какое-то пробудившееся особое тяготение к творчеству именно Вахтангова-режиссера, Попов все больше думает о нем.

В «Потопе» он решил строго придерживаться вахтанговской партитуры, но и этот спектакль самовольно меняется. «Несовместимость идеи равенства и братства с буржуазным строем» — так определил Попов тему пьесы, это формулировка уже послереволюционная. Соответственно этому в центр спектакля встает фигура идеалиста О'Нейля, тщетно пытавшегося возродить

⁹ Интересно, что и московский «Сверчок на печи», который долго шел после революции (3 декабря 1922 г. сыгран был 500-й спектакль), приобрел тоже несколько иное звучание. Ю. Соболев заметил, что «неожиданно ярко засверкала его театральность», краски святочного маскарада, «занимательная интрига».

тех, кто духовно погиб в мире корысти.

Отсюда лишь шаг до самостоятельных режиссерских решений. Пьеса «Ученик дьявола» Шоу привлекла жесткостью, ироничностью, антибуржуазной сатирой. Действие происходило в Северной Америке XVIII века, во время войны за независимость. Сюжет строился на парадоксальной перипетии: вожак повстанцев, богохульник — «ученик дьявола» Ричард Деджен, бросавший вызов и английским поработителям и косной «жабообразной», как говорил Попов, среде, в час испытания шел на казнь, чтобы спасти священника, а смиренный пастырь превращался в смелого борца и устремлялся туда, «где свистят пули, где гремят выстрелы». «Распахивая» историческую почву далеких событий, анализируя резко очерченные характеры, Попов хотел создать спектакль романтический и приподнятый, но без декламационности.

Было во всем этом и нечто типичное для времени. Свободолюбие, богоотступничество, сатира на буржуа — экстракт театральных идей, быстро распространявшихся после Октября. Это были первые подступы к революционной теме, первые попытки найти «созвучие» переживаемой эпохе. Словосочетания «созвучная революции» драма, «созвучный революции» спектакль имели тогда смысл широкий и расплывчатый. Революция в жизни влечет за собой революцию форм — так считали все. Но что же такое «революция театра»?

Если бы можно было вытянуть в одну линию все театральные сцены, удивительная получилась бы экспозиция! На левом фланге оказались бы те, кто прямо отождествил себя с революцией, взяв полномочия ее представителей и комиссаров, назвав свое искусство «театральным Октябрем». Будто бы из черно-белой невской выюги, из пламени костров у Смольного, из-под кровавого флага блоковских «Двенадцати» вырастает в непомерную высоту фигура первого «красногвардейца» на театре — Всеволода Мейерхольда. Сменив лоскутья Арлекина и камзол изысканного Доктора Дапертутто на кожанку, на фуражку с красной звездой, он в 1918 году вступает в ряды РКП (б), переезжает в Москву вслед за Советским правительством, организует Театр РСФСР Первый, а в конце 1920-го провозглашает лозунг «гражданской войны в театре» — новый соблазн митингов, речей, воззваний. Великая игра, и студийцы — «солдаты армий», и «кто не с нами, тот против нас»!

На правом краю театральной панорамы — саботажники (их все меньше: белые пароходы с беглецами уже ушли в Стамбул, оставшимся нужно жить в иной, но все равно *своей* России), молчуны, те, кто предпочитает делать вид, что ничего не произошло, а если и произошло, то пусть: артист есть артист, и дело его играть для публики, И слабое, обреченное сопротивление, бессильный Эзопов язык...

А между крайними точками — лабиринт путей-дорог искусства, «созвучного революции». Необычайная репертуарная пестрота. Ее стимулируют рекомендательные списки ТЕО Наркомпроса, которые составлялись специальной комиссией с участием А. А. Блока, М. Горького, П. П. Гнедича и других представителей высшей художественной интеллигенции, активно сотрудничавших с Советской властью. Списки

включали в себя мировую классику и современную драматургию от Эсхила до Стриндберга, от Рютбефа до Ф. Сологуба. Поднимается с книжных полок, перетряхивается, заново прочитывается весь накопленный человечеством репертуарный фонд. Освободительные движения и войны, революции прошлых веков, вожди угнетенных масс, Оливер Кромвель, Дантон и Робеспьер, Вильгельм Телль, Степан Разин и Емельян Пугачев, маркиз Поза и Дон Карлос, кровавые тираны, заговорщики, крестьяне Жакерии, взбунтовавшиеся рабы Древнею Рима, благородные разбойники, жертвы инквизиции — сумятица персонажей мировой драмы и лиц мировой истории, заполнивших сценические пространства. Ставятся и пьесы, ранее запрещенные цензурой по причинам политическим или религиозным. К многолюдю бунтарей присоединяются Саломея с головой Иоанна Крестителя на блюде, царь Ирод, цареубийцы, коронованные злодеи из дома Романовых, Потемкин, Распутин. Одновременно тянется многоцветным шлейфом символично-декадентский репертуар, пробуждается особое тяготение к пьесе в стихах, к мистике, к чуду... Русская сцена ни до, ни, разумеется, после не знала такого обилия названий и фамилий авторов, такой их экстравагантности, как в те годы, которые получили суровое определение «военного коммунизма».

Подвиги смелого американца Ричарда Деджена — В. Кожича на маленькой сцене костромского Театра студийных постановок, репертуар ТСП — характерный фрагмент всероссийской театральной жизни.

Начало 20-х годов в биографии А. Д. Попова — время клубящихся, летящих замыслов, примерок и проб. Они — и на сцене ТСП и в режиссерских тетрадях костромского периода. Зарисовки, эскизы, наметки, игра линий, пятен, объемов — снова он не расстаётся с карандашом, тушью и акварелью.

Накопленное годами учения и внутренней работы ныне жаждет выплеснуться, реализоваться. В ход идет все из закровов и запасников: и воспоминания «домхатовского» театра, и балаган, и давние уроки в казанской мастерской Н. И. Фешина, и, конечно, все, что приобрел он в московские годы.

Строить спектакль — какое увлекательное дело! Перед тобой тоненькая тетрадка пьесы, сцена пуста... Увидеть будущее действие цельным, от начала до конца, мягко переливающимся из картины в картину или четким, строгим, как ритм марша, стремительным или неторопливым, изменчивым или эпически спокойным! Как впишется фигура актера в декорации, в общую сценическую композицию, в среду? Как соединится речь с изображением, музыка со словом, герой с фоном? Как осуществить смену картин? Откуда, наконец, будут входить и куда уходить персонажи? Все эти сложные и элементарные вопросы режиссерской профессии Попов решает на практике и в условиях нелегких: репертуар пестр, средства скудны, сцена тесна — приходится изобретать.

«Налим» в Чеховском спектакле. Действие рассказа, как известно, происходит в пруду. А как быть в театре? Попов пустил по переднему плану деревянный мостик, слева поставил раскидистое дерево, приподнял берег воображаемого пруда. Мужики — ловцы хитрого скользкого налима — видны по пояс, на мостике — барин. Просто, остроумно, смешно!

В «Ученике дьявола» на фоне серых сукон возникали фрагменты писанных

декораций (эшафот и грозовые облака в финальной сцене казни), интерьеры упрощены, лишь с самыми необходимыми аксессуарами и приметам среды; действие дробилось на короткие эпизоды.

Мольеровские «Проделки Скапена» Попов решает как балаганное, ярмарочное представление, Скапена — В. Кожича одевает в двухцветный клоунский костюм. Установка — словно бы разрезанный по вертикали ярмарочный шатер. Половинки расступились, образовали между собой игровую площадку. На пустой сцене еще несколько бочек. Весело, ярко, легко.

Мечты... В своей крохотной читальне Островского, с неоперившейся молодежью, в нищее военное время Алексей Попов задумывает «Гамлета». Возможные варианты решения: первое («патриархальное»), где в центре сценической композиции лесная деревянная постройка; второе («классицизм») мыслится в камне. Третье — «“Гамлет” будущего — железо, стекло, бетон». Попов останавливается, конечно, на «“Гамлете” будущего», рисует эскизы. Стекланный купол с ромбовидными переплетами смещен вправо, где его обнимает широкая винтовая лестница. Косой наклон сценической площадки. Тень отца появляется за стеклом. По лестнице будут спускаться воины Фортинбраса. Эскизы в цвете — сине-сером, стальном, холодном, фигуры черные. Красиво, строго. Это непохоже ни на «Гамлета» в серых сукнах, некогда игранного в Саратове Д. М. Карамазовым, ни на «Гамлета» Крэга... Это «московский “Гамлет”» конца 10-х годов, в нем стеклянные потолки московских пассажей, стеклянные лифты, ангары — предчувствие конструктивизма. Постановка не осуществилась, но с тех пор мечта о Шекспире, которая давно жила в душе Попова, стала мечтой режиссерской.

Запись о Гамлете: «Он в навозе выпачкался и ходит (он протестант, а из него чахотку делают)». О сцене у фонтана из пушкинского «Бориса Годунова» (она тоже дана в разработке): «Авантюристы они оба (Марина и Самозванец), медлить они не могут, потому что авантюристы, ибо тогда их раскроют. Чтобы не было торжественного сплина»^{xxvii}. Вот как сурово заговорил мягкий Алексей Попов!

В первой костромской тетради расположился целый спектакль? тоже не поставленный. Это «Вий» Гоголя в собственной инсценировке Попова. Сохранился текст ее, почти доведенный до финала. Замысел талантлив, оригинален.

В Художественном театре Попова очаровывал высокий иллюзионизм, белые ветви вишневого сада, прозрачные березки в финале «Трех сестер». Сейчас он отходит от этих средств выражения, ищет иной театральный эквивалент природы. Это видно в замысле «Вия». Перемещения героев в пространстве лунных украинских полей с их опасными хуторами, с ночной церковью, где маловерного философа Хому Брута испытывает смертельным страхом нечисть, мертвая ведьма-красавица и чудовище, чьи веки идут до самой земли, — все это претворяется у Попова в цельное решение, подсказанное лубочной картинкой.

Продуман план сценической реализации. Скругленная, четкая линия горизонта, на пратикаблях — лес, рожь; сказочные, жутковатые, с сучьями-

крючьями стволы деревьев будут вырезаны из фанеры; ярко-синее лубочное небо, желтый месяц и крупные звезды. В бытовых сценах (на хуторе, в трактире, у ректора) — дух вертепа, того самого, с которым отправлялись домой в праздника гоголевские бурсаки. И все украшено большими, пышными подсолнухами.

«Иван в раю» — философическая сказочка А. В. Луначарского. Сцена закрыта по порталу черным щитом, в центре — прямоугольный прорез-просвет, словно та дверь в рай, у которой стоит с ключами св. Петр. По бокам, на черном, — два светца, а в прорезе — нежные, радужные краски райских куш.

Не только в репертуаре Театра студийных постановок, но и в замыслах Попова легко заметить совпадения, скорее закономерные, чем неожиданные, с теми режиссерскими исканиями, которые шли тогда в далеких от Костромы центрах — в Москве и Петрограде.

Лозунг «яркой и праздничной театральности» выдвигается в ту пору многими, объемлет невиданную пестроту разнородных явлений. «Поиски яркой театральности» — сказано и в программе ТСП (1920).

Нужно, однако, сразу задуматься о том конкретном смысле, который вкладывал Алексей Попов в понятие «театральность». Здесь необходима максимальная точность, иначе нам потом не выбраться из противоречий, не пробиться сквозь клише оценок. Собственное понимание «театральности» складывалось у Попова с начала его режиссерской самостоятельности. Оно будет эволюционировать, углубляться, по-разному проявлять себя в спектаклях, но в существе своем не изменится. Вот почему оно так важно. Оно неотделимо от личности Попова, неотрывно связано скорее с нравственно-этической, нежели собственно эстетической программой.

Начиная с середины 1900-х годов понятие «театральности» привычно связывалось с экспериментами в области «антинатуралистической» формы спектакля. «Театральность» и «театральная условность» становились едва ли не синонимами.

В записях, альбомах, заметках Попова, относящихся к московскому периоду, в его письмах к А. А. Преображенской нет решительно ничего, что свидетельствовало бы о поисках «новых форм» или полемике с таковыми. Словно бы и не существуют вовсе ни Мейерхольд, опровергающий эстетику МХТ, ни Камерный театр Александра Таирова, ни студия Ф. Ф. Комиссаржевского. Нет даже упоминаний. Нет никаких отзвуков от громких споров. В зрелые годы, вспоминая предреволюционную театральную картину Москвы, а также и Петрограда, где Алексей Дмитриевич ежегодно бывал на гастролях с МХТ, он говорил об отношении молодых актеров Художественного театра к формальным исканиям того времени: «Это искусство интриговало нас, но никак не могло удовлетворить, потому что в нем не было трепета живого человеческого сердца». В этом — Попов.

Водораздел между искусством истинным и неистинным, своим и чуждым ему пролегает для него не в области сценической формы как таковой. Критерий для него иной: есть ли в этом спектакле глубина, серьезность, истина страстей и правда актерского переживания. Факт «условной» («театральной») формы

спектакля сам по себе для Попова еще ничего не означает, не несет в себе ни положительной, ни отрицательной оценки.

У него не было в этих вопросах никакой предвзятости, его вкусы и пристрастия рождались от души, без подсказки со стороны каких-либо авторитетов или господствующих вкусов дня. Он горячо любил «реалистов» Серова, Левитана и Поленова, по столь же радостно принял в сердце «неоромантика» Борисова-Мусатова и «мирискусника» Добужинского, вовсе не задумываясь, к какому художественному течению они принадлежат. Он перерисовывал в свой холщовый альбом эскизы Гордона Крэга с той же доверчивостью и увлеченностью, что и декорации Симова. Серые условные холсты «Гибели “Надежды”» казались ему ничем не хуже, нежели декорации «Мнимого больного», доподлинно и эстетизированно воспроизводившие дом французского буржуа XVII века. В серых сукнах «Гибели “Надежды”», в скупых и лаконичных фрагментах обстановки умел видеть Попов (умели и зрители) цельную и правдивую картину жизни, потому что актеры приносили с собой и страшную непогоду, и грозное дыхание северного моря, и щемящую тревогу за ушедших в плавание. Иными словами, сценическая форма, если понимать под нею внешний облик спектакля, была для Алексея Попова следствием, выражением, но никак не первопричиной или двигателем режиссерских исканий.

Но сейчас, в пору испытаний гражданской войны, разрухи, считал Попов, сама действительность зовет искать формы «яркой театральности». Жизнь — суровая, трагическая, полная напряжения и борьбы, — отвергает полутона, недоговоренности, тихий голос «интимного театра». Театр сейчас должен работать так, чтобы ею искусство «облегчало тяготы, холод и голод, отвлекало от печали о погибших от сыпняка и на фронтах»^{xxviii}, чтобы спектакль давал заряд бодрости.

Так и ведет он свои костромские поиски, не предчувствуя, что скоро — и не раз — придется ему выдерживать нападки «слева» и «справа», ведет свои поиски и проходит режиссерскую школу в одиночку, на ощупь, как подсказывает ему сердце.

Его начинает, правда, тяготить провинциальная изоляция: всего несколько коротких наездов в Москву, с трудом доходящие до Волги театральные журналы и репертуарные издания ТЕО. «К вам пока не хочется и кажется, что у вас скучно, — пишет он в Москву А. И. Чебану. — Единственное, что мне бы хотелось, — это увидеть на премьере новой пьесы кого-нибудь из вас, чтобы сказали свое веское слово; особенно хотел бы видеть на спектакле тебя или Вахтангова».

Опять Вахтангов! Мысли то и дело к нему возвращаются. В Москве, рядом, Попов столько о Вахтангове не думал.

Однажды зимой 1919/20 года «удивленные костромичи наблюдали, как через Волгу, покрытую белым снежным ковром, медленно тянулся обоз из пятидесяти семи розвальней, на которых перевозился театральный багаж и ехали актеры»^{xxix}. Это прибыла из Петрограда молодая труппа, приглашенная в Кострому на городскую сцену, куда ТСП выходить еще не решался.

Дружный и симпатичный коллектив, состоявший из воспитанников Александринского театра, возглавлял Николай Васильевич Петров. Он начинал в МХТ еще до прихода Попова, потом переехал в Петербург. Там прилепился к нему легкомысленный псевдоним «Коля Петер», а также ласковое имя «Кокоша», — и то и другое подходило этому легкому человеку с приятной располагающей внешностью. В Москве он был незаменимым организатором «капустников» «Летучей мыши», а в столице сумел покорить и заставил признать себя даже спесивых премьеров Александринской сцены и саму М. Г. Савину, ее, царицу, с которой шутки были плохи. Покорил он и Попова. Два эти человека, очень разные — один «заводной», другой замкнутый, стеснительный — сохраняют друг к другу теплую симпатию навсегда, и их лица будут озаряться озорной улыбкой при встречах в ГИТИСе, когда оба они станут уважаемыми профессорами.

«В богоспасаемой, занесенной снегом Костроме» (так писал Попов через много лет Петрову) они подружились. Сблизились и молодежь. Приезжие много рассказывали о театральном Петрограде. А ночами после спектаклей закипали споры.

Скучно стало весной, когда труппа Петрова уехала восвояси к Неве. И непоседливый Алексей Попов тоже решил пуститься в путь.

СКИТАНИЯ И ПРОЩАНИЕ

«... Как всегда, я живу не настоящим, а будущим. Все мои мысли в будущей Поволжской студии, и Костромская студия это только подготовительная работа к будущему зданию... Мечтаю через годок перебраться или в Самару или в Саратов», — писал Алексей Попов другу Чебану еще в начале сезона.

Сезон прошел. Соревнование с гастролерами-петроградцами обнаружило маломощность Театра студийных постановок, актерскую в первую очередь. Требовалось пополнение сил, которого не могла дать маленькая Кострома. Стали мечтать о большом городе, где можно было бы играть свой репертуар из шести-восьми спектаклей, а тем временем спокойно работать над новыми. Весной съездили на гастроли в Нижний Новгород и имели в старинном театральном городе хороший прием. Это прибавило смелости, и в июне Попов отправился в родной Саратов хлопотать о переезде ТСП и расширении труппы.

Ехал он на пароходе и в Казани среди пассажиров с радостью и удивлением увидел своего театрального «крестного» Н. Е. Щепановского. Оказывается, тот был в Сибири, играл в Томске, попал в передрагу с колчаковским отступлением. Попову Николай Евгеньевич показался сильно потрепанным и отставшим от жизни. «Он едет в Саратов повидаться с обожаемой мамашей, — пишет Попов Анне Александровне. — Он, конечно, контрреволюционер, хотя и безвредный, только охает и ругается...».

Щепановский рассказал о Томской драматической студии, которая, как ему думалось, была похожа на молодой коллектив Попова. Там тоже играют «Сверчка на печи», «Ученика дьявола» и ориентируются на студии МХТ.

Попов эти слова запомнил.

Саратовские культурные организации и не отказывали и не давали согласия, туманно обещали сообщить решение то ли до зимы, то ли весной. Но Попов все-таки верил в успех. «Весной переберемся непременно, — писал он в Кострому жене. — Хоть наши¹⁰ и скулят, что трудно жить, и боятся зимы, но все это нам непонятно. Как можно бояться голода, когда каждый праздник едят пироги белые и блинчики! Я непременно куплю поросенка, который к Рождеству вырастет, и у нас будет мясо».

В Костроме ни муки, ни мяса давно не было. Из Саратова Попов вернулся ни с чем. Наступала зима. И тогда решили ехать в Томск, наведя дополнительные справки о тамошней студии. Студия действительно была похожа по творческой программе и организации на ТСП, руководил ею И. Г. Калабухов, опытный провинциальный режиссер, в труппе состояла талантливая Э. Л. Шиловская, бывшая актриса театра В. Ф. Комиссаржевской, работавшая там при В. Э. Мейерхольде. Но больше всего манил сам Томск, университетский город, а еще более — сибирская пшеница, о которой в голодной России шли слухи.

Выслав «передового», погрузились в теплушки вместе с чадами и домочадцами и двинулись покорять Сибирь. Поповы ехали с двухлетним Андреем.

Три недели тащились по перегонам, по городам и весям развороченной страны и прибыли в лютый мороз яркой лунной ночью, когда снег звучно скрипел под ногами, а волосы, усы и бороды за минуту превращались в подобие заиндевелых лесных ветвей.

На безлюдной, словно вымершей платформе томского вокзала «передовой» сообщил, что местная организация «Дорпрофсоюз», с которой был подписан договор, расформирована, а значит, у театра нет зала, а у актеров — жилья.

Под звездами в -40° выгружались в никуда.

Спасли коллеги, актеры Томской студии, самоотверженно уплотнившись в своих и без того тесных жилищах. Поповы втроем поселились за шкафом, разгородившим комнату Калабухова. Сибирская пшеница оказалась красивой легендой, вернее, она существовала, но стоила слишком дорого.

Театр оборудовали в месте колоритном. Это был громоздкий, выстроенный с плебейским шиком пассаж купца Второва. Стоял он против устья реки Ушайки, впадающей в Томь, — там зимовали вмерзшие в лед корабли. Поблизости — памятник декабристу Батенькову, отбывавшему в Томске ссылку. Купеческие вкусы запечатлелись в облике города так же, как и благородный дух сибирской «альма матер»: белые университетские корпуса высились в хвойном парке — тайге, взятой в ограду. На старых уютных улочках тесно, в ряд стоят двухэтажные деревянные дома — палаты с кружевной резьбой, которую вдохновили морозные узоры на стеклах и снежинки, крупные, блистающие, спасаемые от таяния ледяной стужей.

Все это, удивительное и самобытное, сильно отличалось от российской

¹⁰ Саратовская родня А. Д. Попова.

средней полосы. Но не было сил любоваться городом.

«Здравствуй, Чебанчок! — пишет Попов своему верному московскому другу. — ... Живу я гнуснее гнусного! Театр попал в условия донельзя скверные (работа идет нудно, театр грозит развалиться, причина — голод, холод и нелепые условия работы)... Вся труппа болеет, я почти не встаю с постели, говорят, в легких неблагополучно. Если весной нас отсюда не вытащат, то мы все подохнем, и театр наш распадется, а жаль: ведь в нем заложено 2 1/2 года работы и увлечения.

Я писал Луначарскому через Смышляева и просил перебросить наш театр на юг России... Может, внемля моим мольбам и принимая во внимание то, что я болею и что я вообще в большом горе, может, ты сообразишь написать мне пару слов о себе, о К. С., о Студии МХТ, о Вахтангове, качаловской труппе и вообще о своих думах и планах (если они у тебя есть).

Сибирь дикая страна и интересная, но говорить об интересе мы будем потом... когда наша сибирская жизнь будет в прошлом, а то сейчас очень трудно быть объективным. Жена прихварывает, сын вырос в актера и хулиганит ужасно... Если бы ты знал, как тяжело у меня на душе и как физически скверно я себя чувствую...».

И все-таки превозмогли и нездоровье и отчаяние. Играли много — и старый репертуар костромичей и поставленную Калабуховым «Гибель «Надежды»» (Попов — Герт, Кожич — Баренд). 18 марта 1921 года в театральном зале празднично декорированного «Дворца труда» после торжественного заседания Губисполкома и Губкома театр показал «Вечер памяти Парижской коммуны». Это зрелище, тоже весьма типичное для начала 20-х годов, было взято из репертуара костромской группы Н. В. Петрова. Три небольшие инсценировки — «Провозглашение Коммуны» (написанное в Костроме П. А. Бляхиным), «Тени коммунаров» и «Последняя баррикада» — составили первое отделение, режиссированное Поповым; во втором играли «Зеленого какаду» А. Шницлера в постановке В. П. Кожича.

Рецензент хвалил «Провозглашение Коммуны»: «Живая разнохарактерная толпа; много движения, шуму, удачно схваченные типы, хорошо продуманная постановка на просцениуме и в зале — все создает достаточную иллюзию парижской улицы».

Подготовили вечера поэзии Блока, Верхарна, Уитмена. Сохранилась программа блоковского вечера: доклад о поэзии А. А. Блока; поэма «Двенадцать» в исполнении Эмилии Шиловской, которая была хорошей чтицей; музыка Б. Федорова к драме «Роза и крест» в исполнении оркестра под управлением автора и многоголосая декламация песни Гаэтана.

Играли на заводах, во дворцах и домах культуры, выезжали в другие города, на Анджеро-Судженские копи.

Сознание выполненного долга утешало в невзгодах, зритель в Сибири был благодарным и горячим. Но, строго говоря, поездка оказалась ошибкой. Весной, снова погрузившись в теплушки, выхлопотанные через Москву, театр двинулся в обратный путь, но не на теплый юг, а в свою Кострому. Ехали искать счастья в России и актеры Томской студии во главе с Калабуховым, —

Театр студийных постановок возвращался домой большим профессиональным коллективом.

Снова тайга, Урал, оренбургские степи и уже иные картины. Кончилась гражданская война, страна успокаивается.

Кострома встретила скитальцев дружелюбно, им предложили играть в помещении Городского театра. Театр был деревянный, с прекрасной акустикой, и еще жив был старик служитель, который некогда, при ламповом освещении, ходил во время действия по ложам и привертывал фитили, чтобы не коптели.

Уже не было ни прежней домашней интимности, ни счастливых студийных вечеров в уютной читальне Островского, где самозабвенно занимались «системой», до рассвета спорили об искусстве и пекли в печке мерзлую картошку. «Костромское чудо» кончилось, оставались театр, план, баланс, дебет, кредит и ежедневные спектакли.

Репертуар тащил на себе сам Попов. Мемуаристы и свидетели (Колесова, Кроткова, Седой и другие) единодушны в том, что он вырос в большого актера. Фотография водевильного Исидора Мишо («Пишо и Мишо» в вечере французской комедии), игранного им в паре с Пишо — Кожичем, запечатлела физиономию из трагифарса: бритый череп, оттопыренные уши, отчаянно вытаращенные глаза. Кажется, что этот чудак сбежал из бедлама в нелепых своих подтяжках на белой рубахе. Гротескная резкость, внутренне, однако, всегда полностью оправданная, свойственна была образам Попова, рассказывает В. П. Кожич, его постоянный партнер, ученик, начавший в ТСП и свой путь режиссера.

«Неудавшимся гением» называли адвоката О'Нейля — Попова костромские газеты. В сравнении с усталым, скептическим О'Нейлем — Г. Хмарой из «Потопа» Первой студии это был более романтический герой, сердцевед, философ. Призыв к любви и примирению, который бросает О'Нейль людям, ожидающим гибели от потопа, для него социальный эксперимент, последняя нравственная ставка, последняя надежда и на собственное духовное возрождение. Этот высокий, красивый, элегантный человек со лбом мыслителя отъединен от окружающих, он выше и значительнее их.

Когда в баре гаснет электричество и все видят в этом непреложный знак конца, О'Нейль соединяет руки недавних врагов, чужих, разобщенных, в цепь — цепь любви и братства. Биржевик и безработный, богач и нищий, белый и черный, взявшись за руки, просветленные, движутся по кругу, напевая мелодию негритянского марша. Этим хороводом в полутьме, при мерцающих свечах правит вдохновенный, счастливый в эти минуты О'Нейль со сверкающими глазами на бледном челе.

Но вспыхивает свет. О'Нейль резко останавливается, вздрагивает: уже в эту минуту у Попова он знает, что проиграл и ставка его бита. Вселенский потоп оказался просто ливнем. Люди возвращаются к жизни, не вспоминая о хороводе любви, спешат к своим гешефтам, заботам, бирже. Финальную мизансцену, когда у стойки бара, ссутулившись, О'Нейль провожает уходящих на улицу взором потухшим и горестным, а последнюю — проститутку Лицци — низким наклоном головы, описали все рецензенты.

«Потоп» прошел более ста раз — цифра для провинции огромная. Более ста раз сыграл Попов О'Нейля. Успех *ансамбля*, за чем строжайше следил Попов-режиссер, тем не менее обеспечивался и успехом центральной роли. Публика хорошо чувствовала масштаб актерской личности, уровень мастерства и культуры «первого артиста» ТСП.

Ярче, чем мечталось ему в юности, сбылись его актерские мечты. Он стал хорошим актером, играл на сцене каждый вечер, играл в своем театре. Ему аплодировали Нижний Новгород и Вологда, Кострома и Ярославль, Кинешма и Суджа, те самые зрители, ради которых он покинул Москву и ушел из Художественного театра.

Но к своему актерскому успеху Попов относился с совершенным равнодушием. Его самооценка в актерском деле была самой низкой из всех его самооценок. Ролей в «Потопе» и «Сверчке на печи» как-то стеснялся, считал себя чуть ли не узурпатором и спрашивал А. И. Чебана: «Посплетничай, не говорят ли что о моей работе и очень ли меня ругают за то, что играю Джона и О'Нейля?» (а в письме к Вахтангову назвал того же Джона в числе неудач своего «Сверчка»). По поводу герцога Болингброка и графа Альмавивы шутил, что графский титул идет ему так же, как герцогский. Пожалуй, только одну роль играл он охотно и радостно — Пастора в «Чудесном посещении» Г. Уэллса, спектакле любопытном.

Инсценированная повесть английского фантаста и сатирика рассказывала об удивительном случае в провинциальном уголке: туда в таинственном свечении залетел с неба Ангел, а наша юдоль зла и слез встретила его выстрелом. Сына неба подстрелил не кто иной, как Пастор, в свободное время страстный орнитолог, приняв его за редкий экземпляр пернатых. Убедившись, что странная птица действительно Ангел, Пастор приютил его у себя, за что оба они подверглись травле со стороны обывателей, не верящих; в чудо.

Небесного гостя играла Эмилия Шиловская — актриса, начинавшая приметно, а потом затерявшаяся в провинции, хотя жила она долго, много работала в Сибири. С большими черными глазами и кудрями, с правильными чертами удлинённого лица — внешностью трагической героини — в роли крылатого существа, переодетого в земной редингот, она составляла с Поповым — Пастором поэтическую и трогательную пару. Пастор же — у Уэллса краснощекий, изрядно упитанный простодушный добряк — стал в спектакле худошавым озаренным мечтателем, сохранившим на склоне лет детскую доверчивость и горячность: два чистых ребенка, Ангел и Пастор, беседуют, музицируют, старший разъясняет гостю странности мира сего, а вокруг сжимается кольцо насмешек и травли... Ситуация напоминала метерлинковское «Чудо святого Антония», и Пастор был чем-то похож на пришельца в дом умершей м-ль Ортанс, с ненавистью встреченного родственниками-буржуа. Тоже любопытное совпадение: вахтанговской постановки «Чуда» Попов тогда еще не мог знать; только через два года сыграет он Антония вслед за Ю. А. Завадским в спектакле Третьей студии МХАТ.

Пастора Попов любил, потому что это была по-настоящему *его* роль. В ней

заложена была та «лирическая характерность», которая, по определению А. И. Чебана, была свойством актерской природы Алексея Попова. В. А. Попов говорил, что Алексей Дмитриевич «был мастером яркого образа, обладал умением мыслить на сцене и быть предельно искренним и трогательным. Особенно удавались ему характерные роли с драматическим уклоном».

Он был актером характерным, с юности умел и любил уходить от себя, прятаться за другими лицами, и в силу склонности (недаром он рано увлекся искусством грима) и потому, что в театре давали ему роли стариков, ворчунов, кряхтунов и нищих. И он был актером-лириком, потому что его собственная человеческая сущность — «огонек», «мечта», озарение — просвечивала сквозь корявую, неказистую и зачастую совсем непрезентабельную внешность его персонажей. Многие товарищи Попова считали большой ошибкой то, что он перестал играть. «Как он мог, будучи прекрасным актером, навсегда зачеркнуть свою актерскую деятельность, мне непонятно, — сетовал В. А. Попов. — Это могло произойти только вследствие недоверия к своему дарованию или незнания самого себя...».

Однако такие судьбы нередки среди режиссеров, актерами начинавших свой путь. Немногим дольше его играл на сцене Ю. А. Завадский — кумир Москвы, герой-любовник, красавец. Рано бросил актерство Мейерхольд. Другие — Р. Н. Симонов, А. Д. Дикий — сумели до конца дней гармонически совмещать обе профессии. Попов же оказался режиссером до корней волос. Актерская мечта поманила мальчика из Саратова потому, что он просто еще не знал о существовании режиссуры.

Когда в последние годы жизни Алексея Дмитриевича ученики или критики, писавшие о нем, спрашивали, почему он перестал играть, он часто отвечал, посмеиваясь: «Зачем же мне? Актер Попов есть другой: Андрей. Он на меня похож, только гораздо лучше, мягче, тоньше, и у него не лезет “режиссерский рисунок”». Этот «режиссерский рисунок» Попов считал очень большим своим актерским недостатком.

«Сын вырос в актера» — шутка из томского письма, написанного, когда Андрею Алексеевичу было два года, оказалась пророческой. Как ни противились родители, сын стал актером. Одной из первых работ Андрея Попова, обративших на себя внимание, был «Неизлечимый» Г. Успенского, извлеченный из отцовского архива. Если у Алексея Дмитриевича допытывались, чем именно его трактовка роли отличалась от той, которую предложил новый исполнитель, он отвечал коротко: «Я играл хуже».

С годами на сцене, как уверяют все, кто помнит актером Алексея Дмитриевича, сын становился все более похожим на отца. Особенно похож, наверное, в роли слуги Захара из фильма «Несколько дней из жизни И. И. Обломова». Скорее всего, именно так и сыграл бы Попов-старший гончаровского Захара.

Пластика — не виданная ни у кого и никогда, кроме этого человека, этого Захара. Руки у него будто длиннее, чем надо, и потому все роняют и все бьют. Походка — косолапая, как у того, кто вообще не привык находиться в вертикальном положении, живет, свернувшись в клубок, на лежанке. Какая-то

неустойчивость в ногах и вместе с тем в поставе корпуса — нечто очень мужественное, крепкое, без всякой расслабленности, как и у долговязых героев А. Д. Попова: у его самодеятельного чудака режиссера из «Крупной неприятности» или капитана из фильма «Два друга, модель и подруга», сыгранных им в 20-е годы. В Захаровом ворчании, оханье, вздыхании, в косноязычных междометиях у Андрея Алексеевича вдруг слышатся звуки глуховатого голоса его отца. И во всем этом облике медведя, во внешней безнадежной замшелости — пульсирующая внутренняя жизнь, излучение глубоко запрятанной любви, ума. Сходство поразительно, феноменально.

Самый последний выход Алексея Дмитриевича Попова на сцену тоже связан с судьбой его сына.

Дело происходит в военном Свердловске, куда эвакуирован Центральный театр Красной Армии. В шекспировском «Укрощении строптивой» — спектакль идет на сцене ЦТКА уже несколько лет — есть маленькая комедийная роль педагога. В первом составе эту роль отлично играл Н. В. Сергеев, а в Свердловске, куда он не поехал, дублером его был совсем молодой актер Андрей Попов. Внезапно он тяжело заболел и с заражением крови был отправлен в госпиталь. Роль опять осталась без исполнителя.

Неожиданно Алексей Дмитриевич Попов, смущаясь, заявил, что сам попробует сыграть педагога вместо Андрея, чтобы не срывать спектакль. К тому же, как он объяснил, ему хочется проверить на личном опыте лепку образа в готовом спектакле, методику вхождения в чужой рисунок и прочие профессиональные тонкости.

Режиссер Д. В. Тункель, много лет зная Попова, усмотрел иные побудительные причины в намерении художественного руководителя. Шел первый, страшный год войны. Настроение у труппы было смутным, быт — тяжелым. Вводы стали постоянны, это грозило качеству спектаклей. Попов хотел показать личный пример: все вынуждены наспех становиться дублерами, значит, и он!

Алексей Дмитриевич не выходил на сцену семнадцать лет. Волновался страшно, зубрил текст, репетировал, как перед дебютом. Актеры театра вспоминали, что особенно хорошо получилось у него первое появление педагога: он шел по просцениуму с каким-то коробом книг — ученой своей ношей, лучистый, светлый. Но сыграл всего лишь два раза, больше не стал, к тому же и Андрей, к счастью, быстро выздоровел.

В начале 20-х годов, когда Алексей Попов ежевечерне выходил на сцену Театра студийных постановок, играл он, скорее, по необходимости.

Много сил отнимала у него работа руководителя театра. Здесь, кстати, Попову пришлось впервые в жизни встретиться с чем-то совершенно для него неожиданным, с тем, к чему он был вовсе не подготовлен.

Началось с удара извне. В октябре 1921 года в том самом костромском «Еженедельнике искусств», где до сих пор благожелательно поддерживались все его труды, напечатана была статья под названием «К барьеру!», подписанная «Гарри».

Под дуло пистолета автор приглашал ТСП и в первую очередь его

руководителя, которые пролетарского зрителя «угощают никому не нужным психологическим ковырянием, да еще затасканным в студийной работе», «предлагают дырявое, застиранное, но подкрахмаленное белье» старого режима. Пройдясь по спектаклям лихим и хамским пером, «Гарри» делал вывод, что «пролетариат, нуждам которого и должен служить театр, бессознательно чувствует его неприемлемость, его завуалированную контрреволюционность и не посещает спектаклей»^{xxx}.

Попов был ошарашен. Правда, в провинциальном своем благодушии, в волнах признательности, льющихся из маленьких залов Юрьевца и Кинешмы, со скамеек сельских клубов близ Томи и Оби, Попов еще не знал, что лихой «Гарри» оперативно учуял и подхватил новый тон эстетических споров. Попов еще не ведал, что «сплав разжиревшей фабрик-буржуазии с айхенвальд-интеллигенцией», «аполитактеры», «контрреволюция», «отживший хлам» — это уже едва ли не клише, что «к барьеру» в столице сегодня ставят Художественный театр. Тон этот принят в столице почти официально (правда, вопреки недовольству и сопротивлению Луначарского). Попов еще не читал статью «Одиночество Станиславского», опубликованную в московском «Вестнике театра» в мае того же 1921 года и подписанную Вс. Мейерхольдом и В. Бебутовым; Мейерхольдом — не тем частным бунтарем из «Товарищества новой драмы», каким был он когда-то, и даже не просто самостийным комиссаром из «Театрального Октября», а советским ответработником, заведующим театральным отделом Наркомата просвещения.

Это наступали 20-е годы, это складывался их стиль, их фразеология. Формировалась некая новая этика творческой жизни и вводилась в обиход весьма влиятельными лицами из самой художественной интеллигенции.

Ведь это Попов делился своими «коммунистичными до крайности» убеждениями в задушевных письмах к жене Нюте, к другу Саше из Первой студии МХТ, сидя в глухих Бонячках и замерзая в Томске, чтобы «согреть народ святым огнем искусства» и «отвлечь его от тягот».

Другие деятели заявляли о своей революционности во весь голос, с московских трибун, «столично». Тон, который далее назовут «зубодробительным», «административным окриком», «наклеиванием политических ярлыков», исходил не от декретов. Власть в эстетических вопросах была осторожна. Его добровольно насаждали творческие объединения, художественные кружки, салоны нового типа, наступательные, агрессивные, выдававшие пропуски в революцию искусства или отлучавшие от нее.

И десятки лихих журналистов, критиков, рецензентов и рецензенток разносили, перепечатывали, повторяли на страницах театральных вестников и художественных ежегодников громкие, зловещие фразы, услышанные на диспутах и дискуссиях. За разносами, за отлучениями стояли репутации, книги, пьесы, живые люди. Обвинение в «скрытой контрреволюционности» становилось ходовым. Я если оно не опасно было для Вл. И. Немировича-Данченко, защищенного авторитетом имени и правительственной поддержкой, то далеко не все были обеспечены подобной обороной.

Вождями революционных объединений и заводилами опасных диспутов были не только карьеристы и честолюбцы. Талантливые художники тоже держали левые фронты.

Вот что скрывалось за провинциальной дискуссией в костромском «Еженедельнике искусств», где в «завуалированной контрреволюционности» обвинили ничего не ведавшего Алексея Попова.

В «Воспоминаниях и размышлениях о театре» он глухо говорит о «разнице методов работы и вкусов» в двух труппах, костромской и томской. В чем они заключались конкретно, сегодня уже нельзя восстановить, потому что не вполне ясна тогдашняя творческая программа И. Г. Калабухова, опытного профессионала, по возрасту старшего, чем Попов, человека порядочного и честного, впоследствии тяжело пострадавшего. Так или иначе, искусственное соединение двух студий давало о себе знать.

Попов замышляет переезд. Засветил ему новый маяк: старинный театральный Ярославль. Весной, как вспоминал Попов, «радостно приветствовали расставание»: костромская труппа уезжала в Ярославль, томичи оставались в Костроме. По видимости парадоксальная, эта ситуация давала схему судьбы: Попову и дальше будет суждено покидать поле боя, уходить, оставляя позицию, но унося с собой моральный выигрыш. Труппа Калабухова вскоре тоже отправится в дорогу, в сибирское кочевье.

И снова — открытие сезона, уже в Ярославле, снова старый надежный «Потоп» — первенец, игравшийся в этот вечер, 17 декабря 1922 года, в сотый раз.

В программе, специально подготовленной к этой дате, напечатано: «... нам невероятно трудно сохранить живую душу театра, ибо методы нашей работы и идейные задачи нашего театра звучат иронически в атмосфере материального краха всех театров в настоящее время. Учитывая длительную лабораторную проработку каждой постановки нашего театра (не менее 60 – 100 репетиций), мы можем существовать при условии материальной поддержки заинтересованных организаций...»

Как видим, этот манифест творческого упорства есть одновременно просьба о помощи. Времена изменились, страна перешла к новой экономической политике. Большинство театров было переведено на хозрасчет, обложено разнообразными налогами, положение провинциальных театров было особенно трудным.

В Ярославле Попов не рискнул занять прекрасное театральное здание, освященное именем первого артиста российского — Ф. Г. Волкова. Спектакли идут в плохо оборудованном бывшем Красноармейском театре.

Две постановки Попова, сделанные в ярославский сезон, — опыты современного политического спектакля — объединены стремлением «революционизироваться».

В «Волках» Р. Роллана противоборствующие силы французской революции воплощались в слитных группах, которые, подобно тарану, двигались за своими вождями — комиссарами Конвента (сам Попов играл комиссара Тенье). Фигуры, группы, мизансцены лепились как скульптуры, — режиссер искал

трагедийный темперамент и монументальные формы зрелища, которое считалось современным. Действие шло среди руин у обломков «старого мира», и в глубине сцены лежал разбитый купол церкви.

В постановке пьесы «Невероятно, но возможно» В. Плетнева, руководителя Пролеткульта, режиссер приближался к актуальному спектаклю на темы дня. Это была, как тогда говорили, «агитка», сатира на болтливое и бессильное Временное правительство, действие происходило в губернском, городе в самый канун Октябрьской революции.

Вологодский рецензент писал о спектакле: «Представитель труппы перед началом объяснил, что пьеса студией поставлена в условных, нереалистических тонах. На деле оказалось, что условностей, за исключением частных, как, например, обшитые белой каймой черные костюмы деятелей Февральской революции (“факельщики” революции), красный фон декораций в сценах рабочей группы и бело-черный в сценах другого лагеря, нет. Напротив, действующие лица вполне реальны и жизненны — это превосходные портреты с присущими каждому из них индивидуальностями. Председатель — комиссар Временного правительства, помощник начальника тюрьмы — настоящие шедевры».

Помощника играл К. А. Брин, а глупого и растерянного комиссара Базунова — приехавший в ТСП из Москвы молодой Федор Никитин, далее один из лучших актеров советского немого кино. В постановке пьесы Плетнева Попов искренне, хотя и не вполне успешно, стремится учесть критику «слева».

В Ярославле приступает он и к репетициям «Снегурочки» Островского. Это был один из его ранних костромских замыслов, навеянный искрящимися снегами первой волжской зимы, когда поэзия Берендеева царства словно бы обступала его въявь, очаровывала. Так же, как и в разработке гоголевского «Вия», режиссера увлекает задача перевести в театральную форму живую и благоуханную природу «Снегурочки», озеро, «поросшее осокой и водяными растениями с роскошными цветами», как сказано у автора в ремарке четвертого действия.

Первые эскизы «Снегурочки» — поиски единой установки спектакля; это — подковообразная гора, наверху будут возникать и сменять друг друга поляна, деревня, хоромы берендеев. Гора — то белоснежная, то изумрудно-зеленая. Эскизы — красивые, легкие — выполнены в акварели. По полукружью горы щеткой торчат березки и ели, а сверху вторым полукружием соединяет порталы сцены веселая радуга-дуга. Наверно, Попову известна «Снегурочка» К. С. Станиславского, хотя спектакля МХТ он уже не застал. Некоторые мотивы замысла оттуда: например, «движущийся оживший лес» — лес из людей-актеров. Но все очень облегчено: в руках актеров — скоморохов и берендеев (они же оркестр — из дудок, рожков и сопелок) — только березовые и еловые ветки. В альбоме — режиссерская разработка пролога (записана, видимо, под диктовку Попова чьей-то рукой):

«С мелодичным колокольчиком в темноте раздвинулся занавес. Выходит с

“лентой” А. Д.¹¹, зажигает звезды и начинает сигналом, сам садясь сбоку на скамеечку (по бокам две скамеечки для отдыха актеров). А. Д. останавливает действие... и начинает снова. В перерыве к нему подходят актеры, он рассказывает о подснежнике (“глянул глазок голубой”)... Снегурка... снимает шапочку, отдает, потом вылезает из шубки, оставляя ее у него в руках. А. Д. очень часто вмешивается в толпу и катается с ними...

Берендеи на просцениуме, когда идет сцена Мороза и Весны, дают “шумок”: “чего говорить, когда нечего говорить”. Весело смеясь — ведь “игра”.

Бобыль ощущает весну: сел (как кот на солнышке), над головой скворешница, а в рожу светят электрическим фонарем, дуют (дышат) на него теплым воздухом, а другие чирикают как птички и журчат как ручейки».

«Игра» — слово взято в кавычки. Приемы «игры в театр», «сцены на сцене» распространены в начале 20-х годов. И Попов тоже пробует в «Снегурочке» «игру», прямой контакт с публикой, импровизацию вне текста сказки, выходы и выключения персонажей из сюжета, возвращения в сюжет и так далее.

В разгаре репетиций Попов на несколько дней ездил в Москву. Там он увидел «Принцессу Турандот» Вахтангова.

Какое зрелище обрушилось на него!

Гремучая смесь из Карло Гоцци и реприз на темы голодной Москвы начала 20-х годов. Косые, убегающие линии декораций Игн. Нивинского, пантомимы итальянских цанни — слуг просцениума, одетых в голубую «прозодежду», оркестр из гребенок с папиросной бумагой, клееные гуммозные носы и цирковой грим масок-ведущих, плащи-простыни, бороды-полотенца, безупречный старорежимный фрак красавца принца Калафа и элегантнейшие вечерние, «впереди европейской моды», платья, сшитые знаменитой Н. Ламановой, на юных хорошеньких вахтанговках! Недаром «Принцесса Турандот», счастливица и всеобщая любимица, стала веселой музой театральности советских 20-х годов, цветным карнавальным штандартом времени!

И Попов покорен, очарован — как все. И все же все — всеми, а он сам по себе. Как всегда сугубо лично, не зависит от гласа молвы и моды его отношение к спектаклю. Пока в антрактах все восторгаются «новым словом», режиссерской дерзостью.! «манифестом» революционного театра, он грустит.

Нет в живых Вахтангова. В блистательной, звонкой «Принцессе Турандот» слышится Попову смертельная печаль, последнее признание в любви, прощание. Об этом много заметок в черновиках его автобиографической книги. Когда в финале спектакля «актеры, по-вахтанговски грустные, взявшись за руки, уходили в черноту кулис, только глазами прощаясь со зрительным залом», он вспоминал Вахтангова, который всегда разгримировывался неохотно, задумчиво и медленно, словно не желая расставаться с миром пьесы, с человеком, чьей жизнью жил он несколько часов.

«Принцесса Турандот» для Попова — произведение уникальное, это

¹¹ А. Д. Попов — ведущий спектакля.

творение Вахтангова, сокровенное слово художника, знающего, что он прощается со своими учениками, со зрителями, которым сейчас так нужно и важно слово надежды, улыбка, веселье. Пусть замерзла улица Арбат, пусть очереди за гнилым пшеном и ржавой селедкой, но наши-то сердца горячи...

Вернувшись в Ярославль, Попов уже не мог возобновить работу над «Снегурочкой». Все казалось, пишет он, «плохим подобием потрясшего меня спектакля».

Новый план: «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина. Спектакль мыслится Попову трагическим фарсом. Для студийцев он будет следующим шагом по пути овладения сценическим гротеском (от «Потопа» — к «Ученику дьявола», далее — к «Трагедии об Иуде» и теперь к «Тарелкину» — сгущение гротеска). В «Смерти Тарелкина» необходимы: «1. Необычайность внешне четкого рисунка (резьба по металлу); 2. Организация тела (научиться молчать им, чтобы разговаривать); 3. Организация эмоции (т. е. заключение расплывчатых чувствований в строгий ритмический счет, которому подчинено и слово и движение)».

«Вышивка трагифарсового рисунка — не эстетное рукоделие, а мучительная садистская операция, леденящая жестокосердность и жуткая внутренняя пустота... Опорный пункт творческого движения актера — четко намеченный механизированный внешний образ-автомат... Подход не “от себя”, а “через себя”. Дерзость актера в выборе красок и приспособлений — уплата по счету».

«Разнокалиберный зверинец, клубок гадов, и в хрусте костей и скрипе челюстей вдруг слышится человеческий стон, и странно, что это люди?!» — взволнованно, с характерным для него внезапным и размашистым подчеркиванием слов записывает Попов.

Замысел реализован не был, Попов не смог начать даже репетиции. Вслед за «Вином» и «Снегурочкой» «Смерть Тарелкина» продолжает список начатых им, глубоко разработанных в режиссерских планах и незавершенных спектаклей. Этот, второй, список будет выстраиваться в черновиках, в архиве, рядом со списком спектаклей, поставленных на протяжении всей жизни режиссера. Причины, по которым не осуществляются выношенные им замыслы, будут разные — и творческие и организационные.

Сейчас, в Ярославле, на трудную «Смерть Тарелкина» у Попова просто нет сил. Все тяжелее материальные дела театра, сжимаются репетиционные сроки, а задачи режиссерские, актерские усложняются, иначе Попову работать неинтересно. К тому же он узнает, что «Смерть Тарелкина» ставит Мейерхольд. Не окажется ли его, Попова, сценический Сухово-Кобылин деревянным велосипедом, сработанным в провинции?

Он делает попытки перевести театр в Москву, вступает в переписку. Тянется волокита. Он отправляется в столицу хлопотать.

По возвращении в Ярославль он узнает, что за его спиной, пока он бегал по московским руководящим театральным инстанциям, два члена коллектива ТСП (фамилии их несущественны) подняли некую смуту: собрания, обсуждения его деятельности, направления работы театра и т. д. В его отсутствие! С подобным

Попов столкнулся в первый (но, к сожалению, не в последний) раз в жизни. Он был не просто огорчен, а убит — принимать обиды слишком близко к сердцу, теряться от неэтичных поступков и интриг свойственно будет ему всегда.

Он продолжал усилия по переводу ТСП в большой город. Москва отказала окончательно: экономическое положение столичных театров тоже было очень тяжелым. Отказал и Киев. Тогда, закончив сезон 1922/23 года, летом он уезжает в Москву один.

Так что же это — поражение? И прав был Станиславский, который предрекал, что он через десять лет вернется в Москву с повинной? Вдвойне прав, потому что и пяти лет не прошло?

Баланс не прост. Потерпела полный крах его мечта создать «такую Поволжскую студию, что Студия МХТ с успехом могла бы не турнировать по Волге». Послереволюционная Самара и Саратов фактически не приняли его. Более того, он убедился в том, насколько далек от трезвых, прозаических будней манящий образ театра-студии, бескорыстного содружества художников-единомышленников. Понял, сколь хрупкой является и сама студийность. И дело здесь не в одних лишь ошибках учителей или в эгоизме учеников. Он познал теперь на собственном опыте, что в театре идеальная модель дальше от реализации, чем где бы то ни было: слишком многие встречные потоки, внешние влияния и внутренние обстоятельства, общие причины и индивидуальные свойства людей правят двуликим миром театра, равно повернутым и к светлым огням рампы и к мрачным колосникам. Писатель один в ответе за свое творение: рукопись, если она того стоит, рано или поздно будет напечатана. Художник — в зеркале мольберта, холст и краски долговечны. Даже киноискусство — многолюдный коллектив, производство, машина — реализует себя в нетленной вещи, в фильме, запечатленном на стойкой целлулоидной пленке. Один театр живет со вчера на завтра, все в нем повязаны непрочной веревкой сего дня, и надо быть одетым в какую-то броню — мудрости, хитрости, дипломатичности, равнодушия, легкомыслия, несгибаемой воли, душевной гладкости или чего-то еще, также отсутствующего в резервах души Алексея Попова, — чтобы благополучно управлять театральным хозяйством и, умело лавируя, вести меж рифов свой корабль.

Все это Алексей Попов познал, складки залегли у губ. И устремился он снова в путь за своей синей птицей.

По знания жизни, зрелости, запаса наблюдений — этого теперь у него не отнимешь. Он стал режиссером.

Он создал театр, распространявший свет Художественного театра, театр высоко культурный, театр исканий. Пусть он не «победил провинцию», не стал «Собольщиковым-Самариным от МХАТ». Но и она его не победила, не «засосала», «не сожрала», — а это пророчили ему в Москве все. Значит — ничья?

Театр студийных постановок еще раз реорганизовали, и он стал называться Костромским передвижным показательным театром, вернувшись в город, где его организовал Попов. Художественным руководителем назначили Б. М. Седого. Поздравляя коллектив с пятилетием уже из Москвы, Попов

писал: «Я знаю, что ваша работа скромна и несовершенна, но ваши действительные хотения совершенны и заслуживают всяческих похвал. Каждый новый плуг не более нужен, чем каждый культурный спектакль, — по тому и другому есть свое поле».

Наверное, эти слова можно отнести и к его, Алексея Дмитриевича Попова, работе.

АРБАТ, 26. ПОПОВ У ВАХТАНГОВЦЕВ

«Здравствуйте, дорогой Константин Сергеевич!

... После пяти лет самостоятельной работы в провинции со своим театром я вернулся в Москву и, вероятно, буду работать в Первой студии МХАТ, а может быть, в Третьей студии, наверное еще не решил. За эти пять лет я значительно вырос и как актер и как режиссер, если верить моим товарищам по МХАТ, и вот, прежде чем начать московскую работу, у меня родилась дерзкая мысль написать Вам письмо с предложением своих услуг как актера в Вашей поездке, конечно, на какое угодно положение и условия. Возможность побывать за границей и обогатиться впечатлениями так велика и соблазнительна, что я решил Вам написать, заранее уверенный в безуспешности моей попытки. Но традиционное “авось” толкает меня на это письмо. Может быть, случайно или в силу увеличения Вашего репертуара Вам нужен такой, как я... И если бы я не знал, что в поездке находится много моих одногодков и товарищей, то я бы не посмел писать Вам, а поэтому думаю, что мое письмо не будет истолковано дурно... Я слышал, что Вами возобновляются “Карамазовы”, так вот Алеша Карамазов и Смердяков — это те “хвостики”, на которые я как-то могу рассчитывать...» — снова почувствовав себя робким и зажатым студийцем, слезно просил Попов Станиславского взять его в гастрольное турне МХАТ по Америке. Станиславский отдыхал в это время в Германии, и письмо было отправлено туда из Москвы 20 августа 1923 года. Возможно, оно пропало, так как ответа Попов не получил.

За несколько августовских дней обошел он все студии МХАТ, включая и недавно открытую Четвертую, и предлагал свои услуги как актер и режиссер. Актера брали охотно, режиссера, говорили, — не знаем. А Кострома, казалось бы, рядом, и Попов поставил уже целых двенадцать спектаклей! Нет, не на коне въехал он в столицу.

В мемуарах Попов подробно описал свои переговоры, сомнения, отказы. Третью студию, вахтанговскую, он, как следует из этих описаний, оставлял «про запас» и посетил последней.

А приняли радушно! С Поповым разговаривал Ю. А. Завадский, в те дни возглавлявший художественный совет. Сказал, что все считают его своим, «мансуровским», то есть коренным вахтанговцем из студенческой студии. Вот когда приветно зазвенели для Алексея Дмитриевича «серебряные колокольчики» давней «Незнакомки» Блока!

Уже в августе 1923 года Попова зачислили в труппу Третьей студии, с открытием сезона ввели на роли Тимура в «Принцессу Турандот» и Антония в

«Чуде», а вскоре он начал репетиции как режиссер.

Он предложил Завадскому постановку «Театра Клары Газуль» Проспера Мериме. Тот обрадовался: название фигурировало в планах студии (в 1923 году испанский цикл комедий Мериме вышел отдельной книжкой и увлек театральных деятелей). А у Попова была уже почти готовая режиссерская разработка: одноактные пьески Мериме он собирался ставить еще в Ярославле, и ТСП успел их анонсировать. В помощь по работе с актерами постановщику дали двух режиссеров-вахтанговцев: Н. М. Горчакова и П. Г. Антокольского.

Из цикла Попов выбрал четыре комедии: «Рай и ад», «Африканская любовь», «Карета святых даров», «Женщина-дьявол». В ярославском режиссерском плане, еще не рассчитанном на вахтанговцев, фигурирует сама донья Клара, испанская комедиантка, «ведущая» — она собственной персоной выходит к зрителям в интермедиях, а в пьесках играет все женские роли. Это искусная стилизация испанской старинной сцены, сделанная французом, так любившим всякие литературные мистификации (хитрец Мериме представляет знаменитую гастролерку Клару Газуль и ее пьески как подлинные, найденные неким путешественником в Испании). Сама ткань пьесок, изощренный узор из ярких ниток, эпитафии из Лопе и Кальдерона, сдвиги времен, причудливый монтаж экзотических мест действия, древняя Кордова и варварская Лима, инквизиторы и бедуины, актеры и лиценциаты, восточные рабыни и короли-марионетки, а в конце каждого сюжета, кровопролитного или трагического, автор разрушает всякую серьезность финальной репликой вроде: «Остановитесь! Не убивайте себя, потому что пьеса окончена!»

В том же 1924 году «Театр Клары Газуль» был доставлен режиссерами В. Бебутовым и В. Угрюмым в новом Театре МГСПС именно в духе ставшей очень модной «Турандот»: современный текст пролога и интермедий; действие за кулисами бродячего испанского театра; Клара Газуль — В. Алексеева-Месхиева во всех женских ролях; переодевания на глазах у публики, репризы, куролесит Степан Кузнецов в роли первого комика, и вице-короля Перу дона Андреса де Рибера он называет запросто «Андрюшкой».

От всего этого Попов решительно отказался. Он задумал «антитурандот». Разумеется, не в качестве вызова, нет! Но сознательно выдвигая перед собой и актерами другие, противоположные задачи. Чем больше думал он о спектакле Вахтангова, участвуя в нем, пересматривая его снова и снова, тем более уверялся в том, что вахтанговская «Принцесса Турандот» принципиально неповторима, а канонизация ее формы даже и вредна.

Особенно не по душе ему становилась эта самая «игра в театр», в которую так часто теперь играли. Она органична в «Турандот», где Театр и есть тема спектакля — этой гениальной вахтанговской фантазии-игры. Но как универсальный прием, как «вид на театральность», как эстетическая программа? Нет, это неправильно, считает Попов. Друзья из Художественного театра рассказали ему, что Константин Сергеевич, восхищенный «Турандот», не допускал актерских попыток повторять ее и всякий намек на «игру в театр» называл «турандотовщиной». Попов был согласен с ним: надо различать «Принцессу Турандот» и «турандотовщину».

В Москве он понял, что прекратил репетиции «Снегурочки» еще и потому, что «Принцесса Турандот» показала ему всю чужеродность, несовместимость «игры в театр» с ним самим, Поповым. В собственной своей режиссуре он отверг этот прием навсегда. И в дальнейшем никогда к нему не обращался, даже в тех случаях, когда это предусмотрено пьесой: в «Укрощении строптивой», классическом своем спектакле, он убрал написанную самим Шекспиром «сцену на сцене».

Оказавшись в вахтанговском коллективе, где общераспространенный в 20-е годы лозунг «яркой театральности» был непреложным символом веры, Попов делает важные для себя выводы.

Театральность — да, условность — пожалуйста! Яркие краски, гиперболы, «дерзость актера в выборе приспособлений», подход не «от себя», а «через себя» — да, да, да! Но только не «игра в театр». Только не так, как сначала виделось ему самому в «Снегурочке»: дурите, развлекайтесь, чего уж там — ведь «игра»...

Только не «ирония», только не амикошонское подмаргивание зрителю, дескать, не обращай внимания, мы дурим, представляем, насмешничаем! А вы посмеетесь и разойдетесь.

Балаган — пусть балаган, но при условии полной и зачарованной отдачи чудесам на подмостках, которую он сам испытал мальчишкой и видел вокруг себя у простодушной площадной толпы.

Никаких стилизаций, реставраций, иронии, представлений, не «Театр Клары Газуль», а «Комедии Мериме» — так он назвал спектакль. Испанскую комедиантку донью Клару убрал совсем.

«Краткость, простота и схематичность — это характерная манера Мериме в обрисовке образов, — пишет он в режиссерском плане. — Крайняя эмоциональная насыщенность актеров, прямолинейность выражения чувств и быстрая смена их». Поможет параллель: кино! Будем соперничать! Стремительность действия, лаконичность — как в американском детективе! — призывает Попов.

Сам делает оформление: треугольный помост острым углом врезается в зал и установлен на бочках. «Ярмарочный» стиль продолжает костромские «Проделки Скапена». На помосте скупые декорации: яркая, с флажком наверху, «балаганная» палатка мавра Хаджи Пумана в «Африканской любви», герб Перу в «Карете святых даров», орудие пытки и стол в сцене трибунала из пьески «Женщина-дьявол».

Зачем спектакль, в чем его «связь с переживаемой эпохой», какова его «сверхзадача»? Если «пассивность, дряблость, сумеречность являются атрибутами умирающего человека», отживающего общества, значит, темперамент, жизнерадостность, бодрость станут лозунгами спектакля. Борьба с мещанством сегодня — фронт. Ударим же по фарисейству, по лжи и мелочности! И обязательно — по религиозным предрассудкам, окостеневшим обычаям, губительному аскетизму! Пойдем в бон за земные радости, за торжество любви, за молодость! Доставалось в спектакле и ханже-красавице, ревнивой и легкомысленной донье Ураке (это была следующая вслед за

Турандот роль Ц. Мансуровой), и плотоядным, лицемерным католическим монахам, и подлипалам, и прилипалам, корыстным лакеям! Клеймить так клеймить, и в избранной ориентации на прямолинейность и схематизм Попов озорничал на сцене, чего не позволял себе в Костроме. Да и вправду Москва заражала. Что творилось кругом! В Театре Пролеткульта, поблизости, на Воздвиженке, молодой Сергей Эйзенштейн, ученик Мейерхольда, ставил «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, там действовали Керзон, Пуанкаре, цирковые рыжие, Глумов ходил по проволоке...

И Попов тоже допустил некоторые шаржи. Например, на католических монахов. Как летучие мыши, метались они по сцене в черных капюшонах с прорезями для глаз. Прообразом сластолюбивого фра Бартоломео А. Горюнов взял обезьяну. У старого подагрика и рамоли вице-короля Перу, которого играл Рубен Симонов, — яйцевидный череп с редким пухом, унылые мохнатые брови, нос-слива, преуморительные пассажи с одеванием больных тощих королевских ножек в парадные узкие башмаки, мимические соло, которыми потом будет славиться этот артист. Сам Алексей Дмитриевич играл в финальной пьеске «Женщина-дьявол» великого инквизитора Антонио, подвергшегося, подобно своему патрону св. Антонию, дьявольскому искушению. Красотку Марикиту привели в трибунал по жалобе соседки, утверждающей, что Марикита — ведьма и это она приказала реке разлиться и затопить ее, Хуаны Мендо, оливки.

«Сущий Лойола», как говорят о фра Антонио служители инквизиции, был у Попова совсем молодым человеком, безоглядно влюбившимся в «ведьму» — черноглазую, кудрявую, с белыми фонариками рукавов, веселую и добродушную крестьяночку. Ее играла Варвара Попова, актриса, которую Попов ценил за искренность и простоту. Антонио влюблялся в Марикиту с той же фанатичностью, с какой до сих пор предавался аскезе. Ритм действия и пульс убыстрялся к финалу, когда коленопреклоненный в своей келье Антонио вдруг вскакивал, бросал на пол щит с изображением девы Марии и в развевающейся белыми крыльями сутане бежал по нему, как по мосту, в объятия своей Марикиты.

На эту мизансцену обратил особое внимание Вл. И. Немирович-Данченко. Он настойчиво повторял Попову, что не шокирован, хотя здесь и есть так называемая антирелигиозная пропаганда. Можно было понять так: он прощает. О режиссерской работе в целом Немирович-Данченко сказал лестные слова.

Владимир Иванович пришел на спектакль не только из любознательности, но еще и по делу. Вскоре он пригласил к себе Попова и имел с ним долгий важный разговор. «Комедии Мериме» оказались узелком в сети некоей общетеатральной ситуации 1924 года. Речь шла о приглашении Третьей студии целиком в состав МХАТ, то есть о слиянии вахтанговцев с МХАТ. Немирович-Данченко обращался к Попову как к «своему», к «мхатовцу», с посредничеством. По «своим» сочли его и совсем другие люди. Целая серия квипрокво разворачивается вокруг спектакля.

Большинство (и внутри Третьей студии и за ее стенами) увидело в «Комедиях Мериме» прямое продолжение «Принцессы Турандот».

Режиссерский тайный замысел «антитурандот» не был замечен. Судя о новой работе студии, сравнивали и сопоставляли ее исключительно с вахтанговской постановкой: работал тот эффект, который В. Шкловский некогда назвал «ассоциацией по смежности». Правда, к выходу в свет спектакль действительно несколько «отурандотился»: показанное на генеральных репетициях оформление Попова не приняли и, сохранив планировку, смягчили острый угол площадки-помоста, дали спектаклю оформление Игн. Нивинского. Тот сделал занавес на двух штангах, синий, в узор из заголовков пьес, декоративно осложнил почти пустую площадку Попова, навешал ярких материй, наставил арочек и т. д. К тому же у вахтанговцев, поистине оглушенных и замороженных своей «Турандот», то и дело проскальзывали ее капризные, обаятельные и иронические интонации.

Спектакль имел большую прессу. Один из самых яростных «левых», критик «Садко» хвалил театр за поправление очень многих театральных «приличий», за необузданное «кощунство» и выражал твердую надежду, что спектакль молодого коллектива, «отпочковавшегося от системы МХАТ и его студий», «есть хорошее предзнаменование для нового — *вахтанго-мейерхольдовского* — курса театра».

Так Алексея Попова одновременно приняли МХАТ, поклонники Вахтангова и вчерашний «Театральный Октябрь».

А ситуация у Третьей студии была и вправду острая, кризисная. Однажды на репетицию «Комедий Мериме» явился человек в кожаной куртке и похозяйски осмотрел помещение. Это был представитель Наркоминдела, присланный в особняк на предмет размещения здесь французского посольства. Видимо, вопрос о слиянии Третьей студии с МХАТ был уже почти решен. Настолько же, насколько Художественный театр был заинтересован в молодом пополнении, вахтанговцы хотели остаться самостоятельными.

Успех «Комедий Мериме» упрочил их положение, а у Попова, учитывая, что Немирович-Данченко вел с ним конфиденциальный разговор, появилась возможность свободного выбора. Хотя он ответил Владимиру Ивановичу, что решать за вахтанговский коллектив, будучи человеком новым, он уж никак не способен, он мог бы, однако, перейти в МХАТ один, сам, как это только что сделал Ю. А. Завадский, разойдясь с советом студии. Вскоре (летом 1924 года) вопрос о реорганизации студий МХАТ решился по-иному: Первая и Третья получили самостоятельность, а в состав театра влилась Вторая студия. После этого в МХАТ ушла во главе с режиссером Н. М. Горчаковым большая группа вахтанговцев, только что окончивших школу Третьей студии.

Попов остался. Этот биографический факт он никогда не объяснял и не анализировал. Остался и все.

Загадки тут нет никакой, и ситуация была ясна, как те летние дни 1924 года. Попов уже успешно провел генеральные репетиции «Комедий Мериме» и уехал отдыхать, полный новых планов. Он хотел ставить спектакли, а в возможность свою быть режиссером МХАТ — рядом со Станиславским и Немировичем-Данченко — не верил по-прежнему, как и в 1918 году, когда расставался с театром. Но в дальнем уголке сердца запрятана еще более веская

причина: он хочет работать в молодом театре, созданном Вахтанговым. Сам себе в том еще не признаваясь, он отошел от Художественного театра.

Летним отпуском Попов пишет письмо двум вахтанговским актрисам, Анне Орочко и Анне Запорожец:

«А о “Дядюшкином сне” мне еще хочется сказать кой-что, но боюсь отравить обеим Аннам самочувствие... Обе вы должны быть заняты в “Сне”, но, мне кажется, не в том, что вы думаете, — Орочко может замечательно сыграть Марью Александровну, ибо она есть главное действующее лицо, а Зина — это ерунда и хороша только в описательной части, а не в пьесе. Марья Александровна — это роль для громадной актрисы, Зина — это повод в пьесе и как повод важна, но не требует актрисы, а требует “фигуры”. Анне Кузьминичне¹², конечно, найдется роль, и хорошая, среди “мордасовских дам”... Моя мысль в итоге не так уж убийственна для двух Анн, если они крепко подумают об этом, а с точки зрения высших интересов искусства — это даже хорошая мысль (ну и подлец же А Де!). Жду ответа на мою (скажем скромно) не плохую мысль...»^{xxxii}.

Тон письма шуточный, доверительный. Попов пишет так только тогда, когда адресаты ему глубоко симпатичны, а на душе легко. Да, вахтанговцы его приняли, признали. И какая же постановка предложена ему! Задуманный еще Вахтанговым «Дядюшкин сон» Достоевского! Пятиактная инсценировка уже у него в руках, он с нею не расстанется. Это была учебная работа студийцев, которую вел М. А. Чехов. Рубен Симонов репетировал старого, расслабленного князя. Теперь решено поставить «Дядюшкин сон» на сцене.

Кроме того, с октября Мейерхольд начинает учебные репетиции пушкинского «Бориса Годунова». Попову поручена роль Пимена, но дело не только в этом. Мейерхольд приглашен для занятий в осуществление мечты Вахтангова, чтобы в его студии работали одновременно и Станиславский и Мейерхольд. Ведутся переговоры и с Константином Сергеевичем. Плохо ли у вахтанговцев?

Так Алексей Дмитриевич Попов обосновался на Арбате, 26.

Зал в студии был уютный, в пятнадцать рядов, а сцена — чуть больше костромской в читальне Островского. Особняк богача Берга, типичная московская постройка конца XIX века, глядел зеркальными стеклами на Арбат, и на углу зеленел садик.

Попов жил тогда на Поварской, 10, у развилки с Большой Молчановкой. Утром бежал в театр через Собачью площадку. Старушки и молодые мамы уже сидели у фонтанчика в маленьком сквере. Яркий, как райская птица, псевдоготический особняк красовался напротив двух домиков, из их окон неслись гаммы, арпеджио, обрывки этюдов Черни. Это музыкальная школа сестер Гнесиных. Туда входили мальчики и девочки со скрипками и нотными папками: длинные ручки из шнуров, кудлатый тисненый Бетховен в овале. Попов спускался по Большому Наколо-Песковскому на Арбат.

¹² А. К. Запорожец.

Ты течешь, как река. Странное название!
И прозрачен асфальт, как в реке вода, —

написал в наши дни поэт, влюбленный в эту улицу. И его поймет каждый, чье отечество — Арбат: не серый асфальт, а прохладная глубина, не кривизна улицы, а прихоть речных берегов. Москва Москвы, душа города, обиталище, где милые, вечные тени. Здесь каждый дом овеян славой и воспоминанием, здесь стен не хватит для мемориальных досок. «Никогда до конца не пройти тебя» — Булат Окуджава прав.

Тогда, в 1924-м, Арбат был мощен брусчаткой, а по середине, разбрасывая искры, куда-то в дальнюю даль, через мост, в Дорогомилово, в Фили, мчался трамвай № 31. Был нэп, в конструктивистском доме на углу Смоленской функционировал продмаг, ели сено лошади у подвод близ рядов Смоленского рынка, а у Арбатской площади огнями горел ресторан «Прага», танцевали фокстрот нэпманы, громко играла музыка. Но Арбат все равно был прекрасным, благоуханным. С тех пор Алексей Дмитриевич Попов всегда жил близ Арбата.

ШКОЛА СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ

Из резолюции XII съезда РКП (б): «Необходимо поставить в практической форме вопрос об использовании театра для систематической массовой пропаганды идей борьбы за коммунизм. В этих целях необходимо, привлекая соответствующие силы как в центре, так и на местах, усилить работу по созданию и подбору соответствующего революционного репертуара, используя при этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса».

Это резолюция партийного съезда по вопросам пропаганды, печати и агитации. За театральное дело взялась партия. «Создание и подбор соответствующего революционного репертуара» названы первоочередной задачей в сезон 1924/25 года. Хаотической пестроте сцены послеоктябрьских лет должен прийти конец, стихийным поискам «созвучия переживаемой эпохе» кто во что горазд противопоставлено планомерное формирование репертуара в соответствии с политикой партии в центре и на местах. Театры предупреждены об этом на соответствующих совещаниях.

«Дядюшкин сон», конечно, отложен. У Попова и это название встанет в список его нереализованных постановок — волей судьбы там собирается по преимуществу русская классика. Сейчас он, как и все вахтанговцы, должен активно искать современную революционную пьесу. Он и сам давно мечтает поставить такую пьесу, давно ждет ее.

Проза работала, как и во все времена, более оперативно. В 1923–1924 годах уже появилось несколько произведений молодой советской литературы, заслуживавших внимания.

В декабре 1924 года в Доме Герцена на Тверском бульваре, 25, где тогда располагались писательские и художественные организации (а ныне находится Литературный институт имени М. Горького), была объявлена читка

инсценированной повести «Виринея» Лидии Сейфуллиной, опубликованной в журнале «Красная новь». Повесть уже приобрела популярность, получила прессу. О писательнице, всего лишь год тому назад вызванной в столицу из Сибири А. Воронским, редактором «Красной нови», говорили в литературных кругах. Попов и несколько вахтанговцев отправились на Тверской бульвар, в Союз драматических писателей и композиторов.

Миниатюрная и изящная женщина лет тридцати пяти, казавшаяся девочкой, сидя за столиком в уютной гостиной, читала вещи небывалые. Маленькими руками откладывала страницы из пухлой стопки исписанной бумаги, а за ее спиной словно бы расстилались пустые, дикие оренбургские степи под грозовым ветром, вставала, шевелилась, дыбилась темная кержацкая да мужицкая деревня с корявым названием Акгыровка в войну, революцию. У писательницы спадала на лоб легкая челка, сияли огромные глаза, белела под жакетом кофточка — облик интеллигентки-горожанки, — а устами ее говорили бородатые кудлатые старики, бабки-повитухи и знахарки, лихие солдаты и молодой, гармошечный, озорной деревенский люд. Дробно сыпалась прибаутками, лилась плачем-причитанием, закручивалась многоголосой перебранкой цветистая крестьянская речь.

Попова поразило такое сочетание, а больше всего то, что крошечная женщина доподлинно знала жизнь окраинной глухой деревни, видела ее острым хватким взглядом, слышала чутким ухом. Вот он, талант, новый, свежий!

Но... хаотическое нагромождение картин, почти не связанных друг с другом. При великолепном диалоге — отсутствие драматургических скреп, не превращенная в драму повествовательность и еще длина, длина!

Читка эта описана и Сейфуллиной и Поповым. Сидели до поздней ночи. Писательница вспоминала, как один за другим исчезали театральные «женихи», пришедшие сватать ее пьесу: «бесформенно», «политическая агитка», «играть придется три вечера подряд». Попов вспоминал, что сильно волновался. Каковы же будут эти бороды, тулупы и валенки на студийной сцене, привыкшей к шелкам Ламановой и наклонным площадкам Нивинского? И все же он чувствовал, что обречен это ставить. Когда на обсуждении уже почти никого не осталось, он попросил экземпляр.

Повесть называлась «Виринея», по кержацкому имени героини крестьянки, а начиналась рассказом о судьбе некоего Савелия Магары, акгыровского мужика, который однажды по «виденью» старичка угодника удалился от семьи, устроил себе пустыньку на горе и молился денно и нощно.

По угодничьему же гласу лег в избе помирать, собрав деревню смотреть на свою кончину, лежал в гробу, народ заждался, солнце село, и разочарованный «покойник» вскочил и с той поры пустился в блуд, разбой и хулу.

С этим героем сюжетно Виринея связана лишь житьем в одной деревне и второстепенным узлом действия (убийство Магарой инженера). Зато есть иная связь — авторская.

Виринея, как и Магара, — натура, выламывающаяся из быта и уклада. Ранняя послереволюционная «деревенская проза» облюбовывает себе этот тип

потенциальных бунтарей, и появляются в литературе 20-х годов сельские отщепенцы, взнесенные вверх бурным валом революции: Прон Оглоблин в есенинской «Анне Снегиной», буйный Магара и озорная, гулящая Вирка — Виринея.

Образ ее у Сейфуллиной написан ярко, обаятельно. В героине повести (и это совпадение закономерно) есть нечто общее с шолоховской Аксиньей (сиротство, изломанная судьба, тайная страстность натуры, характер, ум, красота, особая женская притягательность и вместе душевная чистота, — грязь налипла снаружи, душу не разрушила). Но у Виринеи протест начинается с полового бунтарства — мотив, общераспространенный в литературе 10-х годов и любопытно преобразившийся в послереволюционной благодаря иной социальной ориентации (бунтарь из интеллигентов сменяется крестьянином, крестьянкой). Невенчанная жена, поденщица, притча во языцех у местных блюстителей нравов превращается в любящую женщину, нежную мать, верного друга революционеров. Виринея у Сейфуллиной проходила через несколько встреч: с чахоточным лядящим и немилым Василием, которого здоровая («для глазу сладкая и телом крепкая») Бирка лишь жалеет; с чистым городским барином-инженером, потерявшим разум от страстного влечения к красавице крестьянке; с пьяницей-кузнецом — с ним, шумя и гуляя в барачном поселке, Вирка «эпатирует» народ. И наконец, с тем человеком, чья личность и отношение к ней, Виринее, переродили ее, с демобилизованным солдатом Павлом Сусловым.

Во всей этой женской биографии героини, в описаниях и психологическом анализе было много неприятного физиологизма, густо шла тема «плоти» — земли, были часты сравнения Вирки с зверем, и Виринеей двигала звериная тоска по детенышу — «тревожлива неродящая баба», как пишет Л. Сейфуллина. Но житье-бытье в избе у Павла, вдовца, нанявшего свободную бабу приглядеть за его детьми, путь друг к другу двух таких разных людей, постепенно становящихся родными и душевно близкими, — это было написано славно, просто и человечно: любовь, стесняющаяся назвать себя.

Кушюра уже есть момент трактовки, и потому она не случайна. Первое, что подверглось сокращению — это «эротическая» предыстория Виринеи. «Звериного», «тревожливого», «нутряного» и прочего «зова пола» и «зова плоти» не было в палитре Алексея Попова, строгого и целомудренного художника. Строгой, застенчивой, неумелой и даже чуть жалкой в своей бравате была и Виринея в исполнении молодой Елизаветы Алексеевой. Писательница приняла это решение. «Когда я увидела Алексееву, — говорила потом Л. Н. Сейфуллина, — прямую, немного угловатую, с твердой складкой будто нецелованных губ, с грубым голосом — “Посторонись, барин, оболью” — и вместе с тем с отсветом чистой, детской улыбки, я поняла, что это живая Виринея и иной она быть не может». Ту же эволюцию героини от прозы к драме и от драмы к спектаклю специально отметил А. В. Луначарский: «... если Виринею в книге я не склонен был признать большим положительным типом, а лишь чем-то стоящим на рубеже, на пороге к нему, то Виринею театра я готов во всякое время провозгласить одним из самых светлых, поучительных

образов, какие дало нам послереволюционное искусство»^{xxxii}.

Русская деревня, вековая, кондовая, стронутая с места и заходившая ходуном, увиделась Попову в образе разбушевавшегося народного моря. Контуры народно-героической драмы проглянули перед ним в сумятице сейфуллинских картин, сцена должна была населиться и перенаселиться шумной деревенской общественностью. Попов стремился расширять в пьесе ранее не читанное в книгах и невиданное на театре. В самом деле: страсть барина к крестьянке не напишешь лучше Л. Толстого или Бунина. А первых деревенских выборов в верховный орган всей России (пусть это и несостоявшееся Учредительное собрание) не показывал еще никто. Время действия спрессовалось, события сжались в 1917 году.

На репетициях импровизировали. Нужно было только пробудить фантазию. У каждого вставало в глазах пережитое — все ведь были если не участниками, то уж свидетелями событий. Толчанов вспоминал какого-то лодочника, своего знакомого — в нем виделся актеру прообраз Магары. Горюнов, который гротескно резко сыграл в «Комедиях Мериме» инквизитора-обезьяну, искал иной манеры, мягкой, жизненной, придумывал биографию своему герою, хотя это был лишь персонаж из толпы. «Это, — вспоминал А. И. Горюнов, — молодой деревенский парень, попавший на войну в последний момент и сразу получивший много зуботычин. Наступает революция — и он охвачен наивной, стихийной радостью освобождения. Он напоминает выпущенного на волю жеребенка...»^{xxxiii}. Сейфуллина написала молодому солдату (так и стал именоваться этот персонаж в пьесе) монолог: «Название “нижний чин” отменяется. Теперь почетное звание — солдат...» В любом зале — на Арбате, 26, у «своего» зрителя, на гастролях театра в Ленинграде, Харькове или Париже — он всюду вызывал бурную реакцию. Дописаны были роли девочки Груньки, парней, баб; действующие лица из толпы были проработаны.

Роль солдата-большевика Павла Сулова тоже выросла и выдвинулась на авансцену. Как признавалась Сейфуллина, ей Павел нужен был лишь для пути Виринеи: хороший человек, фронтовик и все. В повести он появлялся лишь под конец, драматургия придвинула его к центру действия, в спектакле же он стал фигурой поистине главной.

Никто, наверное, и не предполагал, каким режиссерски проницательным был выбор Бориса Щукина на эту роль. Сейчас героические образы артиста давным-давно хрестоматийны и назначение кажется естественным, а тогда оно удивляло; самого Щукина и вовсе озадачило. Молодой Щукин в своем очаровательном зайке Тарталье, в хитром и фальшивом кюре из «Чуда святого Антония» казался актером комедийным, острохарактерным. Здесь же то ли социальный герой, то ли любовник, не поймешь! Щукин слезно жаловался, что не может играть солдата. Все жаловался да жаловался, пока кто-то из товарищей не сказал: «Подумаешь, граф какой нашелся!» Дело, конечно, было не в «солдате», а в абсолютной новизне жизненного типа и неожиданности режиссерского решения. Щукин сыграл Павла Сулова замечательно, и лучше всего — сцену прощания с Виринеей. Она была заснята потом в кинохронике.

Пятьдесят лет с лишком прошло, а глядя на сохранившиеся бесценные метры пленки, поражаешься современности этой игры: восторг, когда Вириная застенчиво признается Павлу, что ждет от него ребенка, пауза, жест руки актера, бросающей на пол шапку, ликующее «Ну, рожай!», и подтекст, и нюансы, и сдержанная нежность...

И все они — и Вирка, и неумный Магара, и крепкий, надежный Павел Суслов в своей обтрепанной, будто пропахшей окопами шинели, и белозубая, черноволосая, себе на уме Анисья (она при Виринее, как Варвара рядом с Катериной Кабановой), и парни, и старики — все они вместе были одно целое: деревня в 1917 году. Для Попова определились три опоры спектакля. Это были большие народные сцены: «смерть Магары», «концерт в избе у Анисьи» (так называл режиссер приезд Анисьи из города, где в лазарете помер ее тяжело раненный муж) и выборы в Учредительное собрание.

«Сцены из народной жизни» — расплывчато указан был Л. Сейфуллиной и В. Правдухиным (мужем писательницы, работавшим вместе с нею над инсценировкой) жанр пьесы. Но композиция спектакля была режиссерски стройна, строго проработана в чередовании камерных и массовых картин. Начало — мрачное логово Вириной свекрови, знахарки Мокеихи. Отсюда, порвав с немилым Василием, уходит Вириная. Это, применяя кинематографический термин, «крупный план». А «общий» план — сцена «умирания» Магары в вербное воскресенье в торжественно убранной избе, куда стекаются разодетые любопытствующие, ожидающие чуда. Деревенское, молчаливое, самозабвенное глазение — вот исходный образ. Первый раз эта тяжеловесная, еле ворочающаяся толпа взрывается шутками и смехом, когда Вириная выкрикивает «покойнику» совет встать да поразмяться: «спину, чать, отлежал». Это — момент резкой смены ритма, как бы предвестие взрыва.

Попов усиливает тот же эффект в следующей народной сцене, в избе у Анисьи, где на некое «действие», или «зрелище», также собирается вся деревня. Но, однако, предмет всеобщего внимания уже иной: не умирание самодеятельного «угодника», а смерть солдата-кормильца от германской пули. Время вторгается в дремучую Акгыровку. Взрыв в этой второй народной картине — поистине взрыв. Павел Суслов приносит в избу весть: «Царя отменили», после чего возникает и на сцене круговерть. Далее — полное торжество нового: деревенские выборы. И опять переход на крупный план — лирическая история любви Вириной и Павла, последние сцены и финал спектакля. Слово бы из деревенской толчеи выходили вперед Павел и Вирка. Из перепутанной, вздыбленной жизни рождалась строгая нежная мелодия их счастья, возрождения Вириной в общем с Павлом деле и трагической гибели героини, убитой врагами, казаками.

Однако надо было «втиснуть “народное море” в девятиметровую коробку сцены, — шутил впоследствии Попов, — и показать “море человеческих голов” двадцатью исполнителями».

Спас принцип фрагмента, опробованный режиссером в костромском «Ученике дьявола», и сукна — эти наследники репетиционной выгородки, в свое время создавшие стиль Первой студии. На фоне серых занавесей в

«Виринея» (художник С. П. Исаков) располагались срез избы, березовый плетень, уходящая за сцену бревенчатая гать. Через несколько лет в рецензии на спектакль «Виринея», показанный в Париже, С. М. Волконский, доброжелательно приняв спектакль в отличие от многих других русских эмигрантов, пожалуй, наиболее удачно определил смысл такого оформления: «Бревенчатые стены избы с одного бока обрублены, торцами к зрителю, и этот торец (наподобие знаменитого “Амбара” Венецианова) сообщает удивительную крепость и подлинность как внутренности избы, так и наружности ее. Таким приемом совершенно упраздняется символика обстановки и утверждается при наименьших средствах наибольшая реальность»^{xxxiv}.

Попов равно страшился и оперной и натуралистической театральной деревни: «Мы искали прелести и аромата деревни той, которую видели в людях. Поэтому мы принесли в спектакль фактуру березовой коры — деревянные качели и плетень. Этот березовый ситец в сочетании с широкими, простыми деревенскими костюмами, как казалось нам, и поможет передать прелесть опозитизированной, есенинской деревни. Хотя девчата и ходили в сарафанах... но в костюмах должно было ощущаться столкновение старины и современного города: то головной убор, то шарф. В этом смысле я и употребляю слова “есенинская деревня”, в которой жеребенок пытается перегнать мчащийся паровоз. Это — взорванный быт старой русской деревни»^{xxxv}.

Режиссер нашел иллюзию многолюдья и тесноты: еще стиснул и сузил пространство для жизни толпы. В сцене выборов, например, в комнате волостного правления выделялись как игровые планы *дверь, окно и плетень*. В двери образовывалась пробка из тех, кто рвался голосовать, и тех, кто не пускал. Окно было доверху забито «активистами» — революционно настроенными парнями и девками во главе с молодым солдатом, рвущимся в комнату со двора, где предполагалась невидимая толпа. И наконец, за плетнем стояли, глаза, те, кто боялся быть раздавленным: старику ребятишки и увечные.

Партитура сцены выборов разработана была виртуозно. Движение — людской вал — накатывалось из правого дальнего угла, от гати, вливалось в дверь, разбивалось, словно брызгами, на множество эпизодов — живых и колоритных, драматических и смешных — в центре сцены. И устремлялось далее, к столу и избирательной урне, расположенным в левом краю сцены, почти у рампы. Стихия словно бы умерялась покоем, порядком, олицетворенными в фигуре Павла Сулова. Формально четкая, сценичная композиция — движение по диагонали — была в то же время непреднамеренной, органичной. «Слово “граждане” (с ударением на втором слоге), витиеватые, бестолковые объяснения, таинственный, внушающий страх деревянный ящик с заветной щелкой, и за столом деревенские “идеалисты”, оберегающие гражданственное благолепие свершающегося дела... и галдеж, немилосердный галдеж», — писал Волконский в той же рецензии.

Труднее всего казался режиссеру деревенский быт. Деревня и «театрализация» виделись ему антиподами: и вправду, как же поставить в

театральную мизансцену мужика, крестьянина? Тем более в такую, какой понималась тогда вахтанговская мизансцена — фиксированная, пластически завершенная? Но тут приходили на ум слова Вахтангова, сказанные им незадолго до смерти и пересказанные его учениками: дескать, все подражают нам в «четкости», а мы возьмем и сделаем спектакль на «мазне», — что будет тогда с подражателями? И рождалось желание поставить спектакль не в статике, не в чеканности «вахтанговского стиля», а в плавности, в текучести, прибоем нарастающей к финалу.

Бродя ночами по арбатским переулкам, Попов строил в воображении безмолвную пантомиму у Анисьи. Вот Анисья вошла, снимает платок, другой, шубейку, сурово и неторопливо крестится, молчаливая, губы поджаты, раскладывает по местам покупки. А пока тоже неторопливо, но до отказа изба наполняется крестьянами. Всяк вонзается в хозяйку неммым вопросом любопытства: что с мужиком? Анисья подошла к скамье, удобно уселась и, подбившись рукой, выдержав паузу, заголосила, запричитала...

Вот тогда меняется «мизансцена тела» у мужиков и баб: настраиваются на длительное слушание, встают поудобнее. Ничего, хорошо причитает, значит, помер мужик-то, значит, любила...

Здесь не лепка, не группировки, не скульптура, а постоянное движение, текучесть. Да, режиссерски невыгодна такая скрытая выразительность.

И действительно, в отличие от нашумевших «Комедий Мериме», о режиссуре «Виринеи» в московской прессе почти не говорилось или же ее объявляли «слабой». Писали о вторжении быта в театр, о натиске современной темы, называли новую работу вахтанговцев «деревенским обозрением». «Лучше всего жанровые образы — молодой солдат (Горюнов), Павел (Щукин)», — писал Б. Алперс в «Новом зрителе», называя спектакль «растрепанным и эклектичным со стороны формы, но далеким от гурманства, ясным и здоровым». Да, время для постановочного решения Попова было невыгодным — время «тотальной режиссуры», индивидуалистического самовыражения. Может быть, «Виринея» свое время опережала? Сейчас кажется, что именно так.

Прошли годы, и спектакль стал видеться по-иному. Пришлось вспомнить и оценить его лаконичный, отобранный быт, его живописность, тяготевшую не к сочным и масляным, репинским, а к мягким, серовским и есенинским, тонам, а в портретах — к особому, запечатлевающему душу человека, ракурсу.

Вспомнили о стилистике, не броской, но отмеченной тонким вкусом, вспомнили о гармонии спектакля, о разлитом в нем лиризме.

«Виринея», ее серовская ясность, ее высвеченные фрагменты текучей, льющейся, волной вздымающейся деревенской жизни, ее прозрачность при «посконной», «грубой» фактуре, ее подлинность живут сегодня и в «Деревянных конях» Ф. Абрамова и в других инсценировках современной «деревенской прозы», — из первооткрытия режиссерское решение «Виринеи» превратилось в традицию.

Тогда же, в 1925-м, спектакль был не только первенцем крестьянской красной нови на сцене, но вообще одним из самых первых спектаклей о

революционной действительности. Еще не было «Бронепоезда 14-69» в МХАТ, только что поставлен был в МГСПС «Шторм». И хотя профессиональная критика, в ту пору зачарованная формальным экстремизмом, не оценила режиссерского «самоотречения» Попова, пожертвовавшего «ярким почерком» ради героев, темы и материала, все же успех спектакля в целом был исключительным.

Это был успех зрительский — «Виринея» долго и хорошо шла. Успех новаторский, значение которого трудно было переоценить, — об этом сказал потом Н. Ф. Погодин: «Значит, думали мы, можно людей из народа играть так, как играют королей и принцев, утонченных героинь и великих лиц классического репертуара».

Л. Н. Сейфуллина вспоминала первый публичный показ «Виринеи» (это было 16 апреля 1925 г.): «Два первых ряда (лож в театре не было) заняли члены правительства. Присутствовали товарищи Сталин, Орджоникидзе и другие. Была Мария Ильинична Ульянова. Зал — переполнен. Первое действие прошло в полном молчании, опускается занавес — ни хлопка, ни свистка. Я так испугалась, что даже заплакала: ведь когда выпускаешь книгу, один несешь за нее ответственность, а здесь мне казалось, что я подвела весь театр. В антракте я пряталась. Начался второй акт — “смерть Магары”. Первые реплики молодого солдата приняли на аплодисменты, а после закрытия занавеса началась овация. Потом на сцене появился Щукин... Успех был полный»^{xxxvi}.

В книге отзывов Студии имени Евг. Вахтангова появилась запись: «По моему, пьеса — выхваченный из живой жизни кусок жизни. Артисты, видимо, способнейшие люди; может быть, не так много у них искусства, как у артистов МХАТ, но жизненности, кипучей жизненности у них больше. В общем, хорошо, даже великолепно. И. Сталин». Эти слова в книге сохранились рядом с пустой страницей и строчкой «Страница за мной. Вс. Мейерхольд» и восторженным отзывом Сандро Моисси о «Принцессе Турандот».

Большим почитателем «Виринеи» был нарком А. В. Луначарский, после Костромы внимательно следивший за работой Попова. Неоднократно — в своих статьях и докладах «О политике Наркомпроса», на Пятом Всесоюзном съезде работников искусств и других — называл он «Виринею» исключительной постановкой, указывающей путь советскому театру. В качестве положительного примера фигурировал спектакль на партийном совещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 года. Когда же в начале 30-х годов подготавливаются и складываются формулы социалистического реализма как главенствующего метода советского искусства, «Виринею» называют в числе произведений, предвосхитивших этот метод.

А Попова «Виринея» привязала к современной пьесе крепко и надолго. Неотрывно — на целых десять лет.

Через несколько месяцев после премьеры на доске объявлений в театре появилась тетрадная страничка, печатными буквами от руки сообщалось: «В понедельник 11 января в 12 час. дня собрание действительных членов Студии.

Повестка: М. А. Булгаков читает пьесу «Зойкина квартира»¹³. Приглашается вся Студия и школа. Присутствие действительных членов Студии обязательно».

О том, как родился замысел «Зойкиной квартиры», косвенно свидетельствует «Театральный роман» Булгакова. Когда Максудов (так зовут героя, от лица которого идет рассказ) в нищей своей мансарде томительно ждал из Независимого театра известий о судьбе пьесы «Черный снег» (так названы здесь МХАТ и «Дни Турбиных»), снизу доносился по вечерам один и тот же вальс. «Мне казалось, — рассказывает Максудов, — что внизу притон курильщиков опиума, и даже складывалось нечто, что я развязно мысленно называл — “третьим действием”. Именно сизый дым, женщина с асимметричным лицом, какой-то фрачник, отравленный дымом, и подкрадывающийся к нему с финским отточенным ножом человек с лимонным лицом и раскосыми глазами. Удар ножом, поток крови. Бред, как видите! Чепуха! И куда отнести пьесу, в которой подобное третье действие?»^{xxxvii}

Это и была «Зойкина квартира». Булгаков отнес ее на Арбат, прочел вахтанговской труппе. У Попова, что называется, руки чесались. Материал Булгакова был самым актуальным: «гримасы нэпа».

Попова отвращала рожа нового буржуа, самодовольного, наглого и трусливого одновременно, подсознательно чувствующего свой короткий век, а потому спешащего урвать побольше. На фоне скудной и урезанной жизни народа после всех принесенных жертв — фарс нэпа! Нет Морозовых, Мамонтовых, Коноваловых, но гуляют вульгарные и наглые нувориши, ездят в автомобилях покрашенные, в меховых палантинах нэпманши, и, как грибы после дождя, плодятся какие-то подозрительные частные заведения, шикарные ателье мод, но не в шитье там сила. Кафе не кафе, какие-то кабаре, какие-то косметички, педикюрши, певички, дамы.

Булгаков, как считал режиссер, сорвал с нэпмана маску, вывернул наизнанку уголовную его сущность: обман, наркотики, веселый дом под видом пошивочной мастерской, «мокрое дело» и, наконец, арест грязной шайки, торжество советского закона — вот что такое «Зойкина квартира». А хозяева и посетители? Укрывшаяся от новой власти жена фабриканта; ее любовник — бывший граф, опустившийся субъект и морфинист; ее кузен — проходимец и шулер; купленные девицы и набитый червонцами коммерческий директор треста. Ведь уже начались шумные процессы о хищениях; пережитки прошлого и капиталистические влияния в облике соблазнительных нэпачек совращают неустойчивых работников.

В докладе «Основные режиссерские задачи в постановке “Зойкиной

¹³ В «Воспоминаниях и размышлениях о театре» А. Д. Попов, рассказывая о спектакле «Зойкина квартира», ошибочно отнес премьеру и шумный успех «Дней Турбиных» в МХАТ к сезону, предшествовавшему выпуску «Зойкиной квартиры». В действительности обе пьесы М. А. Булгакова репетировались почти одновременно: премьера «Дней Турбиных» в МХАТ состоялась 5 октября 1926 г., «Зойкиной квартиры» в Студии им. Евг. Вахтангова — 28 октября 1926 г.

квартиры»», сделанном на труппе, Попов говорил: «Пошлость, разврат и преступление являются тем жутким треугольником, который замыкает в себе персонажей этой пьесы. Этот треугольник и есть тот прицел, по которому должен бить театр. Причем по такой цели бить неуверенно и мягко нельзя, иначе это будет неприятное и общественно вредное сюсюканье на очень большую тему. Поэтому резец театра, которым он работает эту пьесу, должен быть крепким и острым. Исходя из вышесказанного, мы естественно пришли к тому тембровому звучанию спектакля, которое назвали трагифарсовым. Конечно, элемент трагического в данной пьесе не в том, что переживают персонажи... а в том, что люди скатились до пределов человеческого падения... Всякая неясность в толковании образов и тем более актерская реабилитация образа будет противоречить смыслу и цели постановки этой пьесы. В “Зойкиной квартире” каждый актер должен быть художником-прокурором для своего образа. Все типы в пьесе отрицательны. Исключение представляют собой агенты Угрозыска, которых следует толковать без всякой идеализации, но делово и просто. Эта группа действующих лиц положительна тем, что через нее зритель разрешается в своем чувстве протеста. Сцены кутежа и пьянства должны быть поданы в музыкально-эксцентрическом плане, иначе они будут выглядеть слюняво-патологически и недопустимо в театре. В декоративном оформлении спектакля нагрузка делается на пышное безвкусице и пошлую роскошь обстановки “Зойкиной квартиры”.

... Самая большая ошибка театра будет в том случае, если он из “Зойкиной квартиры” сделает комедийку с претензией на легкую веселость. В данной трактовке пьеса потеряет всякую общественно-социальную значимость и станет вредной пьесой»^{xxxviii}.

Обращают на себя внимание режиссерская убежденность, что злая и гневная сатира врачует социальные язвы, и сходство нового замысла с неосуществленным ярославским проектом «Смерти Тарелкина»: снова возникает определение сатирического звучания как трагифарсового, в котором у Сухово-Кобылина слышался Попову «хруст костей» и «леденила» мера человеческой низости. Резко, недвусмысленно и прямолинейно трактовал он пьесу Булгакова. Символом мерзости было для него в декорации спектакля живописное полотно, висящее над нишей, где демонстрируются парижские модели Зойкиного ателье: уродливая и толстая, в пятнах, обнаженная женщина, наподобие, наверное, той Венеры, что висела в петербургской дореволюционной квартире Кати из «Хождения по мукам» А. Н. Толстого, внушая ужас героине.

Замысел режиссера был целенаправленным. Однако ему многое сопротивлялось. И прежде всего стилевая манера драматурга, более тонкая, нуждающаяся в сменах настроений, оттенков, тонов и обертонов. Иная, нежели черно-белая двуцветность трагифарса, читавшаяся Поповым в булгаковской пестроте Зойкиной квартиры, в волнах ярких тканей, в карминно-красных занавесах, в звоне бокалов, ритме фокстрота и шуме кутежа. Зазор между пьесой и готовящимся спектаклем чувствовал Булгаков и писал Попову, когда тот обвинял автора в недоверии к театру: «“Недоверия” нет. К чему оно? Силы

студии свежи. Вы — режиссер и остры и напористы (совершенно искренне это говорю). Есть только одно: вы на моих персонажах смотрите иными глазами, нежели я, да и завязать их хотите в узел немного не так, как я их завязал. Но ведь немного!»^{xxxix}

«Немного» — потому что и Булгакова, разумеется, отвращали нэпманы «сильные, зубастые, злобные, с каменными сердцами, как писал он, и с золотыми десятками в кармане». Но там, где Попов чертил треугольник «пошлость, разврат и преступление», Булгаков склонен был разглядеть и непростые узоры человеческих судеб, ошибок, заблуждений, видел людей запутавшихся, потерявших компас на крутом повороте истории. Персонажи пьесы скорее жертвы, нежели силы.

Это птицы не крупного нэпманского полета. И даже сама аферистка Зойка, хозяйка притона, старается не столь для наживы, сколь во имя поздней своей любви к больному Обольянинову. И даже у прохвоста и вряля Аметистова есть обаяние и талант, недаром академик Д. С. Лихачев замечает его родство с Остапом Бендером и высказывает гипотезу о том, что оба они восходят к одному «литературному деду» — диккенсовскому авантюристу Альфреду Джинглу из «Записок Пиквикского клуба»^{xl}. Не говоря уж о гостях, попавших к Зойке случайно, заплутавшихся в коварных московских переулках, — у них сохранялось в душе что-то человеческое. При всей бездне падения это были люди, а не ожившие гротески, не «гримасы нэпа» во плоти. Да, конечно, пьеса несла в себе социальную сатиру, но только особую, булгаковскую, с непременным призывом тоски и сочувствия к людям, с авторской готовностью постараться их понять. И не карикатура определяет стилистику «Зойкиной квартиры». Это формируется стиль будущего «Бега» или «Мастера и Маргариты», где лица, предметы, очертания, увиденные очень метким и пронзительным глазом, вдруг сдвигаются, приобретают фантасмагорическое свечение, затем стереоскопичность миража и вскоре исчезают как видения или сны. Такова и сама Москва в «Зойкиной квартире» с пылающим в окнах майским закатом, гудением трамвая, криками старьевщиков во дворах и голосом Шалыпина, льющим из граммофона: «На земле весь род людской...»

Умея наблюдать и примечать более других, Булгаков приметил опасное и коварное явление 20-х годов, «дно дна», подполье «Зойкиных квартир»: китайские прачечные, где тихие и льстивые мужчины идеально стирали и крахмалили белье. Это были китайцы, принесенные в крупные русские города несколькими волнами миграции (после боксерского восстания в Китае 1900 года, после русско-японской войны, после 1917-го) и незаметно, тихонечко обосновавшиеся по подвалам, откуда валили на улицы клубы пара.

Такое заведение, оно же тайная курильня опиума и лавка, торгующая морфием и кокаином, помещено было Булгаковым под квартирой Зои Пельц. Содержатель прачечной, старый, ссохшийся китаец Ган-Дза-Лин, или, как зовут его москвичи, Газолин, и его молодой помощник то и дело появляются у Зойки, носят Обольянинову морфий, высматривают, шпионят друг за другом и за всеми и соперничают в «любви» к горничной Манюшке, хитрой бестии, — и тот и другой мечтают, разбогатев, вывезти в Шанхай русскую жену.

«Очаровательный китаец, пухлое желтоватое лицо с приятными глазками. За свою прелестную улыбку прозван “Херувимом”. Говорит мягко, музыкально, никогда не повышает голоса... Опаснейший бандит и убийца»^{xli} — так аттестует сам автор важное для пьесы действующее лицо. Это Херувим, чужой и страшный, в какой-то яркой и экзотической кофте подкрадывается с финским ножом к коммерческому директору треста, советскому дельцу по фамилии Гусь-Ремонтный, всаживает лезвие под лопатку и жадно грабит убитого¹⁴.

Однако автора интересует не просто «мокрое дело». Ему важно, что Гусь убит в минуту смертельной тоски, когда он унижен, погублен любовью к женщине, его обманувшей. Сцена в рабочем экземпляре текста и называлась «Тоска». Автору важен мотив предательского и неожиданного удара со спины, падения навзничь, пролившейся крови (можно вспомнить другого убитого — на снегу, выстрелом в спину, под звуки тоскливой и злобной гармоник — образ, также описанный в видениях «Театрального романа»).

Самоуверенный, наглый Гусь, глубоко чуждый автору, как и тот убитый на черном снегу, оказывается тоже жертвой, тоже заслуживающим сочувствия перед лицом истинного преступника и злодея.

В спектакле сцена китайской прачечной была решена выразительно: висящие белые полотнища на веревках — сушится белье, горит примус с каким-то адским варевом, и китайцы словно божки в темных своих толстовках. Но большого значения этой сцене режиссер не придавал. Обличение Зойкиного тайного гнезда, порока, морального растления — вот его сверхзадача.

На втором плане сцены — окна другого московского дома. Те самые окна, в которых по ремарке Булгакова пылает закат и в стеклах отражается изломанное солнце. Окна в окна, квартира прижата к квартире — образ московской скученности, оказавшейся не страшной для авантюристок типа Зойки. У нее целый этаж, моднейшие канделябры-пятисвечники, бар с напитками, роскошные туалеты, — крадено это добро, грязь, пошлость!

Может, конечно, показаться странным, как Алексей Попов, издавна тяготеющий к образам сложного состава, не распознал булгаковской сложности. Но в том-то и дело, что персонажи «Зойкиной квартиры» не вызывали у режиссера ничего, кроме отвращения. Это были типы, чуждые ему психологически, социально, наконец! Все они для него лишь тунеядцы, каждый из них сам виновен в собственных несчастьях. Суровый ригоризм послеоктябрьских лет вошел в сознание Попова категоричностью классовых и моральных оценок, уточнивших его прежнюю, несколько расплывчатую сочувственную симпатию к страдающим (однако страдающим от бедности, от тяжелой доли, от несправедливых обид судьбы).

Попов работал быстро, уверенно. К весне 1926 года «Зойкина квартира» была вчерне готова и показана художественному совету студии, совет

¹⁴ Любопытно, что «фрачника» — жертву убийцы согласно первоначальному замыслу («видению» из «Театрального романа») — сменил в пьесе именно этот персонаж: китаец убивает не Обольянинова, а коммерческого директора Гуся.

потребовал доделок, сокращения пьесы. После просмотра режиссер получил несколько писем — откликов друзей, видевших спектакль. В письме писателя В. Е. Ардова содержалась чуть ли не целая рецензия. Называя спектакль «прекрасным», корреспондент делал много замечаний режиссеру. Говорил, что длинная сцена в МУРе излишня, что четвертый акт утомляет повтором. «Симонов... (Аметистов. — Н. З.) очень по существу, но как бы ему и прийти с тем же, с чем он уходит, т. е. бездомнейшей бродячей собакой, не имеющей своего угла... не для смеха же писал последние фразы автор¹⁵. То же и у Глазунова (Гусь-Ремонтный. — Н. З.): нет, не только клубничка и девочки-манекены, а и от чего он пришел сюда, важно, тогда понятна и его тоска по Алле... Ну, скажем, как у Щукина о его некрасивости... Прекрасна Алексеева¹⁶, как она чиста во всех слишком рискованных сценах. А вот с зеркалом уж слишком старается быть модной и величаться. Некрасова (если она Машенька) может по-настоящему дойти до гротеска, а не от нарочитого глаза прищуренного. В общем, мужчины несравненно сильнее женщин. Уж очень они все внешни и не оправдывают ни поз, ни нога на ногу, ни рук! Тут гротеск для гротеска или от гротеска!»

Упомянутый в письме Щукин играл гостя по имени Иван Васильевич из Ростова, или «мертвое тело», как числится он в списке действующих лиц. Провинциал, толстенький, отечный и мертвецки пьяный, тоскливо блуждает в ночном Зойкином раю и ищет подругу, партнершу для танца. Приглашает Херувима, приняв разряженного китайца за «мадам». Потом подходит к деревянному манекену, обнимает его, делает круг фокстрота и, разглядев, начинает горько плакать. В этот момент прорывалась наружу боль за людей, подтекст булгаковской пьесы. Но Попов, все же сохранив в спектакле эту одну-единственную драматическую интермедию, хотел еще больше усилить сатирическое и трагифарсовое звучание спектакля в целом.

Между постановщиком и автором шла эпистолярная борьба, пикировка в письмах. Несколько писем сохранилось, они вводят нас в ту далекую лабораторию, в ту «театральную новеллу» из жизни Булгакова, сюжет которой разворачивался параллельно большому «театральному роману» писателя и МХАТ.

Попов атакует Булгакова из Зубриловки под Саратовом. Каждое лето Алексей Дмитриевич стремится вырваться в родные места, повидаться с сестрой Клавдией и ее семьей, с матерью — Прасковье Ивановне уже за

¹⁵ Аметистов входит к Зойке с обшарпанным чемоданом в момент, когда (по ремарке) «во дворе глупый и тонкий голос запел: “Вечер был, сверкали звезды. На дворе мороз трещал. Шел по улице...”» Финальный монолог Аметистова: «... вечер был, сверкали звезды... Чего я сижу? Ходу!.. Верный мой товарищ чемодан, опять мы с тобой вдвоем. Но куда податься теперь? Объясните мне, товарищи, куда податься? Ах, звезда ты моя, безутешная!.. Ах, судьба моя! Прощай, Зоя, прости! Иначе я поступить не мог! Прощай, Зойкина квартира! (Исчезает с чемоданом.)». То есть все возвращается на круги своя.

¹⁶ Е. Г. Алексеева играла мадам Иванову.

шестьдесят. Это саратовское лето проходит под знаком «Зойкиной квартиры».

Письмо от 16 июля: «Здравствуйте, дорогой Автор! Пишет Вам Ваш злейший враг, ненавидимый Вами режиссер. Весной перед отъездом моим из Москвы Вы меня надули, обещая позвонить мне или зайти в студию, чтобы показать выверенный Вами экземпляр (помните наш уговор у окна?! А?!)...

1. Умоляю, в интересах дела, в интересах успеха спектакля и пьесы свести ее к трем актам, т. е. так, как предлагал Вам совет и на что Вы не согласились и предлагаете оставить третий акт («Китайская любовь» и «Тоска»). ... Еще к этому прибавил бы следующее: 1-ю и 2-ю картины второго акта я бы соединил в одну картину, т. е. скомбинировал бы текст этих двух картин так, чтобы он перемежался между собой — для этого Зойку отделил бы от «фабрики» маленькой ширмочкой. Эта комбинация сохранила бы нам обе картины, т. е. «фабрику на ходу» и сцену «Алла — Зоя», и сэкономила бы время и перестановку, и сгустила бы эти две вялые картины в одну густую компактную картину... А главное — это сведете пьесу по плану совета к трем актам, и Вы увидите, какая это получится крепкая насыщенная (без воды) пьеса.

Буду рад, если Вы, «стиснув зубы», ответите мне...»^{xlii}.

М. А. Булгаков — А. Д. Попову 26 июля: «Здравствуйте, дорогой режиссер! Письмо Ваше от 16 июля получил вчера в Крюкове под Москвой, По-видимому, происходит недоразумение: я полагал, что я продал Студии *пьесу*, а Студия полагает, что я продал ей *канву*, каковую она (Студия) может расшивать, как ей заблагорассудится. Ответьте мне, пожалуйста, Вы — режиссер, как можно четырехактную пьесу превратить в трехактную?! ... Куда я, автор, дену китайцев, муровцев, тоску и т. д.? Куда? Убрать китайскую любовь? Зачем тогда прачечная в первом акте? Кому нужна Манюшка? Коротко: «Зойкина» — четырехактная пьеса. Не-воз-мож-но ее превратить в трехактную... Понижение к концу пьесы? А публика (квалифицированная, отборная, лучшая — театральная) говорит, что... третий и четвертый акты просто *не сыграны*. Стало быть, незачем и переделывать. Но ладно. Я переделываю, потому что, к сожалению, я «Зойкину» очень люблю и хочу, чтобы она шла хорошо. И готовлю ряд сюрпризов. Не три акта будет, а, как было, четыре. Но Газолин будет увеличен, кутеж будет в четвертом акте, МУР (сцены с аппаратами) не будет... Но сколько бы мы ни переделывали, я не могу заставить актрис и актеров играть ту Аллу, которую я написал, ту Зойку, которую я придумал. Того Алилуйю¹⁷, которого я сочинил, Это Вы, Алексей Дмитриевич, должны сделать»^{xliii}.

Попов упорствует: «... нужно и можно сделать три акта. Газолина, третьестепенную фигуру, увеличивать преступно, так как это противоречит основным нашим желаниям, т. е. стремительному разворачиванию интриговой пружины во второй части пьесы, а мы будем заниматься «характеристикой» третьестепенного персонажа».

Попов снова не замечает существенного своего расхождения с автором, Для Булгакова ссохшийся, страшный китаец из курильни-подвала — тайный

¹⁷ Алилуйя Анисим Зотикович, председатель домкома — Б. Захава.

дирижер убийства, вдохновитель опаснейшего бандита, сладкого Херувима, а гибель Гуся — кульминация пьесы, расплата, возмездие. Для Попова Газолин — «третьестепенный персонаж», переживания остальных, на его взгляд, неинтересны, «патологичны», кончать спектакль надо быстрее; нарастает кошмар кутежа, и на высшей точке трагифарса — обвал, расплата, развязка, как в «Ревизоре», приход агентов МУРа: всем оставаться на местах! В итоге найдено компромиссное решение: пьеса — в трех актах, но третий состоит из двух картин; остальные пожелания автор выполнил.

Попову Булгаков однажды в шутку написал, что он бы поставил «Зойкину квартиру» сам, но у него «нет театра! (К сожалению)». Свой собственный «постановочный план» драматург предложил через девять лет в письмах режиссеру Мари Рейнгардт, которая в 1935 году ставила пьесу в парижском театре «Старой голубятни». Это — подробный комментарий к образам персонажей, а также к каждому акту.

Здесь, исключая четырехчленную структуру, приняты все требования, которыми донимали его вахтанговцы во главе с постановщиком: параллельно со сценой в «мастерской» идет «вербовка» Аллы в манекенщицы, сцена кутежа разворачивается в последнем акте и т. д. Подчеркнуто, что все темпы в пьесе стремительны, что убийство оглушительное, внезапное. Все это и было как раз в спектакле Попова, но не было темы волшебства, таинственности, дьявольского соблазна Зойкиной квартиры. В своей «режиссуре» Булгаков все время говорит об особых эффектах света, мгновенных переменах: «Переход к прачечной — с волшебной быстротой: Зоя закрывает штору — моментально темнота съедает ее таинственную квартиру, и на том месте, где было измученное лицо Обольянинова и тревожное лицо Зои, появляются лица подозрительных китайцев, освещенные светом коптящей керосинки... Опять быстрейшая перемена: там, где был свет керосинки, вдруг свет горящего спирта, голубоватый свет, — и опять возникает квартира Зои. И закат за окнами уже смягчен, идет, надвигается вечер. На спиртовке кипятится шприц. ... В сцене, где Зойка соблазняет Аллу, происходит одно из Зойкиных чудес. Когда Зойка распахивает дверь шкафа, он наполняется светом, и в этом свете загораются ослепительные платья. В этот момент из музыкального шума за окнами начинают слышаться голоса мужчины и женщины, которые сладко поют из “Травиаты”: “Покинем край, где мы так страдали...” Свет после этого исчезает, и снова волшебная перемена — под лампой видно лицо сатанински смеющегося Аметистова»^{xliv}. В финале квартира исчезает как сон.

Сегодня в чарах и соблазнах Зойкиной квартиры ясно видится ранний эскиз другого бесовского жилища — «нехорошей квартиры» № 50 по Садовой 302-бис. Неисповедимы пути творчества, загадочно рождение образов, но, может быть, недаром Булгаков так настаивал на том, что у Зойки асимметричное лицо (Ц. Мансурова играла ее с разными бровями: левая выше правой), недаром так дорожил репликой: «Знаете, кто вы, Зойка? Вы — черт!» (кстати, театром выкинутой). Не отсюда ли шел он к портрету мессира Воланда, у которого один глаз — зеленый и безумный, другой — черный, мертвый и пустой?

Но все это видно нам сегодня, а в 1926 году роман «Мастер и Маргарита» еще не был написан. «Зойкину квартиру» Попов ставил по-своему. «Театр обнажил гнилую сердцевину каждого персонажа: показал убожество всех этих “жертв” пролетарского государства, вскрыл мерзость этой “социальной слякоти” — по удачному определению режиссера Попова»^{xlv}, — говорилось в рецензии «Правды».

Попов же был своей работой недоволен и спектакль не любил. «Режиссера-сатирика из меня не вышло, — пишет он в “Воспоминаниях и размышлениях о театре”. — “Зойкина квартира” показала мне, что когда я в своем творчестве зол, желчен, то становлюсь как художник неинтересен, теряю убедительность». К тому же на спектакль неожиданно для театра потянулась нэпманская публика.

Устав от неприятных персонажей, Попов захотел поставить комедию иную — веселую, с симпатичными, простыми героями. Уже давно почему-то тянуло его в кино. Он решил рискнуть: взял да и написал киносценарий, а потом снял по нему комедию. Действие уносилось далеко-далеко, в северные леса, на берега дикой Унжи. Там он и снимал. Светлые воды смывали с души нэповскую «накипь».

Долгие месяцы провел он на киносъемках, а вернувшись в Москву, узнал, что Вахтанговская студия переименована в Государственный театр имени Евг. Вахтангова.

Это ответственно! Театральное дело в 20-е годы все более входит в орбиту внимания руководящих советских и партийных организаций. Вслед за резолюцией 1925 года «О политике партии в области художественной литературы» принимается несколько важных решений, непосредственно касающихся театра. Это резолюции партийного совещания по вопросам театра в мае 1927 года, где, в частности, специально говорится о репертуарной политике и репертуарном контроле. «Основное устремление в подборе репертуара должно быть направлено на отбор репертуара, ставящего актуальные вопросы текущего периода, в особенности художественно-ценных произведений драматургии, насыщенных содержанием, соответствующим мировоззрению пролетариата (пролетарской драматургии)»^{xlvi}, — говорится в резолюции названного совещания по докладу В. Г. Кнорина «Очередные задачи театральной политики».

Репертуарные и общехудожественные поиски Театра имени Евг. Вахтангова в то время отражают театральную ситуацию в целом. Театр на подъеме, его поощряют чаще, чем ругают.

После «Виринеи» вахтанговцам дали дотацию. Летом 1926 года первый раз перестроили театральный зал: партер удлиннили, надстроили балкон, мест стало вдвое больше. Задумано было и увеличение сцены. Молодой коллектив сумел доказать, что может работать самостоятельно, дочерние связи бывшей Третьей студии с МХАТ были оборваны. Выдвигались молодые режиссеры — коренные вахтанговцы. «Льва Гурыча Синичкина» и «Марион де Лорм» поставил Р. Н. Симонов; И. М. Толчанов работал над «Женитьбой Труадека» Жюль Ромена; Б. Е. Захава в 1926 году выпустил «Барсуков» Л. М. Леонова, где

Б. В. Щукин сыграл свою вторую, вслед за Павлом Сусловым, роль большевика, товарища Антона. Внешне все обстояло благополучно.

Но, как видно уже из перечисленных названий, четкой репертуарной линии пока не было. Художественный совет усилил поиски современной идейно выдержанной пьесы. Приближалось десятилетие Октября — дата, к которой театрам надлежало подготовить юбилейные спектакли.

Обратились к ленинградскому писателю Борису Лавреневу^{xlvii}. Его повести «Ветер», «Сорок первый», «Рассказ о простой вещи» были остросюжетны и идейны, эффектны и революционны.

Лавренев согласился сотрудничать, и в мае 1927 года на обсуждение поставили три темы: «Туркестанский фронт» — инсценировка рассказа «Звездный цвет», «Балтфлот в Октябрьские дни», история двадцати шести бакинских комиссаров.

Попов и еще несколько человек (их меньшинство) склонялись к первой. Он пишет 11 июня письмо Лавреневу и просит «не очень наваливаться на любовную лирику, а включить в интригу пьесы столкновения социальных пластов», подчеркнуть связь героев-красноармейцев с родиной. «Это об идеологической стороне, а в смысле театральном хотелось бы уберечься от кукольности и сусальности “туркестанских людей”»^{xlviii}.

Но большинство в худсовете стояло за тему Балтфлота. Проект «Звездного цвета» отпал, а Попову поручили постановку оригинальной пьесы Лавренева «Разлом». Попов подчинился мнению большинства и начал тоже отстаивать тему «Балтфлот в Октябрьские дни», ибо, как писал он, «поход “Авроры” на Питер является одной из наиболее волнующих страниц истории 25 Октября».

Автор умело связывал революционные события на крейсере (он называется в пьесе «Заря») с семейной драмой капитана Берсенева, перешедшего на сторону матросов. Подлинные события 1917 года — расстрел демонстрации 3 июля, подготовка похода к Зимнему дворцу, расслоение команды, приезд представителей Временного правительства на корабль — монтировались с другими, исторически более поздними, как, например, контрреволюционный офицерский заговор. И все это соединялось с перипетиями вымышленными, касающимися частной жизни героев и «разлома» в душах, в быту, в семье. Последнее, правда, интересовало писателя не как процесс, а как некая данность, дополняющая и драматизирующая картину (в отличие, скажем, от К. А. Тренева или Л. М. Леонова, для которых в «Любови Яровой» и «Барсуках» разлом в семье — это именно сложный психологический процесс).

С первых реплик пьесы ясно, что старшая дочь Берсенева Татьяна и ее муж лейтенант фон Штубе — в разных лагерях, что капитан Берсенев давно сделал свой выбор, что легкомыслие младшей дочери, Ксении, сыграет роль в сюжете. Здесь каждое ружье стреляет и все туго завязано в единый узел драматургической интриги, все действующие лица пьесы соединены личными отношениями и разделены по своему отношению к революции. Такая конструкция заведомо обеспечивала спектаклю динамичность и зрительский интерес.

Но, как рассказывал впоследствии Б. А. Лавренев, вахтанговцы не очень-то

верили в успех. Они, например, опасались, как бы их постановка (тем более юбилейная) не вызвала нареканий, как «Дни Турбиных» в МХАТ. Поэтому члены худсовета предлагали устранить либерализм Берсенева, который, как они считали, «весьма опасен в идеологическом смысле», особенно если учесть, что пьесу будет принимать организованный при театре политсовет. Лавренев смеется. «Турбиных» не получится, «будьте покойнички», — уверенно пишет он. Но театр сомневается, снова просит сделать центром пьесы сцены на «Авроре» — «Заре».

С этим последним требованием Попов был согласен. «Матросская республика» в своем монолите и в множестве индивидуальностей, в «целой связке положительных типов», как напишет потом о спектакле «Разлом» А. В. Луначарский, — такова была режиссерская задача.

Флот — фактура театральная, считал Попов. На сцене всегда и заведомо беспрюирышны графическая четкость матросских шеренг, красота строгих геометрических построений, орудия, медь. Опасность здесь иная — «оратория», как говорил Попов, когда ругал актеров за то, что они утратили «волнение по существу» и «столкновение страстей». Здесь подстерегает угроза формальной и эффектной «морской» композиции-самоцели.

Маленькие роли матросов поручены были лучшим актерам театра. Среди них были Б. Шухмин, М. Державин, Д. Журавлев, В. Балихин. В. Кольцов, мягкий артист со своеобразной манерой речи и органическим комизмом, выступал в роли молодого матроса. Солидный Б. Захава играл Митрича, бывалого моряка с «Потемкина», А. Горюнов — веселого матроса-балагура по прозвищу «Пузырь». Весь текст его роли состоял из прибауток на флотском жаргоне, умело имитированном Лавреневым.

Роль большевика Артема Годуна Попов дал В. В. Кузе — главному радетелю за пьесу Лавренева, актеру интеллигентной и необычной внешности: он был высок, строен, с тонкими чертами лица и чуть косо поставленными большими глазами. Лавренев рассказывал, как он едва не ахнул, увидев на репетиции этого худенького юношу. Это было назначение актера не по «прямому ходу» (как и со Щукиным — Павлом Суловым), но необходимое для трактовки роли: Годун у режиссера не «братишка», а профессиональный революционер, человек от природы умный, но *еще* не образованный. Тяга к знаниям и культуре соединяет простого матроса с семьей капитана, пусть и по-русски народолюбивой, но дворянской: Щукин (Берсенов), Русинова (Татьяна), Мансурова (Ксения) играли Берсеновых дворянами.

Вахтанговцы, вступая с Лавреневым в переговоры о новой совместной работе (сценарий «Наваждение»), удовлетворенно называли «Разлом» своей «политической “Турандот”». Попов тоже писал драматургу в Ленинград 7 декабря 1927 года: «Ваш “Разлом” все больше и больше пользуется успехом как в классовом, так и в художественном смысле. Недавно на спектакле были Сталин, Ворошилов и Ярославский — все остались чрезвычайно довольны». Особенно воодушевлял финал спектакля, где на мачту «Зари» медленно поднимался красный флаг. Он увеличивался в размерах, вздувался, как парус, и под звуки «Интернационала» зрители читали сверкающие цифры: «1917 –

1927».

Но пьеса «Разлом», которую Попов считает важной и нужной, в отношении художественном ему не нравится чрезмерной сделанностью, пригнанностью частей друг к другу. Его все больше привлекает свободная форма драмы, какой она получилась в «Виринее». Начав работу над «Разломом», он подсознательно ищет выход из положения, увлекается собственно постановочными заданиями.

Оформлять спектакль пригласили Николая Акимова — ленинградского графика, портретиста и декоратора, только что вошедшего в шумную моду. С присущей ему фантазией и изобретательностью Акимов закрыл зеркало сцены спереди плотным темным щитом, в котором открывались, исчезали, вспыхивали и гасли окна-прорези, наподобие кинокадров или «диафрагм», как называлось в немом кинематографе световое сокращение кадра и его погружение в темноту. Эти диафрагмы были разной формы и располагались на разном уровне высоты — сцена предвосхищала сегодняшний вариозэкран. Попову очень понравился такой проект оформления. Рассказывали, что он не расставался с акимовским макетом, как с любимой игрушкой, и все тасовал и переставлял «окошки».

Сценический мотив окна-просвета на темной плоскости сам Попов нашел еще в Костроме, замышляя постановку «Ивана в раю». Сейчас, в «Разломе», этот мотив помогал режиссеру добиться «монументальности» в девятиметровой вахтанговской сценической коробке: когда в картинах на крейсере диафрагмы убирались, сцена открывалась для массовых композиций и по контрасту казалась широкой.

Конечно, здесь было прямое подражание киноэкрану. Кино стало великим искусством, — спорить с этим было уже невозможно. Молодые и задорные кинематографисты провозглашали смерть театру. «Нечего совершенствовать соху — выписывают трактор» — бросил крылатую фразу Сергей Эйзенштейн и ушел из Театра Пролеткульта в кинематограф.

А сцена тем временем брала на вооружение приемы экрана. Вслед за Эрвином Пискатором и Мейерхольдом белое полотно натягивали в спектаклях все кому не лень, включали в действие титры-надписи, дробили акты на мелкие эпизоды, забавлялись всяческими кинопроекциями. «Кинофикация театра», как говорили тогда, делалась модой. И еще: пьеса новаторская уже мыслилась в ту пору многоэпизодной, необработанной: таким был «Шторм» Билль-Белоцерковского, вскоре будет «Первая Конная» Вишневецкого. Именно новую форму эпического спектакля искали в вольных перебросках действия в пространстве, в синхронности параллельных сцен с множеством персонажей. Эта форма была тоже близка киносценарию, принципам экранного действия.

В диафрагмах спектакля «Разлом» можно было добиваться эффектов крупного плана. Получалось и нечто похожее на киноракурс. Действие внутри диафрагм виделось порой как бы с верхней точки или под резким углом. А. И. Горюнов рассказывал, что такие крупные планы усиливали ответственность поворотов, жестов, каждого движения.

И все-таки не может не быть за этим чего-то еще. Не бывает у Попова увлечений, что проносятся, летая и слегка задевая крылом. За всем этим

внешним непременно должно быть что-то другое, под поверхностным слоем — нечто, захватившее его всерьез.

Так и есть! «Красноречие молчания» — вот чем он теперь поглощен. Он только что сам поставил кинофильм. Он занимается в режиссерской мастерской С. М. Эйзенштейна вместе с другими молодыми кинематографистами-дебютантами. Будоражающие мысль встречи-занятия и блистательная личность руководителя оказывают влияние на всех, в том числе и на Попова. Эйзенштейн был в 1927 году уже всемирно прославленным автором «Броненосца “Потемкина”». «Матросский» морской «Разлом» строился под явным воздействием эйзенштейновского шедевра.

Кино и театр, их сравнение, необходимость учиться у кино — вот новый «конек» у Полова. Для своих занятий в школе при Театре имени Вахтангова он сочинил специальное «учебное пособие»: две таблицы. Одна — из журнальных вырезок и фотографий театра. «Я сделал подзаголовки: “Театр шепелявит о войне” (военные спектакли); “Театр шепелявит о деревне” (деревенские пьесы); “Театр шепелявит о быте” (проблемы быта). Общий заголовок был: “Косноязычие театра”».

Вторую таблицу я посвятил немой кинематографии: “Великий Немой” красноречиво говорит о войне (о деревне, о быте). И действительно разительным было сопоставление этих таблиц. О каждом кинокадре можно было написать целую главу, сочинить новеллу о судьбе человека или о происходящих событиях, тогда как на театральных фотографиях был полный сумбур, ничего нельзя было понять»^{xlix}.

Вот что еще нравилось Попову во всех этих диафрагмах, вариокадрах и ракурсах «Разлома».

И полжизни проводит он теперь на Житной улице, в Замоскворечье. Там, в стеклянном павильоне, некогда принадлежавшем акционерному обществу А. А. Ханжонкова, снимают советские фильмы. Старожилы — операторы, осветители, монтажеры — еще прекрасно помнят молодого артиста Художественного театра, игравшего все больше страдающих мужей или обманутых влюбленных. Теперь Алексей Попов — кинорежиссер и ставит комедии. Первая называется «Два друга, модель и подруга».

НА ФАБРИКЕ «СОВКИНО»

«Мне хотелось решить такую задачу — изнутри найти какие-то национальные, родные характеры из нашей советской действительности и развернуть эти характеры на родной природе... создать на отечественной почве некий вариант популярной комедии “Наше гостеприимство”, где в главной роли Бестер Китон. И так же, как там трогательно смешна первая американская железная дорога, так и здесь — пароходишки, шлепающие по нашим мелководным рекам со скоростью три километра в час. Помню, меня очень радовал и увлекал такой кадр: я брал цветущий луг, весь смеющийся глазами ромашек, и по этому цветущему лугу вдруг совершенно неожиданно начинает идти пароходик, видны его каюты, труба, мачта, а корпус утопает в реке — она

тоже не видна, и такое впечатление, что по лугу пешком идет пароход, и, посмеиваясь над ним, его обгоняют мчащиеся верхом всадники. Для натуральных съемок мы долго выбирали красивые речушки, поля и перелески»¹, — рассказывает Попов.

Кино было любимым зрелищем публики, иностранные ленты крутились в кинотеатрах: ковбойские, комические, приключенческие, детективы, американские, французские, датские. Герои-маски: Чарли с его котелком и тросточкой, очкарик Гарольд Ллойд, никогда не улыбающийся Бестер Китон, белокурая «золушка» Мэри Пикфорд — их знал каждый. Достаточно было намекнуть на сходство с какой-нибудь знаменитой картиной, и зрительный зал начинал хохотать. «Ковбой из Техаса» — надпись эта относилась к кадру, где мчался на коне «капиталист»-нэпман, частный поставщик тары для мыла Ардальон Матвеевич. Погоня — королева американской комической ленты, и герой ее — унылый дядя в картузе, в белом чесучовом пиджаке и бархатном жилете! Он гонится за своими «конкурентами», молодыми рабочими мыловаренного завода Аховым и Маховым. Умельцы изобрели хитроумную машину, сколачивающую ящики, — Ардальоновой продукции конец! Однако сколько мытарств пришлось претерпеть друзьям в борьбе со всякими ротозеями, бездельниками и бюрократами, чтобы модель получила патент и чтобы эти фанерные штуки, веселые, как детские кубики, прыгали прямо на стол к председателю губсовнархоза, демонстрируя безотказную работу чудо-аппарата!

Ахова и Махова играли С. Лаврентьев из Московского театра Революции и С. Яблоков — ученик Попова по Костроме. Образы двух друзей тоже были и реальными и пародийными одновременно: маленький, шустрый Ахов и длинный, нескладный Махов напоминали Пата и Паташона — забавных датских киногероев. И если у Ахова — Лаврентьева маска все же чуть довлела, рисунок роли и грим были по-театральному резковаты, то Яблоков — Махов, мягкий, органичный, со смущенной и славной улыбкой, казалось, был похож на датчанина Паташона чисто случайно, а явился на экран прямо из русского лесного края, из той бревенчатой избы, где ночами бодрствовали над расчетами конструкторы-друзья. И вот готово неказистое на вид, громоздкое сооружение из дерева и железок-шестеренок. В путь, в уезд, если надо — в губернию, все втроем, с моделью в мешке! Верная подруга Даша, попутчица в странствиях (ее играла знаменитая на экране 20-х годов актриса, дородная русская красавица Ольга Третьякова), дополняла симпатичное трио.

Кинематограф в ту пору любил большой город: трамваи, автомобили, движение, уличную толпу, «небоскреб» Моссельпрома у Арбатской площади в столице — словом, урбанизм. Алексей Попов открыл иную прелесть и выразительность: солнечного леса, теней-отражений на водной глади, сосен у опушки под легким ветерком. А вот старая вырубка. Белые и глянцевые от времени пни с извилистыми корнями совсем как фантастические огромные пауки, а за одним из них притаился враг — все тот же коварный паук Ардальон! Великолепный кадр!

Самые смешные сцены разыгрывались на реке. Корабль (надпись:

«Теплоход им. тт. Ахова и Махова») гордо плыл из уездного города в губернский центр. На мостике стоял очень худой, бритоголовый, благодушный капитан, зорко смотрел вдаль, держал порядок, но успевал опустошать кулек спелых вишен, невозмутимо сплевывая косточки в воду. Играл капитана сам Попов. Раньше он скептически относился к своим ролям в кино и к тем, за которые хвалили, — тоже. Этой же — гордился, считал, что сыграл «кинематографично». И гордился не зря — сыграл хорошо.

В отличие от спектакля, который оставляет о себе потомкам только легенду, фильм позволяет проверить хвалу, молву, оценки современников и по прошествии долгих лет. Комедию «Два друга, модель и подруга» не раз показывали по телевидению. Лента излучает талант и тепло. Алексей Попов очень талантлив, у него комедийный талант.

На палубе под маховскую гармошку вдруг завязывались танцы. Помаленьку-понемножку весь разношерстный пассажирский люд, стар и млад, повскакав со скамей и корзин, пускался в пляс. В 30-е годы совсем похожая сцена развернется на палубе парохода «Северюга» в кинофильме «Волга-Волга» и станет знаменитой, потом хрестоматийной. Там, правда, будет отплясывать очаровательная почтальонша Стрелка — незабвенная Любовь Орлова — и раскатится дробью веселая, лихая песня И. Дунаевского. Танцующей палубе в немой комедии «Два друга, модель и подруга» помогал только тапер за своим пианино у экрана. Зато она была первой.

И флегматичный капитан не удержался: повел одним плечом, другим, приосанился, прихлопнул в ладоши и, не бросая вахты, протанцевал у себя на мостике весь танец — актерская миниатюра безупречно точной пластики, юмора и ритма.

А пока сели на мель. И под боевые команды капитана все попрыгали в воду и толкали пароход в корму точь-в-точь так же, как некогда Попов с учениками, студийцами из Костромы, во время их гастрольного плавания по Унже.

После выхода в свет и большого зрительского успеха картина «Два друга, модель и подруга» была продана в несколько стран (США, Финляндию и др.). С любопытством смотрели в Америке фильм, названный там «Три друга и одно изобретение». Писали: «Сделано в манере русского юмориста Гоголя», «Тема серьезна, несмотря на то, что одновременно возникает искренний смех и теплая симпатия к исполнителям».

На фабрике «Совкино» любили Попова, который, как вспоминают старые кинематографисты, «не кичился своей театральной славой и ученостью», в кинорежиссуре считал себя новичком, хотя производство освоил очень быстро. Его приходу всегда радовались, предлагали снова начать сниматься, поступить в штат. Действительно, положение удачливого режиссера-«дебютанта» было прочным даже и в смысле официальном: так, например, обращение кинематографистов к Первому Всесоюзному киносовещанию в Агитпропе ЦК (1927) Алексей Попов подписал в семерке первых, рядом с Эйзенштейном и Пудовкиным.

Тогда-то он и начал заниматься в мастерской С. М. Эйзенштейна.

Потом Сергей Михайлович будет вспоминать:

«В те чудные девятьсот двадцатые годы... легко было собрать двадцать молодых энтузиастов¹⁸.

Легко было им раздать в стенах “вольной мастерской” при Институте кинематографии все двадцать романов Эмиля Золя.

И еще легче было, “сталкивая лбами” цитаты из двадцати отдельных романов, на *разных* материалах, решавших *одинаковые* ситуации, разгадывать, какими методами, какими приемами это делал отец натурализма». Впрочем, Эйзенштейн считает термин «натурализм» малоподходящим к «методу удивительно образного... поэтического и музыкального строя произведений Золя»^{li}.

Не имеющее, казалось бы, прямого отношения к мастерству кинорежиссуры задание было и неслучайным и равно увлекло как руководителя, так и учеников. Эйзенштейн исследовал «патетическую композицию» Золя, выразительные эффекты, достигаемые тем, что писатель выбирает (а не претворяет, не видоизменяет) явления природы, среду, обстановку или предметы, необходимые для атмосферы сцены.

. Для кино, чья натурная, фотографическая природа плохо поддается деформации, опыт Золя, полагает Эйзенштейн, просто необходим. Ну а для Попова, который увлечен «красноречием» кинокадра и самой выразительной на театре почитает реалистическую образность, тема, предложенная мастером, — просто «пять в яблочко», хотя, конечно, о Золя он никогда и не думал! Образы, рождающиеся в воображении Сергея Михайловича, полет его фантазии — необыкновенны, ассоциации всегда неожиданны. Японский театр Кабуки и Зигмунд Фрейд, система Дельсарта и Оноре Домье, смех и страх как категории, Дарвин, Бехтерев, павловские рефлексy, Мейерхольд и Станиславский, АХХР, новый фильм Вс. Пудовкина «Потомок Чингис-хана» — рассуждения при своей внешней раскованности строго логичны, а мысль, паря над эпохами, стилями, великими творениями, пружиниста и целеустремленна. Правда, не все довольны. Прагматикам хочется, чтобы постановщик «Броненосца “Потемкина”» скорее научил их монтажу, композиции массовых сцен, секретам технологии. А для Попова лекции Эйзенштейна не только богатый источник знаний, но пример того, как режиссера учат думать, а не «делать профессию». Попов-педагог проходит здесь вторую, после Студии МХТ, высшую школу. Попов-режиссер запасается идеями «дальнего действия».

Двадцать толстых томов Золя распределили. У М. М. Штрауха — «Земля», у И. А. Пырьева — «Деньги», у В. Г. Легошина — «Творчество», у П. М. Аташевой — «Человек-зверь» и т. д. Попову достается «Чрево Парижа» («Брюхо Парижа» — так называет роман Эйзенштейн)^{lii}.

¹⁸ Среди этих молодых энтузиастов в то время были и такие сгибающиеся ныне под тяжестью почестей и лавров молодые люди, как братья Васильевы (задолго до «Чапаева»), Алексей Попов (задолго до Театра Красной Армии), Г. В. Александров (задолго до «Цирка», «Волги-Волги» и «Весны»), Максим Штраух, еще не сыгравший образ Ленина, и многие другие. (*Примеч. С. М. Эйзенштейна.*)

Попов активен, то и дело тянет вверх руку со своим «Чревом Парижа». На тему «свет как средство выразительности» — описание рынка ночью и на заре, а для примера «патетической композиции» — две картины колбасной на улице Рамбюто.

Он зачитывает вслух первое описание колбасной снеди на витрине: натюрморты там «отличались такой сладостной, акварельной мягкостью, что даже сырое мясо на них отливало розовыми тонами, как фруктовое желе», «мир лакомых кусков, мир сочных, жирных кусочков».

«Одна и та же колбасная, — комментирует зачитанный текст Попов, — в начале романа подается как полнокровная, жизнерадостная, пышущая здоровьем, мещанским благополучием. А потом в силу целого ряда ситуаций, происшедших с действующими лицами, когда хозяева этой колбасной загрустили, эта колбасная тоже начинает хиреть, тосковать, кукситься и плакать. ... Когда Золя подает ее в первом случае, он работает количественно, общим завалом материала. А во втором случае он совсем скупой ее подает, как будто и товара стало меньше (зачитывает второе описание)».

Эйзенштейн доволен: «По-моему, это достаточно яркий пример... Здесь работа идет на количественном признаке, затем на цветовом и на фактурном. В первом случае блеск подчеркивается, а второе описание начинается с того, что зеркала якобы помутнели, поверхность жира стала матовой, вообще общее снижение фактуры и цвета».

«Фактура» — одно из любимых слов Эйзенштейна. Он заражает слушателей своим поразительным чувством фактур: дерева, меди, камня — всех материалов на свете. Это не просто зрение, видение, это зрение, соединенное с осязанием и другими чувствами тончайшим аппаратом нервной системы художника. Это ощущение мира в его целостности, где каждая мелочь, каждый фрагмент и деталь живут и дышат, взаимосвязаны переходами и переливами цвета, пластики, игры поверхностей. Придет время, Попов извлечет для себя немало из копилки, в которую падают сейчас золотые монеты эйзенштейновских мыслей и наблюдений. Зрение режиссера вдруг обнаружит себя стереоскопическим, а фактуры, объемы, цвета на сцене увидятся свежими, будто бы вымытыми, как та витрина на улице Рамбюто у Золя, открытая и сияющая в свете восходящего солнца.

Но пока для Алексея Попова увлекательнее всего два цвета, цвета экрана и их черно-белое сочетание. Он снимает новую кинокомедию. Сценарий написал сам, а в постановке имеет помощника, сорежиссера М. Каростина. Картина называется «Крупная неприятность» («Золотая колесница»). Тема опять, как в истории друзей и модели, — «технический прогресс» в провинции, а место действия — городок, в соответствии с его географическим положением; ему придумано название «Отшиб». Там впервые пущен автобус, курсирует от вокзала к клубу, и эта «золотая колесница» всех переполошила. Вышло много неприятностей, а среди них и крупная.

Дело в том, что в городок направляются разом двое: докладчик по антирелигиозной пропаганде — в Дом культуры (бывшая церковь Николы на Капельках) и протоиерей — на торжественную службу в действующей церкви

Николы на Могильцах, что напротив. Опоздав на автобус, оба едут на извозчике — промашка, беда! Похожие друг на друга, оба в летних шляпах и плащах, гости попали каждый к чужой аудитории. Лектор-атеист — к богомольным бабкам, батюшка — к комсомольцам. А к тому же из-за автобуса завязывается страшная интрига: теряя седоков, приходят в ярость местный извозчик-лихач, он завидует удачливому шоферу, ревнует к нему девушку Марусю, дочь сапожника.

Проезды автобуса, полного артистами в костюмах — ведь в Отшиб следует целый состав гастрольного спектакля «Гибель “Надежды”». Расписные своды храма, лики святых, словно бы с удивлением и укором вззирающие на пришельца-лектора, черные силуэты молеельщиц, И кулисы Дома культуры, где путешествует злополучный служитель культа, и паника среди горожан — россыпь забавных эпизодов, трюков, зарисовок быта и очень остроумный текст титров-надписей.

Попов теперь, во второй картине, чувствовал себя у камеры свободно. Эти две церкви-соперницы, стоящие визави, эти улочки, домишки, тихий пруд, мимо которого всякий раз вихрем проносится герой дня — автобус... Картину начали снимать в Калуге, продолжили в Угличе и закончили, когда ушло лето, в южном Новочеркасске, а получилось единое целое.

К театральным режиссерам в кино относятся с опаской. И не зря: как правило, люди сцены, умело работая с актером, равнодушны к изобразительной стороне, ритму и монтажу фильма. Кинокадр у них обычно сохраняет театральность, нестерпимую на экране. Чего-чего, а театральности не было в лентах Попова, и самые придирчивые блюстители киноспецифики не смогли бы упрекнуть его в этом смертном, на их вкус, грехе. Все элементы киновыразительности работают. Отлично снято: контражурные чисты, тональные и световые переходы осмысленны. Хорошо чувствует режиссер пластику предметов в кадре, о натуре уж и говорить нечего. И театральные актер и типаж — оба ныне выглядели натурально: вахтанговец Б. Шухмин — лихач Митя Пылаев, знаменитый боксер, чемпион страны Константин Градополов в роли шофера Ванечки, а также и члены съемочной группы; они тоже играли: М. Каростин — директора клуба, друг Попова художник Д. Мощевитин — сапожника. Настоящие «типажи», горожане, на съемках не боялись ни камеры, ни юпитеров, снимались охотно, а в сцене школьного класса на первой парте вертелся, юлил и тянул руку вверх худой веснушчатый мальчонка — одиннадцатилетний Андрей Попов. «Крупная неприятность» в этом смысле стала картиной еще немножко и «семейной», и даже героиня ее, милая девушка Маруся (конечно, непреднамеренно), напоминала ту Нюту, к которой когда-то частил в городок Дмитров молодой артист МХТ, — у Е. Ольгиной тот же тонкий профиль, пушистые волосы.

Если же и не семейного, то личного, автобиографического много было в фильме. Как в первой своей комедии Попов воспроизвел незабываемое для студийцев-костромичей стояние на мелях Унжы, так «Крупная неприятность» была полна воспоминаниями о Бонячках, об их добродушных и смешных старожилах, о закулисной суете рабочего клуба, где дебютировал своей

«Гибелью “Надежды”» режиссер-постановщик Алексей Попов. Это свидетельствовало о том, что Попов любит кинематограф, доверяет ему, — раскрывался (пусть и в столь косвенной форме!) он только перед теми, кого любил, только им говорил о себе, другим стеснялся.

«Крупная неприятность» по художественному качеству была выше первой картины, но такого успеха не имела: драматургия хромала. Сам Попов считал, что слишком растянул экспозицию, в ней было слишком много действующих лиц, сюжетные линии сплетались, и зритель терялся. Это свойственно, кстати, многим фильмам, снятым на рубеже 20 – 30-х годов, в конце эпохи немого кино. «Крупную неприятность», одну из последних немых кинокомедий, заложили на дальнюю полку, и она попала в число забытых лент, к тому же две части были потеряны, в одной из них и эпизод с участием А. Д. Попова.

В 50 – 60-х годах интерес к ранней истории киноискусства вырос настолько, что родилось и зажило самостоятельной жизнью так называемое «фильмотечное кино» — демонстрация старых фильмов в «Иллюзионах», киноклубах, синематеках всего мира. Забытые ленты достали с полок, многим из них выпало на долю второе рождение.

В 1978 году в журнале «Советский экран» известный киновед С. И. Фрейлих опубликовал любопытное эссе: «Загадка одной фотографии». Воскрешая историю старого неопознанного фото, на котором был запечатлен К. Градополов, профессор московского Института физкультуры, и предприняв увлекательный розыск, Фрейлих наткнулся на картину «Крупная неприятность». «... Какую комедию я увидел!» — воскликнул маститый ученый. Возможно, и суждена еще вторая жизнь недооцененному в свое время фильму, место которого бесспорно среди сокровищ кинофонда.

Попов не стал кинокомедиографом, и не соблазнили его огни экрана, сманившие из театра многих. И, уж конечно, не считал он себя «одним из основоположников советской кинокомедии», как об этом будут писать в трудах по истории киноискусства. Слишком преданной была его первая любовь, и слишком верным человеком был он. Неизвестно, как сложилась бы его судьба, если бы в детстве не познал он страсти к театру. И сейчас он все равно не мог расстаться с живым, шумящим, как море, и затихающим театральным залом, с раскрытием занавеса, когда по сцене пробегает ветерок. Не мог согласиться на постоянное посредничество всяких машин и аппаратуры, целлулоидной пленки, которую прячут в металлическую коробку...

Но «прививка кино» (это слова Попова) оказалась для его театрального творчества и сильнодействующей и благотворной. Его театральная режиссура вберет в себя кинематографический опыт. Это важно не только для биографии самого Попова, но имеет более общий смысл. Попов стал кинематографическим автором в ту пору, когда театр и кино демонстративно размежевывались, враждовали. В сравнительном анализе эстетики сцены и экрана (всегда в пользу последнего!) формировалась молодая теория кино. Или — или!

Попов оказался выше вражды. Его театральные и одновременно кинематографические 20-е годы словно бы предвосхищали следующую стадию

параллельного развития театра и кино, когда война между ними окончится и родятся художники, равнозначимые и одинаково сильные в обеих сферах единого искусства режиссуры, такие, как Орсон Уэллс или Ингмар Бергман.

Итак, Алексей Попов возвращается в театр, домой, на Арбат, 26. Его ждут яркие впечатления, события, перемены.

«ИЗ СОСТАВА ТЕАТРА ИМ. ВАХТАНГОВА ВЫБЫЛ...»

«Париж. Зрительный зал. Эмиграция. Улица Гренель. Довганевский. “Старая Россия” — ресторан. 3-я дума за столиками. Лувр, Эйфелева башня, Нотр-Дам. “Виринея” в “Одеоне”. Попадание в театр с полисменом» — это набросок из первоначального плана автобиографической книги Попова.

Осуществилась давняя мечта: он побывал за границей!

Летом 1928 года в Париже проходил международный театральный фестиваль, организованный Всемирным театральным обществом, во главе которого стоял выдающийся французский актер, режиссер и общественный деятель, основатель ТНП Фирмен Жемье. Каждая из стран-участниц имела свою неделю показа в старинном многоярусном театре «Одеон». Сам Жемье отбирал фестивальную программу. Посетив СССР заранее, он остановился на Театре имени Вахтангова. В Париж везли «Принцессу Турандот» и «Виринею».

Заграничные гастролы тогда были редки, а уж поездка на фестиваль да еще и с «пропагандистской» пьесой Сейфуллиной воспринималась как ответственная миссия. Понятно, что волновались. Из осторожности решили «Виринею» сыграть только на закрытии, хотя пьеса знакома была Европе: в 1927 году по режиссерской разработке Вахтанговского театра ее поставил Пражский Национальный театр с крупными чехословацкими артистами Штепанеком и Пачовой в главных ролях.

В тот памятный Попову июньский вечер площадь перед «Одеоном» была запружена народом. До того восемь раз с огромным успехом, заслужив восторженные отзывы Андре Антуана и других корифеев французской сцены, прошла «Принцесса Турандот». На свой спектакль Попову и впрямь пришлось протискиваться сквозь толпу с помощью полиции.

В зале, наполовину русском, — дамы в вечерних платьях, шиншиллах и соболях. По белым крахмальным манишкам, фракам, смокигам можно узнать высший свет эмиграции — большевистскую пьесу пришли смотреть князья, графы, бывшие министры и члены Думы. Напряженно ожидают то ли сенсации, то ли скандала. Здесь же работники посольства СССР и различных представительств, Общества друзей Советской России, здесь и старые знакомые из бывших московских интеллигентов.

При виде соломенных крыш и звуках гармошки эмигранты растрогались. Но, начиная со сцены у Анисьи, после реплики Павла Сулова «Никакого нет царя» и особенно во время монолога молодого солдата: «Название “нижний чин” отменяется» — раздались свистки, топот, заглушаемые аплодисментами. Зал раскололся надвое. В антрактах кипело и клокотало элегантно фойе.

«Раскол» отразился и в прессе. Монархическая газета «Возрождение»

поместила рецензию, названную «ГПУ в “Одеоне”». Автор уверял, что это специально рассажены в зрительном зале переодетые чекисты обеспечили рукоплескания. Другие эмигрантские газеты, например «Дни», оценивали спектакль объективно и даже доброжелательно. Серьезную рецензию на «Виринею» дал переводчик «Принцессы Турандот» на русский язык М. Осоргин, а С. М. Волконский в уже цитированной статье из «Последних новостей» предложил читателям глубокий разбор постановки и актерской игры.

По возвращении в Москву А. Д. Попов живо описал скандал в «Одеоне», заметка его была опубликована в ленинградском журнале «Жизнь искусства». Написал он и небольшой очерк «Театральный Париж. Впечатления советского режиссера».

Зимний сезон уже кончился, и вахтанговцам, к их печали, не удалось попасть в «Комеди Франсез». Радужный хозяин фестиваля Фирмен Жемье успокоил их: «Посмотрите великую могилу Наполеона, и вы будете иметь полное впечатление о великой *Французской Комедии*». По совету Жемье они пошли на спектакль «Майя» С. Гантийона в «Студии на Елисейских полях».

Возобновление «Майи» в сезон 1927/28 года (преьера состоялась в 1924-м) явилось сенсацией Парижа. Пьер Бланшар назвал его «одним из самых легендарных триумфов современного театра». Критика прославляет постановщика спектакля Гастона Бати, вождя «Картеля четырех» (объединение было основано им вместе с Дюлленом, Жуве и Питоевым под лозунгом исканий нового театра): режиссер сумел в «Майе» принести на сцену жестокую обыденность, обнажить реальность клоаки и «трусобную подлинность», «вознести к символу мистерию повседневного». Портовую шлюху Беллу, которая и в падении способна сохранить человечность и — чудо! — превратиться в Майю — древнеиндийский поэтический образ богини, — играет замечательная актриса Маргарет Жамуа, ею восхищен Жан Кокто. И парижане почитают за счастье попасть в крошечный, уютный серо-золотой зал, расположившийся под крышей огромного дома, в отгороженном конце коридора.

Но москвич Попов разочарован. Горделивое чувство представителя самого передового в Европе (а в этом он заранее уверен!), революционного, новаторского искусства владеет им. «Театр Гастона Бати, — подводит он сухой итог, — на общем фоне театральной пошлости выглядит почтенно, но скучно и для советского зрителя не представляет никакого интереса как по форме, так и по содержанию. А это, как говорили нам, лучшее, что есть в театральном Париже».

Еще бы! В Москве-то давным-давно отыграна в квартире на Тверской «Гибель “Надежды”», сыграли в Первой студии МХТ и «Балладину» Словацкого и «Дочь Иорио» Д’Аннунцио. Далеко позади остался для Попова интимно-психологический театр, который снова предстал перед ним в мистической декорации «Майи». «Спектакль напомнил нам, — пишет Попов, — период московской “студиомании”, когда в 1920/21 году чуть ли не в каждом доме была “студия”, каждая имела “благие порывы” и... малокровные спектакли». Так суровый русский, прав он уж или не прав, сравнил «гвоздь»

парижского сезона с любительскими постановками в московских театральные подвалах.

«Дальше, — продолжает Попов, — идут бесконечные *ревю*, которым в Париже — *всегда сезон!*

Программы Фоли Бержер и Мулен Ружа блещут грандиозностью затрат и пошлостью вкуса. Каждая программа состоит из 30 – 32 номеров, из которых 2-3 номера являются действительно квалифицированными (хорошие танцоры, акробаты, пантомимисты), а остальные 28 номеров демонстрируют 40 голых девушек. Здесь установка опять-таки не на качество, а на количество... В одном номере показываются *две люстры из голых живых женщин*, по 6 штук, головами вниз! В другом номере 80 голых ног, просунутых в разрезы бархатного занавеса, и в самый неожиданный момент из-за выносного софита, над первым рядом партера, свешиваются еще 40 голых ног, делающих ритмические па (кресла первого ряда стоят 250 франков).

Надо сказать, что даже в плане парижского социального заказа это бездарно и слабо доходит, доказательством чего служат довольно ленивые аплодисменты партера».

А вокруг раскинулся вечно прекрасный Париж. Попов почти не спит, блуждая по набережным и ночами и с рассвета, старается поймать и навсегда запомнить все ракурсы собора Парижской богородицы. Днем — Лувр...

Счастливым выпал для Алексея Дмитриевича 1928 год. Еще одно событие свершилось, и не меньшей для него важности, чем первое в жизни европейское турне: он переехал в собственную квартиру, отдельную, где у него будет даже кабинет!

До тех пор Поповы ютились все троем в комнате, пожертвованной им родственниками Архангельскими в тесноватой квартире на Поварской. А теперь вахтанговцы на кооперативных началах выстроили себе пятиэтажный дом в Большом Левшинском переулке, ему дали номер 8-а. Чудесное тихое место на скрещении Денежного, Чистого и Мертвого, близ зеленого Смоленского бульвара. На Арбат, в театр, ходили Денежным (мимо дома, где жил и умер Вахтангов), Плотниковым, Кривоарбатским. С тех пор здешние театралы (а весь Арбат был в сфере влияния «своего», Вахтанговского театра) имели счастье каждый ветер встречать идущего на спектакль самоуглубленного Щукина, экспансивную, порывистую Мансурову, любимца мальчишек, обаятельного Горюнова.

Въезжали в дом весело, уже с детьми. Новоселы были молодыми и, конечно, нуждались в квартирах — ведь это время московских «коммуналок». Поповым по жребии выпала квартира на втором этаже, но они обменяли ее на такую же на пятом — № 59. «Как вошли туда, — рассказывала Анна Александровна, — так и выходить не захотелось: светло, солнце бьет в окна. Конечно, не подумали, что когда-нибудь станет трудно подниматься, а лифта и нету!» В этой уютной квартире, обставленной, вернее, обставившейся как-то само собой, просто и благородно, Алексей Дмитриевич Попов прожил четверть века.

Летом, после Парижа, Попов отдыхает под Костромой, в деревне

Иваниково. Оттуда он пишет драматургу Юрию Карловичу Олеше и просит срочно выедать пьесу, чтобы ему «хоть недельку или две побыть с ней (пьесой. — Н. З.) наедине».

Речь идет о новой постановке. Пьеса «Заговор чувств» — сделанная по предложению вахтанговцев авторская инсценировка романа «Зависть».

Что-то в пьесе с самого начала пугает театр — ее все время обсуждают, переделывают. И Попова тоже что-то смущает в пьесе, хотя он ею увлечен.

«Заговор чувств» — полная противоположность «Разлому». Вместо прямизны — хитросплетенное кружево, взамен черно-белой, нацеленной, как жерла корабельных пушек, определенности — цветная игра фантазии, лирическое самораскрытие в форме бытовых гротесков и психологической эксцентриады.

Пьеса, как роман, несомненно очень талантлива — в этом сходятся все. Но допустимы ли те индивидуалистические, туманные мотивы, на которых она строится? Не окажет ли вредного действия авторская концепция, которую весьма трудно квалифицировать с идейной четкостью, все более властно требуемой временем? Вот что смущает художественно-политический совет театра.

Ретроспективно и нам, читателям 80-х годов, видно: случай был действительно непростой. В пору же, когда читалась широкой публикой «Зависть» и готовился к постановке «Заговор чувств», острота дискуссий была, пожалуй, закономерна.

Оба произведения Олеси (а они несколько отличны друг от друга) строились на популярных альтернативах «личность — общество», «чувство — разум», «индивидуум — масса» и т. д. Вековые альтернативы у Олеси — современника домов-коммун и строящихся фабрик-кухонь — материализовались в образах братьев Бабичевых. Андрей — крупный деятель сферы общественного питания, создатель образцовой столовой под названием «Четвертак», изобретатель сорокакопеечной колбасы нового сорта, колбасник. Иван — праздношатающийся поэт уходящих чувств, объявленных «мещанскими». А это любовь, ревность, зависть, честолюбие, желание славы. В двух предметах овеществлялась идея романа и пьесы. Первым была дешевая колбаса, детище Андрея, вкусная, сочная, ароматная, с большим содержанием телятины, — вся изобразительная сила писательского пера направлена была на прославление (оно нее и дискредитация) ни в чем не повинного гастрономического изделия, в котором, однако, Ивану чудится весь прозаизм нового мира. Вторым предметом-символом была подушка — засаленная, в желтом напернике (на сцене ярко-оранжевая). С нею не расставался «король пошляков» Иван. Подушка — уединение, лень, думы, уют, родное, дом, постель: рождение, любовь, смерть.

Зыбкость значений, переходы и перекаты смыслов, душевный разлад и постоянная автополемика к тому же в сдвинутой, иронической, часто пародийной форме еще больше затуманивали сложносоставное произведение Олеси.

У Ивана Бабичева есть тень, двойник — никчемный Кавалеров. В глазах

потрепанного Ивана и хилого Кавалерова Андрей Бабичев — «историческая неодолимость», «истукан», «сановник», «тупица». Андрей Бабичев в уборной радуется отличной работе своего кишечника («Он поет по утрам в клозете» — эта первая фраза романа стала популярной: она обозначала вульгарную жизнерадостность). Ивану и Кавалерову (как, впрочем, и автору) претят витальная сила, простоватость, «одноклеточность».

С исключительным знанием препарировал Олеша душу прихлебателя, униженного пакостника Кавалерова (еще одна фигура человека «при» так же скрупулезно была вырисована Олешей в сценарии 1934 года «Строгий юноша», а в одноименном фильме А. Роома этого нового паразита прекрасно играл М. Штраух). Но именно Кавалерову Олеша отдавал любимые мысли, остроту зрения, культуру, память прошлого, свежесть взора и чувствования¹⁹. Для Кавалерова девушка Валя прошумела, как «ветвь, полная цветов и листьев», — образ восхищал критику 20-х годов. Для Кавалерова Валя «легче самой легкой из теней: тени падающего снега». Но Валя, это действительно прелестное юное существо, предпочитает утонченным натурам Ивана и Кавалерова надежного Бабичева Андрея. Тому — все: светлая комната, зеленая трава, праздничные марши, розовая нежная колбаса и прелестная девушка; Ивану Бабичеву и Кавалерову — бессильный бунт чувств, ослепительно вспыхивающих, как вольфрамовая нить в перегоревшей лампочке, и навеки гаснущих; Ивану и Кавалерову — огромная кровать-саркофаг с башенками красного дерева и — одна на двоих — вдова Прокопович, рыхлая, вроде старорежимной ливерной колбасы. «Анечка, вас можно выдавливать, как ливерную колбасу», — говорит своей сожительнице Кавалеров в горьком упоении.

Вот такая-то пьеса предстала художественно-политическому совету Театра имени Вахтангова на обсуждение и окончательное утверждение 29 января 1929 года (а до этого театр работал с автором уже целый год). Олеша снова прочел пьесу вслух. С режиссерскими разъяснениями выступил Попов. «В пьесе, — как сказал он, — показано столкновение двух мировоззрений — материалистического и идеалистического. Перед нами столь обычная в советской литературе и драматургии встреча двух братьев из двух лагерей. Андрей Бабичев — коммунист, хозяйственник, энтузиаст социалистического строительства и — поэт утилитаризма. Иван Бабичев — интеллигент обреченного XIX века, старьевщик, торгующий ветхими идеями метафизики и индивидуализма, маньяк, идущий ко дну. ... В 1929 году, в условиях культурной революции и повышено-актуальной индустриализации, Андрей занимается улучшением и удешевлением общественного питания и насаждает общественные столовые, но за малым делом не упускает из виду конечной цели

¹⁹ Такую же двойственность, смысловую уклончивость существенных характеристик можно наблюдать и в сценарии Ю. Олеси и А. Мачерета «Ошибка инженера Кочина» (1939). Он начинается поэтическим монологом пожилого человека о своих снах (снятся ему сад, фиалки, любимая дочь). Далее обнаруживается, что пожилой лирик — резидент иностранной разведки, матерый негодяй и убийца.

социалистического общества; за ограниченностью повседневных дел зреют думы Андрея о мировой революции... Для нас этот спектакль звучит, вне всякого сомнения, бодрым и советским мироощущением», — заверил Попов.

И началось:

«*Тов. Аристов*. Извиняюсь, фарс что ни на есть первосортной пробы. Если бы не объяснение режиссера, я предложил бы прочесть пьесу Реперткому, потом партийным организациям и автору получить заключение. Простите, дребедень...

Тов. Исаев. ... Героизма в лице Андрея нет. В нем пафос немецкого колбасника. Колбасный пафос... Боюсь, как бы это не стало более сложным изданием «Зойкиной квартиры».

Тов. Полонский. Вот смысл пьесы: пьеса очень талантлива»^{liii}.

В результате многочасовых дебатов, едва ли не под честное слово постановщика, обещавшего, что все, как тогда говорили, «акценты» будут расставлены идеологически верно, разрешили работать и выпускать спектакль. Когда совет просмотрел готовую работу на генеральной репетиции, споры вспыхнули с новой яростью, продолжились и на премьере (все-таки разрешенной!) и в печати.

Смутное недовольство и опасения, которые и раньше внушала пьеса, сконцентрировались в претензиях к Андрею Бабичеву. После «немецкого колбасника» его называли «Фордом, попавшим в пище-трест» («Красная звезда»), представителем «куцей философии», «узкого делячества» («Новый зритель»), «безличным и холодным механизмом» (журнал «Рабис»). Защитники спектакля, наоборот, доказывали, что мнимой философичности, гнилой лирике Ивана и Кавалерова противопоставлена подлинная душевная цельность. «Техницизм» и «практицизм» Андрея стали общим местом в критике спектакля. Но никто внятно не разъяснил, каким же все-таки должен быть портрет истинно «социалистического деятеля». Все лишь повторяли, что «делячество» ему чуждо. Правда, А. В. Луначарский, написавший о «Заговоре чувств» большую и восторженную статью, считал, что Андрея Бабичева надо было сделать еще более «выдержанным коммунистом-дельцом».

Попов причислял «Заговор чувств» к удавшимся своим спектаклям, а таковых, по его собственному «гамбургскому счету», было у него совсем немного (в Вахтанговском театре до того — одна лишь «Виринея»). Но имел место некий странный парадокс: «Я нигде не был так творчески свободен, как в этой постановке, никогда я не чувствовал себя столь смелым как постановщик. Но в то же время и мук больших, обычно плодотворных, в работе я не испытал», — признавался режиссер в своих «Воспоминаниях».

В этом — опять весь он, вся его, наверное, слишком серьезная для театра натура. Без пота и крови нет для него победы, нет удачи без труда, в который вложены все силы души.

А вокруг кричат как раз о режиссерской победе. Пожалуй, Алексей Попов — первая фигура театрального 1929 года. Пресса у спектакля серьезная, дискуссионная, правда, споры идут больше вокруг идейного смысла пьесы и трактовки образов. В режиссуре же отмечают некоторые неровности (инородна,

как кажется, некоторым рецензентам, фантастическая сцена «сон Кавалерова»), но в целом решение признано смелым. Большие статьи о спектакле, газетные и журнальные рецензии написаны самыми видными критиками и деятелями театра, среди них А. В. Луначарский, П. А. Марков. С. М. Эйзенштейн считает (и будет дальше так считать), что «Заговор чувств» — лучшая работа Попова.

Спектакль и действительно необычный, смещенного жанра. Попов назвал его «иронической трагедией», а также «опытом музыкального спектакля». Пожалуй, со времен юношеской «Трагедии об Иуде» не было у него постановки, где музыка имела бы такое важное, конструирующее значение, не было и спектакля столь красочного, сценически эффектного. Музыка композитора Н. Попова несла в себе контрастные темы: одну патетическую, светлую, тему Андрея, другую эксцентрическую, с пародийными и гротескными звучаниями — Ивана. Расходясь и сплетаясь, они объединяли спектакль в целое, а каждая из семи его картин вместе с тем имела свой собственный образ, пластически завершённый, броский, и обозначалась в афишах и программах отдельным названием: «Отчего вы убили Андрея Бабичева?», «Появился чудотворец» и т. д.

В выступлениях на художественно-политическом совете, в интервью по поводу «Заговора чувств» Попов разъяснял суть спектакля, пользуясь актуальной фразеологией конца 20-х годов, много говорил о «русском размахе и американской деловитости» Андрея, о «ветхих идеях идеализма», которыми торгует Иван. Формулировками он хотел внести ясность и успокоение в сомневающих. Однако и суть дела у Попова часто совпадала с формулировками, пусть они звучали несколько по-газетному. Дело же было в том, что режиссер всеми способами поляризовал хитро завязанные Олешей двуединства и путающиеся смыслы, действительно упрощал и прояснял драматургию. «Подполье», «достоевщина» тайком и под сурдинку совсем не были свойственны этой прямой натуре. Поэтому уходили кавалеровские извивы подсознания и бабичевские подтексты. Психолог Попов не сделал за свою жизнь более «апсихологического» спектакля. Иван Бабичев и Кавалеров для режиссера фигуры, скорее, ирреальные. А. И. Горюнов, игравший Ивана, вспоминал, как они с Поповым искали «некий “чистый экстракт” чувств, стремились к нарочито условной, напевной подаче текста».

Резкий контраст, два мира — и в декоративном решении Н. П. Акимова.

У Андрея Бабичева — новый рациональный быт, функциональность, солнце, воздух, простор. Полоса окна — в ширь стены, за окном зеленые ветви сада. Мебель в духе А. Родченко — раскладной диван, лампа-штатив, зигзаг книжной полки, дерево и металл. Только самое необходимое! Залит солнцем спортивный стадион в финале, белое и черное, красные майки футболистов, геометрия рядов и трапа-мостика, по которому в марше сходят спортсмены. Цифры на майках, буквы (надпись «Футбол») — тоже декоративный элемент. Целая сценическая поэма конструктивизма!

Андрея Бабичева играл Глазунов, актер мужественный, обаятельный, с волевым темпераментом и одновременно мягкий, ироничный. Его помощника, внешне унылого, но добрейшего и преданного Шапиро — Щукин. Валю,

«ветвь, полную цветов и листьев», режиссер отдал своей любимице Алексеевой.

Мир Ивана Бабичева — «остранение», укрупнение, гиперболизация отдельных деталей или примет обывательского быта. У Анечки Прокопович из тьмы высвечивались кровать-полигон с башенками, толстые пуфики, яркое атласное стеганое одеяло и узор какого-то гигантского сюзана на стене. В сцене коммунальной кухни толстая водопроводная труба, начинаясь где-то в левом нижнем углу портала, нависала над рукомойником и отрядом примусов и, разветвляясь, уходила куда-то ввысь. Эту картину играли как бы за «четвертой стеной» — за прозрачной сеткой в пятнах плесени.

Там развертывался отвратительный скандал, дирижируемый Иваном, там возникали живые «гримасы нэпа», гротески мещанской Москвы. Демоническая дама Лизавета Ивановна, непричесанная, в распахнутом халате, вооружалась сковородкой на длинной ручке, ее унылый любовник хватался за наточенный кухонный нож, выскакивал в исподнем отечный муж. Все это в стиле бытовой сатиры 20-х годов (сходную и блистательную зарисовку квартиры-кухнелестницы можно видеть, например, в кинокомедии Б. Барнета «Дом на Трубной», снятой одновременно с постановкой «Заговора чувств»).

Очень удачной была планировка сцены именин: стол, повернутый к зрителю верхней доской с закусками и бутылками, опускался, из-за него появлялись сначала головы гостей, а потом и сами они, как поясные портреты. Эту композицию А. В. Луначарский тонко и умно назвал «тайной вечерей Ивана Бабичева» (тонко — хотя бы потому, что тема Ивана, «черного чудотворца», в пьесе звучала и раньше: жильцы пересуживали явление человека с подушкой на свадьбе у инкассатора с Якиманки, превратившего весь портвейн в воду — чудо в Кане Галилейской «навыворот»).

И правда: гости сидели анфас к зрителю, как апостолы, и возвышался над ними толстый Горюнов со своей подушкой. Это «Король пошляков» возвышался над обывателями.

Но что-то смущало Попова в его «Заговоре чувств», и он повторил через тридцать лет: «И пьеса и спектакль были противоречивы; сложно было и мое отношение к ним».

Легкодостижимость ярких постановочных решений, беспечная игра фантазии, которые обрадовали бы другого, для Алексея Попова означали прежде всего то, что спектакль ему не кровный, не родной. Режиссерская мысль его могла быть спорной, ошибочной, какой угодно, но непременно должна была быть пропущена сквозь сердце, выношенной, своей или в худшем случае — освоенной.

Но — вот странность! — вопросы, которыми он, по правде сказать, не был озабочен в процессе постановки «Заговора», взбудоражили, разбредили и растравили его словно бы помимо спектакля или по касательной к нему. Он интуитивно чувствовал какую-то их подспудную для себя значительность, их связь с собственными наблюдениями, размышлениями о том, каким же должен быть или будет человек в новом мире, строящемся вокруг.

Что-то струнулось в нем, начинался какой-то новый цикл. Он заплатит за

легкость, он ее отработает, сполна отдаст долг самому себе. Спектакль, который он не успел выстрадать, во многом определит путь его дальнейших поисков. Нить, узелком завязавшаяся в «Заговоре чувств», сегодня видится яркой и крепкой, проступая в лабиринте сцеплений. Свой проблемный спектакль о современности и современнике он поставит еще не раз, но на другом материале, более ему родственном и близком. Должно пройти время, тема должна созреть.

А сейчас его дорога делает резкий поворот.

12 мая 1930 года «Литературная газета» опубликовала заметку: «Ввиду расхождения по вопросам художественно-идеологического руководства из состава Театра им. Вахтангова выбыл режиссер Алексей Попов».

Наверно, тогдашних театралов это сообщение удивило. В самом деле: имя «Попов» уже неотъемлемо от вахтанговского коллектива. Москва познакомилась с ним как с «режиссером вахтанговской школы», так и писали в рецензиях, начиная с «Комедий Мериме». Спектакли Алексея Попова не сходят со сцены. Не «Виринея» ли (да еще со своим представительство в Париже), не «Разлом» ли больше всего способствовали репутации Вахтанговского театра как «форпоста революционной пьесы»? И, наконец, сейчас — поток зрителей и поток рецензий на последнюю премьеру, «Заговор чувств».

Но рядом со всем этим, что относится к собственно «творческой биографии режиссера», есть еще отношения внутри коллектива и: с руководством театра, с людьми и «силами».

Руководство в театре было корпоративным, его осуществлял художественный совет из влиятельных вахтанговцев.

Вначале хорошие, спокойные и взаимно доброжелательные отношения Попова с вахтанговцами-«старожилами» постепенно осложнялись, ухудшались. У Попова накапливались обиды. Видимо, назревало недовольство им и со стороны вахтанговцев.

Впервые он порывался уйти из Вахтанговской студии еще в 1925 году, то есть через два года после поступления. Он даже подал заявление об уходе, и пока студия была на гастролях, уже сидя без жалованья, вел переговоры с МХАТ 2-м²⁰.

«Унижение человеческого достоинства»: «приходится попрошайничать», выклянчивать у худсовета то пьесу, то актера — вот что угнетает Попова. Речь об этих недовольствах режиссера идет, в частности, в сохранившемся письме к Попову К. Я. Миронова, одного из членов худсовета от 25 июня 1925 года.

Казалось бы, невероятно! 16 апреля с шумным общественным успехом проходит «Виринея», а летом приходится «попрошайничать» или уходить.

Вторая остро конфликтная ситуация образовалась при распределении ролей в «Заговоре чувств», предложенном режиссером и не утвержденном художественным советом. Попов назначил на роль Кавалерова А. Д. Козловского. Актер музыкальный и пластичный был необходим Попову, а

²⁰ В архиве М. А. Чехова обнаружился в наши дни даже приказ о зачислении А. Д. Попова в штат МХАТ 2-го.

Козловский был одним из авторов музыки «Принцессы Турандот», сочинил музыкальное оформление к «Зойкиной квартире» и играл в спектакле Обольянинова с аристократической грацией. Попову виделась пара Иван — Горюнов и Кавалеров — Козловский, один — толстый, приземистый, другой — изысканный бледный юноша «из бывших», возможно, морфинист. Но художественный совет назначил на роль Кавалерова В. Москвина, считая, что он лучше сыграет этого человека «из подполья». Художественный совет был по-своему прав, но и Попов справедливо усмотрел в этом коррективы его режиссерского замысла и выражение недоверия к нему, постановщику.

Он написал в дирекцию театра письмо, где просил также и о том, чтобы ему разрешили отдельные постановки в других театрах, жаловался на отсутствие у него творческой свободы и режиссерской самостоятельности.

20 марта 1929 года пришел официальный ответ на бланке:

«Многоуважаемый Алексей Дмитриевич!

Дирекция извещает Вас, что предложенные Вами новые условия дальнейшей работы театром не могут быть приняты. Параллельная работа в других театрах и в особенности назначение составов по своему выбору в корне противоречат условиям, на которых основывается коллективное художественное руководство театром. Вы прекрасно знали это, когда писали свое заявление, и поэтому наш ответ не может явиться для Вас неожиданностью. Куза, Глазунов, Миронов»^{liv}.

Вот как сурово и начальственно заговорили с Поповым вахтанговцы, как недвусмысленно указали ему на его место! В интересах справедливости надо только заметить, что «параллельную работу в других театрах» вели и Р. Н. Симонов, руководивший собственной студией, и — там же, у Симонова, — И. М. Рапопорт; О. Ф. Глазунов организовал латышскую студию «Скатуве» и так далее. Почему же нельзя Попову? Нет, не в этом пункте истинная суть конфликта.

Единственный из вахтанговцев, кто коснулся в печати болезненной темы разрыва с Поповым и публично высказался по этому поводу (правда, уже после смерти Алексея Дмитриевича, в воспоминаниях о нем), был И. М. Толчанов. С трогательной прямоотой он писал в своих воспоминаниях о Попове: «Алексею Дмитриевичу было тесно у нас. Он был на положении равного среди нас, хотя был старше и опытнее. Мы же были очень сплочены и после Евгения Богратионовича, руководимые художественным советом студии, помыслить не могли ни о каком единоличном руководстве»^{lv}.

Итак, в Попове вдруг привиделся опасный претендент на единоличное художественное руководство. Разумеется, сам Попов подобных претензий никогда не высказывал. Но черты характера Попова, который, по словам Толчанова (а значит, в глазах всего коллектива), уже тогда «отличался принципиальностью, целеустремленностью и настойчивостью в своих требованиях», усиливали подозрения вахтанговцев, не метит ли этот человек на власть или по крайней мере на какое-то первенство.

«Он производил впечатление несколько замкнутого человека и был легко уязвимым. Ему свойственна была некая зоркая сосредоточенность», —

продолжает Толчанов. Верно. Трудным, чужим оставался он для вахтанговцев, но и они — спаянные, артистичные, обаятельные, сверкающие — трудны были для него. Иной психологический тип. И это еще не все.

С молодых ногтей, обособившись от Художественного театра, не любили режиссеров-пришельцев «коренные» вахтанговцы. Не любили и тех, кто пытался у них заводить свои порядки и хотя бы в чем-либо шел с ними вразрез. Бежали годы, менялся облик театра, многое менялось, а неприязнь к пришельцам оставалась.

Иначе как же объяснить тот феномен, что именно Театр Вахтангова на протяжении более чем полувека не принял в свой штат ни одного режиссера «со стороны» и имел минимальное число постановок осуществленных «сторонними». Строжайшую фильтрацию проходила и труппа. Правда, и уходили немногие, считанные единицы.

На своем Арбате вахтанговцы старились, играли или не играли, были счастливы или несчастливы, умирали. Живые же подчинялись негласной, скрытой от посторонних глаз иерархии и табели о рангах. Между собой ссорились, но это были дела внутренние, чужих не касались, а сор из избы не выносился. Может быть, в самой сомкнутости под знаменем «вахтанговского», в преданности ордену, наследующейся, подобно скрижали завета, от поколения к поколению, и есть секрет стойкой жизненности этого театра, чей корабль прошел сквозь все рифы и бури времени, сохранив себя именно таким, каким хотел себя видеть. Не важно, что содержание программы и устав постепенно выветриваются, становятся не столь существенными, сколь сами буквы имени, начертанного на щите.

Так или иначе, единственным в практике театра остался случай режиссера Алексея Попова, продержавшегося здесь целых семь лет в неопределенном статусе то ли своего, то ни чужого. Попова ведь действительно привел сам Вахтангов, но привел-то как коллегу, как товарища по Первой студии, то есть стороннего! Они называли себя учениками Вахтангова, действительно были влюбленными учениками, а он себя учеником Вахтангова не считал и таковым не был. Он считал Вахтангова лучшим, талантливейшим учеником их общих учителей — Станиславского и Немировича-Данченко. Попов горячо любил Вахтангова, знал его раньше и ближе, чем они, вахтанговцы, он помнил о нем больше, чем они, идеально знал его спектакли, поставленные в Студии МХТ, а самым значительным произведением режиссера оставался для него, Попова, «Гадибук». Вахтанговцы же видели в себе прямых и единственных наследников, потому что с ними сделал он последние свои спектакли — творческое завещание Учителя, который умер на их руках. Получалось какое-то разночтение: Вахтангов был разным у вахтанговцев и у Попова. И наконец, самое главное: разным было их отношение к наследию Вахтангова.

После ухода Попова на заседании художественного совета театра, посвященном постановке «Гамлета» (режиссер Н. П. Акимов), Борис Васильевич Щукин выступил с большой речью.

«Евгений Богратионович оставил нас с двумя пьесами — “Чудо святого Антония” и “Турандот”, которые дали нам направление нашей работы на

сцене, — говорил он. — ... Причем мы в достаточной степени плохо изучили эти работы. Мы их знаем по воспоминаниям, кто как их сумел понять, кто сумел из этих работ вынести пользу.

... В школе у нас в системе преподавания никогда не было детального разбора, что такое “Турандот” и что такое “Св. Антоний”, и какие из этого могут быть выводы, что это — единственное направление, что только так может строиться театр, или это есть одна из форм этого содержания, и “Турандот” есть один из моментов раскрытия данной пьесы в данное время, и что нужно отсюда как багаж взять, что можно оставлять в других пьесах и от чего нужно отказаться и искать других путей. ... Величайший мастер Вахтангов нас крепко убедил и заразил “Турандот” и “Антонием”, — это на нас оставило наибольший след, причем многое из того, что породило в Вахтангове именно такую форму в то время, а не иную, это содержание, смысл, которые у нас, по видимому, с течением времени ушли, испарились, а форма, как наиболее наглядная вещь, она застряла. Поэтому часто мы, актеры Театра Вахтангова, склонны набрасываться на формальную сторону, она нами усваивается довольно легко, мы за нее хватаемся. По линии внутренней, по линии вскрытия содержания у нас дело обстоит труднее, чем по линии некоторых формальных вещей.

Причем должен сказать, что у Попова А. Д. в этом смысле была довольно крепкая рука, и благодаря ему мы во многих пьесах имели выводы именно по линии углубления, вскрытия содержания, по линии некоего пропорционального сведения содержания с формой. Те пьесы, которые выходили из-под других рук, хромали тем или иным недостатком: либо форма преобладала, либо бросятся на содержание, а так как в этом смысле не было крепкой руки, то содержание бывало расплывчато или актер пускался вплавь. Например, “На крови”. Я в прошлом году видел “На крови”, так я просто был в ужасе, до какой степени там нет содержания, до какой степени там не вскрыт 1905 год. Это нужно было режиссерски сделать.

Стало быть, у нас эта склонность к некоторой поверхностности есть, и поэтому с течением времени мы привыкли к комедийным моментам на сцене, привыкли к реакции зрительного зала, привыкли к приему публики, и актер стал на этот счет падох. Если приняли, значит, все хорошо. Так вот и в “Темпе”. Глазунов бился, чтобы было “по существу”. Я тоже бился “по существу”. Правда, там многие увлеклись красочностью языка, правда, у нас получилось некое народничество, но на первый момент там нами сущность все-таки игралась. Но что же случилось спектаклей через двадцать, особенно с мужиками? Они стали просто как эстрадники работать, лишь бы фраза вызвала реакцию зрительного зала, а по поводу чего эта фраза сказана — это забыто. Такая же штука и с “Турандот” случилась. “Турандот” была выпущена под лозунгом упражнения в мастерстве внутреннем и внешнем, причем тут дана была хорошая работа. Если ты слезы даешь, так ты плачь. А это забыто совершенно.

... Когда А. Д. Попов ставил спектакль, у него было совершенно определенное задание по внутреннему вскрытию и по формальным

движениям; он давал задание общее для актерского состава: такая-то манера игры, пуская неверно понятая, но это было определенное задание, и спектакль получался полный, носящий некое содержание в такой-то форме, актеры играли единым способом»^{lvi}.

«Темперамент от сущности» и самодовлеющая театральная форма, движение вперед и канонизация — так разделяются для Алексея Попова Вахтангов и «вахтанговское», то есть ложно понятая традиция. Вахтангов останется для него постоянным спутником. Театр имени Вахтангова он покидает навсегда.

Вахтанговцы, расставшись с Поповым, пошли дальше своим путем. Кризис сменился подъемом, победой горьковского «Егора Булычова». Но во всей дальнейшей творческой жизни этого талантливого и сильного коллектива не исчезает противоречие, глубоко осознанное Поповым и Щукиным (а может быть, и другими людьми Вахтанговского театра). Во всяком случае, в газете «Вахтанговец» в 1936 году говорилось: «Впечатление такое, что в театре борются две силы, взаимоположенные по своему отношению к искусству»^{lvii}. Последовавшие десятилетия не разрешили этого противоречия.

Вот и кончились 20-е годы Алексея Попова. Сколько минуло!

Кажется, еще вчера выпускал он «Ученика дьявола» Шоу в маленькой читальне Островского на Мшанской улице своей «богоспасаемой, занесенной снегом» Костромы. Еще вчера скитался по России и Сибири, в Томске тоскливо глядел, как зимуют, вмерзнув в лед Ушайки, корабли, и не знал, что будет дальше с ним, с его студией.

Сегодня Алексей Попов — один из заметных режиссеров молодого советского театра, экспериментатор. Его слава шагнула и за границу. За десять лет он поставил пятнадцать спектаклей, снял две кинокартины, сыграл десять ролей и, по-видимому, расстался с профессией актера.

Скорый поезд мчит Алексея Попова на Урал. Перед ним горят огни первой пятилетки.

Тридцатые годы СССР НА СТРОЙКЕ

Сцена была пуста и свободна, только гигантские фотографии, образуя фоны, поднимались на блестящих стальных тросах: нефтяные вышки, котлованы, шахты, новые города, и силуэт Ленина с воздетой рукой осеняет ландшафт социалистической стройки.

Действие происходило на подвижных площадках-фурках. Они стремительно выезжали из-за кулис, а потом, когда кончался эпизод, откатывались. Двуголосие концертных роялей — патетическая музыка спектакля.

На одной из площадок за письменным столом сидел, вернее, поминутно вскакивал, взволнованно расхаживал симпатичный человек в бурках и полувоенном галифе — начальник строительства завода-гиганта. Он уже принял десятки посетителей, все что-то требовали от него, грозились, ругались. Прорыв за прорывом, неувязка за неувязкой.

Сейчас, под вечер, ворвались жены специалистов: немедленно верните из командировок мужей! Их — четыре, взяли в капкан с четырех углов, готовы наброситься. Одна, агрессивная, замахивается палкой, другая — очаровательная, белокурая, в меховой жакетке — от растерянности начинает рыдать, третья падает в обморок...

Успокоив и выпроводив женщин, человек в гимнастерке подходил к рампе и с сияющим лицом громко говорил, почти кричал зрителям: «Даже из такого дня я выхожу живым! Я жив, друзья мои, я жив!»

Это знаменитый спектакль Алексея Попова «Мой друг» в Театре Революции.

И год от года набирая ходу,
Река времен несется все быстрее,
Вл. Соловьев

«ДАЕШЬ МЕТАЛЛ!»

Каждое десятилетие творчества Попова имеет свой цвет, свою музыку, как и советская сцена в целом, как и вся жизнь страны. И свой пейзаж, свои декорации.

Тридцатые годы начинаются для режиссера музыкой стройки — «Авангардом». «Авангард» словно бы пролог к десятилетию. Попов успел его поставить в Театре имени Вахтангова перед самым своим уходом.

«Товарищи!.. Дайте электричество!.. Дайте топливо!.. Транспорт... Металл... Текстиль... Здесь, на этой реке, вы видите, пылает ярким голубым заревом будущий мировой гигант — Гидроэлектрострой...» — это слова

Оратор (артист Л. Русланов) говорил в начале спектакля, а за его спиной на огромной карте СССР вспыхивали одна за другой электрические лампочки. Карта пятилетки. Лампочки и флажки — стройки; место действия сцены — съезд Советов.

Пьеса молодого драматурга Валентина Катаева «Авангард» (его водевиль «Квадратура круга» тел в МХАТ) производила и тогда (теперь — тем более) впечатление несколько странное, сбитое. Тема была злободневной: история одной из первых сельскохозяйственных коммун, и материал был свежим, и у автора чувствовался несомненный талант. Но почему-то пьеса казалась читанной-перечитанной, сочиненной. Наверное, при всей своей внешней живописности и литературной культуре она напоминала жанр «агитки» 20-х годов, где материал революционной действительности наскоро укладывался в старые драматургические схемы.

У Катаева сталкивались два героя, два председателя артелей. Первый — рачительный, хозяйственный, прижимистый — осуждался. Воспет был второй — размашистый, по складу партизан, и в мирные дни добивающийся победы риском и ценой собственной жизни. Майоров (так звали положительного героя) выходил на сцену как бы под романтическим девизом «Безумству храбрых доем мы песню!». Противопоставление двух типов руководителей двигало сюжет. В финале романтика Майорова хоронили всей артелью, а прозаик Чорба, его антипод, оказывался преступником, метался один в тумане и на сцене превращался (едва ли не воочию) в соляной столб — символ омертвения. Сюжетная конструкция, основанная на двух контрастных судьбах, не уйдет из советской драматургии, а в 50-е годы станет главенствующей, — Попову еще доведется ставить такие пьесы.

«Авангард» продолжает для Попова внутреннюю тему «Заговора чувств». В новой оценке «эмоционального» и «рационального» героев, которая предложена в пьесе, ищет режиссер для себя поправок к «Заговору», ясности, которой алчет его душа. Может быть, Катаев прав, воспевая порыв, взлет, риск в деле? Роль Майорова Попов отдает Щукину, любимейшему своему вахтанговскому артисту. Чорбу-хозяйственника играет Глазунов.

А пьеса не дает большой пищи ни для размышлений, ни для чувств. Верный признак: Попов начинает поиски постановочных решений как таковых. Правда, к тому подвигает новая сцена. Летом 1929 года, пока Попов снимал «Крупную неприятность», закончился ремонт. Сцена большая, зал на 1250 мест, новый фасад театра оформлен академиком Щуко. Слишком долго сидели вахтанговцы в своей спичечной коробке, теперь постановочные страсти взметнулись.

Оформлял спектакль снова Н. П. Акимов. Действие разворачивалось в желтой «настоящей» ржи. По первому плану вдоль рампы тянулся железный мост, он то поднимался, то опускался. В сценах литейного цеха (туда, на ленинградский Путиловский завод, являлась делегация крестьян) мост превращался в перспективу печей, а в финале по нему же шел первый трактор, присланный из города, наподобие того самого «живого паровоза», который был осмеян Поповым еще в первой его лекции перед костромскими студийцами. На

глазах у зрителя взрывали колокольню. В сцене, где метался по степи отверженный Чорба, химическим способом напускали туман.

Труднее всего поверить, что Попов мог одеть коммунаров из деревни Нижняя Ивановка в голубые американизированные комбинезоны и широкополые шляпы, он, со своим полудеревенским происхождением, он, постановщик «Виринеи»! Но и в этой странности можно усмотреть существенную черту режиссуры Попова: он должен иметь твердую опору в драматургии. Режиссерское самовластие не приносит ему добра. Когда между ним и пьесой возникает зазор, пьеса мстит за себя. В «Авангарде» режиссер не нашел для себя моста к жизни. Остались эффектный акимовский мост, театральная утопия и бутафория.

Постановку Попов считал своим провалом. И все же в «Авангарде», будто в перечеркнутом черновом листе или в неудавшемся первом варианте, содержались мотивы и образы будущих спектаклей. И, главное, тема: начавшаяся реконструкция страны и реконструкция человека. Современную пьесу, чтобы она окунула в стройку, Попову ставить хотелось с таким искренним нетерпением, что непременно должно было что-то случиться.

И случилось. Однажды, ранней весной 1930 года, на Арбат явился посетитель. Алексей Дмитриевич смешно рассказывал потом: «Как в “Мудреце” у Островского — “странный человек пришел”. Действительно, в коридоре стоял мужчина в поношенной, далеко не свежей шляпе, сильно близорукий, очкастый; разговаривая, смотрел куда-то в сторону и имел вид человека, заранее готового обидеться. В руках он держал пьесу, свернутую трубой. “Ага, драматург, — подумал я, — причем драматург капитальный, с таким, ежели свяжешься, хлебнешь горя”».

Пришедший, что-то буркнув, протянул письмо. Попов угадал: Л. Н. Сейфуллина рекомендовала ему очеркиста Николая Погодина, написавшего первую свою пьесу «Темп»: «Она о пятилетке, но не халтура. Прекрасные массовые сцены, большая убедительность, живой диалог...»

Так произошла встреча Алексея Попова с драматургом, связавшись с которым, он не хлебнул горя, а, наоборот, познал много радости. Так начался в биографии режиссера погодинский цикл из трех спектаклей, выпущенных один за другим.

Первенец Погодина «Темп» остался у вахтанговцев. Пьеса, сырая, шершавая, корявая, ни на что не похожая, нравится Попову, но решение уйти из театра неизменно. Погодин удивляется: «Такие шаги легко не даются. Он покидал театр знаменитый, первоклассный, любимый зрителями».

«Темп» ставили целых пять режиссеров — корпоративных вахтанговцев. А Попов с Погодиным и главным художником Московского театра Революции Ильей Шлепяновым тем временем мчались на Южный Урал в город Златоуст.

Театр Революции вел переговоры с Поповым, предлагал ему художественное руководство. Для начала Попов решил сделать пробный спектакль. Он уже задуман. Тема — выплавка на Урале советской нержавеющей стали. Пьеса пишется Погодиным по его очерку «Поэма стальная».

Это Попов настоял на поездке. Ничего приблизительного! Да здравствует подлинность! Урок «Авангарда» не прошел зря.

С Урала были вывезены роботы металлургов, рабочая одежда точильщиков и кузнецов, женские ситцевые платья и платки — все потом пригодилось на сцене. Привезли множество фотографий знаменитых златоустовских сталелитейных заводов, изделия из нержавеющей стали. К премьере спектакля «Поэма о топоре» — таково было окончательное название пьесы — подготовили специальную выставку в фойе театра.

Итак, Алексей Попов втянут в водоворот событий и перемен. Как и раньше, попав к вахтанговцам, включается в работу без всяких промедлений, можно сказать, вкручивается как винт.

Новая драматургия, Суждение о Погодине как о «документалисте», распространенное в 30-е годы, имело под собой почву: «Темп» и «Поэма о топоре» выросли из газетных очерков, вобрали в себя непосредственные, горячие и свежие наблюдения разъездного корреспондента. Обилие впечатлений захлестывало автора, не вмещалось в традиционную форму драмы с сюжетом, единым конфликтом и четкой расстановкой персонажей. Зарисовки, сценки сменяли одна другую произвольно, под напором жизни трещала и ломалась драма. Сам Погодин между тем вовсе не считал эту форму программной, что подтверждается и его дальнейшей писательской практикой и ранним опытом: его вторая пьеса, «Дерзость», написанная между «Темпом» и «Поэмой о топоре» (это история бытовой комсомольской коммуны), имела, в частности, тот самый «драматургический стержень», отсутствие которого испугало МХАТ в явно талантливом и новаторском «Темпе»²¹.

А Попова не испугало — вдохновило! Он стал искать сценические формы для этой драматургии и для новой реальности, вторгавшейся в искусство. Погодин стеснялся своего журнализма и очеркизма, хотел быть «драматургом», мечтал как раз о «выдумке». Попова же увлекли в его пьесах именно новизна материала, неочищенный гул жизни, факт, документ. «В литературу вошел новый метод — документализм, включающий “литературу факта”, — записывает Попов. — Пьеса Погодина, конечно, не “драматургия факта”, но попытка ее». «Поэма» мыслится ему опытом «документального спектакля», он берет «установку на документальность». Костюмы и гримы «безусловны и кинематографичны; театральная форма — конструктивно-реалистическая».

При всей их правдивости и покоряющей свежести пьесы Погодина, конечно, не были документальными ни в том смысле, какой получило само понятие «документальная драма» во второй половине XX века, ни в том, которое было свойственно более ранней «поэтике факта» 20-х годов. У Погодина — специфический документализм 30-х, где авторское желание видеть факты именно такими, а не иными, сильнее собственно фактов и язык автора громче языка документов. Личная интонация густо окрашивает

²¹ П. А. Марков, завлит МХАТ, сказал Н. Ф. Погодину, прочтя «Темп»: «У вас есть несомненно талант драматурга, но в пьесе нет драматургического стержня».

материал. В силу специфического погодинского юмора речь персонажей единообразна, вернее — так: руководящие работники во всех пьесах говорят на один манер, вредители — тоже по-своему, но всегда одинаково, женщины (кирпичницы в «Темпе», очередь в кооперативе из «Поэмы о топоре», работницы женской бригады из «Моего друга») — опять одинаково, хотя в одной пьесе это волжанки, сезонницы, в другой — дочери и внучки рабочей элиты, уральских мастеров, у которых свой говор и обычаи. Юмор в речи погодинских персонажей основан на комичном соединении деревенских архаизмов с иностранными словами и современными словообразованиями («абсурд», «фордизм» и пр.). Но такой стык — не только стилевой прием. Здесь восторг прикрывается юмором, чтобы не быть ему сентиментальным. Восторг — потому что грандиозная социалистическая стройка осуществляется ударными темпами под лозунгами «русского размаха и американской деловитости». «Спящая Азия» умеет поразить и посрамить скептическую, ожиревшую Европу и расчетливую Америку. Неорганизованность, темнота, беспорядок, ротозейство, легкомыслие — пережитки, родимые пятна прошлого. Культурная отсталость, конечно, есть препятствие на пути социализма, но и оно преодолевается с помощью трудового подвига.

Капиталистов и их лакеев, а также иностранных «спецов», по найму работающих на наших стройках, Погодин счастлив привести в свидетели небывалых побед. Пусть смотрят! Пусть завидуют! Пусть стыдятся, что не верили! В «Поэме о топоре» городишко Златоуст буквально наводнен иностранцами. Здесь плетет коварные интриги агент стального концерна ДВМ. Здесь и американка, опустошенная, никчемная, перекаати-поле. Вокруг них неустойчивые элементы из «бывших», легкомысленные искательницы красивой жизни и заграничных чулок.

Погодину кажется, что зрителю будет скучно «бесконечно удивляться тому, как льют металл и куют топоры». Для расцветки действия придумал он еще и сцену «двух королей»: встречу Анн-американки и Анки — работницы точильного цеха (нечто вроде забавного, смешного эпизода в «Темпе», где американский инженер мистер Картер и сезонник Ермолай Лаптев беседуют, застряв в люльке). Роли Анки и Анн были написаны им для двух премьерш Театра Революции — Юдифи Глизер и Марии Бабановой.

Попова эта линия пьесы совсем не увлекала. Здесь он видел, как он говорил, «другую продукцию», где Погодин изменяет документальности и становится банален. Впрочем, решает он, пусть будут иностранцы, ведь и вправду появляются они на наших стройках и заводах. Но не более, чем элемент среды, фона. У Попова в «Поэме о топоре» совсем иной, свой интерес.

Открылся сезон 1930/31 года, распределили роли, в октябре начали работать. 20 декабря артистка Ю. С. Глизер заявила режиссеру, представителям бригады, месткома и завтруппой К. А. Зубову, что отказывается от роли Анки в «Поэме». Каждый следующий день на доске распоряжений (их директор театра И. С. Зубцов отдавал обильно и охотно) объявлялись дисциплинарные взыскания Глизер: «за самовольный уход с репетиции “Поэмы” 23 декабря» — выговор, «за неявку на репетицию “Поэмы” 24 декабря с. г., за нарушение

порядка работы и частичный ее срыв» — строгий выговор. Одна за другой — докладные записки, объяснительные записки, заявления. Глизер снова пишет о «невозможности взять эту работу на себя». Наконец в распоряжении № 220 по Театру Революции от 31 декабря 1930 года — в самый канун Нового года — сообщается: «За уклонение от режиссерского замысла в трактовке роли “Анка” в пьесе “Поэма” и за попытки к искривлению образа, следствием чего явилось неизбежное снижение политической значительности этой роли, актрису Глизер Ю. С. с работы в пьесе “Поэма” снять. Директор театра Зубцов»^{lviii}.

Что-то неладное творилось на репетициях вновь пришедшего постановщика, судя по этим аккуратно подшитым в лапку 1930 года документам. Можно было бы объяснить скандал, зафиксированный отчетностью, исходя из крутого нрава актрисы Глизер (ее фамилия встречается и во многих других рапортах, донесениях, распоряжениях). Но нас интересует в данном случае не дурной характер хорошей актрисы, а Алексей Попов. Что же с ним-то было? И что за «снижение политической значительности» роли Анки, работницы точильного цеха? Из бумаг, сохранивших накал конфликта, суть его не ясна.

М. И. Бабанова рассказала такой, в частности, эпизод: «Однажды Глизер — она была актриса очень смелая — вышла на сцену в фартуке, но без юбки. Попов в первый момент не заметил. Когда она повернулась и показала сатиновые трусы, он остановил репетицию. Ее сняли с роли»^{lix}.

Вот так казус! Бедный Попов с его, мягко выражаясь, отсутствием юмора, когда речь идет о театральной дисциплине! Наверное, насмерть побледнел. Ничего подобного и во сне бы не могло ему привидеться ни в Художественном театре, ни в Костромской студии, ни у вахтанговцев. Во всяком случае, он никогда никому и нигде — ни письменно, ни устно — не только не обмолвился об этой истории, но даже имени Глизер в связи с «Поэмой о топоре» не упоминал.

Однако за демаршем актрисы (а это, конечно, был вызов) стоят и нравы театрального коллектива, куда довелось попасть режиссеру, и отчасти его собственная промашка. Он назначил исполнительниц по стереотипу, сложившемуся в Театре Революции, потому что считал себя в «производственной пьесе» новичком, а театр имел репутацию ее лаборатории.

И верно: «Поэма о топоре» была уже не первым спектаклем на «производственную» тему в репертуаре Театра Революции. Правда, художественное качество ранее поставленных пьес-временок (подобных «Горе» Чалой или «Партбилету» Завалишина) Попову, естественно, уважения не внушало, но Глизер, недавно сыгравшая роль работницы Глафиры в «Инге» А. Глебова, поначалу показалась ему нужной и для роли Анки. Что же касается Бабановой, то кто же, думалось, лучше ее сыграет американку: ведь у нее за плечами «иностранные» роли: и Бьенэмэ из «Озера Люль» и танцовщица в «Д. Е.»...

На самом же деле, если бы не сложившееся клише, в погодинской комсомолке Анке, кроме пролетарского происхождения, не нашли бы ничего общего с Глафирой, унылой, покинутой женой предфабкома, 32-летней швеей,

которая обретала в общественной деятельности новый смысл жизни и распрямляла согбенные плечи. Роли эти, Глафира и Анка, отличались друг от друга так же, как и сами пьесы: у Глебова в антураже швейной фабрики развертывалась общеизвестная драма соперничества «кухонной жены» и красивой, «образованной» разлучницы (это и была директор фабрики, немножко тоже «иностранка» — латышка Инга Ризер). У Погодина Анка сюжетной функции в старом смысле не имела: она лишь молнией носилась по заводу, агитировала, «стрекотала», поднимала баб ликвидировать прорыв, показывала товаркам смешные сценки, любила сталевара Степашку и горячо переживала вместе с ним его неудачи и успехи.

Смотрел Попов, смотрел на репетициях... Глизер и Бабанова друг с другом не сочетаются, обеим роли не нравятся... взял и в один прекрасный день вымарал американку Анн из пьесы, а заодно с нею и почти все интриги заграничного концерна ДВМ.

Бабанова была счастлива избавиться от американки. Зато Глизер, потеряв сцену поединка «двух королей», стала нестерпима и устраивала свои ежедневные демарши.

Тогда Попов отдал Анку Бабановой! Всем в театре, как вспоминал Погодин, назначение показалось «ненужным и выспренным экспериментом, которые так любит проделывать с актерами Попов». Бабанова тоже была ошарашена. Но Попову понадобилась именно такая Анка, потому что определился главный герой — сталевар Степашка.

«В “Поэме о топоре”, — записывает Попов, — люди разговаривают сами с собой, с уличными фонарями, забывают о еде, мечтают о сне как о великом удовольствии. Это дьявольский энтузиазм, но он лишен для меня всякого надрыва, транса и обалделости, потому что имеет конкретную целеустремленность и социальную перспективу, он регулируется разумом. Актеры не должны забывать, что люди в этой пьесе — потные, но бодрые; сосредоточенные, но веселые; обалделые, но зрячие; мечтатели, но штанов не теряют».

Вот какие виделись режиссеру контрасты. Суровые условия труда и поэтический азарт, с которым работают люди. Напряженность и свободная, спокойная грация сталеваров у печей. Опасность и невозмутимое пренебрежение к ней во время плавки иликовки. Все это наблюдал Попов еще в Златоусте.

Нержавеющая сталь сварена была после многосуточных бдений и проб вслепую, а еще раньше, до начала действия пьесы, сталевар нашел секрет ее и... потерял. Это и был действительный факт, происшедший на уральском заводе и описанный Погодиным в очерке «Поэма стальная»: «за пару пива» мастер сварил дружку клещи из кислотоупорной стали, чтобы они не растворялись в ванне, а как варил — позабыл. Ночи в цеху, лихорадка всего завода, неудачи, аварии, выплавленный заново металл рассыпается, как хрусталь под ударами молота, слезы отчаяния текут по лицу мастера... И все-таки на двадцать третий раз выплавил, победил! И упал от усталости. Завод празднует победу, а триумфатор спит у печи мертвым сном. Эта история и

встала после переделок в центр пьесы.

У Погодина Степашка появляется на городском бульваре, играя на гармонии и ругая себя, что позабыл, как он ее, сталь, «дьявола», варил в тигле, и «аполитичного элемента», который спер клещи. Авторская ремарка: «Посмотрел в зрительный зал, туда, сюда, плюнул и ушел».

В режиссерском экземпляре пьесы ремарка вычеркнута. Рукой Попова вписаны последние слова монолога Степана: «Нет в нас культурного ума — факт. Мозги — как студень в котле. Котел! Такие клещи потерять! (Уходит)». Концовка вошла в опубликованный текст «Поэмы о топоре», но и ремарку Погодин восстановил. Гармошку режиссер убрал совсем и в этом выходе и также в финальной сцене Степана, когда он у автора, проснувшись и увидев блестящие стальные пластины, «отомкнул шкафчик, вынул оттуда гармонию, усевшись на стол и широко развернув меха, заиграл». Попов не хотел, чтобы Степашка был лихим гармонистом, чубатым парнем-ухарем из-под горы Таганай. Бессмертный Левша, подковавший блоху, — вот на кого тоже ни в коем случае не должен походить Степан в спектакле!

Попов назначил на роль Д. Н. Орлова — актера острохарактерного, с приятным, но некрасивым лицом, человека среднего роста и отнюдь не могучего телосложения. Выбор тоже удивил окружающих: Орлов блестяще играл Юсова в «Доходном месте» и дельца-нэпмана Семена Рака в «Воздушном пироге» — имя это стало почти нарицательным. И вдруг — герой-сталевар!

Поиски «социального героя», начавшиеся еще в «Виринее» (там все было проще, легче!), сейчас ведут Попова не к удалцу гармонисту и не к легендарному Левше. В «герое нашего времени» — поры реконструкции и строительства — он ищет совсем иные черты. Степан — человек самозабвенный, мечтатель, в нем есть и хитреца, и теплота, и своеобразный интеллектуализм — обаяние русского духовного типа.

Орлову надлежало сыграть Степашкино возмужание, рост личности, привести талант сталевара к патетическому взлету, к победе над культурной отсталостью, легкомыслием.

Актеру же самому надо было, как и его герою, погрузиться в муки и радость творчества. Попов-то хорошо знал душевное состояние, которым он, режиссер, наделил всех персонажей «Поэмы о топоре», а Степашку — первым: «... герои разговаривают сами с собой, с уличными фонарями, забывают о еде...» Попов-то, если уж задумывался о чем-нибудь, скажем, на улице, то и вправду мог налететь на фонарь, не замечал вокруг ничего. Еще в Костроме рассказывали, как однажды встретила его у Волги на набережной Анна Александровна, его молодая жена, сказала: «Здравствуйте, Алексей Дмитриевич!» «Здравствуйте!» — вежливо ответил он, посмотрев на нее отсутствующим взглядом. А потом, когда все над ним потешались, сам не верил и удивлялся.

Но Степашкину максимальную сосредоточенность опасно было и «пересерьезить», превратить в ненавистный режиссеру «надрыв». И еще: жалко было бы потерять разлитый в пьесе погодинский юмор.

Попов определил жанр «Поэмы», найдя формулировку «патетическая

комедия». В этом антагонизме чудилась волнующая новая гармония и прелесть.

Вот почему нужна была режиссеру Бабанова, героиня, не похожая на работницу-активистку из «производственных» спектаклей, нужна была Анка совсем юная, легкая, искрящаяся радостью.

Именно Бабанова и Орлов несли в себе искомое сочетание лиричности и интеллектуальной взволнованности, выразительной пластики и искренности переживания. Им удалось реализовать в своей игре «патетическую комедию», поэтически возвышая грубоватый, отчасти жанровый материал и комедийно снижая, заземляя пафос.

Отрешенный, молчаливый, черный Степашка — и быстрая, стремительная Анка. Степашкино угрюмое, насуспенное лицо — и ее белокурые вихры из-под платочка, веселые голубые глаза. На сундуке, положив под голову полено, спит триумфатор. Как недвижимый восточный божок, сидя на корточках, охраняет его сон помощник, мальчишка-татарин. А вокруг по пустому цеху, кувыркаясь, выплясывает танец радости Анка: вспрыгнула на табурет, повисла на железном столбе, сделала еще круг, простерла, точно крылья, руки над спящим — новая Ника в лянцовой ситцевой кофточке.

Так в суровой, чуть «аххровской» атмосфере производственного спектакля возникали поэтические контрасты статики и вихревых пробега, шумела кипела заводская масса и одинокие мечтатели-энтузиасты бодрствовали в пустых ночных цехах.

Режиссерское решение «Поэмы о топоре» сильно отличалось от прошлых работ Алексея Попова, но просматривается здесь и внутренняя полемическая связь с «Заговором чувств», связь-противоположность, «минус — плюс». «Ироническая трагедия» сменилась «патетической комедией», но то же тяготение к сложному жанру, к проблемному спектаклю. Антиномия «чувства» и «разума», «интуитивного» и «рационального» там, у Олеси, разведенная, как мост над Невой, по двум фигурам братьев-противников, ныне, преобразившись, заглубляется во внутреннюю жизнь героя, движет конфликт. Побеждая в себе Левшу, Степашка становится сознательным пролетарием, человеком нового общества. И рядом Анка — восторг, любовь, ликование, то есть «чувства», «эмоции», но ведь они тоже «социально направленные»!

Условность и театральные вымыслы «Заговора» уступили место реалиям заводской обстановки, цветистая яркость — монохромной гамме, где преобладает серое — металл — и багрово-красное — огонь в печах. Подчеркнутая плоскостность мизансцен, крупный план-гипербола как принцип декораций сменились общим планом, глубинным построением.

Впервые в спектаклях Попова появилась единая установка — конструкция. Ее предложил Илья Шлепянов, талантливый художник, сам увлекавшийся режиссурой, — значение его для работы Попова в Театре Революции будет очень существенно. В исходных данных конструкция «реалистична»: это резко уходящая вглубь перспектива цеха с плавильными печами по бокам и немногими предметами заводского обихода.

Режиссерское пластическое мастерство приводило к гармонии захлебывающийся, суматошный поток погодинской эмпирии и жесткую

очищенную индустриальную красоту, которой увлекался Шлепянов. В геометрию литейного цеха — усеченной пирамиды, основанием повернутой к зрителям, — в квадраты плавильных печей, в резко сходящиеся ребра потолочных перекрытий, в вертикали подпорок, в горизонтали досок пола режиссер вписывает «кольцевые», подсмотренные на заводе массовые мизансцены, круги Анкиных пробегов-пролетов, десятки разнохарактерных физиономий и живых фигур. Пыльные телогрейки, прокопченные куртки, промасленные фартуки, спецовки, шахтерки — настоящее, с Урала! Но это никак не бытовой натурализм и даже все-таки не «документализм». Подлинная вещь входит в поэтическую структуру спектакля как знак достоверности, ее даже можно потрогать руками — буквально! Инженер Глеб Орестович выхватывает у Степашки блестящие стальные пластины, бежит с ними в зрительный зал, передает в первые ряды, а в это время персонаж по имени «Представитель театра» поясняет: «Не бутафорские вещи показывает вам участник спектакля... Мы стремились дать на сцене подлинную быль» — и приглашает зрителей в фойе посмотреть выставку металлических изделий из Златоуста.

В звуковой партитуре спектакля — те же ходы и переключения необработанных шумов завода в патетическую заводскую симфонию. Режиссер заказывает композитору Н. Попову (с ним же он делал «Заговор чувств») особого характера увертюру. Грохот, лязг и скрежет металла — словно бы «шумовой занавес» — должны незаметно, постепенно освободить место музыкальной теме, перейти в звучание оркестровой меди. Так и дальше: грохот и гул подхватываются оркестром, в действии возникают островки музыки, среди которых критика отметит маленькие шедевры, например, «песню во втором акте (точилка) и великолепно написанный музыкальный фрагмент третьего акта (кузница)». Все это в духе времени: искусство восторженно внимает шуму и грому пятилетки, гудению проводов, стуку машин и отбойных молотков. Но совсем скоро выйдет на экраны звуковой фильм, где полное шумов и звуков заводское утро огромного города перельется в легкокрылую мелодию «Песни о Встречном» Дмитрия Шостаковича...

Эксперимент «Поэмы о топоре» нес в себе большее, нежели сам результат спектакля. В «Поэме» были заложены возможности, которые еще долго будет реализовать искусство, как долго-долго будут множить и экран и сцена светлую непокорную челку Анки — Бабановой, новой комсомольской героини. Вот она на акварели А. Фонвизина — типаж времени, эталон обаяния и женской прелести. Посмотреть на Бабанову приехали из Ленинграда молодые и уже знаменитые кинорежиссеры Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг. Козинцев потом вспоминал тот эффект открытия, который производила «Поэма о топоре», покоряя новизной, соединившейся с талантом и артистизмом.

Веселые красные платочки, серые роботы, потные лица, смеющиеся светлые глаза, стальные торсы машин. Как и «индустриальные» живописные полотна Лентулова, Крымова, Самохвалова, «Поэма о топоре» запечатлевала свое время — время великих надежд, начало 30-х — время, вперед!

Премьеру играли 6 февраля 1931 года. 16 июня 1931-го в распоряжении по

Театру Революции № 111 было сказано: «Согласно договоренности и по согласованию с УМЗП²² тов. Попов Алексей Дмитриевич назначается главным режиссером Театра Революции с 1 мая с. г.». В § 2 того же распоряжения тов. Погодин Н. Ф. назначался зав. литературной частью театра. Вскоре зав. художественной частью был назначен И. Ю. Шлепянов.

Сохранившиеся режиссерские блокноты напоминают, скорее, записные книжки какого-нибудь директора завода в страдную пору. Здесь скоропись, аббревиатуры, жаргон 30-х, рисунки — беглые контуры.

Поездки бригад по обслуживанию посевной кампании. Выезды в Подмосквовный угольный бассейн. Шефство: завод «Электросвет». Репертуар. Оплата электриков-бутафоров. Агенты по самозаготовкам. Премирование актеров (Орлова Д. Н. — вязаным джемпером и грамотой, Астангова М. Ф. — вязаной фуфайкой и деньгами в 300 руб.). Доклад о выполнении производственного плана. Важный пункт: подготовка 10-летнего юбилея Театра Революции — 1932 год; юбилейная комиссия; торжественные мероприятия на московских заводах; приглашенные организации (Госплан, все наркомпроса национальных республик, ОГПУ, Наркоминдел, райкомы), персональные приглашения: Эйслер, Брехт, Эйзенштейн, Кольцов, Сольц; работа над юбилейным сборником...

Протоколы заседаний, рапорты, записи, стенограммы дают представление о множестве административных и всяких иных работ, навалившихся на главрежа Попова. Да и время-то какое! Идет ударное выполнение пятилетки в четыре года!

... Стремглав несутся хроникальные кадры:

Красная площадь, первомайский парад, надписи: «Наркомвоенмор Ворошилов», «Даешь танк!», «Даешь самолет!»

Бешено крутится колесо мчащегося поезда, «невиданная машина» в древней степи. «Даешь паровоз!»

Турксиб, Магнитка, Днепрогэс — даешь, даешь, даешь!

А в музыке повторяется, нарастая призывным арпеджио, зов фанфар и медных труб, взлетает вверх и падает, снова взлетает, повторяется... Начинается стук: то ли топот ног, то ли бьющееся коллективное сердце народа, то ли шум турбины...

Словно бы выпрыгнув из заводской толпы, взбегаёт на какую-то насыпь девушка в футболке. На голове платочек, в руке флаг, она бежит, бежит по насыпи, на фоне пустой степи, под звуки оглушительно громкой, захватывающей медной музыки. Стучат ударные оркестра, набирая темп, стучит машина, бьется сердце народа-строителя. Даешь танк! Даешь Магнитку! Даешь самолет!

... Куда ты бежишь, девушка в футболке? Зачем так спешишь?

Девушка бежит сообщить о новом рекорде, звучит музыка Свиридова. Это — вступление к фильму «Время, вперед!», снятому в 60-х годах по

²² УМЗП — Управление московских зрелищных предприятий, в ведении которого находился Театр Революции.

одноименному роману Катаева 30-х годов. Хроника 30-х увиденна глазами наших современников. Эти документальные кадры остаются символом целой эпохи.

К 15-летию Октябрьской революции приурочена премьера нового спектакля Алексея Попова, «Мой друг». В центре новой пьесы Погодина — фигура начальника крупной стройки, командира пятилетки, хозяйственника-коммуниста. Зовут героя Григорий Гай.

Погодин считает, что многим обязан Попову: «В разборе текста, куска он не оригинальничает, а всегда идет за автором. Но его объяснения, его умение “распороть”, “развинтить” и “свинтить” пьесу приносят драматургу колоссальную пользу. Я двинулся вперед благодаря этому “развинчиванию” и “свинчиванию” моей “Поэмы о топоре”».

Верно, двинулся вперед. «Мой друг» — продолжение «Поэмы», но уже на более высоком уровне мастерства и раздумья, не оторвавшихся от надежной почвы живой реальности. А оторваться, воспарить, отречься от очеркизма Погодину нестерпимо хочется. Параллельно с работой над «Моим другом» он пишет «Снег» — аллегорическую драму, где на фоне гор и ледников решаются весьма туманные морально-этические проблемы. Премьеры обеих пьес играют одновременно: Театр Революции — «Мой друг», Театр МОСПС — «Снег».

Союз театра и драматурга, которым так дорожил Попов и на который возлагал такие большие надежды, был не столь прочен, как хотелось бы главному режиссеру. Очень скоро обнаружились существенные различия в творческих программах и намерениях этих единомышленников, соавторов по сценической «Поэме о топоре».

Социалистическое строительство — тема «Моего друга» — не укладывается ни в какие знакомые мерки. На окраине бывшего купеческого Нижнего Новгорода, сметая избяную старину, возносится из стекла и металла автомобильный завод-гигант. Грохочущее, бурлящее, втягивающее в свою орбиту и какие-то заокеанские «Говард-компани», и сотни молодых советских специалистов, и героев-ударников, и лжеударников-летунов — как написать об этом удивительном строительстве, когда оно беспрецедентно? Опыт дореволюционной «фабричной пьесы» неприемлем: нет ни эксплуататоров, ни эксплуатируемых, ни подложных векселей, ни компаньона, плетущего интриги. Все неизведанно, формируется на глазах: экономика, система хозяйства, новая человеческая общность — коллектив, — взаимоотношения и характеры. Попов убежден, что сказать прекрасную и необходимую правду о героической пятилетке драматург может, лишь вслушиваясь в этот разноголосый шум вблизи, влезая во все, — не сочиняя, а зная.

Погодин, конечно, тоже с головой уходит в заботы пятилетки, вдохновлен ею, но считает, что сам-то он в театре пока справил лишь «новоселье», а предстоит ему «настоящая, профессиональная жизнь драматического писателя», начатая пьесой «Аристократы». Драматург признается, что ему больше, чем непосредственные впечатления от поездки на Беломорстрой (где происходило действие), дали воспоминания о юности в Ростове-на-Дону, некогда богатом как раз теми типажам, которых он вывел в пьесе.

«Аристократы» Попов ставить не будет — это совершенно чужая ему пьеса.

Драматург, посланец жизни, и театральный деятель, человек «от сцены», парадоксально обмениваются местами. Но пока идет погодинское «новоселье», Попову удается заслать своего автора в Горький, держать его там два с лишним месяца. Погодин возвращается с материалом для пьесы.

«Развинчивая» ее, видишь многоэпизодную, очерковую в своем истоке драматургию, перипетии и события, выхваченные из животрепещущего дня строительства, невыдуманные, истинные: «ураганы не сносят стройки, вредитель ничего не взрывает», как сказано будет в одной из рецензий на спектакль. Но многофигурная композиция «Поэмы о топоре» уступила место своеобразной монодраме. «Гай — сердце пьесы, — говорил А. Д. Попов. — Гай — ее заряд, все — для Гая, отсюда должен быть найден центростремительный ритм спектакля, а он же и ритм жизни Гая, позволяющий ему промчаться, как мчит поезд и мелькают из окна другие лица». Попов убежден, что образ потому и получился, что драматург писал правду, увиденную его собственными глазами, с блокнотом репортера сидел в директорском кабинете, бродил по цехам и строительным площадкам, писал, ничего ни к чему не подгоняя, не улучшая и не ухудшая увиденное, не сочиняя, ибо от подгона и сочинительства лишь один шаг до «липы» и вранья.

Содержание жизни Гая — трудности и препятствия на пути к пуску завода. Большие и малые, серьезные и нелепые, ежедневные, ежечасные, ежеминутные. Волной накатываются они на Гая с первых же страниц пьесы, когда на борту океанского парохода (близко родина, позади трудная директорская командировка в Америку) ему подают радиogramму о том, что его сняли с поста: «Это у нас бывает. Уезжают начальниками, а приезжают свободными гражданами». Снятие — чушь, интрига карьеристов, ЦКК разобралась быстро, ограничилась выговором, но камертон задан. Дальше: вместо станков первой очереди присылают вторую, нет металлических рам, а без них завод не пустить, в Москве не только денег не дали, но отругали так, что чуть было партбилет положить не пришлось... Верный помощник свалился в тифу, а заместитель-склочник продолжает плести сети, спец-американец получил наследство, разбогател и теперь не приедет, некому переконструировать станки... И все недовольны директором, бунтуют, грозят, скандалят. К тому же жена сделала аборт, ушла, и теперь ни семьи, ни ребенка, которого так ждал Гай.

«Препятствия существуют для того, чтобы их преодолеть» — эти слова из своей роли М. Ф. Астангов сделал эпиграфом. Способность не только не сокрушаться от трудностей, но, наоборот, мобилизовываться и азартно, уверенно идти к победе восхищала в Гае и Попова. Ему особенно импонировали в герое какой-то веселый ум и отсутствие интеллигентской рефлексии, богатство чувств и волевой самоконтроль, умение переключаться и целеустремленность, доверчивость и хитреца, расположенность к людям и, когда надо, непримиримость. Словом, это личность разносторонняя, настоящий командир пятилетки, не то что Андрей Бабичев, упершийся в свою колбасу!

И верно — Гай написан хорошо. В речи его нет той смеси опрошения и «остранения», что у погодинских рабочих и крестьян. Это речь-характер, речь-

биография, а чего только не довелось пережить и повидать этому молодому еще, сорока с небольшим лет человеку. В прошлом квалифицированный рабочий-слесарь, он был и охотником и журналистом, писал очерки о жизни птиц, в 15-м примкнул к партии, а в 17-м вступил, от преследований охраны бежал через Японию, масленщиком, в Америку, после революции работал снабженцем и вырос в хозяйственника крупного масштаба, знатока своего дела, великолепного организатора.

Попов выбрал М. Ф. Астангова — «актера с интеллектуальными данными». Роль, однако, давалась не сразу. Астангову мешало, как считал режиссер, его пристрастие к амплу неврастеника. Режиссер добивался улыбки Гая, крепости, твердой и размашистой хозяйской походки. «Я Гая не вижу, не вижу Гая», — твердил он Астангову.

Однажды (Попов потом любил это, смеясь, рассказывать) Астангов пришел к нему с горящими глазами: «Я всю ночь не спал и наконец нашел: это же Леонардо да Винчи!» Попов едва за голову не схватился, однако похвалил Михаила Федоровича — очень-де хорошо — и тактично возвратил его к реальности.

Облик Гая, полувоенную гимнастерку, высокие охотничьи бурки, походку чуть вразвалку, манеру говорить с чуть слышным мягким южным «г» Астангов взял от своего знакомого, директора одного крупного завода. На плечах таких, как он, выполнены были пятилетки, осуществлена индустриализация. Несомненно, ренессансные типы, люди увлекательных и часто авантюрных судеб, «прообразы» Гая действительно никогда не унывали, встречали радостно и смело трудности, которые казались временными, одоление их — счастьем, и ни одна туча не заволакивала горизонт. Вот такого-то обаятельного, талантливое интеллигента из рабочих предстояло сыграть Астангову. «Мой друг». Название как бы апеллировало к герою и от автора, и от каждого участника спектакля, и от каждого зрителя: мой друг Григорий Гай...

Несколько месяцев — с февраля по июнь 1932 года — Попов работает над режиссерским экземпляром пьесы, потом снова и снова — до начала сезона возвращается к нему. Пожалуй, не было еще у Попова спектакля (а может быть, и дальше не будет), так четко проработанного на стадии замысла, обдуманного заранее во всех подробностях, зарисованного и вычерченного его собственной рукой. В архиве Театра Революции сохранился еще один в своем роде уникальный документ: альбом 1934 года, где с тщательностью и полнотой, какие только возможны при переводе на бумагу живого театрального зрелища, зафиксирован весь ход спектакля «Мой друг»^{1x}. Исполнитель этого кропотливого и любовного труда — помощник режиссера Егоров. На больших листах ватмана дан сценический текст пьесы, размеченный условными знаками звуковой, световой, музыкальной партитуры. В списках — весь реквизит, костюмы. Шестнадцать эпизодов спектакля предстают воспроизведенными в планировках, декорациях и их сменах, более того — линиями и стрелками на чертежах, приложенных к каждому эпизоду, показаны все мизансцены, траектории движения персонажей, их изощренный, сложный и ясный узор. Этот «графический портрет» готового спектакля демонстрирует полную

реализацию режиссерского замысла, неукоснительную волю постановщика. В этом смысле «Мой друг» — шедевр Алексея Попова.

Конечно, Попов начинает с пьесы. Как ни бережна его работа над текстом, как ни уважительно по своему обыкновению обращается он с автором, уже здесь видна концепция спектакля.

Текст чистится, сокращается. Еще во времена «Виринеи» Попов нашел способ сокращения пьесы, как он говорил, «по словам». Он не любил вымарывать сцену совсем и прибегал к таким операциям лишь в крайних случаях, считая, что если сцена написана, — значит, для чего-то драматургу нужна. А вот отжимать воду, спрессовывать строчку, делать более ударной реплику — любил и говорил, что «по словам», незаметно, можно почти каждую пьесу уменьшить минимум на пять страниц, а это только на пользу. В «Моем друге» купюры виртуозны, вызваны не только некоторыми длиннотами в диалогах, но отражают режиссерскую трактовку. Погодин своему постановщику доверяет, он не скандалит, как в свое время М. А. Булгаков, из-за каждой вычеркнутой фразы. Погодин, хитрец, знает, что Попов все равно настоит на своем, а ему, автору, не страшно: что-то он примет и учтет при публикации пьесы (и многое принимает с благодарностью!), а что-то восстановит, как вернул он своему сталевару Степану гармонику в начале и в конце «Поэмы о топоре», ту самую, с которой непримиримо боролся режиссер.

При всей бессюжетности «Моего друга» (если понимать сюжет традиционно) один узел в пьесе все-таки завязан. Это история со станками и рамами. Когда Гаю в Москве отказывают в выдаче денег на срочную закупку станков первой очереди, он сам ухитряется приладить другие, присланные на стройку, а деньги «под станки» продолжает требовать, получает наконец и тратит их на закупку недостающих металлических рам. По этому поводу, обвиняя директора в обмане и расточительстве, пишут заявления недоброжелатели Гая. Между прочим, вскоре похожие обвинения предъявят Гаю некоторые критики, и почти тридцать лет будет идти полемика о том, можно ли считать его стопроцентно положительным героем или лишь частично положительным.

Завязка этой истории — слова секретаря директора в начале пьесы: «Помните пятьдесят импортных станков? Их нет. Помните крановые устройства? Их нет». Попов подчеркивает эти слова тремя чертами и приписывает на полях: «Начинается линия станков». Три вопросительных знака ставит возле реплик в эпизоде, где секретарь парткома Елкин «допрашивает» Гая о его прошлом: оказывается, у Гая во время гражданской войны было дело о «взяточничестве» (по телеграмме Ленина он гнал в Москву топливо и разрешил для поощрения сцепщиков раздать кому пару сапог, кому полушубок, чем заинтересовалась Чека).

Можно было бы, судя по режиссерским заметкам, вытягивать сюжет станков, связывая нынешние «махинации» Гая с его былыми делами. Можно было углубиться в историю станков и рам, подвергнуть анализу поведение Гая и его противников, столкнуть характеры.

И то и другое было бы, наверное, интересно. Вариант первый (в данном

случае — недосыл или пропажа станков, выяснение, виновники, причины, следствия) привлечет драматургов лет сорок спустя, в «производственной пьесе» 70-х годов. Пока же, в 1932-м, схваченная в жизни и обозначенная в пьесе коллизия все же в итоге остается проходной, одной из многих под общей шапкой: «трудности» и «препятствия».

Исчезновение пятидесяти импортных станков (подчеркнуто в режиссерском экземпляре пьесы) — безлично, оно — данность. Вот фрагмент из первого диалога начальника строительства с Руководящим лицом, главой высокого хозяйственного учреждения (подразумевались Г. К. Орджоникидзе и ВСНХ):

«Гай. Мне же немного надо. Триста пятьдесят тысяч рублей.

... Руководящее лицо. ... Куда ты дел деньги?

Гай. Ошибочно...

Руководящее лицо. Ага, ошибочно! За “ошибочно” знаешь, что бывает?

Гай. Знаю. Но не знаю, кто ошибся — мы или твой аппарат. Или в ином месте. Мы же деловые люди, некогда сейчас искать, кто перепутал номера, кто ошибся в телеграммах... Завод не пойдет.

Руководящее лицо. Нет, пойдет.

Гай. Я под суд пойду, но завод не пойдет.

Руководящее лицо. Ты под суд не пойдешь, и завод пойдет.

Гай. Но ведь станков нет.

Руководящее лицо. А у меня денег нет».

Бессонной ночью вместе с конструктором Наташей и старым мастером тетей Соней Гай сам приспособливает станки. Дальше — новые заботы. О тех, о станках первой очереди, за которые заплачено триста пятьдесят тысяч золотых рублей, никто не вспоминает — некогда, не до них, может быть, где-то лежат заваленными на стройплощадке, может, стоят в железнодорожном тупике, а Гай мчится дальше, как скорый поезд. «Телеграммы», «Рамы», «Жены», подобно станциям и полустанкам за окном поезда, сменяют друг друга эпизоды; все завинчивается, нарастая к финалу, ритм — «радостный ритм пятилетки, ее волнующий порыв». Это, говорит постановщик, главное для спектакля, без этого Гая не будет. Попов ставит спектакль «на Гая», все остальные — «прожектора, освещающие Гая». Режиссеру оказывается близкой та драматургическая и сценическая структура, которая впоследствии, в 60–70-е годы, тоже возродится в «производственной пьесе» как «дневник директора», «один день директора», словом — «День-деньской»...

Только Гаю трудно сидеть в кабинете и принимать посетителей: темперамент не тот, время не то. Время мчится вперед, торопится, спешит и Гай. Необходимо постановочное решение, подчиненное этому стремительному ритму-бегу. Поворот на сто восемьдесят градусов от «Поэмы о топоре», ее громоздкая заводская конструкция не подходит. Нужна легкость смен и перемен, декорация — прозрачная. Лаконизм — принцип постановки.

Задумано: сцена будет свободна. Задник-занавес из черного бархата даст дополнительную глубину. Передвижная площадка-фурка — вот основная игровая точка. Три такие фурки, на которых установлено лишь самое

необходимое (стулья и стол в кабинете, бревна на строительной площадке, диван в спальне Гая, «титан» в приемной ВСНХ), въезжают на сцену из боковых кулис и потом, когда эпизод отыгран, уезжают. Еще три площадки стабильно установлены на планшете. Все вместе, образовывая новые и новые комбинации, дает предельную динамику. И как «шекспировские таблички» с указанием места действия, на стальных тросах опускаются и поднимаются разного формата и конфигурации фотографические панно. Они взяты из популярного журнала «СССР на стройке», который из номера в номер публикует репортажи лучших мастеров фотодокументалистики. Панно очень выразительны и особенно эффектны в увеличении: вертикали шахт, темные контуры домен, белые кварталы новых городов. В сцене у Руководящего лица — гигантская трехметровая фотография, где бескрайний строительный пейзаж, снятый с птичьего полета, осенен силуэтом памятника Ленину — образ всей социалистической страны.

Два цвета — черное и белое — в декорациях. Но веселят световые и цветные блики, они обозначены Поповым в световой партитуре спектакля: зеленый абажур лампы в эпизоде «Спальня Гая»; пламя костра на строительной площадке, видимое сквозь стекла высоких рам; синий, фиолетовый, желтый свет прожекторов, падающий на фотографии. Звуковая партитура «очищена», хотя действие разворачивается на стройке, никаких шумов — они отшумели в «индустриальной» «Поэме о топоре», а «поэтический реализм» новой погодинской пьесы (так Попов определяет стиль спектакля) зовет к звучаниям ясным, мощным, тоже прозрачным. Увертюра и сцена на пароходе — волны оркестра; далее, весь спектакль — два рояля, то унисон, то переключка, и, наконец, в финальном апофеозе — орган. Музыку пишет Л. Половинкин, ее много, это как бы ликующий голос Григория Гая, оркестр его жизни. Орган — высокий пафос героических дел Руководящего лица.

На графичном фоне легко и ясно читаются малейшие зигзаги поведения людей. Все — через актера, актер — «полпред замысла».

Фон условен, но безусловны в спектакле люди. В персонажах «Моего друга» начало 30-х годов запечатлелось с тем обаянием убегающего мига жизни, на которое способна кинокамера, фиксируя этот миг со всеми мелочами, воздухом, «аурой». Но хотя влияние кино в «Моем друге» явственно, документальная точность достигнута здесь другими, сугубо театральными способами отбора наиболее типичного, рассеянного в уличной толпе. Таковы и эти вязаные фуфайки, и кожаные пальто с цигейковыми воротниками, и шляпки, и много модных, заграничных вещей — ведь идет постоянная циркуляция, все ездят, ездят, — и вот на плечах лондонский твид, и американские ботинки месят грязь нижегородских дорог. Но главное, конечно, лица: улыбающиеся, расплывающиеся в улыбках, беспечные!

Окружение Гая — направленные на него «прожектора» — сценически выписано Поповым с равной мерой правды, но с разной мерой глубины и подробности. Не хочется (не то настроение!) заниматься людьми противными, с ними лучше покороче, и до свидания! Да и так ли уж страшны и опасны враги Гая? Нет, они, скорее, ошибаются и способны измениться: и недалекий

самодовольный Елкин, «партийный работник из молодых», как сказано у Погодина, и запутавшийся в пережитках индивидуализма, зависти и других пороков старого мира Колька Белковский. Если сам Гай (когда они осознают свою вину) готов им протянуть товарищескую руку, то неужто надо всерьез и долго вникать в психологические извивы карьериста-завистника?

Зато уж там, где сердце режиссера бьется в такт с сердцем Гая и его настоящих друзей, — там мужественный лиризм, там юмор. «Искрометная дуга», как выражался Попов, соединяет Гая с Руководящим лицом. Играли эту роль Г. Музалевский и М. Штраух. Кто он? В трактовке режиссера это «Гай в государственном масштабе», только вдвое старше по партийному стажу, мудрее, крупнее. Он также человечен, прост, остроумен и бесконечно, азартно, даже по-мальчишески предан своей мечте и своей пятилетке, и устал, и забывает себя, и засыпает от усталости за столом после безумного, изматывающего рабочего дня.

Первой сцене Гая с Руководящим лицом (той, выше цитированной, где Гай выпрашивает деньги на станки) предшествовал в спектакле эпизод «Коридор ВСНХ». Сцена хозяйственников в приемной: здесь на Гая как бы смотрят целых пять «зеркал» и его отражают, множат, контрастируют с ним. Ведь это социалистические «миллионщики», «короли нефти» и автомобильные «форды» явились в Москву требовать золотые рубли, материалы, оборудование: бородастый крепыш, возможно, даже бывший земец (Д. Орлов), щеголь из интеллигентов (Б. Седой; Попов встретился здесь со своим учеником по Костромской студии), рубаха-парень, выросший в волевого руководителя (А. Щагин), и другие. Радость свидания друг с другом и нервное ожидание встречи с Руководящим лицом за белой заветной дверью кабинета, понимание друг друга с полуслова и полунамека, общий деловой жаргон, свои шуточки, прозвища, анекдоты и будто рефрен — глухое, монотонное «сняли...», «сняли...» из уст одного хозяйственника.

В конце каждого акта был задуман эмоциональный «сбой» мчащегося ритма, или, пользуясь терминологией Эйзенштейна, «патетический взлет». Он рождался из душевного состояния Гая, от переполнявших его чувств. Первый — после ссоры с Руководящим лицом, где Гай в сердцах кидает на стол свой партбилет: «Тогда нате, чем отнимать, чем выгонять меня из партии за то, что я не могу пробивать лбом стены!» Руководящее лицо, сразу постарев и ссутулившись, как-то виновато застегивает пуговицу френча, снимает с вешалки шинель, одевается, уходит (ему стыдно за Гая), и тогда Гай растерянно, тихо, со смущенной улыбкой подходит к рампе и доверительно обращается к зрителям: «Друзья мои, что это?.. Я тоже стрелял за такие слова...»

Второй патетический «выход из себя» (опять по Эйзенштейну, уроки которого ясно чувствуются в композиции «Моего друга») Попов дает Гаю в концовке второго акта. Она строится как комедийная парафраза предыдущего финала. К завершению второго акта режиссер подтягивает смешной и очаровательный эпизод «Жены», помещенный по тексту у Погодина выше и как-то терявшийся. Жены специалистов, взяв с бою кабинет, требуют вернуть

мужей, разогнанных директором в командировки по всему свету. Одна кричит, что инженер Столбов (он в Гамбурге) «развратился в этой проклятой Европе». «Вы моральный садист!» — замахивается она палкой на Гая. Старушка в ватнике ворчит, что ее Леонтий Афанасьевич с грыжей и ревматизмом мыкается по Уралу. Эта «сюита безутешных Пенелоп» комедийно дублировала «сюиту заводчиков» из коридора ВСНХ, ту, где в ролях просителей-скандалистов выступали Гай и иже с ним.

В режиссерском экземпляре обозначена жена «плачущая», фамилия ее мужа по тексту Колоколкин. На полях эпизода Попов нарисовал четыре женские головки, но ни одна еще не похожа на заплаканную и улыбающуюся сквозь слезы М. И. Бабанову, в ее маленькой шляпке цвета беж, с пушистым мехом на плечах и белокурыми кудрями.

Дело в том, что Бабанова, согласившаяся сыграть этот крошечный выход на три минуты, самостоятельно проработала и решила его так остроумно и тонко, что лучшего режиссеру и нельзя было бы желать. Все шло в вязи мельчайших действий, цепляющихся одно за другое: Колокольчикова (так мелодично переименовали погодинскую Колоколкину) входила смело и независимо, но тут же от волнения и растерянности совершала промашку: садилась на директорский стул, замечала это, еще больше смущалась, не знала, куда деть руки, начинала вертеть ручку от ящика, ломала ее... Всклипывала, потом плакала все безутешнее. Получив от Гая конверт с письмом мужа, роняла его фотографию, сквозь слезы пыталась прочесть письмо: «Кризис гнивающего... твои голубые... люблю...» — совсем смущалась, принималась хохотать и в конце концов, положив голову на грудь Гая, в восторге целовала его и убегала.

И этот поцелуй, и рассыпавшаяся из кошелки картошка Пожилой, и обморок Рыжеволосой — все это тоже было рабочим днем директора. И Гай снова подходил к рампе и с поднятыми руками, с сияющим лицом кричал прямо в зал: «Даже из такого дня я выхожу живым! Я жив, друзья мои, я жив!»

И третьим ликующим выплеском радости был эпилог — апофеоз.

На сцене Гай и Руководящее лицо. «Ну, чего же ты хочешь?» — спрашивает руководитель. Гай смеется, растерян. Чего же еще хотеть — завод-то пущен! «Через три дня поедешь принимать новое строительство... в десять раз больше этого... Мы знаем, чего ты хочешь!» Ошарашенный Гай пятится назад и тут же бросается вслед за Руководящим лицом, но путь ему преграждает выехавшая площадка-фурка, на которой стоит помощник Гая Максим. Повторяется та же игра: «Ну, Максим, чего же ты хочешь?» — въезжает секретарь ячейки Андрон, за ним — мастер тетя Соня, а дальше — инженер Наташа, секретарша Ксения Ивановна и даже старик Зуб из канцелярии. Каждый на своей фурке, и от одного к другому передаются, словно по эстафете, слова Руководящего лица: «Чего же ты хочешь?» И в полукруге собираются все участники спектакля. Этот финал всегда шел под горячие аплодисменты зрительного зала.

Вы, умчавшиеся с дорожными потертыми чемоданами герои пятилеток, где вы? Где ты, Григорий Гай, куда закинула тебя судьба после стройки, «в десять раз» большей, чем эта? И Андрон, и Максим, и Наташа? Горячо полюбившему

вас всех Алексею Попову во второй половине 30-х годов уже не придется встретиться с вами: он будет ставить Шекспира.

Но пока, 11 ноября 1932 года, с огромным успехом проходит премьера «Моего друга». Спектакль и дальше будет идти часто, и еще несколько лет проживут на сцене его веселые, бодрые, вечно куда-то бегущие люди. На Гая введут дублера — В. В. Белокурова. Правда, нет у него душевной тонкости Астангова, но зато широты и темперамента тоже хоть отбавляй. Публика любит спектакль, билетов не достать — только по заявкам учреждений. Театр Революции вообще становится одним из самых любимых у москвичей.

«Мой друг» стоят в репертуаре рядом с недавно сыгранной «Улицей радости» Н. Зархи — спектакль, поставленный И. Шлепяновым, также признан творческой победой. Следующую постановку пьесы Зархи, «Москва вторая», вместе с Шлепяновым должен делать Эйзенштейн. Словом, театр на подъеме!

Десятилетний юбилей под девизом «Мы — молоды», который так солидно и загодя готовили, прошел торжественно. Группе ведущих артистов присвоили звания заслуженных. Заслуженным деятелем искусств стал и А. Д. Попов.

За всеми этими внешними и радостными знаками признания стоит напряженная творческая жизнь коллектива. Воздействие Попова на Театр Революции велико, но важно и обратное влияние: Театра Революции на Попова. Наше повествование должно вернуться немного вспять.

ПОПОВ И МЕЙЕРХОЛЬД. ДЕЙСТВЕННАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА

«Я вступил в труппу Московского театра Революции, где все еще дышало и поклонялось Мейерхольду»^{lxi}, — вспоминает М. Ф. Астангов, а он пришел туда летом 1931 года, уже при Попове.

Да, все «дышало» Мейерхольдом в оставленном им еще в 1924 году сиротливом молодом коллективе, и тень ушедшего, казалось, витала в обшарпанных закулисных помещениях бывшей оперетты на углу улицы Герцена и Малого Кисловского, ныне Собиновского переулка. Чуть ли не восемнадцать режиссеров сменилось после Мейерхольда в театре. Явился А. Д. Дикий с группой актеров МХАТ 2-го, поставил свои блестящие спектакли «Человек с портфелем» и «Первая Конная», ушел, актеры остались. Труппа в целом была эклектичной и пестрой, но крепкое ядро ее — Бабанова, Глизер, Штраух, Орлов — мейерхольдовское. Мейерхольдовцем был И. Ю. Шлепянов. Учеником Мейерхольда по ГВЫРМ, несостоявшимся актером и режиссером был и директор Театра Революции И. С. Зубцов (директор ТИМа в 1925 году), администратор-лидер, потенциальный диктатор. И сама бытовая обстановка за кулисами — неуютная, холодная — тоже сохраняла в себе мейерхольдовское презрение к «акам» (там комфорт, ковры). Все, все поклонялось Мейерхольду, хотя всего лишь два года руководил он Театром Революции.

Понятно, почему Попов сильно волновался перед встречей с коллективом. Потом он всегда вспоминал, как на первой репетиции «Поэмы о топоре» М. И. Бабанова подошла к нему и требовательно спросила: по каким клеткам

сцены я иду? В каком темпе? С каким счетом? Он растерялся: никогда не расчерчивал пол на сектора и клетки, метроном возле актера не ставил. Или еще: у Мейерхольда полагалось делать на труппе «режиссерскую экспликацию» будущего спектакля — большой доклад наподобие тронной речи. Само слово «экспликация» пугало Попова своей ученостью. И хотя еще с Костромы у него водились письменные разработки спектаклей, он гадал, как же эту «экспликацию» теперь построить, чтобы не ударить лицом в грязь. И сделал эту «экспликацию» в мейерхольдовском стиле, каким тогда его понимал: рационалистично, сухо, в терминах публицистики и социологии.

Нужно прямо сказать, что до сих пор Алексей Попов шел своим путем в отдалении от гигантской и феерической театральной фигуры Всеволода Мейерхольда. Соприкосновения были редки, и контакта не получалось. Так уж вышло: биографически, творчески, человечески. Здесь нам придется еще раз вернуться назад, чтобы вспомнить, как именно формировалось отношение Попова к режиссеру, с живым наследием которого сейчас он столкнулся вплотную.

В Художественном театре Попов Мейерхольда уже не застал. У артистической молодежи, среди которой Попов вращался, имя Мейерхольда не было популярно. Шумного скандала, связанного с уходом «первого Треплева» из МХТ, не вспоминали и не перетолковывали — это в глазах людей Первой студии уже былем поросло.

Мейерхольдовскими экспериментами в провинции и в Петербурге Попов интересовался мало, будучи, как уже говорилось, равнодушным к любому самодовлеющему искательству, пусть и под знаменем «нового театра», — *новым* театром для Попова оставался Московский Художественный.

Встретился Попов с Мейерхольдом в Вахтанговской студии. Мейерхольд вел занятия по актерскому мастерству и репетировал со студийцами «Бориса Годунова». Он опять был «штатским», в ТЕО Наркомпроса уже не служил, руководил театром своего собственного имени (первым театром, которому имя руководителя дано было прижизненно). В это время в театральных кругах Москвы широко распространяется также и имя «Мастер» — с большой буквы пишется это слово в применении к Мейерхольду с легкой руки влюбленных в него учеников и близкого окружения. Гремят знаменитые премьеры Мастера — «Великодушный рогоносец», «Лес». Алексея Попова нет среди поклонников: ему все еще чуждо это искусство.

О занятиях и о «Борисе Годунове» у Попова рассказано дважды: в книге «Художественная целостность спектакля» и в «Воспоминаниях». Первый рассказ — о рождении мизансцены в корчме, когда Гришка Отрепьев (В. Москвин) должен был, осуществляя пушкинскую ремарку: «бросается в окно», вылететь из него подобно птице (а не вылезти, как Подколесин) и за кулисами, перейдя на кульбит, приземлиться на спортивный мат:

«... *полет* в окно был чрезвычайно эффектен. Актеры были в восторге. Но вот беда. Осуществлению такой финальной мизансцены мешали стол перед окном и много людей около него. Там, ближе к свету, читал по складам бумагу Варлаам, около него стояли Мисаил, два пристава и хозяйка корчмы. Как

освободить место для разбега и вылета в окно? Для актеров мизансценировка и показы В. Э. Мейерхольда были своего рода спектаклем, который часто прерывался аплодисментами. Все с огромным напряжением следили, как режиссер решит финальную мизансцену, а главное, устранит препятствия на пути Самозванца. Варлаам читает указ и уже добирается до конца. Б. Е. Захава с беспокойством напоминает В. Э. Мейерхольду о том, что остается одна реплика до вылета Гришки в окно. “Погоди, Захава, — не мешай!” Мастер перешел на “ты” — это признак его творческого увлечения.

Варлаам произносит последние слова... Напряжение актеров достигло высшей точки, как на футбольном матче. Мейерхольд это видит и получает исключительное удовольствие. Самочувствие у него приблизительно, как у Григория. У того за пазухой кинжал, а у режиссера план решения финала. Очень хорошо! Говорите, говорите последнюю фразу: “Да это, друг, уж не ты ли?” — и слегка приближайтесь к Гришке, чтоб лучше разглядеть его. Самозванец выхватывает из-за пазухи кинжал, все, оторопев, отступают от Гришки назад, *а в это время, когда Москвин выхватил кинжал, хозяйка корчмы бросилась к столу и, упершись в него руками и животом, отодвинула его на два метра в сторону от окна. Тем самым она открыла путь Москвину, чтобы он с разбегу мог нырять в окно, как в цирке ныряют в горящий обруч, и в то же время столом она отрезала путь к преследованию Григория со стороны приставов.* “Москвин, сигай в окно!” Все актеры и режиссеры были потрясены молниеносностью, остротой, неожиданностью поворота в действии и эффектностью концовки.

Мы аплодировали Мейерхольду, а через минуту спохватились: “Но позвольте, Всеволод Эмильевич, а почему хозяйка корчмы оказалась сообщницей Гришки Отрепьева, на лету поняла его замысел и стала ему помогать? Да-да, почему?” Мейерхольд, ни минуты не задумываясь, ответил: “*Это не важно — она с ним живет*”. Все опять захохотали и зааплодировали.

Это была репетиция-демонстрация, типичная для Мейерхольда того времени. Потом, на протяжении многих лет, когда мы не могли найти обоснования для того или иного поведения актера на сцене, мы говорили: “она с ним живет”»^{lxii}.

В зарисовке, видимо, очень точной восхищение смешано с иронией, — таково, пожалуй, и общее отношение Попова к руководителю занятий в Вахтанговской студии. Он ловит Мастера на слове, а поймать не трудно: неумное, бьющее фонтаном или горячим гейзером воображение Всеволода Эмильевича порой логикой не контролируется, хлещет выше логики. А недоверчивый Попов все контролирует, придирается!

Репетиции «Бориса Годунова» описаны другим их участником, Б. Е. Захавой, вахтанговцем, влюбленным в Мейерхольда. Захава свидетельствует, что Мейерхольд много и увлеченно рассуждал о сцене в келье Чудова монастыря — одной из самых своих любимых: «О Пимене он (Мейерхольд. — Н. З.) говорил так: “Мумия. Хорошая осязаемость скелета. Два горящих глаза. Темп быстрый”. ... требовал от исполнителя, что говорить Пимен должен “рассеянно”»^{lxiii}. И поскольку о зарезанном младенце монах, по-

видимому, рассказывает не в первый раз, Мейерхольд добивался от актера «привычной темпизации рассказчика».

«Вообще всю эту сцену, — продолжает Захава, — Мейерхольд решал в плане бытовой жизненной правды. Он с негодованием говорил о таком исполнении, когда “актеры в костюмах читают стихи”. Поэтому действующие лица должны были, по замыслу Мейерхольда, говоря текст, выполнять целый ряд всевозможных бытовых физических действий... Пимен же, говоря свои пространные монологи, должен был, согласно режиссерским ремаркам, то потерять занывшее плечо, то зевнуть, то размять уставшие от долгого писания пальцы правой руки, то прислушаться, как скребется мышь; то подчистить упавшую на рукопись кляксу; во время же своего рассказа об убийстве царевича он должен был стащить с себя и тщательно заштопать прохудившийся валенок...».

Захава рассказывает подробности, а Попов, исполнитель роли, молчит. Почему? Ведь это Пимен почти по Станиславскому? Не будем спешить с выводами, дело вовсе не кончено: мейерхольдовский сезон у вахтанговцев, Пимен и «материальная установка сценического образа» (фраза подчеркнута в записях Попова) останутся в памяти, натолкнут на раздумья.

Пока же, как говорил Попов, чрезмерность блистательных мизансцен в сочетании с нелогичным и неорганичным поведением актеров часто бросалась ему в глаза и в мейерхольдовских спектаклях. Дело, однако, не только в этом.

Слишком разны были два этих человека, старший и младший. Натуре Алексея Попова исходно и исконно был чужд самый тип художника, воплощенный в театральном гении Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

У Попова с юности существовал свой идеальный образ творца.

«Чувство *величайшей серьезности к театру*», вечно манящая «жизнь человеческого духа», нескончаемые поиски нравственного совершенства, подчинение театра вне его существующим, высшим духовным целям навсегда покорили юного Попова в Станиславском. Мейерхольд для Попова долгие годы был не только оппонентом Станиславского, но и его противоположностью. Мейерхольд олицетворял в себе самодовлеющую театральную идею, торжествующую и всеильную театральную *игру*. Игре все дозволено, играть можно с чем угодно, у игры не законы, а правила, и правила игры легко менять, как легко менять в игре костюмы. Игра заразительна, она увлекает, захватывает и стремится сделать игрой саму жизнь.

Вот откуда мейерхольдовская феерическая переменчивость, бешеная динамика «эволюции», за которой не уследишь, магическая способность видоизменяться с каждым поворотом истории, с зигзагами общего театрального маршрута и своего собственного пути. Понятно, что это отвращало Попова, прямодушного, медлительного в «смене вех», глубоко страдающего от обид. Удивлял и удручал его и тон мейерхольдовской полемики с Художественным театром. Кстати, сама развязность этой, полемики, которая стала чуть ли не нормой театральной жизни во многом и благодаря левому экстремизму 20-х годов, сочетающаяся с возможными личными привязанностями и даже своеобразным уважением к бранимым, тоже была неким признаком, а не просто

проявлением грубости или невоспитанности. Это признак того самого искусства-игры (пусть игры в театральную политику), переходящего в жизнь и быт лицедейства. Не один Мейерхольд, но и другие выдающиеся вожди левого лагеря (а далее РАПП и прочих художественных организаций, претендующих на гегемонию в искусстве) обладали тем же губительным признаком.

При жизни В. Э. Мейерхольда к нему тянулись и оставались с ним люди, убежденные, что таланту простительно все, позволено все, он сам себе закон и талантом все спишется. Люди иного склада склонны были считать, что дарованный человеку свыше талант только лишь налагает на него особые нравственные обязательства, таланту непростительно то, что позволяет себе обделенная судьбой посредственность. Они не могли понять в Мейерхольде многого: его умения сжигать то, чему поклонялся, не поклонившись тому, что сжигал, его постоянных измен, эгоизма, сведения счетов в полемике, честолюбия. Такие люди сторонились Мейерхольда. Молодой Попов был среди них.

Но случалось и так, что в ускользающей, мозаичной, сумбурной, «достоевской» личности Мейерхольда сквозь постоянное его лицедейство («если даже вы в это выигрались...» — догадался восторженный Б. Пастернак) в какие-то моменты людям виделось нечто иное. Открывалась где-то глубоко таившаяся светлая истина его души. Ее, судя по всему, умел чувствовать великодушный, все прощавший своему воинственному блудному сыну К. С. Станиславский. Однажды открылась она и А. А. Блоку, чье отношение к Мейерхольду было сложным, неровным и в основном неприязненным. Хорошо известна запись поэта от 6 марта 1914 года: «Яд модернизма. Что меня оставляет равнодушным, а чаще ужасает в Мейерхольде: Варламов, обходящий сцену с фонарем в “Дон Жуане”; рабы в “Электре”, выбегающие зигзагами (и все в “Электре”). Монахи, нарисованные на ширме (“Поклонение кресту” — Бонди). Крыша — в “Пробуждении весны” Ведекинда (все “Пробуждение весны”). Вся “Гедда Габлер”. ... *Балаган*, перенесенный на Мариинскую сцену, есть *одичание*, варварство (не творчество). ... Очень люблю *психологию* — в театре. И вообще чтобы было питательно.

После того, как я это записал, пришел ко мне Мейерхольд и, после нудного спора, вдруг сумел так сказать мне и о себе и о своем, что я в первый раз в жизни почувствовал в нем живого, чувствующего, любящего человека»^{lxiiv}.

Правда, в последующие годы раздражение Блока против Мейерхольда еще более усилилось, но все-таки минута прорыва к сердцу была пережита поэтом, отмечена и зафиксирована.

Попов в жизни был далек от Мейерхольда, занятия в Вахтанговской студии остались единственной порой их длительного общения. Не «Мастера», а «живого, чувствующего, любящего человека», без петард, эскапад и бенгальских огней Попов впервые увидел на сцене в его постановке «Доходного места» Островского.

Этот спектакль, сделанный Мейерхольдом в Театре Революции в 1923 году (Попов посмотрел его позже), поклонники Мастера считали традиционалистским, не причисляли к откровениям, называли «уступкой

вкусам публики».

Попова он взволновал, перевернул. Попов увидел спектакль ярчайшей театральной формы и одновременно психологически наполненный, серьезный, строгий, а Бабанова в роли Полиньки просто поразила его «звонким и солнечным дарованием».

«Доходное место» заставило Попова пересмотреть свой взгляд на творчество Мейерхольда «не с точки зрения отдельных успехов или неудач, а во всем разбеге его огромного таланта, особенно в истории советского театра», как он пишет в одной из статей 1933 года, правда, тут же прибавляя: «Но это не освобождает нас от критического отношения к нему». Став главным режиссером Театра Революции, Попов решает немедленно возобновить «Доходное место» (спектакль какое-то время не шел), сам Мейерхольд проводит несколько репетиций, возобновление играется как премьера. «Этот спектакль является для нас образцом освоения классического наследства и до сих пор служит живой связью театра с его первым Художественным Руководителем, — читаем в набросках статьи 1935 года, названной Поповым “Чему нас научил Мейерхольд”. — ... Хочется сказать о том, чему мы учимся у Всеволода Эмильевича. Прежде всего на примере Мейерхольда мы видим, как зрелый, уже сложившийся мастер, не побоявшийся ринуться в поток революционной действительности, обретает неиссякаемые силы и новую творческую юность в огне Пролетарской Революции... Мейерхольд своей практикой отверг беспартийный, общечеловеческий и внеклассовый театр. Мейерхольд учит нас революционному содержанию нашей эпохи искать новую революционную форму.

Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду по праву принадлежит ведущее место в советском театре»^{lxv}.

В других статьях 1931 – 1935 годов, в нескольких интервью, в своей краткой автобиографии, написанной для ВТО, Попов повторяет, что его творческие принципы сложились в критической переработке опыта Станиславского, Мейерхольда и Вахтангова. Это — нечто совершенно для него новое.

Режиссура и теория Алексея Попова получают тогда сильную «мейерхольдовскую прививку». Период расхождения с К. С. Станиславским, критики, спора с учителем, попыток «объединить, конгломерировать законы органического искусства МХАТ с острой выразительностью форм и действенной природой актерского образа» — мейерхольдовским началом.

Это интересный поворот режиссерской судьбы, крепкий узел, в котором стягиваются нити прошлого и будущего, искусства и идеологии, общих театральных процессов и личной биографии Алексея Попова.

Ныне он возглавляет театр, десять лет толу назад пустившийся в путь под красными пролетарскими знаменами. «Мы — молоды», «Театр, рожденный революцией», «Нам — всего 10 лет» — заголовки статей и буклетов, подготовленных к юбилею Театра Революции, который торжественно отмечался в 1932 году. Волей-неволей, а в юбилейные дни особенно, Попов чувствовал себя неким восприемником «первого Художественного

Руководителя», уже причислял себя к лагерю искусства, которое штурмовало твердыню старого «беспартийного, общечеловеческого и внеклассового театра», — а там, в твердыне, размещался для него теперь и МХАТ. Адрес противника указан во всех статьях Попова, относящихся к началу 30-х годов. «Оспаривая ряд принципиальных законов творческой системы МХАТ, мы так же далеки от огульного неприятия отдельных положений творческого процесса, утверждаемых К. С. Станиславским»^{lxvi}, — вот как пошла речь: об отдельных положениях, не подвергнутых «огульному неприятию»!

Изменилась и лексика: ощущается влияние сухой рапповской и вульгарно-социологической терминологии и фразеологии, но еще больше — подражание языку мейерхольдовских выступлений. Идеино-творческие лозунги Попова той поры: «Театр социальной мысли», «Актер — умница своего времени», «Актер-мыслитель», «Мы за представление на основе волнения от мысли!», «Творчество актера на спектакле в основе своей есть глубоко сознательный, а не бессознательный акт». «Актер-мыслитель» — вариант мейерхольдовского «актера-трибуна».

Если бы речь шла не о Попове, а о другом художнике — более мобильном, легко очаровываемом и разочаровываемом, — следовало бы объяснить перемену прежде всего сторонними влияниями. Все понятно: новое десятилетие, новые призывы, новый театр — иные дни, иные песни! Но это Попов, которому абсолютно необходимо все пропустить сквозь душу и быть внутренне подготовленным, чтобы нечто принять. Так и было сейчас. Происходящее было давно подготовлено творческими исканиями самого художника, в частности, его внутренним спором с учителями, с «системой» Станиславского, с эстетикой Художественного театра.

Уже на первых занятиях в собственной Костромской студии Попов заботится о большей сценической активности персонажа и актера, чему, как начинает казаться молодому педагогу, противоречит чрезмерная самоуглубленность, предполагаемая «системой». В режиссерских опытах костромича этому параллельны поиски пластической выразительности, яркой театральности. Недаром так тянется Попов к Вахтангову, ищет синтез глубокого переживания и активно воздействующего на зрителей воплощения. Конечно, Попова ни при каких условиях нельзя было бы счесть первооткрывателем, весь послеоктябрьский театр двинулся тем же путем. До Попову никто ничего не подсказывал, до всего в тихой своей Костроме он доходит сам.

Московские 20-е годы ведут Попова по принятому курсу дальше, быстрее. И его постановки на вахтанговской сцене, в которых поиски пластической формы столь напряжены. И тема «красноречия немного кино и косноязычия говорящего театра» — ведь она здесь же, рядом. И, разумеется, занятия с Мейерхольдом. *Материальная установка сценического образа* — вот что извлечено из мейерхольдовского «Бориса Годунова», вот что для Попова — крупинки золота, промытые из песка. Эйзенштейновская мастерская, студии по композиции, где пример Мейерхольда не сходит с уст руководителя, закрепляют мысль Попова, вынашиваемую им и ставшую для него любимой

мыслью, *idée fixe*. Это — «действенная реализация образа», снятие противоположности между внутренней (Станиславский) и внешней (Мейерхольд) техникой актера, их органическое соединение.

Каков же враг сценической выразительности? Статический и незрелищный: театр, театр исключительно внутренней техники — «великое сидение в образе»!

Что же это означает? Как разъясняет Попов в своих статьях и выступлениях, это «абстракция внутреннего образа», не реализующегося в действии, в сценических поступках и сценическом поведении, автором которых является театр (режиссер и актер). Получается это оттого, что в процессе создания образа актер погружен исключительно во «внутреннее», а потом наспех, подобно Саваофу, словно из глины лепит себе тело, которое почему-то называется «внешним образом».

В режиссуре же статического театра, как считает теперь Ионов, создавалась некая сетка из состояния, настроения, отношений, биография персонажа была разработана, а каково его поведение — неизвестно. Сеткой был скрыт от зрителя каркас действия. Самое простое, то, что, например, человек может увидеть из окна, глядя на улицу, за этой густой сеткой исчезало. «Поэтому я теперь старался, — рассказывал в более поздние годы Попов, — ставить каждую сцену так, чтобы она понятна была глухому. Я считал, что все остальное — психология, эмоции, слово — все равно никуда не могло деться».

Это и была «действенная реализация образа».

«Для нас это вопрос не только степени экспрессивности сценической выразительности, а вопрос принципиальный, связанный целиком с новой идеологией театра, то есть с отображением нового человека на сцене, — заявляет Попов, формулируя “основы творческих позиций”. — “Великое сидение в образе” не случайно получило свое творческое цветение в театре в эпоху безволия человека как общественной личности, “подслушивающего” свои переживания, пассивно выражающего их и неспособного ни к какому действию. Такое малокровие человека, как социальной единицы, породило на театре соответствующее сценическое выражение».

Так борьба с «сидячим» образом «обломом» сопряглась у Попова с «мировоззренческим вопросом», а технология актерского мастерства — с «идеологическим перевооружением».

В блокноте главрежа Театра Революции читаем:

«Система преподавания.

Подготовить за лето метод.

Узкое место — социология искусства.

Танец — станок и характерный танец.

Пантомима — внимание, объект, задача, фантазия...

Признаки строителей театра.

1) Идеино-политическое лицо (мировоззрение)

а) законченно-чуждое,

в) путаное, мелкобуржуазное,

с) в процессе становления (в переработке)».

К последним (тем, чье мировоззрение находится в переработке) Попов причисляет и себя. Он убеждается в том, что его собственная марксистская образованность катастрофически недостаточна, в ней зияющие пробелы.

Мы помним, что под влиянием революции убеждения Попова стали «коммунистичны до крайности», как писал он в письме-исповеди 1919 года, адресованном А. И. Чебану. Но все же его радостное приятие новой жизни и видящийся ему образ социалистического государства были, как он теперь понимал, скорее эмоциональны, нежели материалистически-научны. Что же касается революционной диалектики, то из нее в свою юношескую пору Алексей Попов освоил лишь тезис об исторической необходимости экспроприации экспроприаторов. Правда, он еще не знал этих марксистских терминов, но зато писал своими словами и от души, что хочет «служить классу пролетариата, потому что этот класс, победив своего противника, убьет его и тем самым прекратит всякую *возможность* борьбы». Последовавшие исторические события: гражданская война, нэп, реконструкция, коллективизация — обнаружили перед Поповым всю его, как тогда выражались, неподкованность. В программах и задачах, которые он ставил перед другими, Попов всегда начинал с себя. Он считал так: чтобы вести за собой творческий коллектив актеров-мыслителей и подлинных строителей театра, ему следует самому приобрести четкое «идейно-политическое лицо» — мировоззрение: фарватер, компас, свод ответов на все вопросы, и художественные в том числе. Нужно освободиться от пережитков идеализма в сознании, постичь законы классовой борьбы, которая, оказываясь, движет историческим процессом на протяжении всего существования классового общества и после победы пролетариата, надо изучить и борьбу материализма с идеализмом, начавшуюся еще в античном мире. Так думал Попов.

Толстая ученическая тетрадь. Локк, Рикардо, Юм... Указания источников... Определения метафизики, диалектики, марксистской истины...

Был в ту пору в Москве артистический клуб, предшественник нынешнего ЦДРИ. Располагался он в тихом Старо-Пименовском переулке, близ Тверской. В маленьком подвале, трогательно описанном во многих мемуарах, собирались представители московской художественной интеллигенции. Люди театра — более всего. Конечно, дух стал строже, допуск ограниченнее, чем в дореволюционном «Алаторе» или в «Летучей мыши», и все же устраивались здесь по-прежнему и чудесные концерты и «капустники». Но Алексея Дмитриевича Попова встречали в этом обаятельном и приятном заведении не вечерами за столиками, а по утрам, на занятиях первого университета марксизма, организованного для работников искусства.

Поскольку и актеру «необходимо быть человеком общественным, стоящим на уровне идей величайшей эпохи в истории человечества», в университет по настоянию Попова вступила большая группа артистов и режиссеров Театра Революции. Все они, включая своенравную, непокорную Марию Бабанову, дисциплинированно сели на студенческую скамью.

Курс истории философии и диалектического материализма вел в университете В. С. Кеменов. Ему было тогда 26 лет, в 1930-м он окончил МГУ,

преподавал в ГИТИСе и других учебных заведениях, читал лекции в Комакадемии, привлекая большое количество слушателей. Ученик В. Гриба и М. Лифшица, близкий к известному журналу «Литературный критик», Кеменов сочетал чистоту марксистского мировоззрения с искусствоведческой эрудицией. Попову нравился этот серьезный, фанатически влюбленный в свое дело молодой человек. Они подружились. Несмотря на разницу лет (Попов был много старше), Алексей Дмитриевич уважал его и немного побаивался. И на семинарах, зачетах и в быту. Анна Александрович Попова потом любила, смеясь, рассказывать, как в самом начале дружбы Владимир Семенович должен был прийти к ним в гости, а дело было в пасхальные дни. Алексей Дмитриевич велел спрятать крашеные яйца и остатки кулича, а она быстро насушила из них сухарики и подала к чаю: «Вот домашнее печенье!» Гость вовсе не заметил никакой хитрости, и Анна Александровна облегченно вздохнула.

Завязавшиеся в 30-х годах в буквальном смысле «под знаменем марксизма» дружеские отношения Попова с Кеменовым продолжались всю жизнь Алексея Дмитриевича. Под влиянием Кеменова, горячо увлекавшегося Шекспиром, он обратился к творчеству великого британца. Кеменов и далее оказывал существенное влияние на взгляды, вкусы и мнения Попова о различных художественных течениях. Кеменовские концепции Шекспира, реализма, исторической живописи просматриваются в позднейших спектаклях, а также в книгах и статьях А. Д. Попова.

Пока в 1934 году Попов постигал диамат, состоялась еще одна встреча.

Лекции часто превращались в жаркие дискуссии. Однажды слово взяла слушательница-отличница, живая, маленького роста, славная. С твердой, почти мужской логикой она разъяснила всю несостоятельность Кантова идеализма.

Так выступает из толпы артистов-марксистов («историк-марксист», «экономист-марксист» — определения в духе времени) и входит в жизнь Алексея Дмитриевича Попова — навсегда — Мария Осиповна Кнебель.

Актриса МХАТ М. О. Кнебель в ту пору была близким другом Н. П. Хмелева. «И Хмелев и я в это время были уже заражены режиссурой, — вспоминает она, — задумали совместную работу»^{lxvii}. Алексей Попов, по ее словам, тоже давно привлекал ее внимание и восхищал как режиссер и как творческая личность. Вскоре на афишах молодого Театра-студии имени Ермоловой появится двойная режиссерская подпись: «Н. П. Хмелев и М. О. Кнебель». Спектакль МХАТ «Кремлевские куранты» будет подписан так: «Режиссура: нар. арт. СССР Вл. И. Немирович-Данченко, нар. арт. СССР Л. М. Леонидов и М. О. Кнебель», а в 40-е годы, после войны, будет возникать время от времени и такая режиссерская пара: «Алексей Попов и М. О. Кнебель».

Сама Мария Осиповна очень непосредственно описала свое первое личное знакомство с Поповым, состоявшееся в университете марксизма:

«... Длинный, худой, застенчивый, со странной, очень выразительной жестикующей, он туго, почти мучительно формулировал мысль. Но как только находил нужные ему слова, он начинал ими разить инакомыслящих. Из слушателя кружка по эстетике он превращался в страстного докладчика,

находившего совершенно своеобразную лексику для доказательства своей мысли. Беркли, Шеллинг, Фихте и другие философы-идеалисты превращались для него в современников, в идеологических врагов, на которых он обрушивал свое негодование. Иногда эта историческая “приближенность” его восприятия вызывала веселый смех аудитории, и тогда Алексей Дмитриевич смеялся вместе со всеми.

Однажды, проходя мимо, он слегка ткнул меня кулаком в плечо и сказал: “Ловко вы Канта разделали”. Так началось наше знакомство.

А через короткое время группа Театра Революции, в которую входили А. Д. Попов, И. Ю. Шлепянов, режиссеры П. В. Урбанович и Д. В. Туннель, сговорились с В. С. Кеменовым о встречах, во время которых они могли бы в тесном кругу “додумывать” вопросы эстетики применительно к своей ежедневной работе. Встречи эти назначались дома по очереди у каждого из участников.

П. В. Урбанович был моим мужем, поэтому одна из встреч происходила у нас. ... Собрались мы тогда в семь часов вечера. Разошлись в семь часов утра. Разговаривали, спорили, ругались. Четыре “поповца”, я, мхатовка, и Кеменов, третейский судья, который становился то на сторону Попова, то на мою, пытаюсь уравновесить страсти.

... Алексей Дмитриевич в ту пору был одержим мыслью о том, что необходимо бороться с “великим сидением в образе”, и обвинял МХАТ в “сидячем психологизме”, в оторванности пластической жизни образа от его внутренних переживаний. Я взвивалась, потому что знала, что мысль Станиславского и Немировича-Данченко “штурмует” сейчас именно эти проблемы. Я доказывала Попову, что он несправедлив и просто не в курсе их поисков, что внутри МХАТа проходит сейчас активнейшая работа по углублению метода именно в этом плане. Но, слушая его, я все больше поражалась, что он сам, совершенно самостоятельно, собственным умом, талантом, пытливостью ставит те же вопросы, которые в МХАТе волновали Станиславского и Немировича-Данченко.

Помню, что кто-то, взглянув на часы, сказал, что сейчас семь часов утра. Алексей Дмитриевич бросился к телефону: “Дома думают, что случилось несчастье”. Так оно и было»^{lxviii}.

Все замечательно в этом рассказе. Извечный философский спор о том, что же первично — бытие или сознание, возвращает к актуальному театральному спору, дает для Попова «идейно-мировоззренческую основу» как «великому сидению в образе» (идеализм), так и «действенной реализации» (материализм).

В. С. Кеменов тоже будет долго вспоминать ночные бдения своих семинаристов, атмосферу артистичности, непринужденную свободу и веселье маленького кружка: «Решали, можно ли перевести теоретические понятия на язык сценических образов, “сыграть” понятие? Скажем, сыграть не “лошадь”, а “лошадиность”, — и это за сорок лет до “Истории лошади” Г. Товстоногова! Делали этюды. Шлепянов, поводя шеей и прядая ушами, пытался найти субстрат “лошадиного”»^{lxix}. Мария Осиповна вовлекла в этюды и руководителя семинара: он должен был сыграть с телефонной трубкой в руках шок от

полученного известия.

А Алексей Дмитриевич все спорил да спорил. Видимо, не убедила упрямец мхатовка Кнебель в том, что и метод, с которым он воюет, тоже изменился, как и все в подлунном мире.

Правда, в недалеком будущем Попов обнаружит, что «ломился в открытые двери» (так говорил он сам). Вернувшись из длительной гастрольной поездки на Дальний Восток в 1938 году, он узнает о последних открытиях К. С. Станиславского, о его новом «методе физических действий». Узнает с большой радостью, ибо чувство вины и «отступничество» сильно удручали его. А теперь оказывается: и «система» не стояла на месте и его, полемиста Попова, искания, его выстраданная «действенная реализация образа» были творчески близки поискам учителя, были синхронны движению школы, воспитавшей его самого.

Река времен несется все быстрее, стремительны 30-е годы. История СССР, всегда такая бурная, не знает десятилетия, в беге которого свершилось бы столько изменений — социальных, идеологических, политических. Под общей шапкой «тридцатых» — не только две пятилетки, каждая со своим железным верховным планом, но и десять разных дат, вписанных в память советских людей.

Алексей Попов, который так чутко и музыкально слышит жизнь — ритмы, шумы, темы, ветры, — он, чьи спектакли так доверчиво открыты летящей разноголосице жизни, становясь теоретиком и рациональным мыслителем, оперирует какими-то экстрактами и застывшими категориями, которых в действительности уже нет.

В своей критике «фасадной», «статической» сцены он обращается к театру в Камергерском переулке, покинутому им в 1918 году. Но Камергерского уж нет, и много нового в проезде Художественного театра.

Вл. И. Немирович-Данченко включается в репетиции политического спектакля «Враги» М. Горького. Как счел нужным подчеркнуть новейший биограф, Немирович-Данченко был «человеком идеологическим» по своей природе, «природа же человека идеологического... сделала его художником, действительно безраздельно преданным партии»^{lxx}.

И учение Станиславского, его, по замечательному и уже цитированному определению П. А. Маркова, «монументальная и текучая “система”», могла ли она окостенеть, когда жив и по-прежнему неустанно работает вечно юный ее создатель, когда и за его плечами пятнадцать лет Советской власти? А Попов все перелистывает да перелистывает свои студийные тетради 10-х годов и чаще, чем самого Константина Сергеевича, цитирует старые записи М. А. Чехова, субъективные, во многих формулировках сильно отходящие от оригинала. Да и М. А. Чехова давно нет в Москве — он за границей.

И, наконец, Мейерхольд. Разве он тот, каким рисуется у Попова в статьях-манифестах 30-х? Мастер уже поставил не только своего «Ревизора», но и «Даму с камелиями» А. Дюма. На его сцене, где раньше зияла аскетическая пустота и вольно гуляли сквозняки, ударяясь об оголенную кирпичную заднюю стену, там теперь переливаются нежными лиловыми и розовыми складками

шелка, роскошен фарфор. Эпоха канкана, Оффенбаха, «Дамского счастья» Золя, пряный парижский демимонд увидены глазами Эдуарда Манэ, — где уж тут биомеханика, где прозодежда?

Консолидация художественных течений встала на повестку политики партии. Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» наносило удар по РАПП, возомнившей себя полномочной властью в литературе. Отныне все направления и течения социалистической литературы и искусства сливались в общее русло. Литературно-художественная борьба не поощрялась. Прошрое (социальное происхождение, классовая принадлежность, заблуждения в первые послереволюционные годы) теперь не учитывалось в перспективе будущего преданного служения социализму, в котором не будет ни «пролетарских писателей», ни «попутчиков».

На повестку дня ставился и вопрос о форме произведений искусства. В резолюции 1925 года «О политике партии в области художественной литературы» говорилось, что в руках пролетариата еще нет определенных ответов на вопросы относительно художественной нормы. В резолюции партийного совещания по вопросам театра (май 1927 г.) уже подчеркивалось, что «наблюдение контрольных органов должно распространяться и на сценическую трактовку и оформление спектаклей»^{lxxi}. В 30-х годах началась в журналах, творческих организациях чреватая существенными переменами дискуссия о формализме (в ленинградском журнале «Жизнь искусства» она шла из номера в номер еще с 1928 года). Попов этого всего пока не учитывает.

Вскоре, летом 1934 года, на Первом Всесоюзном съезде писателей будет назван основной метод советской литературы — метод социалистического реализма.

У Попова же расстановка театральных сил еще середины или даже начала 20-х годов.

И все же «мейерхольдовская прививка» оказалась для Алексея Попова благотворной. Она выявила стойкий режиссерский иммунитет ко многому, что категорически ему чуждо, и освободила его от былой скованности законами одной лишь школы и предвзятости ко всему, что не она. Попов стал свободнее и смелее в суждениях, отчаянный спорщик вновь проснулся в нем.

И если посмотришь на его «новый курс», несколько изменив точку обзора и чуть отдалившись и от шумных дискуссий в Театре Революции, и от подвала в Старо-Пименовском, и от уютной квартирке Кнебель, где до утра самозабвенно спорит о методе малый семинар Кеменова и Попов громит идеализм на театре, — поймешь закономерное движение художника по его собственному, своему пути, а сквозь злободневность прочтешь непреходящее. И увидишь, что в пути этом, пусть и застарев в манере выражения и смешивая адреса оппонентов, Попов не отстает, а, скорее всего, опережает современников в страстной жажде гармонии и синтеза, взывает к тому самому синтезу, о котором вскоре в часы своей знаменательной встречи летом 1937 года будут говорить Станиславский и Мейерхольд.

Не только молодые режиссеры, птенцы, разлетавшиеся из гнезда

Художественного театра, — Юрий Завадский, Андрей Лобанов — в своих спектаклях, все более приметных на панораме Москвы, стремятся соединить правду чувств, органическую жизнь актера в образе с острой, активной театральной формой. Сдвинулись, пошли встречным потоком колоссы бывшего «левого» лагеря. С. М. Эйзенштейн углубленно и увлеченно изучает «систему» Станиславского, мхатовка Е. С. Телешева помогает ему в работе над фильмом «Бежин луг», играет там главную женскую роль, а вскоре постановщик пригласит и Н. П. Хмелева — это нечто совершенно небывалое для творца немых картин, куда вход театральной артистам — «психологистам» — был заказан. А сам Мастер? Не по тому ли же руслу плывет его корабль в 30-е годы? Недаром разочарованные поклонники упрекают его в измене, в традиционализме; к тому же над его театром сгущаются тучи и уже обсуждается чуть ли не закрытие ГосТИМа. Но простодушный Попов далек и от конъюнктуры и от слухов. Для него, уверовавшего в Мейерхольда, Мастер все равно «персона грата», глава революционного театра. Однако, взглядевшись, обнаруживаешь, как сильно адаптирован у Попова Мейерхольд.

Биомеханику и как систему воспитания актера и как систему актерской игры он просто отвергает, соглашаясь пользоваться лишь некоторыми упражнениями для тренировки физического аппарата актера. Не видит в мейерхольдовской пантомиме панацеи от бед «статического театра». И, несомненно, нет для него (кроме, пожалуй, «игры в театр») ничего более чужеродного, чем сценическая «маска», пусть и «социальная». Лицо человека на сцене, даже самое неприглядное или тупое, всегда останется для Попова лицом, любое вкрапление чего-либо приближающегося к «маске» (шаржа, карикатуры, внешнего гротеска) — режущий диссонанс в его спектаклях, как, скажем, бюрократы в «Моем друге». Театр социальной мысли — вот его курс, волнение от мысли — вот что не даст актеру попасть в плен опасного интуитивизма, пластического косноязычия и, с другой стороны, самодовлеющей внешней техники.

«Мы против театра, культивирующего *бесформенное* переживание на сцене, так же против театра *бесчувственного* представительства. Но мы за *представление на основе волнения от мысли*», — восклицает глашатай и поэт сценического синтеза Алексей Попов.

Ну а в самих спектаклях, как там? Сказывается ли на сцене вся эта новизна, мейерхольдовское воздействие в частности?

Попов заявляет: да! Он настойчиво повторяет: «Мы не считаем себя пролагателями новых путей и “колумбами” новых Америк в области театра. Наша задача проще и конкретнее. Мы считаем, что величайшая культура театра, великолепный опыт таких мастеров современного театра, как Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов, должен быть пристально и критически освоен...»

Самооценка художника, его определение собственного лица, автохарактеристика всегда сильно действуют на окружающих, на критику и театральное общественное мнение. Они внедряются в сознание, пересказываются, принимаются на веру и быстро превращаются в клише. Нет

сомнения, что немировичевское самоуничижительное и знаменитое «режиссер должен умереть в актере», а также всячески подчеркиваемая им самим роль администратора, директора Художественного театра затуманили и заслонили в глазах современников собственно режиссера Немировича-Данченко, его мощный дар постановщика. Нечто подобное происходило ведь и с Поповым.

Своими режиссерскими экспликациями на труппе, статьями-манифестами, лекциями, интервью, разнообразными выступлениями в разнообразных аудиториях (он ведь уже стал театральным идеологом-трибуном) Попов внедряет, чтобы не сказать — вдальблывает в умы идею верности «старшим», своим великим театральным современникам, включая теперь и Мейерхольда.

А критика расшифровывает: «Глубокое проникновение в образ, идущее от школы Художественного театра, яркая театральность и социальная акцентировка образов, идущая от вахтанговской методологии, публицистическая заостренность и сценическая изобретательность Мейерхольда — вот что отличает творческий облик А. Д. Попова как режиссера. Было бы ошибочно думать, что такого рода сочетание важнейших черт различных театральных направлений — простая эклектическая амальгама. Никким образом. Впитав все лучшее в творчестве наших творцов, А. Д. Попов переложил все это на свой собственный творческий язык. Это полнокровный, здоровый реализм, оснащенный всеми достижениями современного театра»^{lxxii}.

Отдельные режиссерские решения и приемы, навеянные постановками Мейерхольда, видятся и другим критикам в погодинском цикле Алексея Попова на сцене Театра Революции, виделись, кстати, и раньше в его вахтанговских спектаклях 20-х годов. Б. В. Алперс как о чем-то самоочевидном говорил о приеме мейерхольдовского «Мандата» в сцене именин из «Заговора чувств», «где за круглым белым столом выцветшие дореволюционные обыватели предаются лирическим мечтаниям о прошлом».

Сопоставление отдельных признаков и выводы преемственности или отрицания из сходства частных, как известно, неплодотворны, обманчивы. Тем более что искать у Мейерхольда истоки тех или иных композиций, стилевых решений, декоративных принципов, мизансцен — дело слишком легкое, для того чтобы быть полезным. Решительно все постановочные возможности сцены XX века были так или иначе разведаны, пройдены, угаданы или предвидены Мейерхольдом. Здесь у него не было и нет равных в мире, и до сих пор театр им питается или изобретает давно сконструированные им велосипеды. Какую бы ни взять мизансцену (в отдельности!), какую ни извлечь композицию *сажу по себе*, найдешь ее прообраз полувековой или более давности у Мейерхольда. Но этим, разумеется, еще не исчерпывается режиссерское искусство и уж никак не определяется прямая связь того или иного режиссера с мейерхольдовским наследием, которое принадлежит театру в целом. Поэтому мы не будем искать у Попова решений, похожих на мейерхольдовские. И возникающая близость и коренные отличия имеют более общий характер.

Открытая публицистичность спектаклей Попова в Театре Революции, прямой контакт сцены и зрительного зала — вот это действительно от

Мейерхольда, от его агиттеатра 20-х годов. Теперь персонаж по имени «Представитель театра» выходит к рампе перед началом действия «Поэмы о топоре» с газетой в руках и читает зрителям прямо в зал очерк о златоустовских мастерах-сталеварах. Он же появляется у оркестра в момент Степашкиного торжества и приглашает зрителя в фойе на выставку. «Газетные столбцы» и «объявления» вторгаются в спектакль, происхождение тоже ясно — это военные сводки и телеграммы, которые вклинивались в ход «Зорь» или «Мистерии-буфф». Правда, теперь они уже запланированы заранее, предусмотрены пьесой.

В финальной сцене собрания из «Поэмы о топоре» действие тоже стилизуется под реальное заводское собрание или митинг. Хоровые возгласы «Строим!», «Будем строить!», «И построим!» троекратно сопровождаются маршевыми музыкальными фразами оркестра и брошены в зал. К зрителям адресованы все концовки актов в «Моем друге» и, конечно, финал, когда после своего бравурного отъезда на фурках и «переключки» со словами «Чего ты хочешь?» герои парадом собираются в полукруг в Гай говорит в зал: «Ну чего же вы хотите?.. Вы хотите создать замечательное человеческое общество. Бесклассовое общество».

Если вспомнить, как Попов не любил «диалогов» с залом, считая это «турандотовщиной», — ясно, что его понимание связи сцены и зрителя изменилось, и она видится ему по-мейерхольдовски. Она должна осуществляться сиюминутно, на спектакле, а не только в последующих зрительских раздумьях да воспоминаниях. Она открыта, и зритель сам участник представления. Правда, это лишь островки, ударные моменты в спектакле, основной ход его иной: добротное реалистическое развитие пьесы по законам переживания и правдоподобия в предлагаемых обстоятельствах. Но сам факт симптоматичен. Надо заметить, что такого рода публицистическая заостренность, оказавшись для Попова все-таки чужеродной, далее уходит из его творчества.

Значительно глубже и прочнее влияние Мейерхольда на понимание Поповым общего режиссерского решения спектакля. В осуществлении замысла Попов становится свободнее, смелее и раскованнее, крепнет его воля постановщика, организующего театральное произведение. И, наконец, та самая действенность в прямом смысле слова, динамика, которые так полюбились ему в созданиях Мастера.

Спектакль «Ромео и Джульетта», поставленный Поповым вслед за погодинским циклом в Театре Революции, пришел смотреть Вл. И. Немирович-Данченко. Спектакль понравился, заинтересовал его, но вот что заметил он своим снайперским глазом и выразил с присущей ему простотой и здравостью суждений: «Такое, я сказал бы, активное решение “Ромео и Джульетты” в МХАТ, с моей точки зрения, невозможно. Просто актеры не привыкли так много делать движений... У них сердце не выдержит такой нагрузки, какую требует ваш спектакль. Может быть, в этом смысле у вас есть перегиб...»^{lxxiii}.

Действительно, новый язык пластической выразительности Попова, экспрессивный язык режиссерских мизансцен формируется в буре и натиске,

бурлит, несется вскачь, начиная с погодинских постановок.

Сравнивая разработку «Моего друга» и особенно графическую запись готового спектакля с режиссерским экземпляром «Поэмы о топоре», видишь, как усложняется этот пластический режиссерский язык. В «Поэме» три основных мотива: массовая «кольцевая» мизансцена, организующая заводскую толпу, часть площадки, где у плавильной печи колдует сталевар, вихревые движения Анкиных пробегов. В «Моем друге» система мизансцен усложняется, разнообразится; ритм их, переливчатый, музыкальный, нарастает к финалу. Это «волевая режиссура», вобравшая в себя уроки Мейерхольда.

Но здесь кончается воздействие и начинаются глубинные, так сказать, типологические различия, обнаруживается противоположность.

Режиссура Мейерхольда самодержавна. Материал жизни — глина, пьеса — первоначальный сценарий, и персонажи и актеры равно подчинены, послушны и не ведают своей судьбы, как повернется она по велению всевластного хозяина.

Попов всегда ставит *пьесу*. Он по-иному понимает режиссерскую функцию. Последняя для него есть сценическое воплощение пьесы силами всего коллектива, мобилизованного и объединенного режиссерским замыслом. Пьеса — вот первопричина, импульс, посланница жизни и окно в жизнь, в пьесе заложен (если глубоко скрыт — надо найти и вытащить!) «кокон», как говорил он, «нерв», образ будущего спектакля. Режиссура зрелого Попова (начало зрелости будем датировать постановкой «Виринеи») лишена какого бы то ни было волюнтаризма по отношению к драматургу. Если вспомнить деление театра на три вида: «театр режиссера», «театр актера» и «театр автора», данное Вл. И. Немировичем-Данченко, то театр Алексея Попова (как и Немировича-Данченко) следует считать театром автора, драматурга. У Попова вырабатывается просто редкостное, тонкое чувство пьесы, ее неповторимости. Спектакли Попова, даже и поставленные по пьесам одного и того же драматурга, разнятся. «Поэма о топоре» и «Мой друг» уже не похожи друг на друга, как несходны будут шекспировские постановки, сделанные одной режиссерской рукой, но различные, как и сами произведения Шекспира.

В этом смысле режиссура Попова более чутка к специфике драмы и чем мейерхольдовская с ее самовластием и даже чем режиссура К. С. Станиславского, чья неназойливая, внешне мягкая манера таит в себе внутреннее («романное», как писали критики) преображение драмы, пусть и не бросающееся в глаза, наподобие демонстративно открытых карт Мейерхольда, но непреложное.

Однако считать Попова интерпретатором пьесы (пусть и первоклассным) или переводчиком ее на язык сцены (пусть и безупречным) было бы грубой ошибкой. Попов — действительно режиссер с мощной волей и активностью, который ведет из спектакля в спектакль свои собственные темы или, может быть, точнее — тему. Но только, и обязательно, при посредничестве драматурга, через пьесу-посланницу жизни. Поэтому так первостепенно важен для Попова момент выбора. Он более других режиссеров зависим от пьесы. Его неудачи, прошлые (каковыми он сам считал «Зойкину квартиру» и «Авангард»)

и будущие, в большинстве своем связаны с ошибочным выбором, сбоем в выборе. Речь идет не о художественном качестве — неудачи могут постичь его с пьесами прекрасными и даже великими, — но о внутреннем совпадении стремлений, о совместимости драматургии и режиссуры в его спектаклях.

Искусство Алексея Попова глубоко социально, эпично в широком смысле слова, подразумевающим индивидуального героя (или героя коллективного) выразителем исторических, общественных процессов. Таково, впрочем, основное русло всего послереволюционного искусства. Еще не пришла (или в начале 30-х только-только еще робко приходит) пора, когда жизнь человеческая, частое существование и его самодовлеющая ценность обретут права в искусстве, а жизнь собственно социальная, время, эпоха, разумеется, не исчезнут, но станут общественной средой индивидуальной драмы. Пока же у молодых художников великой революции и великой стройки человек существует непременно как общественный (или антиобщественный), как представитель общества. Каждый ищет или осознает свое место в новом мире. Судьба человека и общество абсолютно нераздельны, даже если человек себя обществу противопоставляет.

Попов решает вопрос о том, каким должен быть этот человек. Если «Виринея» и «Разлом» запечатлевали рождение в революции нового человека, то в «Заговоре чувств» возникает тема формирующегося сознания «героя нашего времени». Пусть в «Заговоре чувств» она была намечена нечетко, в смутных философствованиях, ее дискуссионная острота и поляризация двух начал: эмоционального и рационального, бездеятельного созерцания и делового прагматизма — глубоко задела Попова. Эта тема разрабатывается им в течение целого последующего десятилетия, переходя из спектакля в спектакль, проясняясь, поворачиваясь разными ракурсами, но обязательно сохраняя альтернативы чувства и разума, интуиции и мысли, пассивности и действенности и т. д. Попов сам напряженно и мучительно решает эти вопросы вместе со своими героями. В качестве идеала для «общественного человека наших дней» он выдвигает «гармоническое сочетание страстности и стратегического расчета, эмоциональной наполненности и деловой трезвости».

Художественные требования и эстетические постулаты Попова прямо на глазах произрастают из его раздумий о социализме, Причудливой и странной покажется со стороны связь между историей златоустовского сталевара Степашки, который «интуитивно» выплавил нержавеющей сталь и потерял ее секрет, и ненавистным теперь Попову бессознательным творчеством, интуитивизмом. Но такая связь несомненна. Все это — Алексей Дмитриевич Попов. Все это не имеет отношения ни к Мейерхольду, ни к другим его театральным современникам. Это личная тема «милого идейного мечтателя».

В борьбе с губительным интуитивизмом Попов выступает как поэт строгой рациональности. Но при всех суховатых своих статьях-манифестах, при известной умозрительности теоретических построений спектакли его горячи, заразительны и сердечны. Здесь, на сцене, он сверх всего — лирик.

В архиве А. Д. Попова хранится выписка из протокола режиссерской секции ВТО от 27 ноября 38-го, где сказано следующее: «В июне 1938 года на

Всероссийской режиссерской конференции по предложению В. Э. Мейерхольда А. Д. Попов был избран председателем режиссерской секции и ему поручен был доклад. В. Э. Мейерхольд сказал о нем, что он принадлежит к тем молодым режиссерам, которые не прячут свое лицо, а стремятся его выявить. “Затем, — сказал Мейерхольд, — мне просто лично известен Алексей Дмитриевич, и меня всегда поражала в нем такая стойкость на большевистских позициях, несмотря на то, что т. Попов беспартийный. Никогда он не сделал никаких ляпсусов, он всецело, на сто процентов идет с нами”»^{lxxiv}.

На состоявшейся через год Всесоюзной режиссерской конференции (июнь 1939 г.) Попов прочел большой доклад «О творческом воспитании актерского коллектива».

Это и была последняя встреча Попова с Мейерхольдом.

Подходит к концу огромный путь гения Сцены, пролеглий через рубежи эпох, исполненный высоких вдохновений и беспечной игры, порывов и прорывов, веры, заблуждений. Вдали — возрождение к посмертной славе. Мастер не успел поставить Шекспира, но сама его жизнь — шекспировская трагедия XX века.

Попов продолжает свой путь. Сейчас у него на повестке дня именно Шекспир.

МОНТЕККИ И КАПУЛЕТТИ НА РЕПЕТИЦИЯХ. СНОВА ПРОЩАНИЕ

«Клокочут страсти. Клокочет ненависть. Клокочут сцены боя. Клокочет шелк одежд (на картинах итальянского Ренессанса одежды кипят и надуваются, как шелковое белье в мыльном тазу).

Крик ужасающей дисгармонии. *Кричит нищета*, как язва на теле роскошества и богатства (35 000 рублей золотом стоили свадьбы).

Кричит уродство и безобразие карлика-калеки, живущее рядом с божественно красивыми мужчинами и женщинами Возрождения.

Кричит разврат и распущенность рядом с любовью Петрарки, его поэзией и картинами Боттичелли.

Кричит языческое беспутство, думающее, что оно “не расходится с христианством”.

Кричит непокорство Микеланджело. Он грызется, как тигр, за свободу и независимость гения, а на него набрасывают узду ноны и всяческие Медичи.

... Юношеская вера в силу ума и костры, сжигающие гениально мыслящих людей.

... Этот крик дисгармонии, по-видимому, и заставлял мечтать о “гармоническом человеке”»^{lxxv} — таково начало режиссерской экспликаций трагедии «Ромео и Джульетта». 1934 год.

Попов ставит Шекспира. Замысел отчасти смущает постановщика: с 1923 года на сцене Театра Революции не появлялась еще ни одна классическая пьеса. Восстанавливая в 1932 году мейерхольдовский спектакль,

Попов писал специальную разъяснительную статью «Почему мы возобновляем “Доходное место”» и мотивировал возобновление тем, что это одно из самых социальных произведений русской классики, поставленное с революционных позиций. Театр Революции до сих пор мыслится исключительно как театр современного репертуара, и вдруг «Ромео и Джульетта» — «нет повести печальнее на свете...».

Попов опять разъясняет: спектакль будет посвящен советской молодежи. На афише премьеры так и будет написано: «Посвящается Ленинскому Комсомолу». Это для режиссера — «эстафета Шекспира», потому что в борьбе за формирование нового человека, за искоренение родимых пятен старого строя чрезвычайно полезно воскресить образ человека Возрождения. «Гармония мысли и чувства, слова и дела, воли и действия» — вот что, оказывается, привлекает его в любовниках из Вероны. С упорством тянет он нить своих тревог, ведет давнюю тему контрастов, тему, не дающую ему покоя. Разлад обнаруживается там, где гармоничный человек сталкивается со своей «эпохой кричащей дисгармонии». Вот почему интересен Ренессанс и поучительны его «масштабы ума и чувства для нашего современного человека — стратонавта, исследователя Арктики, политика, писателя, художника, актера, педагога-воспитателя, а следовательно, всякого рабочего и крестьянина»^{lxxvi} — это из той же режиссерской экспликации 1934 года.

Сравнение двух эпох — социалистического строительства и Возрождения — витало в воздухе. И Шекспира стали часто поминать. А Леонардо да Винчи, сравнением с которым испугал Попова Астангов, репетируя Гая, был назван в качестве идеала и примера для современного рабочего в речи А. А. Фадеева на Первом Всесоюзном съезде советских писателей: скоро «наш человек сможет развернуться во всей своей красе, будет ликвидировано противоречие между умственным и физическим трудом, человек будет разносторонним».

Возникновению особого интереса к Ренессансу, можно сказать — моды на Ренессанс, способствовал и выход в свет в начале 30-х годов первого на русском языке Полного собрания сочинений Маркса и Энгельса, где содержались ставшие знаменитыми определения эпохи, «которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености»^{lxxvii}.

Шекспир и стал первым посланцем Возрождения на советской сцене (в 20-е годы шекспировские спектакли были единичны). Советская шекспириана развертывается во второй половине 30-х, и Алексей Попов ее открывает.

Внутренний ход вел режиссера от Гая к «беспокойно-творящим характерам типа Леонардо да Винчи», от Анки — к Джульетте, от «актера-мыслителя», интеллектуального героя — если не к Гамлету (его время еще далеко впереди), то к «умным любовникам» Ренессанса. «Умные любовники» — формула, с которой Попов начинает работу над трагедией; «они мудрецы, а не воркующие голуби» — его настойчивый и чуть эпатирующий лозунг, удар рапирой по брокгаузовским слащавым иллюстрациям к «Ромео и Джульетте», по сентиментально-немецкой трактовке, но оперной красоты на сцене.

Еще в июне 1933 года Попов начал беседы с творческим составом театра. Одновременно был организован большой цикл исторических, философских и искусствоведческих лекций о Возрождении и Шекспире: посещение обязательно для всех!

Заявив, что у него еще «не готовы» ни экспликация, ни сколько-нибудь развернутый анализ пьесы, постановщик предложил обсудить образы коллективно. Стенограммы дискуссий сохранились, они занимают около трехсот страниц машинописи: 20 июня — беседа и разбор образа герцога, 22-го — отношений Монтеки и Капулетти, 26-го — Меркуцио, Тибальда и Бенволио, 27-го — фра Лорепцо, 1 июля — разбор образов Ромео и Джульетты. Споры горячи, страсти раскалены: одному лишь графу Парису, незадачливому жениху Джульетты, посвящена в стенограмме пятьдесят одна страница. К тому же актеры все как один занимаются в университете марксизма на Старо-Пименовском, а руководитель семинара В. С. Кеменов приглашен консультантом спектакля.

Первый горячий спор вспыхивает из-за герцога: как его все-таки трактовать? У Шекспира он явно прогрессивная фигура, он же против феодальной вражды, ему принадлежат знаменитые слова, завершающие пьесу. С другой стороны, герцог — эксплуататор. И все-таки: а вдруг он лучше других? Ведь просвещенный абсолютизм в елизаветинскую эпоху был более прогрессивен, чем феодальная раздробленность.

Фрагменты обсуждения:

«А. Д. Попов. Обратите внимание на то, что делает Шекспир. Он убирает эту фигуру из конфликтов. Герцог у Шекспира хронически запаздывает. Первая драка: он пришел к финишу, поговорил, погрозил пальчиком и ушел, а Жизнь продолжается, конфликты растут.

Возникает вторая драка: Тибальд убивает Меркуцио. Ромео убивает Тибальда. Когда все кончено — появляется герцог. Опять погрозил пальчиком, попугал высылкой и благополучно ушел.

Наконец, третье его появление, когда нагромождена гора трупов. Появляется герцог и высокопарно, ханжески, проливая крокодильи слезы, говорит: как вам не стыдно, может быть, вы помиритесь и подадите друг другу руки? Вот его объективная роль в трагедии. Чем он величественнее, чем пышнее его свита, чем наряднее костюм, чем богаче музыкальное сопровождение (и чем оно традиционнее, т. е. музыка должна быть одна на все выходы), тем глупее он выглядит.

С. В. Шервинский (поэт, переводчик, приглашен для занятий стихом с актерами) Если эту фигуру не понимать как раму спектакля, то совершенно немислимы его последние слова “нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте”. Я хочу представить себе эти последние слова в устах герцога, которого мы шельмуем в течение четырех-пяти действий!..

И. Ю. Шлепянов (художник и сопостановщик спектакля). Кто является выражением так называемого “трико эпохи”? Я отвечаю: конечно, герцог. Кому из персонажей нужно надеть гюльфик? Конечно, герцогу. Это значит компрометировать его, но не опохабливать. Если в других костюмах вы видите

то, что переключается с нашим днем, в costume герцога никакой переключки быть не должно.

В. С. Кеменов. Нужно отделить Шекспира — крупного художника от политического мыслителя, связанного рамками своего времени, и, не искажая материала автора, помочь Шекспиру звучать более полно...

О. И. Пыжова (исполнительница роли Кормилицы). Самое трудное, что на этом кончается пьеса...

Ю. С. Глизер (исполнительница роли Кормилицы). Я думаю, тем, что эта роль поручена Щагину, она получит очень определенную трактовку. (Смех.)...

С. В. Шервинский. ... Почему вы слово “печальный” считаете слюнявым? Это было самое любимое слово Пушкина.

М. И. Бабанова (исполнительница роли Джульетты). Мне представляется, что эта концовка есть приговор всему старому миру. Герцог подводит итоги всему тому, что сделалось. Он сам себя этим угробливает. Зачем нам топить его разными гульфиками, когда он сам себя топит?

С. В. Шервинский. Концовка проста: двое юных, двое прекрасных любили и погибли. Поистине трагически печальная вещь. Это может констатировать любой человек, и до каждого сознания дойдет, что это печально».

И еще больше сомнений, поисков выхода из созданного Шекспиром тяжелого положения вызвал образ фра Лоренцо: монах, а сочувствует Ромео и Джульетте, значит, ханжа, хитрец, сводник. А может быть, нет? Может, он в душе атеист?

Было здесь, разумеется, много наивного, и вульгарная социология довлела, однако воображение было разбужено, все чувствовали себя ответственными за спектакль, и образы действительно были завязаны, распахана была почва трагедии. Было интересно! Попов еще не подозревал, что демократизм «вольной трибуны» на репетициях таил в себе также и опасность.

Но пришлось прервать работу над Шекспиром и экстренно делать плановую постановку «После бала» Погодина. Пьеса, написанная по заказу театра, осталась и для автора во многом «заказной»: колхозная тема выдвигалась в актуальные и горячие. Женщина-колхозница была названа героиней социалистического строительства на XVII съезде партии (приводились цифры: председателей колхозов женщин — около шести тысяч, бригадиров — двадцать восемь тысяч и т. д.). К тому же в деревне тех дней пропагандировалась новая общественная фигура — начальник политотдела МТС, и постановка спектакля была приурочена и к этой кампании. Но деревню 30-х годов Погодин знал слабо и, как любил говорить Попов, «фантазировал по поводу». Режиссер сокрушался из-за погодинской «измены репортеру», а привлекали его в пьесе только симпатичный лирический образ колхозной бригадирши Маши, рассчитанный драматургом на М. И. Бабанову, да еще возможность использовать новый звуко-музыкальный прием: лейтмотив колхозного бала — вальс — он решил транслировать по радио. Музыкальное сопровождение многих сцен — грамзапись: шумы записываются на пластинку. Попов доволен своей находкой, это ведь приметы социалистического деревенского быта: громкоговоритель в клубах, наушники в избах! А

патефон — новинка 30-х годов, признак благосостояния семьи — вытеснял в спектакле «После бала», как и в деревне, старинную, доморощенную частушку.

Сорок штук желатиновых пластинок для записи шумов выписали из Германии, радиофицировали сцену, сделали большой заказ и на отечественные патефонные пластинки: падеспань, полька, «Хабанера», вальсы «Неаполитанские ночи» и «Весенние голоса» будут транслироваться тоже через громкоговоритель. Оркестр Театра Революции, большой, состоявший из прекрасных музыкантов, всегда работающий в поте лица, на спектакле «После бала» — выходной!

Музыкальное решение было замечено всей критикой. В целом же спектакль был признан неудачей: разнобой в исполнении, фигуры кулаков и подкулачников карикатурны, другие забытовлены, и вовсе не соединились две героини: мелодраматическая Людмила — Глизер и Маша — Бабанова. Обвиняли Попова, и даже С. М. Эйзенштейн, его любивший, сказал о «нечуткой эмпирической режиссуре».

Однако Бабанова есть Бабанова, и спектакль публике нравился, долго не сходил со сцены. Восемнадцатилетнюю Машу-бригадиршу критика объявила идеальным образом советской героини. Юная Маша, почти подросток, умна, чиста, проникательна при всей своей наивности, душевно интеллигентна и внутренне культурна при малом образовании. Недаром лучшей сценой сочли писание Машей любовного письма начальнику политотдела МТС. Девушка консультируется у... Татьяны Лариной. Маша восхищалась красотой пушкинских стихов, в чем-то сочувствовала Татьяне и соглашалась с ней, а что-то решительно не принимала, называла Татьяну «угнетенной», а письмо ее — «отсталым». Во всем этом сквозило умиление и юмор, характерный для 30-х годов. Впрочем, это уже никому не казалось документальной правдой деревни тех дней. «Конечно, это не колхозница, не крестьянская девушка», — говорила и Бабанова. Попов сетовал на стилизованность языка погодинских крестьян.

Он не слишком огорчен своим неуспехом. Он всей душой в другом, прерванном труде, и колхозный погодинский бал окажется лишь репетицией к сверкающему огнями балу в Вероне, умница Маша обернется шекспировской Джульеттой.

За прошедший год замысел окреп и отчеканился, во многом освободился от социологизирования. Правда, Попов «протащит» вечно запаздывающего герцога-фанфарона с глупо пышной свитой и парадным музыкальным лейтмотивом. Разумеется, он будет стоять насмерть за своих «умных любовников». В монахе Лоренцо, обаятельном и светлом у Шекспира образе францисканца, ученого-гуманиста, сохранятся черты фарисея и труса, об этом через многие годы будет с юмором вспоминать В. С. Кеменов. Но если можно считать и преходящими, и спорными, и отчасти наивными исторические концепции режиссера, то бесспорно и необычайно тонко его интуитивное ощущение эпохи, уже подкрепленное доскональными знаниями. Попов успел стать не только компетентным «шекспироведом», он поистине живет в эпоху Возрождения. Поразительный «эффект присутствия», богатство и точность

воображения, которые, как оказалось, и суть сила режиссерского таланта Попова, роднили его с первым учителем, Станиславским.

Попов в ту пору не был знаком с режиссерским планом «Отелло», написанным Станиславским в 1929 – 1930 годах и опубликованным лишь в 1945-м. Поиски Попова были синхронны, параллельны (как и в следующем его шекспировском спектакле, «Укрощение строптивой» в ЦТКА). Сказывалась *школа*.

И, конечно, ощущались в замысле «Ромео и Джульетты» последующие «прививки»: ненависть к «косноязычному, шепелявящему театру», многолетние поиски сценического «красноречия» и эйзенштейновские — «золяистские» фактуры. Вот когда они пошли в дело! Кожа, холст, бархат, парча, шелк, шершавая поверхность камня, дерево и железо, листья померанцев и лимонов в саду. Утро, полдень, ночь, заря — их надо искать. У Попова прекрасный помощник — И. Ю. Шлепянов, он целиком поддерживает и разделяет постановочный замысел, он, в прошлом чуть суховатый конструктивист, тоже влюблен в Италию, в Ренессанс и буквально забрасывает Попова своими находками. Он сочиняет декорацию — мощную, хитроумную и удобную планировку, в которой любопытно транспонировалась конструкция «Поэмы о топоре». Аскетизм прошлых спектаклей уходит, шекспировская трагедия на сцене будет красива.

Из режиссерских записей и стенограмм бесед:

«Живопись Ренессанса: тонкие, изящные ноги у глубоких стариков.

Мешочки с песком привязаны к палкам у ремесленников: удобнее бить... У женщин котурны, и они не носили белья.

Бал. За вторым занавесом стол яств. Пьют, едят, и валит из кастрюль пар. Пар, пар! Пар!

Карпы, шуки, индюшки на блюде.

Джульетта — надо бояться голубого лиризма в образе... Веселая толстуха, дочь Капулетти.

... Ее самоубийство в этом полнокровии нелепо и в то же время легко. Так же нелепо и легко, как самоубийство Маяковского было и неожиданно и ожидаемо.

Офелия — луна, Джульетта — солнце.

Ромео — надо быть страшно жадным до всяких возможностей, дать его густую кровь...

Когда А. Д. Радлова читала у нас пьесу²³, я вдруг страшно обеспокоился о переводе. Читала женщина с напевом, и получалось страшно. Где Шекспир, мужество, полнокровие, язык страсти? ... Я думаю, и женоподобный Камерный театр грешил, когда ставил «Ромео и Джульетту»²⁴. Коонен в роли Джульетты часто басыла, а Церетелли в роли Ромео разливался соловьем. Впрочем, хорошо нам сейчас острить по поводу других...

Клокочущий ритм все разгорающегося пламени... Мы в течение шести

²³ Трагедия «Ромео и Джульетта» шла в переводе А. Д. Радловой.

²⁴ Речь идет о постановке А. Я. Таирова (1922 г.).

месяцев занимались стихом, начали с “Русалки” Пушкина.

Стихи надо читать так же, как носить хороший костюм, — скромно и непринужденно.

... Движение массы в масштабах всего зеркала сцены и жест отдельного актера равновелики и взаимосвязаны. Одно другое начинает или заканчивает (движение подбородка или кисти руки может начать или закончить движение человеческой массы).

... Темно. В оркестре звучит трагическая монументальная тема, постепенно переходящая в ясную романтическую неумирающую тему любви Ромео и Джульетты.

В темноте давно раскрылся занавес. На сцене бесформенная груда каких-то строений под покровом цвета ржавой крови. Это покров трехсотлетней давности, лежащий на творении Шекспира, который сегодня мы хотим поднять.

Он поднялся вверх, и его подкладка стала постоянным голубым тентом и одновременно небом спектакля».

Реализовалась давняя мечта Попова о лестнице как игровой площадке. Широкие марши-ступени уходят в даль сцены, вверх. В глубине арка, открывающая перспективу крепостной стены и контуры высоких, тонких деревьев.

В нижние марши с двух сторон вмонтированы два вертящихся круга. Они позволяют осуществлять быстрые смены декораций — интерьеров: комната Джульетты, балкон ночью, келья фра Лоренцо. Сама лестница — отличный плацдарм сцен натуральных, народных и в первую очередь пролога, боя, ставшего классической, хрестоматийной сценой театрального искусства.

Мирно начинается утро. Из окошка дома Монтекки спустился по веревке слуга Капулетти, чья-то нежная ручка послала ему сверху воздушный поцелуй: слуги-то дружат между собой. Ссора начинается с ленивой перебранки. Дома — враждующие кланы, дома-крепости стоят друг против друга. Бой всерьез начинает Тибальд, племянник Капулетти, выскочивший на улицу с мечом наголо. И здесь, подобно огню, драка охватывает сцену: выскакивают люди, слуги, господа, две минуты сценического времени идет ожесточенный молчаливый бой под звон и лязг оружия.

Общую картину, которая в спектакле захватывала мрачным темпераментом и размахом, складывали одиннадцать поединков-дуэлей, одиннадцать дерущихся пар, первые — в разлетах нижнего марша, остальные — уходя вверх, до самого конца лестницы; Тибальд и Бенволио, старик Монтекки и старик Капулетти, двое слуг, двое горожан и так далее.

В беге спектакля намечены опоры, пики действия, развития темы. Первый — гибель юноши в алом плаще.

Невесть откуда, из правой кулисы, появляется прекрасный и стройный, златокудрый молодой человек. Чей он? Монтекки? Капулетти? Неизвестно, пока он просто прохожий, веронец, беспечно отправившийся по своим делам. Чуть приглушенные, североитальянские краски фона (их тоже долго искали, несколько раз перекрашивали стены домов) и светлое, бело-алое пятно. Юноша сияет, как ангел утра, мягко ложатся складки алого плаща. Он пересекает сцену

и вдруг — удар шпаги, посланный ему в сердце огромным бородатым верзилой. Взлетает и падает алый плащ, падает юноша. Эта мизансцена — смена ритма. Бой замирает, и на мгновение воцаряется мертвая тишина. Последнее судорожное движение руки погибшего — сигнал к новой вспышке остервенелой драки. Златоволосого юноши нет среди персонажей трагедии Шекспира. Его играл только что кончивший школу-студию при театре Б. Толмазов. Сцена была отмечена во всех рецензиях, воспета Ю. Юзовским, с нее начавшим свою статью о «Ромео и Джульетте».

Второй пик — смерть Меркуцио, потрясающий своей силой и скорбью шекспировский текст. Под ясным солнцем Вероны, на полуденной улице в нелепой схватке погибает еще один молодой человек, полный кипучих жизненных сил: «изысканный, привязчивый, благородный» Меркуцио — говорил о нем Пушкин, считая его «замечательнейшим лицом изо всей трагедии» после Джульетты и Ромео. Только что Меркуцио беспечно шутил с друзьями. Удар шпаги — и, истекая кровью, он проклинает убийц. Меркуцио — В. Белокурова Попов считал лучшей актерской работой в спектакле.

Мизансцена смерти Меркуцио описана салим режиссером: «Тело слабеет, сникает, физические силы покидают его, ноги подкашиваются, а мысль и пронзенное шпагой сердце в последний момент жизни обрели невиданную силу протеста и гнева... Меркуцио *хочет уничтожить Тибальда собой* — поэтому, судорожно сжав шпагу, вытянув ее вперед, он посылает себя на Тибальда как снаряд. ... Необходимо было к этому моменту разместить Меркуцио и Тибальда на разных высотах. Меркуцио — Белокуров был выше Тибальда на целый метр и стоял на краю площадки. С возгласом “Чума на ваши дома!” он бросал свое тело со шпагой на Тибальда — вперед и вниз, *и какой-то момент тело было в полете*. А в следующую секунду его уже подхватывали стоявшие внизу Ромео и Бенволио и бережно опускали на землю, уже мертвого»^{lxxviii}.

Два этих образа гибели, «повторы», как называет их режиссер, подготавливают сцену в фамильном склепе Капулетти, где уходят ввысь по лестнице саркофаги предков, черно-белая графика, сумрак. Покрыт свежим траурным крепом гроб убитого Тибальда, а над белым смертным ложем Джульетты скорбно застыл с факелом в руке Ромео. В финале сцены — лишь одинокая шпага, воткнутая в пол. Это точка в трагическом развитии темы вражды.

Такие же вехи, опоры в движении темы любви. Тихой и — сразу — тревожной мелодией вступает она в спектакль после пролога, сыгранного мощным tutti боя. Она тоже предупреждение.

В режиссерских планах и в либретто спектакля специально отмечена сцена 4-я, улица: «*Это* начало трагедии. Здесь Ромео уже под крылом своей будущей судьбы: его слова о роковом вечере, прозрение бедствий и безвременной смерти не надо давать курсивом, но вся атмосфера сцены — прелюдия к балу, глухие удары рока». В спектакле эта сцена получилась красивой и чуть таинственной, смятенной. Из дома Капулетти доносятся музыка, раскаты хохота. Спустилась ночь, взошла луна. Мечутся огни факелов,

тени, Ромео и друзья в масках (для спектакля принят «животный эпос» — лисьи морды, птичьи головы), Ромео — в костюме и личине медведя. К друзьям привязались нищие — уроды и калеки, а рядом поэтично звучит рассказ Меркуцио о королеве Маб, повитухе фей... Это — сцена «у подъезда», совсем скоро что-то свершится... И она незаметно переходит в сцену бала, где в музыке (композитор В. Крюков) — контраст разнузданного, пьяного веселья и чистой мелодии паваны, и Ромео, откинув назад медвежью голову-маску, говорит:

Вокруг нее свет факелов погас,
Она в ночи блистает, как алмаз...
Любил ли прежде? Отрекитесь очи,
Я красоты не знал до этой ночи!

И далее — первый поцелуй, прощание у балкона — тоже вехи, лирические взлеты. Умные любовники?

Расчет на индивидуальность исполнителей был у Попова верен в главном: масштаб дарований Бабановой и Астангова заведомо делал героев спектакля *значительными*. Блеском свободного ума, ищущего свои пути к разгадкам и свои имена вещам, изяществом и грацией сверкали монологи Джульетты — Бабановой. У Астангова были интереснее всего моменты размышления и познания — сцена с аптекарем, «за деньги продающим смерть» — яд. Почти без движений, сделанная как бы «крупным планом», она была полна шекспировской горечи, предчувствий, что человеку грозит «золото — яд худший для души».

Но главные герои спектакля недостаточно монтировались друг с другом. Блистательная, всегда прелестная Бабанова, способная играть *все*, а тем более роль прямого попадания — Джульетту, и тонкий, нервный актер Астангов, этот умный и интеллигентный Ромео, существовали порознь — все-таки не «Ромео и Джульетта», любовники из Вероны, пусть «умные любовники». Линия их любви, режиссерски прочерченная и тонко и темпераментно, осталась, однако, линией, *темой* в широком сценическом полотне, воссоздававшем эпоху с ее разительными контрастами, поэзией, кровью, грязью, светом и мраком. Порой казалось, что и сама любовь-то существует для того, чтобы обнажить язвы, заставить содрогнуться, сердцем понять всю губительность вражды, предрассудков и зла. Потом, со вторым актерским составом, когда Ромео в паре с М. Бабановой играл А. Лукьянов, а у Бабановой появились дублерши, две молодые актрисы — В. Малиновская и С. Альтовская, повесть, которой «нет печальнее на свете», звучала со сцены проще, беднее, но сердечнее.

Беда обнаружилась рано, еще на первых репетициях-беседах. Астангов вдруг предложил: «Эти две роли нужно решать как одну. Надо их решать очень гармонично... Никаких шероховатостей, никаких диспропорций не должно быть. Чтобы они даже и одеты не были в разные цвета».

Все закричали, стали возмущаться: что это значит — «решать, как одну роль»? Попов заявил, что мысль «вредная». А ведь Астангов-то был прав, и не зря что-то его страшило.

В дневник репетиций, уже на прогоне, один из режиссеров-лаборантов занес весьма тонкое и точное наблюдение: «Бабанова читала и “играла” за столом для “себя” и “в себя”, это сказалоь и на исполнении и на отношении к Ромео. Она играла с воображаемым Ромео, а не с Астанговым — Ромео (разрыв с партнером)».

В таких случаях считается, что виноват режиссер, и это справедливо. Но Попов оказался в особом положении, стал жертвой своего идеализма и максимализма.

С лозунгом «актера-мыслителя» постановщик вступал в работу над спектаклем, не устанавливая регламента для самовыражения и самоизлияний каждого участника. Дискуссионный клуб, открытый в фойе в июне 1933 года, продолжался и на репетициях в выгородках и на сцене, вплоть до премьеры, и Попов не хотел, а возможно, и не умел вовремя его закрыть.

И Астангов и Бабанова, каждый по отдельности, донимали его нескончаемыми вопросами, возражениями, жалобами, что они не понимают в роли то того, то другого, не могут то, это, третье, десятое, не согласны, не хотят... Режиссер считал, что Астангов углубляется в рефлексию, излишне перегружая образ юноши. Астангов стоял на своем.

Из протокола репетиций (декабрь 1934 г.):

«М. Ф. Астангов. Меня все еще занимает вопрос о том, как понимать Ромео до встречи с Джульеттой. Мария Ивановна говорила» что он раньше — шалопаи. Но ведь если первую тоску Ромео трактовать несерьезно, подчеркивая некоторую напыщенность его выражений и т. д., то как играть отказ Ромео от прежней любви?

А. Д. Попов. Какую-то разницу между двумя Ромео (до и после встречи с Джульеттой) вы видите? Скажите, в чем вы видите эту разницу?

М. Ф. Астангов. В том, что первая любовь мельче. Это ясно. Но я боюсь, что публика дальше не поверит, что такая финтифлюшка сильно чувствует...

А. Д. Попов. Надо учитывать собственный актерский материал. Вы по характеру брюнет. Серьезность-то у вас есть. А вот должен быть и уклон в легкомыслие, к этакому Мартинсону Яхонтовичу Церетелли²⁵... Но вы правы, что Ромео и в начале не «золотая молодежь». Он в лес идет не в оперном трико, а в добротном охотничьем костюме. Может быть, и ружье есть за плечами. Но важно то, что первое чувство — больше «воздыхание».

«М. Ф. Астангов (все время думает, ищет). Я могу работать, когда Ромео зрительно мне ясен. Вот, например, он мог идти с книжкой... Его окликают. И вот что тут делать? Здраваться? Или что? Он выходит печальный, почти Гамлет...

А. Д. Попов. Аналогии с Гамлетом не надо... И книжки не надо...»^{lxxix}.

В написанных уже после смерти А. Д. Попова воспоминаниях М. Ф. Астангов возвращается к дням выпуска «Ромео и Джульетты». «Не могу

²⁵ Из трех московских популярных артистов: Сергея Мартинсона, Владимира Яхонтова и Николая Церетелли, к которым А. Д. Попов относился несколько иронически, он создал это «триединство легкомыслия».

не сказать, что на чуткость и доброжелательность ко мне Алексея Дмитриевича я, сам того, конечно, не желая, ответил черной неблагодарностью», — без обиняков начинает он рассказ о том, как одновременно с работой в шекспировском спектакле снимался в фильме «Заклученные», не найдя в себе сил, несмотря на уговоры Попова, отказаться от роли Кости-Капитана...

«Зашоренный и замученный, я недостаточно представлял себе, как я отравлял и разлагал атмосферу репетиций, как все это угнетающе действовало на Алексея Дмитриевича.

Поначалу очень увлеченный постановкой... Алексей Дмитриевич постепенно приходит к депрессии, и заключительную часть репетиций проводит уже И. Шлепянов как художник и сопостановщик. Вероятно, в это время Алексей Дмитриевич уже решает, глубоко обиженный, оставить Театр Революции.

... Запоздалая горечь мне часто напоминает, как после одного из прогонов, сознавая свою вину, я бегу по Собиновскому переулку за ссутулившимся и быстро удаляющимся Алексеем Дмитриевичем. “Вы мне ничего не скажете?” — говорю я. “А что теперь говорить!” — следует ответ»^{lxxx}.

Астангов, написавший все это мужественно и прямо, считал себя единственным виновником происшедшего. В этом он был высоко благороден, но не прав и казнил себя зря.

Уже давно возникли трения между художественным руководителем и директором. Сначала отношения с И. С. Зубцовым складывались дружественно и Попов доверял своему коллеге-администратору полностью, ценя его преданность делу и оперативность. Попов никогда не позволял себе вмешиваться в функции директора, Зубцов же все больше и больше ощущал себя равным Попову даже и творчески. Возможно, это была своего рода компенсация несложившейся у директора актерской и режиссерской судьбы и загнанного вглубь эстетического лидерства. Попов действительно был человеком доверчивым, на редкость демократичным. Он не умел соблюдать ту дистанцию, которая — увы! — по-видимому, все-таки необходима в любом деле, а в театральном деле — вдвойне; на репетиции он был открыт каждому и действительно искренне (а не только в целях педагогических) выслушивал чужие мнения и принимал их абсолютно всерьез, даже если они были не вполне серьезны. Исповедуя веру в «коллектив творческих единомышленников», он первым неукоснительно придерживался правил этой веры, был беспощадно требователен к себе и от других ждал того же. Но для жизненного успеха и для ведения дела, видимо, необходимы непреклонная твердость, жесткость, железная воля — свойства вождя, диктатора. Их-то был начисто лишен Попов. «Деликатный» — чаще всего встречается в характеристиках молодого Попова именно это слово, казалось бы, столь не соответствующее ни суровым десятилетиям 20 – 30-х, ни самой профессии режиссера-постановщика. Разочарования в людях глубоко его травмировали, удары он «принимал не в бок, а в сердце», как сказал об Алексее Дмитриевиче его сын, А. А. Попов.

Так вышло с вахтанговцами, так получилось и с И. С. Зубцовым. В гастрольной поездке Театра Революции летом 1934 года по Белоруссии и

Украине конфликт уже вышел наружу и было допущено много бестактностей (употребим это выражение, пусть и не вполне соответствующее и сильно смягчающее истинное положение вещей) в адрес Попова. Работа над Шекспиром протекала в условиях постоянного недовольства, контроля, вмешательства со стороны дирекции.

Закулисные помещения театра были завалены книгами по истории Возрождения, гравюрами, фотографиями. В одном фойе фехтовали участники боя (полгода продолжались обязательные для всего мужского состава занятия), в другом молодой балетмейстер Игорь Моисеев репетировал сложный по композициям бал в доме Капулетти. Постановочная часть запрашивала у трестов «кожи разных цветов для пошивки лосин, курток и части обуви — 200 кв. метров», «бархата на 5000 рублей и шелкового атласа на 3000 рублей». В небольших комнатах за кулисами С. В. Шервинский и К. М. Семенова, ассистенты режиссера по стиху, занимались с актерами текстом. Сбивался с ног «режиссерский штаб», верные помощники Попова и Шлепянова — Д. В. Туннель и Б. М. Седой.

А дирекция выпускала приказ за приказом, вывешивала на доске грозные обращения к коллективу театра, проводила экстренные совещания, собрания, митинги. Искусственно нагнетался аврал, слова «срыв», «подрыв», едва ли не «вредительство» висели в воздухе.

В срок не укладывались. Нехорошо, конечно, но все же премьеры Шекспира не есть пуск завода или электростанции.

На репетициях по распоряжению дирекции был установлен комсомольский пост. Спектакль посвящается комсомолу — пусть комсомольцы наведут порядок. Ребята, эти Джульетты, Ромео и Тибальда 1935 года, взялись за дело дружно и боевито. Бюллетени комсомольского поста встречали приходивших на репетиции каждое утро:

«Комсомольский пост находит, что совещание за режиссерским столом после звонка является недопустимым фактом, урывающим время от репетиции».

«Комсомольский пост находит репетицию “2-й сад” примерной и предлагает всем равняться по участникам этой сцены».

«Мы считаем, что за срыв репетиции 23.III несет ответственность А. Д. Попов, допустивший... обсуждение по поводу репетируемой картины. Все эти разговоры, мы еще раз напоминаем, должны вестись после репетиций, а не отнимать за месяц до премьеры время и силы у актеров и режиссера, ставящего картину»^{lxxxix}.

При всей нервности Попов отличался большой внешней выдержкой и в поведении был корректным всегда. Еще И. М. Толчанов заметил это в «легкоуязвимом» режиссере и рассказал в своих воспоминаниях один эпизод: Попов не переносил плохой работы постановочной части. Однажды на спектакле после какой-то грубой накладке Толчанов увидел Попова в совершенно необычном состоянии: он мчался по коридору, подбежал к сцене и громко крикнул в сторону постановочной части: «Узюм!» «... Это, очевидно, была разрядка, — заключает Толчанов, — так как после этого возгласа он

повернулся и пошел обратно в зрительный зал».

Сколько же такого «узюму» накопилось у Попова во время репетиций «Ромео и Джульетты»! Он не обладал умением своего героя Григория Гая, «ликуя», преодолевать трудности. Может быть, именно недостающие ему самому свойства так восхищали его в героях пьес о пятилетке, недаром так любил он подчеркивать их «оптимизм, бодрость, волю к действию и победе». Воспев металл, в себе имел металла мало — ни стали, ни железа.

К «предельной дате», назначенной директором, — к 23 апреля — не успевали. Премьеру перенесли на 12 мая. Зубцов неистовствовал. 30 апреля Попов провел генеральную репетицию. 6 мая, как зафиксировано в дневнике, репетировал смерть Меркуцио — отрабатывалась, очищалась ритмически знаменитая впоследствии мизансцена полета. 8 мая репетировал сцену в склепе.

Вернувшись домой с репетиции и войдя в кабинет, Алексей Дмитриевич взял с письменного стола пресс-папье и запустил им в оконное стекло. Ничего подобного Анна Александровна Попова не видела за свое двадцатилетнее с ним знакомство, сын — за всю свою семнадцатилетнюю жизнь.

И когда на премьере тяжелый покров пурпурного занавеса падал сверху на шекспирову Верону, воскрешенную так сверкающе-живо, и зал взрывался аплодисментами, творец спектакля был далеко: с тяжелым нервным расстройством его увезли в больницу.

15 июля 1935 года на доске объявлений Театра Революции появилось распоряжение № 45 за привычной подписью — «директор Зубцов»:

§ 1

«Тов. Попова А. Д. с 15.VI числить в полуторамесячном отпуску и по окончании отпуска с 1.VIII, согласно поданного заявления, освободить от занимаемой должности.

§ 2

Уборщицу тов. Блиненкову с 11.VII числить в двухнедельном отпуску.

§ 3

Бутафора тов. Носкова П. Ф. ...

§ 4

Контролера тов. Богатскую Р. И. ...».

15 августа 1935 года Алексей Попов приступил к обязанностям художественного руководителя Центрального театра Красной Армии.

Двадцать лет не встречался Попов с Астанговым. В 1955 году, в один торжественный для артиста день, он получил от Алексея Дмитриевича теплое поздравление: «У Вас есть ум и страсть, а это то, что ведет художника “по восходящей”, пока есть жизнь. Целую Вас, дорогой». Слова поздравления приводит в своих воспоминаниях Астангов, прибавляя: «Тяжкая вина, многие годы угнетавшая меня, с получением этого письма стала рассеиваться».

А чуть раньше, в 1953 году, в адрес М. И. Бабановой пришла из-за границы открытка с изображением парадной анфилады старинного замка. На обороте было написано:

«Дорогая Мария Ивановна!

Приветствую Вас из Праги!

Увидел в натуре вот такую залу-маскарад, где написанные фигуры вываливаются в зал, и вспомнил наших “Ромео и Джульетту”. Захотелось Вас приветствовать. Как-то Вы живы? Крепко жму Вашу руку. Попов»^{lxxxii}.

Мария Ивановна не замедлила откликнуться:

«Глубоко почитаемый и неизменно дорогой Алексей Дмитриевич! ... Я очень часто вспоминаю время работы с Вами и всегда мучаюсь от мысли, что не умела, да и до сих пор не умею дать понять тем людям, к которым я отношусь особенно хорошо и высоко, если можно так сказать, не умею дать понять это свое особенное отношение. И мне хотелось бы, хоть с таким безумным опозданием, — чтобы Вы знали, что в моей актерской жизни Вы были единственным режиссером и человеком, к которому у меня громадное чувство благодарности, который меня научил многому, иногда, может быть, и сам не все об этом зная, и который дал мне гораздо больше, чем он об этом думает. Поверьте, что все это правда, простая и мудрая человеческая правда, а не актерская преувеличенная манера, которую я очень не люблю в своих товарищах по профессии и которую стараюсь изгонять из своей практики. Мне очень было бы нужно и дорого, чтобы Вы поняли меня так, как оно есть на самом деле.

Если бы в жизни могли бы еще произойти чудеса и мне посчастливилось бы встретиться с Вами в театре — Вы смогли бы в этом убедиться. Ну, вот, простите за сантименты, их в свое время мы очень старались выбросить из своей жизни, но вдруг оказалось, что без этих вещей жить скучно и не хочется».

В другом письме М. И. Бабановой к А. Д. Попову:

«Крепко Вас помню, вспоминаю с неизменным сожалением, что жизнь разделила меня от Вас, и очень Вас люблю и как художника и как человека»^{lxxxiii}.

Рядом хранятся письма и телеграммы М. Ф. Астангова, полные признательности, любви и всегда подписанные «Ваш благодарный ученик Астангов».

И еще одно письмо, третьего «виновного» драмы — Н. Ф. Погодина. Ведь это в фильм по его сценарию «перетянули» Астангова. Но дело, разумеется, было совсем не только в этом. Дело было в том, что начавшееся так звонко, красиво содружество драматурга и режиссера и мечтавшийся Попову союз писателя и театра оказались недолговечными. Погодин быстро ушел из завлитов, писал и ставил в других: театрах. Конечно, его право.

И вот письмо без даты:

«Дорогой и милый Алексей Дмитриевич! Я нашел для себя повод, о чем прямо говорю, — чтобы восстановить ту дружбу, о которой я безмерно помню и помню оттого, что моя жизнь была (или, вернее, есть) связана с Вашим личным огромным влиянием. Я люблю Вас еще больше и умнее, когда чуть постарел и многие, решающие мысли из Ваших взглядов принял сейчас как честные, строгие и принципиальные. Короче: я перебесился и возвращаюсь к старой жене, с кем никогда не надо было даже тень на плетень наводить.

Единственный мой упрек Вам: не надо было обращать внимания на мои гоноры и дурости, и тогда я был бы во много раз лучше того, что есть, и мы бы вместе поставили не одну драму в истинном смысле слова.

... Но мы это снова начнем. И я протягиваю Вам руку уважения и сердечного истинного чувства, дорогой и милый Алексей Дмитриевич
Ваш всегда *Ник. Погодин*^{lxxxiv}.

Общеизвестна истина, что характер и судьба взаимосвязаны. «Что имеем — не жалеем...» — слова народной мудрости вспомнил (дин из авторов посмертного сборника «Режиссер, учитель, друг. Современники о творчестве А. Д. Попова»). Судьба многих творческих взаимоотношений Попова была именно такова: после разлуки — горькое раскаяние, нежные чувства любви, благодарности, вины. Потеряв «милого и дорогого Алексея Дмитриевича», человек (если у него самого что-то было за душой, конечно) хватался за голову. Еще бы! Часто ли светит нам, людям, такой свет? Светит и не слепит нас в глаза прожектором, и кругом не кричат: «Се светоч!» Щемящая боль потери уже не оставляла человека. Часто бывало уже поздно. Хорошо Астангову и Бабановой: они успели повиниться. А он их всегда любил.

Итак, еще одно прощание, опять уход.

Четыре года был Алексей Попов худруком Театра Революции: 1931 — 1935... Выражаясь языком эпохи, не одну, а, наверное, две пятилетки выполнил он в четыре года. Вместе с временем он мчался, забывая о себе. Не вернуться в театр на свою триумфальную премьеру Шекспира, который буквально стоял на повестке дня (на подходе «Отелло» в Малом театре с А. А. Остужевым, «Король Лир» с С. М. Михоэлсом в ГОСЕТе), даже и не подумать о том, что лучше, выгоднее было бы сейчас «пожать лавры», мог действительно только лишь Попов.

«Схема» уходов родилась в тот давнишний весенний день, когда молодой артист Художественного театра не внял гласу учителя, увещевавшего его. Нужно было лишь раз «преступить». И всякий следующий ситуация повторялась: Попов уходил на гребне успеха, не думая о закреплении его, не боясь начинать новую жизнь, не подсчитывая, что теряет. И все-таки если каждое прежнее расставание имело свой разумный смысл и внутреннюю логику, то, о котором речь, было напрасным. Оно было ошибкой, результатом настроения (что позже стали называть «стрессом»), итогом сцепления случайностей. С вахтанговцами Попов расстался правильно — добра бы не было: слишком разными были вахтанговцы и он, хотя глубоко и долго горевали о беглеце Борис Щукин и еще несколько человек в театре на Арбате. Здесь, в Театре Революции, было иное. «Перемелется — мука будет!» — мог бы сказать себе Попов, но не сказал.

Ушел. «О нем два сердца, может быть, еще грустят»... Нет, не два, многие сердца. И когда в 1948 году Попов возобновлял «Ромео и Джульетту», весь коллектив Московского театра драмы (так назывался теперь Театр Революции) послал ему приветствие, которое кончалось словами:

Нет встречи радостней на свете,
Чем встреча с вами на «Ромео и Джульетте».

ПИСЬМА С ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

«На нашей сцене можно будет воспроизводить любые баталии, до танкового марша включительно. На ней сможет приземлиться самолет», — гордо заявляет в одной из статей А. Д. Попов, художественный руководитель Центрального театра Красной Армии.

На площади Коммуны возводится по проекту архитектора К. Алабяна невиданное театральное здание. В плане оно имеет форму пятиконечной звезды, правда, видеться звезда будет только с неба. С земли, с площади, сооружение смотрится как грандиозный фантастический мавзолей или языческий храм, поднятый на постамент, с крыльями-портиками и тяжелой колоннадой. Наверху — башня. Пока же, в 1935 году, здание в лесах и ЦТКА — так все называют этот театр — играет в маленьком Краснознаменном зале Центрального Дома Красной Армии, тут же рядом, на площади Коммуны.

Вместо сцены здесь неглубокая эстрада, декорации подают из парка через большое окно за кулисами, их подхватывает в одиночку и тащит машинист сцены силач Асмитулин. С боков сцены на хорах размещается оркестр. Им дирижирует Б. А. Александров, который скоро станет руководителем прославленного армейского ансамбля. Все вместе это напоминает клуб и художественную самодеятельность.

Но Алексей Дмитриевич весел! Ему все нравится! Настроение у него прекрасное, страшные дни позади. Вылечился надежно, депрессии как не бывало.

Его ждет сцена зеркалом в тридцать метров ширины и зрительный зал на 1800 мест. Правда, когда он влезает на леса и видит внизу людей, похожих на муравьев, сомнение закрадывается в душу: вот как будут выглядеть актеры! Но обещают, что сцена сможет и уменьшаться в размерах с помощью специальных щитов.

«Военный театр», «ведомственный театр» — эти строгие слова тоже немного смущают Попова, и вокруг часто спрашивают: да как же можно сочетать «искусство» и «устав»? Но в глубине души Попов и этому радуется. Устав и воинская дисциплина — отлично! Красива неукоснительная субординация армии! Там будет порядок.

Прекрасный молодой коллектив — считает Попов. Армейский театр был основан по решению Наркома обороны К. Е. Ворошилова в 1929 году, после того как актерские группы Центрального Дома Красной Армии обслуживали части в боевой обстановке конфликта на КВЖД. В 1932 – 1934 годах художественным руководителем ЦТКА был Ю. А. Завадский, поставивший на его маленькой сцене один из заметных своих спектаклей «Мстислав Удалой». Е. С. Телешева, режиссер МХАТ, работала над «Вассой Железновой» и «Мещанами» М. Горького. Сплачивалась талантливая труппа, хотя состав ее поначалу и претерпевал различные изменения, актерские и режиссерские

уходы, приходы (середина 30-х — время организационных перестроек, слияний старых и рождения новых театральных коллективов). В итоге в молодом театре с вновь назначенным художником Алексеем Поповым остается следующее «ядро»: А. Хованский, А. Хохлов, П. Константинов, Д. Зеркалова, Л. Дмитриевская, Л. Добржанская, А. Ходурский, В. Пестовский, В. Благообразов, М. Майоров, Н. Хомякова, А. Богданова, Р. Ракитин. Вскоре приходят В. Ратомский, Г. Васильев. При ЦТКА еще до Попова существовала школа: в ней учатся и те, кто потом станут ведущими актерами театра.

Ближайшую творческую программу Попов формулирует так: предельно правдивая игра, импровизационное самочувствие актера, тончайше проработанное взаимодействие партнеров на сцене. Можно заметить отличие его выступлений, лекций, статей-манифестов второй половины 30-х годов от предыдущего цикла: начала десятилетия. Сейчас уходит вся тема «рационального», исчезает формулировка «представление на основе волнения от мысли», подчеркивается *эмоциональная* природа творчества актера, переживание, а первым пунктом режиссерско-педагогической программы безоговорочно названа «система» К. С. Станиславского.

Есть тому и внешние причины. Дискуссии о формализме, ранее носившие локальный характер, ныне, после закрытия РАПП и объединения творческих течений на единой платформе, приобретают размах длительной, на двадцать лет, борьбы с формализмом по всему фронту искусств, которая рассматривается как существенно важная часть общей идеологической работы.

В редакционной статье «Правды», опубликованной в феврале 1936 года и названной «Сумбур вместо музыки» (по поводу оперы «Леди Макбет Мценского уезда»), говорится о перенесении в оперу «наиболее отрицательных черт “мейерхольдовщины” в умноженном виде». В 1936 году был закрыт МХАТ 2-й, в 1938-м — ГосТИМ. Реалистический театр, руководимый Н. Охлопковым, сливается с таировским Камерным театром. Все эти реорганизации связаны именно с усилением партийной борьбы против формализма.

Специальное правительственное сообщение об огромном успехе спектакля МХАТ «Анна Каренина» призывает равняться на этот театр.

Попов считает для себя необходимым вновь взглянуть в творческие достижения реализма. Тем более что он себя всегда и так считал реалистом, а формализм (если понимать под этим претенциозную, бессодержательную форму) ненавидел.

Он ставит пьесу И. Прута «Год девятнадцатый». Работа нетрудная: самоигральная пьеса, выигрышные роли. Это эпизод гражданской войны, бакинское большевистское подполье, конспирация, смертельно опасная доставка нефти для осажденной Астрахани по Каспию на утлых лодках-«туркменках». На микроэстраде Краснознаменного зала Попов и художник И. С. Федотов — это первая их встреча — сумели эффектно воспроизвести взрыв лодки: ночь, море, грозные волны, опутанный сетями борт баркаса, сигналы позывных, пламя, пороховая завеса. Критика обратила внимание на спектакль и единодушно отметила свежесть и искренность игры молодых

исполнителей.

Пока помощник Попова, режиссер спектакля В. Типот, ведет застольные репетиции, Попов позволяет себе даже уехать из Москвы по приглашению Киевского театра имени Ивана Франко. Киевляне пригласили Попова как «специалиста по Шекспиру», у них есть свой замечательный король Лир — Амвросий Бучма. Попов подписывает договор. Вместе с ним в Киев едет В. С. Кеменов, снова консультант постановки. 22 – 23 января 1936 года будущий постановщик делает двухдневный доклад по концепции трагедии на собрании труппы.

«“Король Лир” в эпоху стахановского движения» — так можно было бы чуть прямолинейно, но точно назвать этот замысел. Первая забота Попова — трудный «мостик от Лира к сегодняшнему человеку, который шел со стахановского совещания или читал сегодняшнюю газету... а вечером зашел на “Короля Лира” в театр»^{lxxxv}.

Возникает, как и недавно в «Ромео и Джульетте», ассоциация с могучей эпохой всемирной ломки, образ «половодья», когда «лопнули обручи», человек высвобождается от средневековых пут, начинает ощущать себя личностью, индивидуальностью. В это время разительных контрастов, брожения, поляризации добра и зла «всемогущий монарх возомнил себя высшим существом», стал деспотом, дошел до предела гордыни, и очеловечило его лишь страдание.

Режиссера увлекает запечатленное Шекспиром раздвоение личности, которое он и стремится проследить в персонажах трагедии: «Лир — король и человек. Корделия — придворная и дочь. Трагическое расчленение человека и “чиновника”... Лир и Шут (един в двух лицах, меняются местами). Лир и Глостер (параллель)».

Замысел не осуществился: и у театра изменились планы, и Попова увлекло иное. Возможно, так и не нашел он «мостика» между эпохой, жаждущей, как он считает, света, радости, оптимизма, и мрачным пафосом «Короля Лира», где, по точному слову Блока, «все горько и сухо».

Шекспировская комедия об укрощении строптивой — вот что теперь занимает его мысли.

Неисповедимы пути образа. Замысел спектакля возник у режиссера в венском «Луна-парке».

В Вену Попов поехал в сентябре 1938 года в составе советской делегации на Международный театральный конгресс. Газета «Известия» попросила его быть еще и... спецкором, и каждый день на страницах газеты появлялись переданные Поповым по телефону корреспонденции.

Спецкор не рассказывает, что все свободное время он проводит у аттракционов, как некогда саратовский мальчишка, прогуливающий уроки ради балаганов на Московской площади. Карусель, где лошади, укрепленные на пружинном стержне, ведут себя «как живые»: подсакивают, встают на дыбы, останавливаются, скачут рысью, всколыхнула воспоминания о русских ярмарках и навеяла лучшую сцену спектакля «Укрощение строптивой» «Дорога в Падую»: знаменитые деревянные кони, резные, с поднятыми копытами, а на

конях — прекрасные всадники!

Снова целая лаборатория шекспировского спектакля развернута в театре. Но теперь не обсуждения образов, а импровизационные репетиции, этюды, придумывание биографий персонажей — начало работы. Замысел Попова — четкий, простой, целеустремленный. В нем разгадывается загадка «странной» шекспировской комедии.

Странной кажется она Попову потому (впрочем, и до него уже три века многим казалась странной), что гуманист Шекспир не мог, как убежден постановщик, рассказать историю об укротителе Петруччио и укрощенной Катарине с позиций феодальной морали «жена да убоится мужа своего». Конечно, не мог! Известный во многих обработках и бытовавший до Шекспира на елизаветинской сцене, этот сюжет заблестел другими красками, получил совершенно иное идейное звучание: «Шекспир привнес в текст и подтекст образов только одно обстоятельство: *Катарина и Петруччио полюбили друг друга*. Идея пьесы — борьба за человеческое достоинство. Любовь и уважение друг к другу — вот основа счастья. Петруччио не только укрощает Катарину, но и укрощается ею. Катарина “укрощается” силой своей любви к нему. Петруччио и Катарина вошли в пьесу одними, а ушли из нее уже другими людьми»^{lxxxvi}.

Сцена в дороге и есть кульминация «сюжета об укрощении строптивой», — здесь, по пути на свадьбу сестры Катарины, тихой и благонравной Бьянки, Петруччио делает как бы «генеральную репетицию» покорности Катарины. Но последний раз встают на дыбы своенравные кони. «Петруччио и Катарина уже два крепко спаянных сердца», — говорит режиссер. Весело, согласно кавалькада движется к Падуе. Развернуть эпизод очередной перебранки Петруччио и Катарины в сцену принципиальную, разрешающую конфликт не только репликами шекспировского комедийного текста, но и игрой, движением, ритмом скачки, остановок, участием в действии конских морд, — для всего этого нужна была большая свобода в обращении с шекспировским материалом, в ощущении веселого и авантюрного духа Возрождения, которым напоена комедия.

Этого-то и добивается Попов на импровизационных репетициях, ищет «дух веселого розыгрыша», свойственный ренессансному быту, и, с другой стороны, психологическую точность, ибо воплощение замысла требует тончайшей проработки подтекста. Иначе ничего не получится. И не только у центральных героев, но и у других — контрастирующих — пар: Бьянки и Люченцио, вдовушки и Гортензио, чьи судьбы оттеняют судьбу Петруччио и Катарины.

Но приходится свернуть «лабораторию» и погрузить ее в вагоны специального поезда дальнего-дальнего следования: ЦТКА направляется в Дальневосточный край, или ОКДВА — Особую Краснознаменную Дальневосточную Армию. Поскольку строительство здания задерживается, театр выезжает на долгий срок и в полном составе, с двенадцатью спектаклями и несколькими концертными программами, с огромным разветвленным маршрутом. Предстоит обслуживать, давая ежедневно и одновременно четыре спектакля и концерты, необозримую территорию: от Николаевска-на-Амуре на

севере и до Владивостока на юге с выездами к Татарскому проливу и Благовещенску. В поездке и должен Попов выпустить «Укрощение строптивой». Алексей Дмитриевич не устает радоваться. Он засиделся в столице!

«Не могу говорить о других людях, но я в те годы жил в реальном ощущении неизбежности и близости войны. Эта страшная война все время как бы маячила на горизонте», — вспоминал Попов впоследствии. Горизонт военного конфликта виделся ему, как и большинству его современников, на Востоке: там вспыхивали очаги, там плелись провокации, но на замке советская граница:

У высоких берегов Амура
Часовые Родины стоят...

Торжественные проводы, напутствия военного начальства, море цветов на вокзале...

Из писем к А. А. Поповой (и небольшие комментарии):

«19 октября 1937 г.

... Подъезжаем к «Ерофею Палычу». Дорога начала надоедать и утомлять, хотя мы слоняемся по всему поезду и это больше напоминает пароход, нежели железную дорогу.

... Дико и сурово. Особенно суровы и пустынные реки, в которых трудно себе представить какую-либо жизнь...

... Работа идет, репетиции — нормально, поют, играют, читают, готовят программы; народ в поездке как-то значительно сблизился и просто лучше узнал друг друга...

... Пальто линять перестало, хотя хожу в лыжном коричневом костюме (пиджак снял, чтобы не пылился)».

«Ерофей Павлович» — железнодорожная станция, названная в честь купца Б. П. Хабарова, одного из открывателей Приамурья. Его же имя и носит город, куда в яркий и солнечный осенний день 22 октября 1937 года прибыл спецпоезд ЦТКА.

Вокзал до отказа забит девушками. Их регистрируют на специальных пунктах, увозят на автобусах и грузовиках, кажется, их сотни и сотни! Попов никогда не видел столько женских лиц одновременно!

Театр приехал в ДВК в разгар движения «хетагуровок». В феврале 1937 года в «Комсомольской правде» с письмом к девушкам всей страны обратилась Валентина Хетагурова, жена командира Красной Армии. Попала в ДВК по мобилизации с группой ленинградских комсомольцев, вскоре вышла замуж, зовет на Дальний Восток, но «только смелых, решительных». И что началось! В октябре, когда москвичи прибыли в Хабаровск, было зарегистрировано уже девять тысяч новых дальневосточниц — «смелых, решительных». Весело, оживленно было в Хабаровске. На «пяточке», как назывался спуск к Амуру в самом центре города, вечерами звенели девичьи голоса, здесь ходили высокие, плечистые моряки и красные командиры, здесь знакомились, влюблялись, ревновали...

Чуть выше, фасадом к Амуру, стоял желто-белый Дом Красной Армии, перестроенный из здания бывшей городской думы. Окна смотрят прямо на реку, справа, неподалеку, — знаменитый хабаровский утес, высокий обрыв, и под ним всегда шипит и пенится вода. Напротив — краснокирпичный старинный дом, где останавливался по пути на Сахалин А. П. Чехов, рядом с ним — Арсеньевский музей, полный диковинок дальневосточной фауны, а перед входом, среди деревьев, под специальным навесом — стометровый скелет кита. Бескрайний разлив, слияние Амура с Уссури, далеко противоположный низинный берег.

Дом Красной Армии — уютный, чистый, с большим фойе, удобной сценой и прекрасной акустикой. Здесь будет главная стационарная площадка ЦТКА. Часть труппы сразу уезжает из Хабаровска. Попов пока останется (с ним сто десять человек), выпустит «Укрощение строптивой», а далее произойдет «обмен»: в Хабаровск вернется вторая группа театра, которая сейчас отправилась по другим городам края (ее возглавляет режиссер И. П. Ворошилов), «хабаровчане» же отправятся в турне. Все сложнейшие передвижения, перекрещения путей, график этой сложнейшей поездки виртуозно разработан начальником ЦТКА В. Е. Месхетели.

В дневниках, которые ведут многие актеры (дневник режиссера А. Л. Шанса публикуется с продолжениями в местных газетах), в письмах А. Д. Попова жене запечатлены и труднейшие транспортировки и поистине героическое преодоление препятствий и стихийных бед, смешные случаи и волнующие встречи.

«Вчера, в ночь на 7-е, в канун Великой Октябрьской революции, мы выезжали с концертом на одну из застав и провели там всю ночь среди бойцов и командиров и их семей. Рады были нам страшно, трудно описать. Замечательно слушали концерт, нельзя забыть этих глаз и лиц. Очень трогательно нас принимали, кормили домашним обедом, который готовили жены командиров, уложили спать, уступив свои комнаты. А под утро мы отправились обратно, так что ночь не спали, но не устали совсем, потому что было очень все хорошо. А сегодня с утра готовим бал в ДКА.

Сейчас 2 часа ночи, пришел с бала-концерта... Было весело. Корзыков конферировал в образе пожарника — всех уморил, и актеров и зрителей, успех имел громадный... Теперь можно садиться за “Укрощение”, которое не репетировано (в день бывало по 4 – 5 концертов и спектакль, а если считать Ворошиловскую группу, то выходит в день по 8 – 10 мероприятий). Во работа! И все работают безотказно!»

«22 ноября.

... Пришел сегодня раньше домой, завтра с утра нет репетиций, поэтому решил черкнуть моей старушке!

Жизнь идет, как река течет, быстро и медленно в то же время.

В “Укрощении”... все приходится *укрупнять* и переводить на полный темперамент. Старик Шекспир не переносит мельтешни, все должно быть *ковано*, гоняю актеров безбожно. Спектакль получается монументальный, зрелищный и благородный. Шифрин, хотя и тихход, копуша, но все же

молодчина. Оформление и костюмы из зала выглядят блестяще! А главное, удивительно *благородно-красиво*, такое вкусное мягкое сочетание красок. Такого благородства красок, вкуса и отсутствия “липы”, бутафорщины я не видел ни в одном шекспировском спектакле. Молодец!

... Сейчас весь вечер сижу дома в туфлях (значит, тепло). Купил здесь 4 полотняные простыни по 26 руб., полуторный размер — привезу в подарок, здесь не надо — есть казенные...».

За окнами Дома Красной Армии стал Амур, задули ветры, облетела яркая листва с раскидистых дальневосточных тополей. Таких в европейской России нет — днем они сверкают на солнце, как тонкая серебряная паутина, ночью похожи на низко стелющиеся густые клубы дыма. На тополях лианы — они напоминают огромные птичьи гнезда. Удивительная природа, удивительный город. Сопки вырастают прямо на равнине, нет перехода, гладь — и сразу изысканный, мягкий контур горного хребта. Причудливы ветви сосен, выгнутые вверх. Здесь край земли, и каждое дерево, каждый куст имеют свою индивидуальность — они последние, замыкающие.

Необычно и население города: особая порода людей, потомки отважных казаков, пробиравшихся к зеленому берегу Амура сквозь таежный бурелом, чащобы и бешеные порожистые реки. Красавцы парни, румяные, улыбающиеся женские лица — отборный народ! И еще жива на холме за речкой Плюснинкой китайская слободка «Шанхай», там, говорят, курильни опиума, притоны, поножовщина — у хабаровской милиции много дел.

В этой обстановке, такой непривычной, облекается в плоть шекспировская Падуга «Укрощения строптивой». Может быть, и хорошо, что контраст столь разителен и даже нелеп: ренессансная Италия, колыбель европейской культуры, и конец Евразии, где еще недавно стучали топоры первопроходцев и строились бревенчатые крепости. Обострено зрение, чувства напряжены.

Над Амуром, в костюмерных и гримерных ДКА, — последние приготовления, на сцене — монтировочные репетиции, прогоны. Попов впервые работает с художником Ниссоном Абрамовичем Шифриным, прекрасным мастером и человеком, который станет ближайшим его помощником во всех театральные исканиях и другом до конца дней. В основу оформления был положен мотив шпалеры, гобелена. В «Укрощении строптивой» много от шекспировской Англии. Благодаря гобелену — элементу северному, английскому — удалось посмотреть на Италию как бы через «английские очки», чуть приглушив пиршество красок Юга. Гобелены служили одновременно задниками в интерьерных сценах и пейзажными фонами. Такова же рукодельная, плотная, изукрашенная словно бы искусными ренессансными мастерами вся материальная среда спектакля.

Попов отказался от интродукции и сцен Сляя, но фальстафовский народный фон этих сцен перешел в интермедии, в «сляеобразные», как говорил Попов, фигуры слуг Петруччио в охотничьем домике, этом «разбойном вертепе» холостяка, куда приезжают молодожены и где разворачиваются драматические перипетии «укрощения».

Слуги. Постановщик щедро пишет портреты даже тех из них, которые

обозначены у Шекспира одним лишь словом «слуга» или не имеют в тексте ни одной реплики. Слуги Петруччио, слуги Батисты — несходные группы, «кланы». Здесь возникает множество разнохарактерных и живых фигур: и шестидесятилетняя кормилица, страж Бьянки, и семнадцатилетняя хохотушка, только что взятая из деревни Лючетта, «болеющая» за Катарину, и старый родственник, тоже фактически слуга, чья представительная и важная осанка придает дому Батисты особую солидность. Целый мир — полнокровный «шекспировский плебс», уже лишившийся той социологической нарочитости, которая все же присутствовала в «Ромео и Джульетте». Здесь же — вольная игра поэзии и фантазии, летающей в XVI веке, музыка старинных окарино, лютен, давших современному оркестру призывок европейского ренессансного мелоса.

Катарину — Л. Добржанскую и Петруччио — В. Пестовского окружал настоящий ансамбль. Все роли — от почтенного Батисты Минола — В. Благообразова, старого смешного селадона Гремио, отлично сыгранного А. Ходурским, до эксцентрической фигуры учителя — Н. Сергеева и шумной компании челяди — были сделаны на уровне, который наконец удовлетворил беспокойного, придирчивого режиссера. И в центре — друг для друга созданные, умные, красивые, яркие молодые люди — герой и героиня. Попов говорил, что последний монолог Катарины («наша сила в нашей слабости») должен звучать так: «Я расскажу вам, как я его победила». Сохранилась звукозапись финальной сцены спектакля: «накаты» и «откаты» знаменитого пари, чья жена придет скорее по зову мужа, ликующие переливы голоса молодой Добржанской, песня, шум пира — все это позволяет почувствовать спектакль в его первозданной юности, когда в Хабаровском ДКА игралась премьера.

Шекспировскую комедию, конечно, можно читать и играть по-разному. Одновременно со спектаклем Попова вахтанговцы выпустили «Много шума из ничего» в постановке И. М. Рапопорта. Легкие декорации В. Ф. Рындина — игрушечные, картонные арки (тоже ренессансный мотив!), за ними ярко-синее итальянское небо, ярко-синие шелковые плащи; фонарики, раскаты песен Тихона Хренникова и в центре дуэт еще одной пары «строптивых», остроумцев Беатриче и Бенедикта, Ц. Мансуровой и Р. Симонова, ослепительных, ироничных, в заговоре с зрительным залом. Маскарад, открытая условность при искренности чувств, которые, однако, тоже не слишком обременяют героев.

«Укрощение строптивой» Попова принадлежит к иному роду театральности, шире — к иному роду театра. Это как бы и театр и одновременно жизнь, фрагмент жизни, далекой, ушедшей, но словно бы выхваченной у времени и тлена, возрожденной и заново дарованной этим людям, которые пришли к нам на три часа, пока длится спектакль, из прекрасного своего далека. Жила-была некогда такая Катарина — кидала в воздух маленькую бархатную шапочку, поднимала вверх руку, смеялась, и огромный резной длинный стол, уставленный фруктами и снедью, стоял на террасе, и сидели вот так эти важные, смешные, умные и приглуповатые,

хитрые и сердечные — всякие — гости, у каждого из них был свой дом, свои заботы, и любовь, и дети, внуки...

А. Д. Попов — А. А. Поповой.

«30 ноября 1937.

... 30-го была, пожалуй, настоящая премьера, было много высшего нач. состава. Был известный старик патриот Михеев со своими четырьмя сыновьями («экипаж Михеевых»). Публику и актеров снимала кинохроника... Ждем на «Укрощение» маршала — он обещал. Спектакль ему хвалили. Получили массу телеграмм из Москвы и от Ворошилова. ... Вообще актерам, и нашим и чужим (оперетты), спектакль нравится значительно больше, чем массовому зрителю, это и плохо и хорошо.

... Вчера был мороз 29 – 30°. В квартире у нас не холодно. Позавчера и вчера справляли с шампанским премьеру. Типот живет у меня в комнате пока до 6-го, а потом уедет с группой в поездку... Типот вносит много юмора — остроумен и приятен... Добржанская — молодчина (извини, что прыгают мысли — это с похмелья)».

... Приходит пора расставаться с Хабаровском: группа А. Д. Попова выезжает в турне, происходит встреча с «ворошиловцами», которые теперь обоснуются в ДКА столицы края. Попов ждет приезда их с двойным нетерпением: среди них молодой актер театра Андрей Попов. Ему уже двадцать лет, эта поездка — первая в его жизни.

«... 24 мая (Софийск-на-Амуре).

Два дня ехали на пароходе из Хабаровска с сыном, погода замечательная, отдохали, теперь живем в красивом месте среди сопок... Сегодня ездили за Амур в озера. Я поймал 6 щук на спиннинг в течение 40 минут. Будем их есть на ужин, угощаю всю группу. Жалеем с сыном, что ты не видишь всего этого края. Живем все вповалку, по 10 – 16 человек в комнате. Работали, несмотря на это, с удовольствием. Так — вчера дали 3 концерта и 1 спектакль в течение дня. Это письмо, Нюшк, будет последнее. Остался впереди Сахалин — и все».

Весна в тайге, яркие крупные саранки на сочно-зеленых мшистых кочках, дикие пионы с нежным, дурманящим запахом, дымчатые, розовые и голубые сопки, — Попова восхищает эта особенная, незнакомая ему раньше, изысканная красота природы. Вместе с Шифриным (а он оказался тоже влюбленным в природу и перед лицом природы восторженным) делают открытие: китайская акварель, японская гравюра — никакая не стилизация, а реалистический пейзаж, рисованный с натуры! Как унести с собой это «венедианское небо» над сопками, этот лиловый цветок у светлой воды?

Дальневосточная тайга возникнет на живописном занавесе Шифрина к спектаклю «Надь Серебряная»: стройные стволы деревьев, словно навечно накрывавшиеся от ветра, ветви — крылья птиц, светлая таежная речка. Прозрачный, задумчивый пейзаж переходит в объем декораций и перспективу.

Еще только лишь собираясь с театром в командировку, Попов сумел уговорить съездить на Дальний Восток «перебесившегося» (как писал тот ему в покаянном письме) Н. Ф. Погодина. Попов по-прежнему считал, что только непосредственное впечатление, репортаж, письмо с натуры рожают истинные

произведения, достойные погодинского таланта. Убедил. Погодин вернулся в Москву с материалом, восторженно, чудесно и остроумно, как он умел, рассказывал эпизоды из жизни границы, и один из них — «Тревога» — стал, по привычному определению Алексея Дмитриевича, «коконом» пьесы «Падь Серебряная». Метафора «граница на замке» материализовалась для постановщика в таежной местности, где кочки и густая трава незаметно переходят в территорию иной державы, где стоит гулкая настороженная тишина и в небольшом доме, сложенном из свежих смолистых бревен, живут люди очень простые, молодые и веселые, для которых, однако, «*ритм свободного напряжения*» стал второй натурой, уже не мешая работать, шутить. «Боевая тревога на заставе» и «Концерт самодеятельности» стали лучшими в спектакле ЦТКА «Падь Серебряная» — их играли с особой любовью, наполняя нехитрое действие памятью о Дальнем Востоке.

Это был эскиз «армейского спектакля», идеей которого увлекся Попов, и обаятельной, свежей получилась картина жизни далекой заставы — любовь, товарищество, веселье.

Но эскиз остался лишь эскизом. Содружество с драматургом не продолжилось, Погодин, в отличие от Попова, полюбившего пьесу, объявил ее своей неудачей: «Я очень хорошо изучил для “Пади Серебряной” жизнь на пограничной заставе в условиях Дальнего Востока в 1937 году и хорошо, даже в тонких подробностях, перенес из жизнь на сцену, но я не уловил человеческих типов за субординацией пограничной службы и за красками специальных жизненных условий».

Пути драматурга и режиссера разошлись окончательно, хотя личная дружба осталась и они оба, такие разные, сохранили взаимную любовь, смешанную с некоторой, чуть слышной иронией.

Но все это потом. А пока Алексей Дмитриевич Попов еще стоит на берегу Татарского пролива, откуда в ясную погоду виден Сахалин. Он думает о подвиге А. П. Чехова, проехавшего на лошадях весь этот огромный путь. На Сахалин театр не попадает: пора в Москву!

На московском вокзале 1 июня 1938 года снова море цветов, приветствия, встречи, духовой оркестр.

Сороковые годы НАЦИЯ СУВОРОВА И КУТУЗОВА

Угол доят взят был в разрезе двух этажей. Все сползло вниз потоками битого кирпича, рельсы-балки перекрутились и выгнулись к небу в каком-то нечеловеческом страдании. Совсем в воздухе, на высоте второго этажа, повисла на тонкой трубе батарея парового отопления. На окне безмятежно стоит цветок и мирно колышется от ветра легкая занавеска. На стене висят детские фотографии. В углу, на комод, засыпанном известью, остались какие-то безделушки, как будто хозяева только что вышли из комнаты. Ванна упала со второго этажа, сейчас в ней лежит раненый боец. А лестничная клетка с исковерканными металлическими перилами превращена в ниспадающий глетчер из красного битого кирпича.

На стене уцелевшей внешней стороны дома крупно нацарапана надпись: «Стоять насмерть!» Все это вместе — образ истерзанного города на Волге, зовущего к отмщению. Руины превратились в крепость. Бой идет уже несколько дней. Резкий контраст стихии разрушения — выдержка и спокойствие. Люди измучены, одежда разорвана, глаза ввалились. Но звучат здесь и смех и веселая шутка о «ложке-кашметете» — новом виде оружия, по-научному «ЛК-42», среди дыма и хаоса светло, тихо и солнечно вспоминаются мирные дни.

Такой увиделась Попову оборона Дома Павлова — сцена из его спектакля «Сталинградцы».

Дышал
Ненастный ветер. Мрачный вал
Плескал на пристань...
А. С. Пушкин

НОВОЕ ЗДАНИЕ

Вернувшись, долго скитались по Москве. Театр-звезду на площади Коммуны еще не достроили. Московская премьера «Укрощение строптивой» прошла в помещении Камерного театра. Там же репетировался и выпускался новый спектакль, «Полководец Суворов» И. Бехтерева и А. Разумовского.

И вот наконец здание готово!

«Свой дом» оказался для режиссера и актеров трудным домом.

С первых же спектаклей разочаровал зрительный зал: плохая акустика, много «звуковых ям», расположенные рядом два места в партере могут иметь разную слышимость. Соседи переспрашивают реплики друг у друга, возникает неприятный шумок. Видимость не только с бельэтажа и балкона, но из амфитеатра и с боковых мест партера также оставляет желать лучшего. Кроме

того, зрителя, оказывается, утомляют попросту огромные масштабы помещения. Главную же трудность составляла сцена. Возможно, психологической игре актера она вообще противопоказана?

Но Попов упрям. Для первой постановки он, будто бы вопреки всему, словно себе в наказание, берет «Дело» А. В. Сухова-Кобылина, пьесу, всегда считавшуюся несценичной.

Трагическая сатира. Пусть воплотится теперь юношеская мечта о Сухово-Кобылине в хороводе «крапивного семени», в канцелярской фантасмагории «Дела»! И на этой сцене!

Попов разъясняет: «Парабола психологического “доставания”) зрителя определяется не только слышимостью и видимостью, самая большая трудность в новом театре — натренировать себя на укрупнение эмоций. В этом спектакле будет взята самая высокая эмоциональная нота, на которую способен коллектив в настоящее время. “За духовное и моральное растрепывание человеческой личности — смерть, смерть, смерть”. Вот идея, гневность, жестокость пьесы. Отсюда и проблема понимания гротеска. Гротеск понимается не как *манера*, а как *патетика*».

Не только занятые в спектакле актеры, но и весь состав и школа стараются не упустить репетиций Попова с А. Хованским — Тарелкиным. На глазах лепится, принимает все более причудливые очертания удивительный, «непостижимый», «на уровне Домье», гротескный образ, говорят свидетели. На глазах красивый, стройный и обаятельный Хованский превращается в какую-то черную скользкую змею, фрак облепляет болезненную худобу, белоснежная манишка оттеняет зеленовато-желтое порочное лицо. Тарелкин — неудачник, Радина, которая только в петербургском болоте и водится.

Но вот спектакль выходит из фойе на сцену. Декорации и костюмы сделаны по эскизам В. Е. Татлина. Автор «Памятника III Интернационала», великий фантазер, новатор 20-х годов, ныне мудрый живописец и театральный художник, нашел тот самый «гротеск от сущности», к которому стремится постановщик. Спектакль будет черно-белым, аскетически-строгим. В канцелярии стопы, груды, кипы, штабеля папок, перевязанных веревками. Аккуратно подшитые дела до потолка, на шкафах, в шкафах, на столах — кладбище человеческих судеб, где погребена и горестная судьба помещика Муромского. Приоткрывается дверь, и за нею опять папки до потолка, штабеля бумаги под сводами канцелярских помещений.

Но это требует взглядывания и предполагает сжатость, тесноту пространства. А зеркало гигантской сцены диктует иной объем. Татлин вынужден дать очень высокий потолок, выстроить анфиладу комнат, показать в дальнем окне шпиль Петропавловской крепости. Сцена переполнена воздухом, канцелярия чересчур монументальна даже для столичного казенного учреждения. В холодных пустых просторах, среди множества черных мундиров затерялся и фрак превосходного Тарелкина.

«Дело» провалилось. Перепад от восторженного приема «своими» на репетициях, от радостной уверенности в огромном успехе к ледяному равнодушию зрительного зала обескуражил театр и поверг его в уныние. Попов

был удручен этим, по сути, первым серьезным поражением у публики. И потом не любил вспоминать о «Деле»: рана не заживала. Винил себя: не доработал с А. Хохловым важную роль Муромского, не нашел целого, не достиг нужного градуса страсти... Но обиду на сцену, враждебную и погибельную для актера, затаил. В архиве А. Д. Попова сохранилась папка заявлений и писем. Первое заявление — просьба, мольба о помощи — адресовано начальнику ЦГКА В. П. Максимову и датировано 17 июня 1941 года: «Еще в годы подготовки к въезду в новое здание меня как режиссера смущали и треножили *гигантские масштабы* сцены и зрительного зала для *драматического театра*. Влиять на эти масштабы в процессе строительства я не мог, т. к. к моменту моего вступления в должность художественного руководителя (6 лет тому назад) зал и сцена в бетоне имели уже свои теперешние габариты.

... Ставить и играть на сцене ЦГКА драматические спектакли хотя и можно, но трудно. Это требует особых форм работы актера, режиссера и художника, — основной акцент в работе режиссера падает на детальную разработку зрелищной и постановочной стороны спектакля (оформление, массовые сцены, мизансцены, музыка, шумовые и световые эффекты).

Все эти проблемы меня как режиссера интересовали всегда, но я их рассматривал как сопутствующие актеру и актерскому переживанию. Этому я учился у К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Я режиссер психологического театра.

... Площадка ЦГКА может служить экспериментальной ступенью для массовых зрелищ и синтетических спектаклей. Меня эти задачи не увлекают, и я чувствую себя в этой области бесполезным. Скрывать свою творческую неудовлетворенность от коллектива, которым я руковожу и который должен вдохновлять, я больше не могу. Это было бы нечестно с моей стороны и равносильно для меня унылой службе. Это не слабость, не малодушие и не блажь с моей стороны, а настоящая творческая трагедия. Мне нелегко уходить из театра, который мне много дал и которому я отдал 6 лет своей жизни. Но другого выхода я для себя не вижу»^{lxxxvii}.

Заявление, над черновиками которого Попов корпел 17 июня 1941 года, не было послано, а через четыре дня началась война. В 1946 году Попов возобновляет переписку, еще более слезно жалуется на горестную судьбу: «Я же худрук другой театральной школы и воспитания!»

Хорошо пошел в новом театре «Полководец Суворов», для которого сделали соответствующим масштабам сцены декорации. Лагерь под Измаилом, ночные костры, лунное марево, солдатские группы, в нем расплывающиеся, контур крепости на дальнем плане. Начало штурма измаильской твердыни — большая батальная сцена обрела темперамент и размах. Еще более эффектно выглядело взятие Чертова моста: внезапно открывалась панорама Альп в лучах восходящего солнца, и было видно, как суворовские солдаты по бревнам переходят через отвесное ущелье.

Генералиссимус А. В. Суворов, роль которого играл Б. Нечаев, был уже не первым русским героем-полководцем на советской сцене. На экране уже громили шов рыцарей войска Александра Невского из фильма Эйзенштейна,

уже бил шведов под Полтавой Петр I, ему была посвящена двухсерийная картина Петрова. Вахтанговцы пригласили Охлопкова поставить у них пьесу В. Соловьева о Кутузове — величавый портал, яркие атласные знамена, хор-апофеоз. Создавалась и пополнялась галерея национальных героев, великих предков. Русский народ вскоре будет назван «нацией Суворова и Кутузова». В спектаклях и фильмах, воспевавших славу русского оружия, формировался торжественный, монументальный стиль. В драматургии складывался «историко-биографический жанр».

В пьесе Бахтерева и Разумовского были и живой характер, и историческая подлинность, и плоть. Авторы хотели показать судьбу сложную, с взлетами и горечью опалы. Портрет Суворова вовсе не был парадным. И Попов искал героя, скорее, лирического — ершистого, непрезентабельного, корявого. Он стремился к анализу личности Суворова, считая его одновременно и сыном своей эпохи и гением, далеко эту эпоху опередившим, хотел правдиво и неоднозначно передать отношения полководца с царем, генералитетом, солдатами. Ведь еще не так давно, но зато крепко вгрызался он в марксистскую диалектику и исторический материализм, овладевал принципами классового подхода к явлениям истории. Ему трудно было теперь перестроиться, закрыть глаза на то, что великий полководец «верноподданнически служил царизму, который не раз пользовался гением Суворова для своей реакционной политики, хотя сам Суворов понимал свою деятельность как непрерывное служение своей родине и русскому народу», — эта формулировка не раз повторялась постановщиком и была напечатана в специальной программе спектакля, отразив некоторую межеумочность концепции. Попов и впоследствии упорно повторял, что театру не удалось избежать распространенной ошибки рисовать отношения между полководцем и солдатом только как «тесную дружбу», но не отношения «феодала и крепостного».

Но если Попову, как всегда, было чуть трудновато с социальными категориями, то выручала интуиция. Он захотел, чтобы зритель не только размышлял о противоречиях эпохи и личности великого воина, но чтобы, сверх всего, сочувствовал Суворову, чтобы полюбил его. Пусть иногда и посмеется над ним, пусть поплачет! Ловил в пьесе комедийные ситуации, в образе героя — человечность и простоту. Например, в сцене на балу в Яссах у Суворова эксцентрический выход: светская толпа ждет появления знаменитой балерины, но в дверях, откуда должна выпорхнуть дива, собравшиеся видят сухонького Суворова в походном мундире. Подчеркнуто, как нескладен он на паркете, как нелепо выглядит в глазах разряженной черни.

И приказ о переправе через Чертов мост отдает не величавый стратег, покоритель Измаила, а больной, тщедушный старик, низко пригнувшись к свече в полутемной альпийской хижине. В сцене ссылки — печальное одиночество, столик под кружевной скатеркой, лекарства... В той же тональности, элегической и печальной, решается смерть Суворова: старик пытается спустить штору, но сползает с подоконника и падает навзничь, медленно падает белый шелк занавеси, медленно раскачивается шнур.

И патриотическая тема, которую требовали от спектакля о национальном

полководце, воплотилась естественно, словно бы сама собой. Просто на сцене была Россия со всей любовью к ней Попова, со всем его знанием и чувствованием; после «Виринеи» не было у него России такой «русской» — ее духа, ее характеров, включая самого Суворова. Возвращались на сцену серовские краски, народные композиции были навеяны Суриковым. В картине «Родина», где триумфатора встречают в сельце Каменка под Петербургом, режиссер любовно разрабатывал толпу. Ожидающие собрались в церковном дворе: бородач-крестьянин с хитрыми глазами, белокурая девушка, которая прижимает к груди венок из полевых цветов и улыбается грустной, мечтательной улыбкой, ветеран войны в парадном мундире по случаю праздника. Шныряют шустрые мальчишки, баба качает ребенка, завернутого в лоскутное одеяло, за оградой важно прохаживается помещик с чопорной супругой. А в центре — фигура тощего, с жалкой, будто выдранной бородачкой старого звонаря на колокольне. К нему прикованы все взоры, потому что вестнику-звонарю видна сверху даль полей и дорога. «Не, не пылит... Не, не пылит...» — повторяет звонарь на разные лады с редкостным простодушием, в надежде, что покажется долгожданная карета Суворова. Попов очень любил в этой маленькой роли Н. Сергеева, был за нее актеру благодарен, считая важной для всего спектакля.

И бивачная солдатская жизнь полнилась в спектакле правдой быта, воздухом эпохи, а ведущим мотивом оформления у художника Федотова стала походная палатка. Это был реалистический, скромный лирический спектакль, как ни странно звучит это слово в контексте с баталиями. Поставленные в дальнейшем пьесы о знаменитых военачальниках будут у Попова грандиозны, но не затронут сердца. Уйдет Суворов, останется Полководец.

По это потом. Пока же — снова Шекспир!

Замыслы шекспировских спектаклей тревожили Попова все годы после «Ромео и Джульетты». В архиве от этих лет сохранились разработки исторических хроник «Король Джон» и «Ричард II». Две трагедии власти, два неотвратимых пути к гибели самовластных злодеев, по-своему привлекательных, хитрых и опасных. Как рассказывает В. С. Кеменов, спутник Попова по шекспировским маршрутам, в «Короле Джоне» режиссера особенно вдохновляла сцена осады Анжера, когда жителей города, трубами вызванных на крепостные стены, попеременно, с помощью демагогии и лести, с двух сторон склоняют каждый к себе два претендента на корону^{lxxxviii}. В «Ричарде II» предметом художественного исследования должно было стать отождествление королем своего сана, привилегий, почестей с собственной личностью — типичная для феодального сознания аберрация. Думает Попов и о Фальстафе, мечтает по-новому прочесть комедию «Двенадцатая ночь»: всегда в центре спектаклей называется лихая тройка — Мария, Мальволио, сэр Тоби, но ведь гуманистический смысл пьесы, как видится она Попову, — в милой Виоле. Может быть, вдали светит режиссеру и «Гамлет»...

Останавливается Попов на «Сне в летнюю ночь», тоже давнем своем замысле, сцена ЦТКА располагает к нему. Неужели не использовать, не обуздать эту сцену хотя бы с помощью фантастической комедии Шекспира?

И сцена начинала покоряться. Населенное удивительными существами, оживающее под ветерком, пригибающее к земле пышные ветви в бурю, прорезаемое молниями, искрящееся водопадами под солнцем зеленое пространство леса — Шекспировой фантазии — раскинулось на огромном холодном планшете, согрело его, дышало, пело. Приспосабливались к сцене, разыгрывались актеры.

Запись Попова:

«Человек “заряжен” — водой, дымом, пудрой.

Дерево “заряжено” — ветками, листьями, цветами, почками лопающимися.

Пол “заряжен” — бугром, кустом, ключом студеным.

Дворец “заряжен” — руинами.

Колонна “заряжена” растущей в ней березой.

Все летают — принцип зонта и парашюта»^{lxxxix}.

Это и есть мир волшебных превращений «Сна в летнюю ночь». А ткач Основа, он же Осел, в которого без памяти влюбилась прекрасная королева Титания, он и животное и человек одновременно. Он сам себя водит на поводке, привязывает себя в стойле; серьезно и смешно играет эту роль Н. Сергеев. С юмором, со множеством остроумных находок поставлен «спектакль в спектакле» «Любовь Фисбы и Пирама», который разыгрывают афинские ремесленники. А сквозь шекспировские Афины — античный портик, мраморные руины — вдруг видится современный автору Лондон, Темза со сводами ее мостов. Великолепны декорации Шифрина. И волшебному полету эльфов есть простор, и поэзия зачарованного леса словно бы рождается из музыки Мендельсона, взятой постановщиком для спектакля.

«Сон в летнюю ночь» — одно из самых легких, пенящихся весельем, поэтичных творений Попова. 10 мая 1941 г. сыграна премьера, выходят первые рецензии с серьезным и доброжелательным разбором спектакля. Никто не знал и, наверное, если бы узнал, не поверил, что, пока идут, набирая силу и ритм, весенние представления, Попов пишет в своем заявлении об уходе из театра, о глубокой неудовлетворенности, о творческом кризисе.

«Сном в летнюю ночь» закрыли сезон. Очередная бригада ЦТКА выехала к пограничникам в юго-западные гарнизоны.

Вечером 22 июня 1941 года эта же бригада дала свой первый фронтовой концерт.

1418 ДНЕЙ — 47 МЕСЯЦЕВ

«Бросим дом — библиотеку, мебель, посуду, шубы и надпись, светящуюся “А не пора ли вам по домам?”...»

Трое суток ждали эшелона.

... Грузили эшелон на путях, море машин и станков, море людей, бьют зенитки, появились наши три истребителя — вот он, фронт, и Россия вздыбленная.

19 окт. Поехали — восемь суток дождь и мгла. ... От Москвы до Горького ехали трое суток — на обочинах 58 опрокинутых, разбитых машин.

... Осталось одно: написать две книги...

... Харьков сдан уже 5 – 7 дней назад.

... Урал. Порядок на дороге. Бородачи-стрелочники. Златоуст. На одной из промежуточных станций перед Златоустом встретил Театр имени Шевченко. Мне передали привет Бучма, Ужвий, Гнат Юра, — по всему свету разбросаны актеры земли советской».

Это записи в блокноте Алексея Попова.

«Трагическая пугающая неизвестность. Полная мрака, она была похожа на ту холодную, чернильную ночь, в которую наш театр эвакуировался...». Попову, уже сроднившемуся с армией и воспевшему «границу на замке», нестерпимо, угнетающе тяжело отступление. Каждая военная сводка — жестокий удар. Силой воли он старается преодолевать или по крайней мере скрывать от окружающих свою депрессию.

Спасение в работе — «все для фронта!». Но как помочь стране? И нужен ли сейчас театр?

В разговорах с худруком начальство подчеркивает, что отъезд ЦТКА в Свердловск, на Урал, куда переведена промышленность, никакая не эвакуация, а боевое задание.

Попову скоро пятьдесят, к строевой службе признан негодным еще в 1913-м. И все равно, не генералом, а рядовым хочет быть он в этой страшной войне. Рядовым частей художественного обслуживания армии, если таков приказ. «Все для победы!» Опять лозунги переплавляются для Попова в личную программу поведения, а ходы и пути у него всегда свои, часто непредвиденные и чудные. Тогда-то он, например, и решил выйти на сцену актером эпизода, сыграв в третьем составе бродячего учителя из «Укрощения строптивой».

В феврале 1942 года готовилась для поездки на фронт актерская бригада ЦТКА. Попов заявил, что тоже поедет. Резко возражало руководство: нельзя подвергать себя риску. Вот тут Алексей Дмитриевич встал насмерть и отвел все доводы и запреты. Отказался ехать и художественным руководителем бригады, взял на себя функцию актера-чтеца, остановил выбор на комическом рассказе В. Ардова «Укротитель», попросил Д. Тункеля работать с ним над текстом и, как вспоминал «репетитор», начал готовить рассказ «с какой-то наивной, непосредственной взволнованностью». Впрочем, на фронте свой эстрадный номер он скоро из программы снял, считая чтение слабым, а аплодисменты незаслуженными, и стал открывать концерты рассказом о театре.

Путь с Урала в Действующую армию лежал через Москву.

Мельком увидел Попов свой город, фронтовой, замаскированный. Лишь маленькие дома разглядят с неба вражеские пилоты на месте огромной звезды на площади Коммуны. Зайти в свою квартиру не хватило сил: горько. Переночевал у Архангельских, родственников. В этот сезон у москвичей и у военных, которых много в городе, с зрелищами так же туго, как с продовольствием, но все же начинает оживляться театральная Москва: за темным фасадом филиала Большого ярко горят в фойе люстры, тепло, идут «Пиковая дама», «Риголетто», «Тоска». В помещении Театра Революции

актеры, по тем или иным причинам оставшиеся в столице, объединились и репетируют под руководством режиссера Н. М. Горчакова новую пьесу Константина Симонова «Русские люди». Опять сжалось сердце: мог бы тоже быть здесь...

Битва под Москвой позади. Бригада ЦТКА, Попов и его товарищи, следуют к передовой по местам недавних боев.

Дневник бригады полон впечатлений, жестоких, поучительных, вдохновляющих. Таковы же заметки Попова в путевом блокноте, частично опубликованные в газетах, его письма домой и к друзьям. Потрясают картины разрушений. Выжжены улицы Истры, от архитектурного ансамбля Ново-Иерусалимского монастыря остались руины. Обезображен, искалечен лес. «Суровая зима, — пишет Попов. — Мороз сковал все, и я видел мертвого фашиста, который лежал с застывшими руками и скрючившимися черными пальцами прятал свое лицо от смерти. Когда я рассказал об этой замороженной символической фигуре комиссару, он мне ответил: “А я видел другую фигуру. Наш гранатометчик стоял, прислонившись к дереву; он высоко поднял голову, занес руку с гранатой и в этот миг был убит. Фонтан крови замерз у него на груди...” Скульптор-мороз зафиксировал жизнь точно. Вот два мира, вот образы, которые познаешь только на фронте»^{xc}.

Образы 1942 года, его зимние картины.

Шестьдесят один концерт дала бригада, закончив свой маршрут по Волоколамскому району к 28 марта. Концерты, конечно, проходили в условиях, не виданных и бывальными людьми ЦТКА: в палатке под аккомпанемент артиллерийской канонады, на лесных полянах перед зрителями, которые прямо с концерта шли в бой, и перед единственным зрителем, героем-командиром, раненным в ногу и потому не сумевшим прийти на концерт.

Попова восхищали здоровье и жизнерадостность солдат. Особенно крепко он подружился с отважными танкистами из бригады М. Е. Катукова. Это они ушли на боевую операцию во время концерта, а вернувшись, разделись по пояс, умылись снегом, шутили и смеялись, будто и не смотрели только что смерти в глаза. Артисты у них заночевали, и под утро хозяева дали гостям ответный концерт самодеятельности.

«У танкистов оказались свои чудесные певцы, — писал Попов в своей корреспонденции для “Красной звезды”. — Так, как пели они “Махорочку” и “Письмо в Москву”, песни, знакомые нам и раньше, не поет никто. Невыразимые интонации вкладывают да суровые люди в слова “и с колечком улетает грусть моя”. Много махорки надо было выкурить на военных привалах, чтобы так спеть! Мы здесь же выучили с голоса, записали на ноты эти песни и включили их в свой репертуар в “танкистской” трактовке». Потом другие бригады ЦТКА понесли песню по другим фронтам, а через семнадцать лет эта «Махорочка» прозвучала со сцены театра в спектакле «Барабанщица».

Поездка на фронт переломила настроение Попова, исчезла тяжкая его неприкаянность, ушло уныние. На фронте он исполнился веры, многое передумал. Ему стало ясно, что эта война окажет влияние на целые десятилетия и на будущее искусства так же, как война 1812 года повлияла на весь русский

XIX век.

Пережитое народом непременно должно вылиться в искусство невиданной мощи и жизненной правды. Эта одетая в военные шинели молодежь из волоколамских снегов, со всех тысячекилометровых фронтов и есть будущие зрители, будущие художники. Огни победы, засветившись перед Поповым, увиделись ему теперь и началом новой творческой эпохи, которая не может не наступить.

Связь времен, русская культура, ее сокровища — всегда ли умели их видеть, ценить? По-новому обращается взор в прошлое; театр, прожитая в нем жизнь.

Первые страницы автобиографической книги — а она уже на столе и в работе — посвящены Станиславскому и Немировичу-Данченко. Талант и индивидуальность — главная тема, возникающая в портретах учителей.

29 мая 1942 года, прилетев из Свердловска в Москву, Попов выступает в Доме актера на вечере, посвященном двадцатилетию со дня смерти Вахтангова. Попов говорит о разносторонности дарований Вахтангова — режиссера, актера, музыканта, поэта: «Он страстно увлекался театром, но понимал, что театр только от жизни и только для жизни... а увлекался он всегда параллельно всем тем, что овладевало умом и сердцем современников. В единстве такой непосредственной эмоциональной природы и интеллекта Вахтангов в своем творческом характере нес зерно того, что в искусстве определяет гениальность — то есть пушкинское начало»^{xci}.

Пушкинское начало — вот новые слова, найденные Поповым для Вахтангова, постоянного спутника его мыслей. То, что день давней безвременной смерти режиссера отмечает Москва, где на крышах зенитки, на улицах противотанковые ежи, а в магазинах скудные продукты по карточкам, наполняет память о Вахтангове особым смыслом.

Пушкинское начало — в этом сосредоточилось теперь для Попова самое дорогое и заветное в русской культуре. Чем горше потери, чем труднее военная жизнь, тем нужнее людям искусство — это он чувствует сейчас сердцем, а раньше сомневался.

В портфеле ЦТКА еще с предвоенных месяцев лежала пьеса А. К. Гладкова «Давным-давно» — героическая комедия в стихах о 1812 годе, история кавалерист-девицы Надежды Дуровой. Пьеса задорная, ломает жанровые каноны: героиня — травести, вокруг — лихие гусары, забияки: «Ну-тка кивер набекрень!» Но персонажи костюмного водевиля в ней как живые характеры, а героика, патетика переливаются в узоры комедийного сюжета. Чувствуются традиции гусарской поэзии Дениса Давыдова, влияние пушкинских штудий Отечественной войны и партизанских сцен «Войны и мира». Это русский XIX век, читаемый из «сороковых-роковых» нашего грозного века: в добродушной усмешке, в лирической ностальгии, в свободе обращения с историческим материалом не скрывает себя современность.

Попову понравилась талантливая пьеса. По были предложены автору и серьезные переработки. Дело в том, что все действующие лица носили вымышленные имена (хотя узнавались прототипы) и лишь один фигурировал

под именем собственным: фельдмаршал князь М. И. Кутузов. Мало того, что он вообще участвовал в комедийной карусели, но к тому же ключевая сцена пьесы рисовала великого военачальника при несколько легкомысленных обстоятельствах. В юном корнете-герое Кутузов узнавал девицу, взрывался гневом, но, поддавшись на слезные уговоры и горячие речи Шуры Азаровой (так звали героиню), разрешал ей остаться на поле брани, обещал хранить ее тайну, то есть фактически вступал с нею в заговор и тем санкционировал нарушение воинского устава, согласно которому женщине в бою не место.

Попова эта ситуация, видимо, смущала. Еще свеж был опыт «Полководца Суворова», где, как указывали критики и считал он сам, генералиссимуса сделали излишне «демократом». Может быть, торжественные официальные своды нового здания ЦТКА уже незаметно давили на художественного руководителя, — так или иначе, Попов считал, что сцену в кутузовском штабе лучше убрать. Гладков отказался, и пьесу отложили.

Вернувшись с фронта, Попов немедленно достает текст комедии и начинает репетиции. Режиссер теперь уверен, что сцена с Кутузовым, романтическая и героическая, даст возможность окончательно уйти в постановке «Давным-давно» от водевиля.

Он был против водевильной беззаботности, против легковесности, но никак не легкости. Наоборот, легкий ритм спектакля уже слышался ему. Это была музыка — мазурка, прихотливая, изящная, с чуть заметными замедлениями темпа и полетом, мазурка — прелесть балов 1812 года. Мазурка и гусарский костюм, нарядный, ладный и торжественный доломан, — от них родился стиль будущего спектакля, Попов попробовал репетировать некоторые сцены под тихую музыку мазурки: актеры начинали озорно и весело двигаться, легко читали стихи. Из фигур мазурки возникли грациозные, полные порыва мизансцены. И легкие, ниспадающие складками светлые занавеси обрамляли сцену. С юности любимый декоративный мотив Попова — занавеси — вошел в спектакль, оформленный И. С. Федотовым. Занавеси были еще и «флером времени». Поднялся ближний к зрителю, у рампы, — приоткрылся просцениум, камин в дворянском усадебном доме. Взвился следующий — и перед нами гостиная, немного чопорное, екатерининских времен, убранство и бал в имении, чуть напоминающий другой, знакомый, тот, что пенился цимлянским на именинах у Татьяны Лариной. В финале же первого акта падающие занавеси — прощание героини с родным домом, с детством, с мирной жизнью. Шура Азарова уходит на войну. Уходит не в глубь сцены, а, наоборот, приближаясь к рампе, вперед, и вслед за нею, как накатывающие волны, тихо падают светлые занавеси.

Декорация — не жесткий павильон, а фрагмент картины: угол гостиной, чердачное узорное окно-«паук». Интерьер русской усадьбы Попов изучал с юных лет. Он достает из шкафа свой давний альбом с собранными еще в 1913 году рисунками. Вот когда сослужили свою службу его «серии русских усадеб»! Из закров, бережно пополнявшихся всю жизнь, из всколыхнувшейся глубинной памяти в нужный момент пришли к режиссеру самые емкие и лаконичные детали.

Но при всей своей легкости и прозрачной, чистой музыкальности это был спектакль прочный, надежный, с плотью и кровью, с почвой, «Давным-давно» ставили многие театры, увлекались «яркой театральностью», благо это позволяли забавные, эффектные перипетии комедии. По они быстро сошли с репертуара, поблекнув и обветшав, а у Попова спектакль все шел и шел, набирая одну за другой сотни представлений, идет и сейчас на сцене ЦТСА, перевалив за тысячу, как немногие счастливицы, московские театральные долгожители: «Синяя птица», «Принцесса Турандот»...

Однажды Гладков пересказал Попову слова, услышанные им от Б. Л. Пастернака: «В драме надо пользоваться стихом только для того, чтобы сделать сюжет еще естественней». Сначала, говорит Гладков, А Де (так за глаза все называли Алексея Дмитриевича. — Н. З.) «как бы пропустил это мимо ушей, затем остановился, прервал разговор, вернулся к этой фразе и попросил повторить ее.

— Это замечательно верно, — сказал он. — Это так удивительно верно, что мне хочется еще расширить и продолжить эту мысль. А что, если мы скажем так: условность нужна в театре только для того, чтобы сделать его более безусловным?..»^{xcii}.

Попов, судя по всему, сам думал над этим давно волновавшим его парадоксом, решая его в пользу «безусловности» также и на материале стихотворной комедии. Из уст поэта, чтимого им, Попов как бы получил поддержку, отзвук собственным размышлениям. Да, несомненно, и стих, и танцевальный ритм, и перипетии узнавания-неузнавания, и все, что объединяется традиционным комплексом «гусарского», — все это условность, специфически театральная форма. До безусловны живые чувства, подлинная вера в происходящее, реальность исторического времени и среды. Снова, как и в «Укрощении строптивой», режиссер требовал, чтобы линию каждого персонажа актер умел бы мысленно продолжить. Теперь — в военную жизнь 1812 года, полную грозы, в партизанское жите-бытье.

Звенели, перекатывались волнами песни, чуть замедлялся — раздольно — троекратный припев: «Давным-давно, давным-давно, давным-давно!» Сцены на гусарском биваке сочетали в себе театральность и правду. Бивак располагался в брошенном помещичьем доме: Сочки, кружки, жженка, кивера да ментики, храпят гусары, мертвецки заснув после победной атаки. Кто-то поминутно является, картинные антре: милостивый юный корнет из штаба, отбитая у неприятеля прелестница-француженка, байронически печальный ее возлюбленный и со своей лихой ватагой сам живописный Давыд Васильев, как назван был здесь партизанский герой-стихотворец. Соперничество, пари, дуэль — экстракт гусарства! Но за героической и веселой историей Шуры Азаровой, за дымными полями давних лет стояла сегодняшняя родина, дымились ее поля. Россия снова была в опасности, и это при всем пенящемся веселье спектакля не позволял упускать из виду ни на миг постановщик.

Музыку написал свой человек, заведующий музыкальной частью театра Т. Н. Хренников. Удача! Песни тотчас же полетели со сцены в народ, особенно хороши были две: колыбельная, которую Шура, прощаясь с отчим домом, поет

своей любимой кукле, подруге детства, Светлане, и гусарские куплеты «Давным-давно». Последние — рефрен спектакля. И ритм, и диалог, и пикировка, и объяснения в любви — все с их звонкой помощью.

Везло во всем. На роль Шуры Азаровой подала заявку Добржанская. Пришла к Попову, волновалась, просила. Попов любил Добржанскую очень, считал прекрасной актрисой, но Шуре — семнадцать, а Любове Ивановне — вдвое больше. Потом Алексей Дмитриевич рассказывал, что в ее волнении, горячности и убежденности он увидел «зерно» сцены с Кутузовым, где девушка умоляет оставить ее в армии. И поверил. И не только не обманулся — Добржанская превзошла все ожидания.

Это была не трагедия, но сама женственность, однако та, которой в трудный для отечества час больше, чем бальные шифоны, пристал ладный воинский мундир: чтобы мчаться вскачь, налетать на неприятельские роты, отбивать своих, держать связь партизан с штабом, вселять во французов ужас своей острой саблей и бешеным конем! Сама женственность и сама юность со всей полнотой и свежестью чувств: слезы — так слезы, радость — так ликование! В более поздние годы Шуру играла талантливая Людмила Фетисова, у нее корнет Азаров был и вправду «девушка-гусар», грубоватый и очаровательный озорной мальчишка. На сцене Московского театра драмы Бабанова — Шура была похожа на фарфоровую фигурку старого императорского завода («Кирасир», «Улан», «Гусар» — цветные хрупкие фигурки). У Бабановой белокурая челка из-под кивера, точеное лицо, филигранно отделаны все эти козыряния, позитуры, стойка «смирно».

Героиня Добржанской была удивительно живым, необыкновенным существом, излучавшим радостный свет. В ней была особая открытость миру, людям, в ней сверкала одаренность. Меж лихих вояк и прекрасных лиц спектакля корнет Азаров был первый и самый обаятельный герой.

Партнером Добржанской снова оказался Пестовский, снова вышла на сцену шекспировская «звездная пара», Катарина и Петруччио, и снова во всех гусарских ссорах и примирениях, перебранках, дуэлях подтекстом звучала любовь.

Ансамбль получился тоже отличным: А. Ходурский — граф Нурин, колоритная фигура сплетника и интригана на все времена; В. Ратомский — трогательный старый дядька Шуры; шумная и голосистая партизанская республика и А. Хохлов в роли Кутузова. Старый фельдмаршал поставлен здесь в условия, где близки рамоли и слезливость, где все балансирует на острие и может спасти лишь вкус, оказавшийся безупречным и у артиста и в общем решении сцены.

За спектакль «Давным-давно» А. Д. Попов получил Сталинскую премию I степени, деньги отправил на помощь фронту.

С биваков Дениса Давыдова — в современный партизанский отряд, волей судьбы оказавшийся в исключительно трудных условиях. Бойцы отряда — зеленая молодежь, вчерашние школьники из оккупированного городка. Пьесу «Бессмертный» А. Арбузова и А. Гладкова Попов ставил с молодыми актерами, выпускниками школы ЦТКА, переживая на репетициях часы творческого

подъема. Сделанный в кратчайший срок, спектакль был показан в феврале 1944 года в промерзшем зале Свердловского Дома офицеров и был принят очень сердечно. С. А. Герасимов посвятил «Бессмертному» восторженную статью, в спектакле Попова он увидел новую сценическую правду, столь необходимую, на его взгляд, театру, переживающему испытания вместе со страной. Действительно, «Бессмертный» предварял ту особую камерность, ту новую степень достоверности и искренности, которые покорили публику, дохнув свежим ветром в послевоенных спектаклях «Три солдата» и «Молодая гвардия» мастерской Герасимова.

В последующие годы поиски, увлекшие Попова в его свердловском «Бессмертном», приведут советский театр к таким спектаклям, как «Старые друзья» и «Спутники» А. М. Лобанова в Театре имени Ермоловой, далее — к «Вечно живым» в новорожденном театре «Современник». А если оглянуться далеко назад, придется вернуться к «Гибели “Надежды”» и «Сверчку на печи» Первой студии МХТ. Сцена нуждается в волнах обновления, вспышках искусства безыскусности и интимности. Подобные спектакли обязательно являются на свет в маленьких залах. Играет в них молодежь, а старики, если и участвуют, то всегда раскрываются неожиданно, удивляя новыми гранями своего таланта.

Попов продолжал мечтать о «драматургии крупных планов, о драматургии, ловящей мельчайшие движения человеческой души, о пьесах с небольшим числом действующих лиц»^{xciii}. Этой цели по возвращении в Москву должна была послужить малая сцена ЦТКА на десятом этаже здания-звезды. Там Попов хотел работать с тесной группой молодежи, актеров-единомышленников.

Но этой мечте не было дано осуществиться. Путь Алексея Попова по-иному повернула судьба.

ТРУДНЫЕ ГОДЫ

Еще до отъезда в Свердловск Попов был приглашен Вл. И. Немировичем-Данченко к нему домой. Состоялся серьезный разговор. Речь шла о возможностях режиссерской работы Попова во МХАТ, сначала о разовых постановках. Владимир Иванович предложил два названия: «Егор Булычов и другие» и пьесу об Иване Грозном, которую пишет А. Н. Толстой. В главных ролях Немирович видел Н. П. Хмелева.

Своему собеседнику эти планы Владимир Иванович передал несколько метафорически. «Я хочу, чтобы “чайка” вновь посетила наш дом... Я думаю, что вас, в прошлом воспитанника Художественного театра, должны интересовать и увлекать такие задачи»^{xciv}.

Вскоре Немирович-Данченко оказался в эвакуации на Кавказе. МХАТ работал в Саратове. Там находилась с театром и М. О. Кнебель, которая вела с Поповым постоянную переписку. Из Свердловска Алексей Дмитриевич приезжал в Саратов — связь с городом его детства не обрывалась. Давно уже не было в живых матери. Прасковья Ивановна умерла в 1933 году, была

похоронена рядом с сыном Сашей. Но сестра Клавдия, ее семья, дети, внук — родня, которой Попов по-прежнему постоянно помогал, ждала его приездов как праздника.

В Саратове мхатовцы возобновили разговор о пьесе, посвященной Ивану Грозному. Немирович-Данченко решил ставить ее сам в силу особой ответственности, считал, что «исполнение Грозного Хмелевым может стать историческим»^{xcv}. Режиссером была назначена Кнебель. 23 апреля 1943 года Вл. И. Немирович-Данченко скончался. Постановка перешла к Попову. Художник — П. В. Вильямс.

Смерть учителя, возвращение в Художественный театр по прошествии тридцати лет, перспектива работы с Хмелевым, встреча с драматургией А. Н. Толстого, которого он высоко ценил, — стечение всех этих обстоятельств волновало Попова, казалось ему необычайно значительным. И все вокруг испытывала чувство гордости, удовлетворения, можно сказать даже, сознание огромности своей миссии. 29 декабря 1943 года А. Н. Толстой читает завершённую им пьесу труппе МХАТ. Пьеса называется «Трудные годы». «Шекспирова кисть в обрисовке характеров. Страстная и умная пьеса. Слово — ковкая медная вязь», — записывает постановщик.

«Помню нашу первую встречу, — рассказывает М. О. Кнебель, — Попов, Хмелев, Вильямс и я. ... Алексей Дмитриевич говорил, что Толстой сделал талантливую попытку переосмыслить один из исторических этапов прошлого России, и мы должны подойти к этому во всеоружии современного художественного мышления... О том же говорили Хмелев и Вильямс... Мы встретились вечером, а расстались под утро»^{xcvi}.

О другой ночи горячих дискуссий (на семинаре В. С. Кеменова по марксизму) М. О. Кнебель рассказывала в сходных выражениях, цитированных выше. Два ее рассказа в очерке «Мой большой друг», посвященном Попову, разделяют всего лишь несколько страниц.

В январе 1944 года, вернувшись из Свердловска в Москву, Попов начал репетиции. М. О. Кнебель потом немало сделала, чтобы донести до любителей театра и специалистов процесс репетиций, удачи и трудности, стоявшие перед постановщиком. Описания Кнебель красочны: речь идет о великолепной творческой форме Попова-режиссера, выдержке, мужестве, терпении, «умении побеждать». Сам Попов называл этот период своей жизни «вдохновенным и захватывающим», а работу над Грозным — «подвигом, тяжким и сладостным».

Злой рок тяготел над спектаклем. Одна за другой — смерти: Вл. И. Немирович-Данченко, стоявший у истока, А. Н. Толстой, ушедший в феврале 1945 года. На генеральной репетиции спектакля «Трудные годы» 1 ноября того же 1945-го в гриме и костюме умер Н. П. Хмелев. Вскоре скончался П. В. Вильямс.

«Если бы я был суеверен, — написал Попов в «Воспоминаниях», — то мог бы подумать, что Ивану Грозному не угодна сценическая реализация его жестокого и могучего образа».

Попов до конца своих дней повторял, что в Хмелеве реализовалась для него мечта об идеальном актере, а в совместной с ним работе над «Трудными

годами» — идеал творческого содружества. Образ Ивана Грозного, который, по мнению немногих очевидцев репетиций, явился вершиной искусства Хмелева, зрителям увидеть не было дано.

После страшного удара следовало собрать все душевные силы, чтобы, как писал Попов, «возобновить битву за Грозного». Ввели нового исполнителя на центральную роль — М. П. Болдумана, сыграли премьеру. Но спасти спектакль не удалось. Публика посещала его неохотно, и МХАТ поспешил «Трудные годы» с репертуара снять.

Работа над пьесой заняла у Алексея Дмитриевича Попова в общей сложности два с половиной года. Одновременно он выпустил в ЦТКА два спектакля, особенно интересные в контексте с мхатовской постановкой.

История спектакля «Сталинградцы» и встреча режиссера с Ю. Чепуриным, дебютантом в драматургии, участником Сталинградской битвы, напоминает давнишние «Виринею» и «Поэму о топоре», когда авторы, «незнакомцы» и «пришельцы», появлялись в театре с «материалом» и попадали в руки Попову. Пухлая рукопись была и у Чепурина, военного корреспондента.

В страстной жажде подлинности, репортажа, этой постоянной своей привязанности, Попов пошел, возможно, слишком далеко. Убирая из пьесы искусственные повороты и сюжетные узлы (например, историю предателя), режиссер от редакции к редакции устранял и сам сюжет, заменяя его иной динамикой. Композиция, по словам Попова, шла от больших движений народных масс, от народа гражданского — к народу солдатскому, в военной форме. Сюжет — превращение мирного города в неприступную крепость-твердыню. Герой — народ, в буквальном смысле, без всякой метафоры.

В отличие от спектакля «Трудные годы», где доминировала монодрама, в сущности, монолог одного актера в бармах и со скипетром на фоне сменяющихся исторических декораций, «Сталинградцы» являли собой пример совсем иной сценической живописи. Попов возвращался к Сурикову, к его народным полотнам, где главное событие втягивает в себя десятки участников, каждый из которых имеет самодовлеющую ценность и одновременно включен в единое художественное целое.

Вступление к «Сталинградцам»: панорама волжского берега, река в предвечернем тумане, домик бакенщика в ветлах, сети, котелок на треноге. Тишину взрывают «мессершмитты», и сцена заполняется толпой, мечущейся, отчаянно ищущей спасения. Жестокая живопись войны — кровь, вопли, взрывы, паника. Над умирающей девочкой замерли скорбные фигуры двух женщин. Слепой старик несет грудного ребенка, бегут женщины с самоварами, ведрами — нелепыми, захваченными из дому случайными вещами. Темнеет, всходит луна. Кончился налет. Темный силуэт еще одной матери у Волги. Она зовет, кличет сына, которого, наверное, нет в живых.

Сердце спектакля — сцена обороны сталинградского дома. Пробразом явился знаменитый Дом Павлова. В наши дни он давно уже восстановлен — белый, аккуратный, смотрит окнами на Волгу, — в нем мирно живут люди. Сцена обороны дома в «Сталинградцах» — образ героической стойкости, сопротивления, побеждающего хаос и смерть, — явилась в 1944 году первым,

пусть и временным, как временно все на театре, памятником защитникам Сталинграда.

Это был благородный спектакль, сердечный, искренний, выполненный с тщанием и вкусом. Такое сочетание, как «Давным-давно», «Сталинградцы», «Трудные годы», в биографии одного художника и на отрезке трех лет остается психологическим феноменом. И не только Попова — многих, кто пережил трудные годы.

Но и в «Сталинградцах» обнаружились некоторые противоречия. Для фронтового репортажа спектакль был слишком громоздким, для обобщающего художественного произведения — эскизным и фрагментарным. Ощущалось отсутствие драматургии. Это был спектакль прежде всего изобразительный, общие планы явно преобладали над крупным планом, панорама — над отдельной фигурой.

Один шаг, незаметный сдвиг — и человек потеряется в толпе на гигантской сцене. Снизится накал страстей — и воцарится скука. Беда уже не за горами.

«Полководец» К. А. Тренева — официальная, юбилейная пьеса. Попов ставит ее к 200-летию со дня рождения М. И. Кутузова в 1945 году. В спектакле все торжественно, величественно, добротное и — скучно. Скучным, вялым было и исполнение центральной роли А. Хохловым, тем самым артистом, который создавал в одной-единственной сцене из спектакля «Давным-давно» образ обаятельный, искрометно-живой.

Масштаб исторических битв, охват военных операций в целом — вот чего ждут от ЦТКА. Попов принимает к постановке пьесу А. Первенцева «Южный узел», где показано рождение плана «третьего удара» и его осуществление. В пьесе действуют реальные полководцы, начальники штабов, командующие армиями, дивизиями, фронтами.

Режиссура вводит в спектакль пролог — массовую сцену у колоннады Графской пристани в Севастополе. Это последние часы 250-дневной битвы за Крым, отступление советских войск и приход гитлеровцев — зловещий образ нашествия. Пролог к «Южному узлу» является одной из самых ярких батальных композиций Попова. Но лишь этот пролог и несколько окопных солдатских сцен напоминали о «Сталинградцах». За прологом следовали четыре «кабинетных» акта: совещания, ставки, доклады, растянутые и сухие. Цикл был завершен.

Пятидесятые годы НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР, ПРОФЕССОР А. Д. ПОПОВ

В доме градоначальника горели все свечи, и со стены будто бы улыбался портрет знаменитого Маврокордато. Чудеса! Только что столичный ревизор, важная штука, почти министр, просил руки Марьи Антоновны.

Городничий, будущий тесть, помогал Хлестакову накинуть на тощие плечи петербургскую шинель.

Поворачивался круг, и впервые за всю сценическую жизнь «Ревизора» зрители видели то, что у Гоголя происходит «за сценой».

Подкатив к задней террасе, дощатой и серой, ждала против глухого забора повозка с поднятым верхом, и солидный ящик восседал на облучке. Дворовая босоногая девчонка Авдотья тащила из кладовой цветастый ковер и от усердия, пыряла в повозку носом, с ковром вместе.

Как кариатиды, стояли на террасе по обеим сторонам лестницы Анна Андреевна и Марья Антоновна и махали, махали кружевными платочками: «Прощайте, Иван Александрович!»

Хлестаков не мог утерпеть, вскакивал, взбегал по ступенькам еще раз поцеловать невесту.

«Эй вы, залетные!»

На занавесе спектакля — тройка, верстовой столб. Протяжная песня ящика.

Колокольчик, серое небо, чахлый куст рябины, покосившаяся городская каланча.

Это «Ревизор», поставленный Алексеем Поповым.

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
А. Ахматова

В ТЕАТРЕ

«Ваше патриотическое служение искусству социалистического реализма, идейному воспитанию советского народа и в первую очередь героической, победоносной Советской Армии высоко оценено Партией, Правительством и советским зрителем...» — читалось в торжественном приветствии — адресе.

Для людей поколения А. Д. Попова пришла пора шестидесятилетий. Молодежь с приступок МХТ, «сотрудники», первый цвет студий — ныне они народные артисты, лауреаты, профессора. Юбилярам присваивают новые звания, награждают новыми орденами, поздравляют от имени учреждений,

фотографируют. И юбиляры поздравляют друг друга, вчерашние и завтрашние — сегодняшних: в речах, адресах, телеграммах и письмах.

Чествование народного артиста СССР Алексея Дмитриевича Попова в связи с шестидесятилетием со дня рождения и сорокалетием сценической деятельности проходит 31 марта 1952 года в ДТСА. Это пышный юбилей, к чему располагают огромный зал и красно-золотой занавес, на фоне которого идет торжественная часть. Длинные ряды президиума. Все в орденах. Много генералов. Дамы — в вечерних платьях и мехах. Зал полон. Вся театральная Москва и высшее военное начальство собрались здесь в этот вечер. Делегации от союзных республик. И конечно, ГИТИС.

Юбиляр в новом черном костюме стоял на сцене среди гигантских корзин цветов — торжественно-серьезный, трогательно-смущенный, с радушной улыбкой принимал поздравления и поцелуи. Так простоял он на ногах, отказываясь садиться, около трех часов.

А через несколько лет, накануне шестидесятилетия одного своего друга, он написал ему в письме: «Грустная была у меня эта годовщина». Грустная...

Официальное признание полное. Пусть и позже, чем его ровесники, но зато разом, массированно, получил Попов, кажется, все знаки славы, почетные должности, звания, премии. Народным артистом СССР он был с 1948 года; орден Ленина был получен им к шестидесятилетию. С 1949-го он был художественным руководителем ГИТИСа, председательствовал на всех ответственных театральных конференциях, собраниях и митингах. Много было у него и почетных общественных обязанностей.

Он, наконец, попал в высший артистический ранг, куда ранее не входил. Но чтобы попасть туда, пальцем о палец не ударил. И это знали все. Его творческий авторитет был непререкаем, его нравственный облик высок и чист. Все знали, что Алексей Дмитриевич Попов подхалимством не занимается, в проработках не участвует, счета не сводит.

«Не», «не», «не» — негативная характеристика, учили нас, театроведов, в ГИТИСе, малоубедительна, не украшает того, о ком пишешь («Леонидов не бездарен» — логическая ошибка критика). В общей форме это верно. Но не для данных, конкретных обстоятельств.

Алексей Дмитриевич Попов, прошедший 20-е и 30-е, в конце 40-х – начале 50-х не научился громить с трибуны творческих противников, коллег, товарищей. Не бросался и в защиту? Сколько мог и до той поры, пока это было возможно, защищал, бился. Запомнилось обсуждение книги В. Г. Сахновского «Мысли о режиссуре» в большом зале ГИТИСа в 1947 году. Один театральный критик написал о ней резкую статью, впрочем, не предполагая, что это послужит толчком для кампании. Сахновский не принадлежал к числу театральных мыслителей, творчески близких Попову. Тем не менее Алексей Дмитриевич кинулся спасать книгу буквально как лев. Его речь была темпераментной и блестящей, хотя считалось, что с большой трибуны выступать он не умеет, ищет слова, держит длинные паузы. Пафос защиты сделал его полемистом, и он кончил говорить под шумные аплодисменты зала, набитого студентами, которые всей душой сочувствовали книге.

Попова уважали все, и те, кто не любил. Все знали о его бескорыстии, неподкупности. Начальство его чуть побаивалось, считало, что у него отвратительный, неуживчивый характер. То, что его театр находился в ведении ГлавПУРа, а не Комитета по делам искусств, давало Попову некоторую экстерриториальность — там, у них, у военных, дескать, свои дела, а отношение к театру высшего командования Армия было, по признанию Попова, «отеческим, любовным».

Попов был начисто лишен одного качества, которое с возрастом, почестями и признанием заслуг появляется, за редчайшими исключениями, у всех деятелей искусства: маститости. Он не был важным, сановным и многозначительным. Не было у него успокоенности, сознания (или подсознания) своей постоянной правоты и непогрешимости. Похвалам радовался, но быстро их забывал, обиды травмировали его по-прежнему и даже больше. Легкая ранимость и астенический темперамент оставались свойствами его характера. Он не перегорел. Он был душевно молод, и это влекло к нему людей. Рядом с солидными, холеными своими ровесниками выглядел он угловатым и чудным.

Но — «грустная годовщина», «горестная доля», «неудачник» — его собственные слова...

И еще, например: свою фотографию, подаренную молодому кандидату наук, защитившему диссертацию на тему «Творческий путь А. Д. Попова», он подписал: «... в знак огромной благодарности за нечеловеческий труд о “моей жизни в искусстве”. Не будь Вас, я бы так и канул в небытие (был такой или не был — леший его знает?). Спасибо — дорогая! А. Попов. Москва, 1951 год». Это была, конечно, шутка, но и в ней сквозила грусть.

Диссертацию написала та самая аспирантка Института истории искусств, которая упоминалась на первых страницах, ныне автор этой книги. И поскольку все события, которые описываются в настоящей главе, происходили уже на моих глазах, позволю себе перейти к изложению от первого лица.

В последний день апреля 1949 года я, набравшись храбрости, попросила Сергея Колосова, своего товарища по ГИТИСу, ученика Попова, а в ту пору уже его режиссера-ассистента в ЦТКА, представить меня Алексею Дмитриевичу. Раньше я наблюдала Попова лишь издали и смертельно боялась, подобно другим «девицам-театроведкам», как называл он нас, не слишком жалую. Сергей Николаевич потом смешно рассказывал, какую физиономию скроил Алексей Дмитриевич, услышав слово «диссертация» и подморгнув (я-то со страху ничего не заметила). Физиономия означала, скорее всего: «Вот это да! Вот это история!» Он рассмеялся, назначил час для беседы у себя дома и пригласил прийти сразу после майских праздников на репетицию. С тех пор шесть лет (сбор материала, писание, защита, работа над книгой «Творческий путь А. Д. Попова» для издательства «Искусство», вышедшей в 1954 году) мне посчастливилось наблюдать Попова почти ежедневно. Всякому критику приходится видеть с близкого расстояния людей искусства. Такого, как Алексей Дмитриевич Попов, лучшего — мне не приходилось.

В тот день, 4 мая 1949 года, в ЦТКА был прогон пьесы «Новый год»

3. Аграненко. Потом Алексей Дмитриевич пригласил всех актеров для замечаний в какую-то небольшую комнату, захватил и меня. Пьеса рассказывала о послевоенном годе, основной конфликт происходил в семье неких Дмитриевых, где муж оказывался мещанином, а жена — передовой советской женщиной. Елену Дмитриеву играла Добржанская.

«Проложены основные линии жизни, — говорил Попов, — спектакль есть, есть люди и судьбы, определенность. Есть и опасности. Они относятся к жизненному ритму, к физическому самочувствию, к атмосфере, к художнику. Тема пьесы — человек, который перенес вместе со страной грандиозные потрясения, но не имеет права на отдых, переброшен с одного фронта на другой: восстановление идет военными темпами. Эта тема перестает звучать, если она решается в условиях благополучия, покойного течения жизни. Если так, то Дмитриев вполне вправе отдохнуть, а жена его — просто какой-то непонятный, неумный характер. Есть две возможности в пьесе. Первая — становление человека, проходящее через все образы, проблемная драма. Вторая — “не сошлись характерами” — комедия в трех действиях. Благополучие — вот что угрожает спектаклю. Если бы в пьесе были экстерьерные сцены, где-то в порту или в городе, мы бы наглядно видели трудности, ужас. Фон надо донести. Надо через физическое самочувствие передать фронтовую, героическую атмосферу послевоенного Калининграда, такой же героизм, как во время войны на Урале или в Сибири, когда на мерзлой земле ставили палатки, строили заводы. И эта атмосфера должна возникнуть в уютном интерьере с полочками. Дело не только в вое вьюги за окнами, а в ритме жизни людей, населяющих дом, в их физическом самочувствии. Если Елена просто активная, мажорная, а муж ее не понимает, это — “не сошлись характерами”. Не надо играть сложившееся, законченное непонимание. Ведь и у Елены конфликт, и ей трудно. Она устала, ей тяжело физически, Дмитриев хочет ей помочь, поддержать ее. Так он будет глубже — он же не ловчила и пошляк, устроившийся в мире, он любящий человек. Вдохновенное творчество жизни и физическая мука. Люди должны быть одеты по-барачному, все движения подобраны, как на холоде. Живут неуютно, на платформе. В этом смысле хорошо и верно играют свою первую сцену Петров и Солдатов. Их сюда вьюгой забросило, и конфликт непримиримый такой, что могут ударить друг друга, но у Натальи должны быть любящие собачьи глаза, в паузах — настоящая любовь у обоих. Тогда вторая половина пьесы будет логически оправдана, а у Солдатовой там начинается сантимент. Надо мужественно играть: Наталья просит прощения, как баба, которая себя презирает.

В верных намерениях у нас часто довлеет замысел, его надо заполнить человеческим содержанием. Встреча Дмитриевых пусть покажется сначала встречей влюбленных, не видно еще, каким будет продолжение, публика пусть не догадывается, что случится дальше: “не добавьте” во взаимоотношениях. Ведь это люди, которые потенциально могут и дальше друг друга любить и уважать. Последний акт должен явиться завершением драматической линии, а Добржанская сейчас облегчает первую половину, чтобы усилился драматизм второй. К Дмитриеву приехала жена, которую он ждет, а не та активная, бодрая

женщина, от которой надо сразу ждать конфликта. Надо быть более мягкой, теплой, уютной. Первый акт — любовь, во втором Елена включается в ритм деловой жизни. Зритель должен поверить, что за время антракта прошел год и отношения изменились.

Что отличает театр от жизни? В жизни, если до Нового года остался один час, люди ни минуты не теряют зря. Хозяйка не побежит лишний раз в кухню за ложкой (здесь А. Д. мгновенно показал мечущуюся нескладную особу), моментально вырабатывается целесообразность, все делается ладно, а не быстро (здесь А. Д. расставил на столе воображаемые тарелки и поправил несуществующую скатерть с профессиональной сноровкой и грацией прекрасной хозяйки). А вот Куприянова загоняет деловитость в темп, получается суэта. Спешить — медленно!..

Итак, все упирается в верно схваченный и почувствованный внутренний ритм жизни».

Это была самая обыкновенная, будничная беседа главного режиссера по поводу очередного спектакля на выпуске. Меня она ошеломила своей простотой и конкретностью. А. Д. Попов, «Южный узел», народно-героические эпопеи — и вдруг «собачьи глаза» влюбленной Натальи, мягкая и уютная жена, какие-то тарелки... Уже потом поняла я, что присутствовала при одном лишь, совсем маленьком эпизоде драмы художника.

В ЦТКА в то время была талантливая, сильная труппа, воспитанная в единых принципах, сплотившаяся, образовавшая действительно *ансамбль*, о котором Попов мечтал всю жизнь, — действительно *свой* театр. Женский состав: вслед за блистательной Добржанской строгая и изящная Татьяна Алексеева; яркая молодая актриса, выпускница Щукинского училища Людмила Фетисова; Людмила Касаткина, только что пришедшая из ГИТИСа и обратившая на себя внимание Попова в бессловесной роли регулировщицы с флажками в «Южном узле»; выпускница школы ЦТКА Нина Сазонова и другие. В полную силу работали «старики», им было по сорок-пятьдесят лет: А. Хохлов, П. Константинов, А. Хованский, А. Ходурский, В. Благообразов, К. Нассонов и другие. В гору шло среднее поколение и молодежь: М. Майоров, Н. Сергеев, В. Сошальский, Д. Сагал, О. Шахет, В. Зельдин.

И Андрей Попов. Первые свои роли он сыграл в Свердловске, а в послевоенных спектаклях «Опасный возраст» и «Копилка» обнаружил незаурядное дарование эксцентрического комедийного актера, музыкальность и акробатическую ловкость, которой позавидовали бы в свое время и мейерхольдовские ученики. Но Попов-старший, словно бы вопреки успеху сына, начал поручать ему драматические роли: он сознательно формировал актера широкого диапазона, каким станет А. А. Попов в зрелости.

Труппа большая, в спектаклях огромное множество участников, во «Флаге адмирала» массовка около семидесяти человек, во вспомогательном составе (он же «команда») тогда совсем молодые, а впоследствии известные актеры, режиссеры — Алексей Баталов, Борис Львов и другие; каждый вечер они надевают новую военную форму: солдатские гимнастерки Великой Отечественной, гусарские ментики, екатерининские мундиры, матросские

бушлаты и так далее. При обилии народа — на репетициях идеальная дисциплина, собранность и тишина.

Скромные, мужественные, красивые актеры ЦТКА — да, в большинстве своем они красивы, интересны, незаурядны и внешне, — выходя вечером на сцену, теряют половину обретенного утром на репетиции. Но беда еще горше: предопределенная размерами сцены эстетика монументального спектакля и многофигурной сценической композиции, демонстрирующей могущество, изобилие, размах, теперь совпадает с главенствующей тенденцией искусства последних лет, отвечает ей и одновременно ее формирует. Такие пьесы, как «Полководец» Тренева, «Южный узел» Первенцева, «Флаг адмирала» Штейна, и другие, занимавшие в репертуаре конца 40-х – начала 50-х годов центральное место, могли наиболее адекватно и с максимальным успехом реализоваться именно на сцене ЦТКА и в постановках Алексея Попова.

Драматическая коллизия судьбы режиссера заключалась еще и в том, что Попов, ныне уже словно олицетворяя своими работами именно такую сценическую форму, внутренне был ей решительно чужд. Не широта охвата, а глубина анализа его манила, не прожектора и фейерверки, а тихий свет настольной лампы и мерцающее пламя одинокой свечи. Но Попов-психолог, Попов-лирик в силу фатального стечения самых разных обстоятельств был в тени. Между тем, чего он искал, нереализованным, несовершенным, и тем, что он делал на театре, образовывался все больший зазор.

Именно на пути психологического, актерского спектакля постигали его удары, плохо складывалась судьба интересных и новаторских творений, не осуществлялись замыслы. Не был продолжен опыт студийного, камерного военного спектакля, начатый во время войны «Бессмертным», не находилось места и замыслам постановок Островского и Горького, к чему Попов неоднократно призывал на режиссерских совещаниях в конце 40-х годов. «Таланты и поклонники» он поставил в 1948 году в маленьком театре дорогой его сердцу Костромы, и это осталось единственным в его жизни опытом воплощения Островского — драматурга, который и поманил в театр мальчика с саратовской окраины, Островского, которого Попов, волжанин, сердцем чувствовал, знал и любил. «Мещане» Горького он сделал в ГИТИСе как учебный спектакль. А Чехов? «Я, в общем-то, чеховская натура. Ему обязан, как и все мое поколение, всем хорошим и чистым, что во мне есть... Парадоксально, но я не поставил ни одной пьесы А. П. Чехова»^{xcvii} — это написано Поповым в 1960 году.

И. А. Шифрин рассказывал, что дважды Алексей Дмитриевич говорил с ним о постановке «Вишневого сада»: «Это был бы спектакль о новых людях, о молодых, о Пете Трофимове, об Ане... Я уже видел после этих разговоров атмосферу спектакля, и колодец, и тополя, и телеграфные столбы, видел заколоченный дом, узлы, отъезд...»^{xcviii}.

Однако сейчас ЦТКА ставит пьесу Вс. Вишневского «Незабываемый 1919-й». Строится гранитный портал, отрабатывается рирпроекция — Адмиралтейство и арка Генерального штаба; вагон на железнодорожных путях будет дан в натуральную величину, вдали, на живописном заднике, — воды

залива.

Пьеса была предложена театру автором. О ходе работы он сообщал Попову: «Я считаю, что, видимо, сделал самую крупную свою пьесу. Шел от “Оптимистической”, но не увлекался массовками и пр., уровень выше. Этап исторический выше, местами все идет на двойной экспозиции: и 19-й год, и 49-й год... Увидите сами. (Утро 2 июля 1949 г., Москва)».

«Писал с огромным подъемом, мне надоела моя “пауза” и ненужные толки. Пьесу прочли пока три человека. ... Машинистка: “Всеволод Витальевич, спасибо Вам... Тряслись руки, когда перепечатывала, так волновалась, звонила Вам...” Я поблагодарил ее. Очень ценю мнение простых читателей и зрителей. Сам я жду анализа, внутренне кажется: сделал крупную вещь (7 июня 1949 г., 6 часов вечера)»^{xcix}.

На репетициях Вс. Вишневский появлялся в военной форме со своей постоянной спутницей и супругой С. К. Вишневецкой. Они восторгались декорациями, возможностями сцены, и драматург принес в театр новую картину, специально им дописанную. — «Атака», бой в сосновом лесу. Поставили его очень эффектно: вращался гигантский круг, командир кричал «Вперед!», бойцы шли на приступ, и при повороте круга зрителю открывался взятый в атаке мятежный кронштадтский форт Красная Горка.

И «Южный узел», и «Незабываемый 1919-й», и «Флаг адмирала» были батальными зрелищами на разном историческом материале. Лица терялись в многолюдье, характеры при всем тщании режиссера и актеров оставались схемами или контурами, в лучшем случае эскизами.

Спектакли репетировались, прогонялись, сдавались, выпускались. Больше Попов к ним не возвращался. Характерно, что от них сохранилось минимальное количество материалов: ни режиссерских экземпляров, ни заметок — ничего нет. Внутренняя душевная связь между творцом и творением оборвана.

Среди пьес на современную тему преобладали «производственные». Несколько позднее, когда времена стали меняться, получил распространение термин «теория бесконфликтности». «Производственная пьеса» и «бесконфликтность», объединившись в сознании, были объявлены главным злом. Драматурги, дескать, все про завод да яро колхоз, все про план да про нормы, а есть у человека еще и дом, семья, любовь, а вот об этом драматурги умалчивают.

Но оба ходовых определения — «производственная» и «бесконфликтная» — не вполне точно характеризуют пьесу тех лет, в каждой непременно присутствовала любовная линия. В центре каждой располагался конфликт между персонажами-антагонистами, имелись сюжетные перипетии и все остальное, что полагается для драмы. Не было только жизни. Пьесы, похожие одна на другую, были не «бесконфликтны», а мнимоконфликтны, псевдопроблемны. В них не затрагивался ни один реальный, волнующий людей вопрос действительности, в том числе и производства.

В пьесах действовали бюрократы-начальники, переродившиеся по неизвестным причинам и злодейски желающие своим заводам, совхозам, трестам только лишь дурного, действовали молодые новаторы из рабочих,

которые предлагали проекты рационализации, позволяющие перевыполнить план в пять, восемь, десять раз. Но бюрократы в жизни были какими-то другими и новаторы тоже.

Из спектаклей этого круга Попов любил только «Степь широкую».

Пьеса о послевоенной деревне, написанная краснодарским журналистом Н. Винниковым, прошла в театре полный цикл создания «спектакля Алексея Попова», историю постановки, типичную для режиссера, начиная с «Виринеи». Попов горячо ратовал за пьесу, часть труппы сопротивлялась, считая ее слабой и рыхлой, Попов клеймил их «чистоплюями».

Действие происходило на Кубани в 1946 году, в передовом районе, которым руководит секретарь райкома Якименко. Неожиданно в разгар сбора неслыханно богатого урожая в областной газете появляется статья зав. сельскохозяйственным отделом редакции Стрепета, названная «Зазнайство и благодущие» и клеймящая Левобережье.

Сегодня ясно, что и конфликт и расстановка персонажей в пьесе были заранее заданными, что статья и должна была как гром среди ясного неба ударить в разгар страды по процветающему (а не отстающему или среднему) колхозу. Ведь если бы Стрепет не боролся с самоуспокоившимся другом за него самого, Якименко бы не артачился и так далее — пьесы бы и не было. Здесь развертывался в чистом виде «конфликт хорошего с лучшим» — так вскоре назовут подобный драматургический феномен.

Но Попов принимал на веру этот конфликт как животрепещущий и несомненный, тщательно анализировал характеры (мягкий, непосредственный Якименко — и «человек обобщений» Стрепет. Это были последние отпечатки «эмоционального» и «рационального» героев его ранних лет). Он стремился насытить психологическим содержанием всю эту конструкцию, впрочем, и не ощущая ее конструкцией.

На репетициях снова применялся этюдный метод. Фантазировали биографии действующих лиц. Были введены консультации работников Министерства сельского хозяйства. Приглашали в театр делегации колхозников Краснодарского края. Актеры, игравшие роли журналистов, проходили суточные дежурства в редакции газеты «Социалистическое земледелие». То есть было сделано все, чтобы на сцене торжествовала документальная правда послевоенной деревни.

Широкая картина молотьбы на колхозном току (художник Ю. И. Пименов) представала зрителю. Грохочет молотилка (она на сцене как настоящая), с подводы наверх подают снопы пшеницы, на весы кладут обмолоченное зерно, вяжут мешки, таскают к машинам, укладывают стога — и все это под ночным звездным небом и ярким светом фонарей. Ток ночью — вот в чем была неожиданность.

Кубанская нива уходила за горизонт. Снопы и скирды желтели не банально-золотым, а тускловатым, пшеничным цветом. Люди на току были потными, черными, усталыми, и, когда медленными, широкими шагами, как-то нахохлившись, низко повязанная платком, выходила на сцену звеньевая Вера, девушка в выцветшей майке и кирзовых сапогах, верилось, что она и вправду

пришла с поля, а не из-за кулис.

Критики йогом опишут этот выход Людмилы Фетисовой, все детали вспомнят, когда ее уже не станет: смерть настигла актрису в расцвете таланта. В роли Веры Березиной на Фетисову обратила внимание театральная Москва. После «Степи широкой», уже в «Фабричной девчонке», «Барабанщице» Людмила Фетисова сумеет выразить эпоху театрального обновления ярко и звонко.

В «Степи широкой» она была не только достоверна, чего добивался Попов от всех исполнителей. В Вере ощущалось то, что он любил называть вслед за Вл. И. Немировичем-Данченко «вторым: планом», то есть *грузом* жизни, чем-то веющим над образом, неуловимым: и скрытая за озорством печаль, и надрыв, и душевное здоровье. По сюжету Вера была влюблена в легкомысленного комбайнера Андрея, но ошибающийся герой, как и полагалось, исправлялся и предпочитал ей, необыкновенной, правильного бригадира Пашу Сумскую.

Много правдивого было на периферии сюжета, в «зонах молчания» (тоже любимое выражение Попова в последние его годы), искрились комедийные сценки, тщательно разработаны были в спектакле «звуки жизни»: откуда-то издалека — радио, обрывки речи, смех за стогами на току. Но унылую историю Стрепета и Якименко талантливая режиссура победить не смогла.

И еще: 1946 год — дата действия пьесы. Вряд ли даже на черноземной Кубани нашлось бы село, полное молодых мужиков и парней. Войну фронтовые друзья вспоминают как далекое и романтическое прошлое (вроде гражданской).

О том, как на самом деле жила послевоенная деревня, вскоре сказано будет в решениях сентябрьского Пленума ЦК КПСС 1953 года. А потом, через десятилетие, в произведениях так называемой деревенской прозы литература начнет воссоздавать картину русских полей после войны. Эта картина не похожа на праздничные будни «Степи широкой». Не похожи на ее благополучных героев ни одорукий Егор Трубников — М. Ульянов в фильме «Председатель», неистовый, иссушающий себя в разоренном колхозе, где пашут бабы, ни Кистенев — О. Борисов в «Трех мешках сорной пшеницы» — спектакле БДТ, искалеченный, измученный, на пределе сил.

Чувствовал ли Попов, что его искусство удаляется от действительности, а жизненная правда шаг за шагом уступает место театральному вымыслу, заключенному в форму правдоподобия? Замечал ли, что в пьесах, которые он ставит, потребность писателя говорить то, о чем он не может молчать, подменена ремеслом очередной постановки?

Сегодня трудно было бы с уверенностью ответить на эти вопросы. В-первых, существовала определенная атмосфера, общий климат времени, воздух, которым дышали люди, *все мы дышали*, старые и молодые, умные и глупые, наблюдательные и подслеповатые. О той же «Степи широкой» повторяли на разные лады, что это правдивейшее и нужнейшее народу изображение послевоенной колхозной деревни; «нетипичным для нашей советской действительности» признали только лишь карьериста Любимова, замредактора «Правды Заречья». И я тоже писала в книжке: «Горячо взволновал режиссера

конфликт, положенный в основу пьесы и раскрывавшийся в столкновении двух фронтовых друзей-коммунистов — журналиста Стрепета и секретаря райкома Якименко, а также во взаимоотношениях молодых колхозников — бригадира Паши Сумской и комбайнера Андрея». Так бездумно повторялся общераспространенный штамп.

Попов постоянно говорил на репетициях о незаживающих ранах войны, о том, как напряженно живут люди. Куда же улетучивалась из спектаклей эта тревога, новые горести и беды? Конечно, неотступна была в душе тоска по правдивому свежему слову, и он продолжал надеяться на приход в драматургию новых людей, которые принесут с собой суровую правду, проросшую на полях войны. Ждал, верил, не жалел времени для чтения рукописей, поступающих в театр «самотеком», и для авторов, в чьих творениях, пока неумелых, выделялись крупинки этой правды. Вот один рассказ:

«Я, военный инженер, написал пьесу, послал ее в ЦТСА. Меня вызвали в театр, и там, в маленьком кабинете главного режиссера на втором этаже, я провел четыре часа. Какой поток обрушился на меня! За эти четыре часа я прошел курс ГИТИСа, полный курс того, что называется “драма”. “Вы написали пьесу как зритель, — сказал мне Попов. — Вы ее оттуда, из зала, написали, а надо — отсюда. Между зрителем и драматургом — океан, постарайтесь переплыть этот океан”.

Я вернулся к себе в Горький, вскоре подал рапорт о демобилизации. И если в океане мне удалось найти свой остров или, скажем так — скалу, то этим я обязан Алексею Дмитриевичу Попову, четырем часам, проведенным в его кабинете».

Это рассказ писателя Бориса Васильева, чье имя стало широко известно после публикации его военной повести «А зори здесь тихие...». Не один он может вспомнить уроки Попова. Но восходы — в будущем, пока же — лишь ожидание.

В двенадцатой книжке «Нового мира» за 1953 год была опубликована статья писателя В. Померанцева «Об искренности в литературе». На Алексея Дмитриевича она произвела огромное впечатление. Он всем наказывал ее читать, то и дело возвращался к ней в разговорах. Статья настолько сильно задела его за живое, что, когда по Померанцеву ударила «Литературная газета», Попов написал главному редактору возмущенное письмо. Сейчас его копия в архиве: «Несмотря на резкость, полемичность и даже спорность ряда положений, меня глубоко взволновало выступление В. Померанцева как очень своевременное и талантливое...»^с.

Под шапкой *неискренности* были объединены Померанцевым конструирование условного мира, измышление сплошного благополучия, ханжество, «удручающая одинаковость вязких книг» со стереотипными началами, концами, тематикой, схоластика литературной и театральной критики.

Обо всем этом понемногу начали писать еще до Померанцева. В решениях XIX съезда КПСС отмечалось неблагополучие в литературе и искусстве, а литераторам предлагалось создавать яркие художественные образы. Слова

«лакировка действительности» уже часто встречались на страницах журналов и газет. Уже были опубликованы смелые «Районные будни» В. Овечкина и другие очерки, открывшие новый период в советской публицистике. Но Померанцев с той самой искренностью, к которой призывал, высказал то, о чем думали многие, но молчали. По-видимому, к этим многим относился и Алексей Дмитриевич Попов. Я говорю «по-видимому», потому что не слыхала от него ничего подобного ни с трибуны, ни в личных беседах. Жизненный опыт выработал у Алексея Дмитриевича, при всей горячности и темпераменте его натуры, большую осторожность в общих идеологических и эстетических суждениях. Но слово было сказано кем-то другим, было напечатано черным по белому, плотина давала брешь...

Еще сильнее, нежели смелая критика Померанцева, взволновали Попова те конкретные производственные сюжеты, колхозные истории, судебные случаи, которыми полна была статья. «Каждый пример есть пьеса, понимаешь? Каждый! Вот молодец-то! Вот глаз! Ты, пожалуйста, вдумайся во все как следует!» — говорил он.

Со страниц «Нового мира» вставляли невиданные сельские пейзажи и лица. ... Глухая местность в некоем заозерье, где переселенцы выстроили красавицу деревню, завели отличное хозяйство, коровник, птичник, председательша тайно гонит вино — не для спекуляции, а для поощрений плотников, бондарей, шоферов и прочих нужных колхозу людей. Так кто же она, бой-баба, — «талантливый вожак сотни крестьянских семей» или темный делец?.. В колхозе-миллионере одна хозяйка сама уничтожила вишневые деревья на приусадебном участке, чтобы не платить непомерный налог...

Но на сцене, и у Попова тоже, новаторы-рационализаторы продолжали посрамлять замшелых консерваторов. Публика смотреть эти спектакли не хотела.

В счастливые времена театрального бума и в обычные времена, когда одни спектакли любимы зрителем, другие — меньше, трудно воссоздать в воображении щемящую сердце картину пустого театрального зала.

Горят огни, висят афиши, тепло, блестит паркет. Заперты на ключ балкон и ярусы. Прорежены ряды партера. Сиротливо прогуливаются нарядно одетые люди в антрактах. Это — типичная картина театра начала 50-х годов.

ДТСА находился в лучшем положении: выручали воинские части. Солдаты, приведенные дружным строем, заполняли зал, молодые, веселые, радостно ловили каждую шутку, дисциплинированные, сидели до конца.

Попов горько переживал охлаждение людей к театру, доискивался причин. Плоха современная драматургия? Ну а почему на классику тоже не ходят? Высокие цены на театральные билеты по сравнению с кино? Или новинка — телевизоры? Ведь они уже собирают публику! Может быть, виновата театральная критика или плохая пропаганда, реклама?

В такое-то неблагоприятное для театра время Попов отважился осуществить давнюю свою мечту, которая теперь стучалась в сердце настойчиво: пора, мой друг, пора! Еще в 1946 году в Потсдаме, вдали от родины, вдруг всю ночь проговорили они с Шифриным о гоголевском

«Ревизоре», и возникла Россия, та, что за стенами дома городничего, что встает со страниц «Мертвых душ» и миргородских повестей, видится сквозь судьбу нескончаемого ряда поколений.

Книжечка в бумажной обложке теперь всегда с Поповым, в кармане. Это рабочий режиссерский экземпляр «Ревизора». На титуле — запись-эпиграф: «“Говорить не для уха, а для глаза” (К. С. Станиславский)».

Фраза, сказанная Пушкиным после прочтения «Мертвых душ»: «Боже, как грустна наша Россия», вспоминалась многим постановщикам «Ревизора». Во всяком случае, Мейерхольду. Биограф Мейерхольда К. Л. Рудницкий сообщает: «Именно эта фраза дала спектаклю эмоциональный камертон». Пишет исследователь и о желании Мейерхольда «стереть с пьесы пыль захолустья»: «Он (Мейерхольд. — Н. З.) дал “Ревизору” столичный масштаб. Он показал в спектакле не мертвую и тусклую провинцию, а блистательную столицу империи, любовно воспроизвел торжественность русского ампира»^{ci}.

«Боже, как грустна наша Россия» — замысел Попова диаметрально противоположен мейерхольдовскому. Чем большей будет историческая, географическая, психологическая и любая другая правда, тем точнее прозвучит «Ревизор». Ни в коем случае не полувосточный николаевский Санкт-Петербург, нет, город на пыльной дороге где-то между Пензой и Саратовом, Аткарск, Сердобск, «хоть три года скачи, ни до какого государства не доскачешь». Глухомань, внеисторическое существование, остановившееся время — настаивает Попов: только тогда основное событие (фитюльку приняли за важное государственное лицо) станет до конца жизненно правдоподобным.

И все-таки как же могли опростоволоситься такие почтенные, опытные жулики, как городничий и его выдавший виды штат? Как не распознали «трактирного денди» Хлестакова? Да ведь в «Ревизоре», уверяет Попов, все действующие лица буквально *бредят!* У них у всех *температура 41,9!* И температура эта начинается с первой реплики: «Я пригласил вас, господа...»

Бред, крошечный бред... Городничий письмом Чмыхова и приснившимися крысами дразнит воображение о *своей гибели*. Сон начинает сбываться... Городничий не выходит, а врывается на сцену, голова повязана мокрым полотенцем, он уже обезумел.

Голодный Хлестаков (это будет Андрей Попов) появляется в жалком номере захолустной гостиницы, под лестницей, ведущей на чердак. Нелепая фигура полового с подносом, пятна сырости на стенах, допотопная, обжитая Осипом кровать с лоскутным одеялом и засаленной ситцевой подушкой — убожество! Антон Антонович не замечает, что «молодой человек в партикулярном платье» сам насмерть перепуган, почти в столбняке, он видит только эти сочащиеся водой пятна на стенах, прогнивший пол. Дуэт двух безумных, объятых животным страхом. А Хлестаков — «из новых», во вранье вымещающий комплекс неприобщенности к шику, к парижской еде на пышных обедах, к висту с иностранцами. В нем несомненная чиновная потенция, еще выйдет в люди (глуп городничий, бредит, с температурой, но нюх-то есть!) — и тонкое пенсне на английский манер, и франтовской инфантильный бант, и каскеточка и тонкие баки (такие будут очень модны в 70-х годах), несвежий, с

абсолютно пустыми глазами, совсем необаятельный Хлестаков, виртуозно сыгранный артистом.

В марте 1949 года Попов проводит в своем кабинете беседы с актерами (городничий и чиновники, Хлестаков и Осип, купцы, полицейские), в апреле начинаются репетиции в фойе. Но приходится прекратить их: нужно выпускать очередные спектакли. Умер намеченный исполнитель роли городничего. Работа и вовсе откладывалась. Урывками репетировали время от времени, и наконец только в декабре 1951-го удалось выйти на сцену.

Это были вдохновенные часы, вершина репетиционного искусства Попова. В зале постоянно присутствовала почти вся труппа, работники театра, студенты-практиканты из ГИТИСа. Все мы сидели, затаив дыхание, восхищаясь молодостью режиссера, легкостью его пробегов на сцену, блеском его показов. Аплодисменты каждый раз вспыхивали в конце репетиций. Радостное счастливое оживление царило в театре. Все мы ждали огромного успеха, когда лепились мизансцены, а особенно, когда актеров одели в костюмы, пришел в движение круг и Шифрин колдовал над задником с его панорамой осеннего, сизого и печального русского города.

Состав исполнителей: городничий — Б. Ситко, Анна Андреевна — Л. Добржанская, Марья Антоновна — Л. Касаткина, смотритель училищ — К. Нассонов, его жена — Н. Сазонова, судья — А. Хохлов, Земляника — П. Должанов, почтмейстер — А. Хованский, Добчинский и Бобчинский — Р. Ракитин и Ф. Савостьянов, Осип — П. Константинов. В сцене купцов ревизору бьет челом целая толпа бородатых людей, катится волной вопль «не погуби» и перед Хлестаковым на полу вырастает гора снеди: сахарная голова в синей обертке, серый селезень, радужные карпы, корзина с вином — гигантский натюрморт взятки.

Выход городничего к гостям в пятом действии постановщик строил как «царский выход». На наших глазах разрабатывал он сложнейшую композицию большой массовой картины с ее приливами и отливами.

Гости собираются, говорил Попов, по «экстренным выпускам новостей Добчинского и Бобчинского». С лихорадочной быстротой наряжались, затягивались в корсеты, бежали к городничему, сгорая от любопытства и зависти. Раздевались в передней, пытали слуг. С этим вышли на сцену. Пришли на помолвку, а сами злые, мокрые.

Слом — выход хозяев. Колокола, доморощенный духовой оркестр: «Славься» по-сердобски. Чеканят шаг полицейские во главе с приставом Уховертовым. Городничий, городничиха и дочка не входят, а всплывают, петушьё величие. Снова слом ритма — толпа превращается в приветственный хор, из которого каждый хочет выделиться, впечататься в память своим ликованием. После чтения письма — сначала общий хохот и злорадство, но после фразы «Обручился! Кукиш с маслом...» издевательства постепенно переходят в сочувствие городничему. Так до немой сцены.

Вернее, до двух немых сцен. Услышав жандарма, действующие лица оживали, каждый лез в карман за бумажником, с этим жестом застывая и уходя во тьму.

На одной из репетиций в зале появился... Николка Турбин, точнее, артист МХАТ И. М. Кудрявцев, по-прежнему худенький, как в «Днях Турбиных». Он пел задушевым, мягким своим тенорком. Его записывали на магнитную ленту. Песня «Не белы снежки» будет звучать в прологе, возникать из темноты и нарастать на фоне занавеса спектакля: верстовой столб, тройка, дорога... У видевших спектакль, наверное, до сих пор живы в памяти и затейливая голландская печка, и жалкие, но «настоящие» хоры с точеными перильцами, и свет оплывающих свечей в доме городничего, затерявшемся в тмутараканьей гоголевской Руси-вселенной с ее далью, колокольчиком, рябиной у крыльца. Это был спектакль прозрачный и прочный, как павловское стекло, спектакль самой искусной ручной работы, похожий на старую живопись, обновленную мастером-современником.

Премьеру сыграли перед холодным и равнодушным, кашляющим зрительным залом 1952 года. Публике премьеры спектакль не понравился и дальше посещался плохо.

Провал «Ревизора» был жестоким ударом для Попова. Что же случилось? Алексей Дмитриевич собирает производственное совещание труппы. Его речь полна растерянности — ведь «Ревизор» *сыгран*, он все-таки *получился*, ну пусть неудачна или спорна вторая немая сцена — финал, которая не нравится почти никому, а литературоведа В. Ермилова возмутила так, что он кричит о ней по всей Москве (идут гоголевские дни).

Может быть, надо было еще репетировать? Может, он не сумел довести актеров до нужного накала? Или дело в городничем — Ситко (Попову-то он нравится, но, может, слишком мягок, нет «волчьей хватки»)? Срочно вводится Н. Колофидин, но судьбы спектакля не изменить.

В своих горьких размышлениях и метаниях Попов не учитывал одного — времени.

Если бы (предположим невероятное) спектакль был показан в наши дни, в 1980-е годы, он вызвал бы дискуссии, возможно, многими не был бы принят, но заинтересовал бы *всех*. Однако для этого нужно было прожить прошедшие со дня премьеры «Ревизора» в ЦТСА четверть века, уплотненный, перенасыщенный театральный цикл.

Сначала должна была быть вновь обретена свобода того режиссерского самовыражения, которое поднимает себя над пьесой, над актером. Должны были отыгаться во всю волю классические спектакли «по мотивам», Шекспир в современных костюмах, монтажи. Далее театральное сознание, раскрепостившись, должно было приобрести еще и способность отличать золото от жестики. Аттракционное, фонтанирующее, эгоистическое режиссерское мышление должно было начать исчерпывать себя. Должна была возникнуть потребность в сценическом объеме, многомерности, в Гоголе, а не в увражах вокруг Гоголя, в воздухе, а не в электризованной пустоте.

Вот тогда — сегодня — нужен «Ревизор» Алексея Попова.

Но в 1952-м новое театральное время только приближалось к порогу, давало о себе самые первые, еще не вполне ясные знаки. Ведь именно в 1952 году на страницах печати, в театральных статьях и обзорах появился

термин «нивелировка режиссерских манер». Попов со своим стойким кредо «реализма как формы нашей эпохи» оказывался чуть ли не виновником всеобщей нивелировки. Знаменитая статья «Правды», подписанная «Зритель», ставила в пример постановку «Грозы» И. Охлопковым: надбытовые декорации, общечеловеческая трагедия, а не купеческое «темное царство».

В газете «Советское искусство» 9 февраля 1952 года появилась большая, в полполосы статья о спектакле ЦТСА «Ревизор или Хлестаков?». Автор, молодой и неизвестный критик Вл. Саппак, обвинял театр в том, что Хлестаков благодаря чересчур яркой игре Андрея Попова стал центральной фигурой, будучи у Гоголя лицом второстепенным. Что, казалось бы, в том плохого? Разве не «ярко» играли Хлестакова Михаил Чехов, Эраст Гарин? Но отнюдь не в Хлестакове было дело: какое-то глухое и не умевшее себя выразить недовольство, мечущийся протест, острая тоска по театральным переменам читались между строк, рикошетом били по Хлестакову.

Спектакль Попова оказался на некоем театральном перепутье. Он был неакадемичным и нетрадиционным, но даже такая явная постановочная новизна, как вынесение действия из интерьера на натуру, на фон «Мертвых дуга», не была замечена.

О спектакле забыли. Появлялись новые «Ревизоры» и новые инсценировки гоголевской прозы. Как о режиссерских открытиях этих спектаклей писали о снеге, о верстах, о тройке, о дороге, якобы впервые появившихся на сцене, а на самом деле повторенных через десятилетия после постановки Алексея Попова. Но время памяти о его «Ревизоре» придет. В «гоголиане» русской сцены этот непризнанный спектакль еще займет подобающее ему место.

Попов снова глубоко запрятал горе, продолжал ставить и выпускать спектакли, преподавать, писать статьи, книги.

Прибавились новые общественные обязанности. В марте 1953 года он подал заявление в партию, в мае того же года был принят кандидатом в члены КПСС и в мае 1954 года — в члены КПСС: «беспартийный т. Попов», как называл его некогда В. Э. Мейерхольд, стал на 62-м году жизни коммунистом.

Понемногу оживлялась театральная жизнь. Зритель возвращался в театр. «Больше спектаклей, хороших и разных!» — это был лозунг дня, слово «разных» подчеркивалось. Сезон 1954/55 года стал, пожалуй, первым счастливым сезоном. Н. П. Охлопков выпустил «Гамлета». Декорации В. Ф. Рындина давали овеществленный символ «Дании-тюрьмы»: решетки, казематы-клетки — и одинокий романтический Гамлет — Е. Самойлов. Все поражало, и сама трагедия больше всего — несколько десятилетий «Гамлет» не тел на столичной сцене. А в Центральный детский театр вдруг побежала Москва. Пьесу «В добрый час!» В. Розова поставил начинающий режиссер А. Эфрос. Обычная интеллигентная семья, отцы и дети, вроде бы между ними какие-то нелады и непонимание, простая речь, юные герои и юные артисты, свежий сценический тон. Вот, оказывается, чего все с нетерпением ждали!

Алексей Дмитриевич вернулся из Праги, где работал над «Штормом» В. Билль-Белоцерковского в Театре-на-Виноградах (этой своей постановкой он

остался доволен), вместе с Окунчиковым он готовил к XX съезду КПСС спектакль «Москва, Кремль» А. Афиногенова. Пьеса, написанная в 30-х годах, извлечена из архива. Попову она нравится, он жалеет, что не знал о ней тогда, непременно бы поставил! 1918 год, работа Совнаркома, гражданская война. Сквозное действие — «от разрухи — к организации».

Но спектакль «Москва, Кремль» где-то между прошлым и будущим. И «Поднятая целина» Шолохова тоже. Великолепная работа Шифрина. «Круговерть» — образ спектакля. Холм, расположенный на вертящемся кругу в центре сцены, то спит под снежным ковром, то чернеет весенними проталинами, то зеленеет свежей травой раннего лета, круговерть жизни, круговорот природы.

Попову не удалось довести до конца репетиции: летом 1957 года он тяжело заболел и был отправлен в госпиталь. Спектакль заканчивал помощник Алексея Дмитриевича, его любимый ученик по ГИТИСу, приглашенный им в ЦТСА А. Шатрин. Выздоровев, Попов посмотрел «Целину» и послал составу спектакля письмо: «... начну с того, что мы, безусловно, правильно поступили, когда сделали выбор — *“Поднятая целина” Шолохова. Это крупно и весомо по идее* — именно для нашего театра.

Главный успех спектакля в его масштабности, непрерывной цельности... В этом спектакле наша тяжкая сцена, как нигде, оказалась кстати».

Возможно, если бы на театральной улице 1957 года уже не пелись иные песни и не масштабность, не людская круговерть, а задушевный, тихий разговор нравился зрителю, — «Поднятая целина» была бы более созвучна своему времени...

Через несколько месяцев, после больницы и санатория, Попов вернулся в ЦТСА.

Наверное, участникам потом неприятно было вспоминать тяжелое заседание художественного совета ЦТСА, когда несколько ведущих артистов, учеников его, прошедших с ним двадцатитрехлетний путь, и таежные тропы у Татарского пролива, и фронтовые дороги, и поиски, и триумфы, и неудачи, и все, что составляло жизнь коллектива, начиная с Краснознаменного зала ЦДКА, предъявили своему руководителю целый список обвинений: деспотизм, давление, категоричность и так далее. Правда, большинства из них уже нет в живых. Тогда же, в 1958-м, одни говорили речи, другие виновато молчали, но ни один человек не крикнул: «Опомнитесь!» Нет, время наступило удалое, лихое, хмель бродил в голове, сказывалось нервное, повышенное актерское самочувствие, стабильное актерское недовольство всем и вся, уверенность, что если перемена, то она обязательно к лучшему... Новое театральное время при всех своих огнях умело быть жестоким к тем, кого оно считало представителями времени уходящего. Годом раньше Московский театр имени Ермоловой вынужден был покинуть А. М. Лобанов, замечательный режиссер, — он был художественным руководителем этого театра в пору его подъема, конца 40 – 50-х годов.

После заседания Алексей Дмитриевич Попов приехал домой и прошел в комнату своего сына, Андрея Алексеевича. Тот поспешил вернуться раньше,

надеясь не встретиться с отцом (это было бы слишком тяжело), разделся, лег и погасил свет. Сна, конечно, не было.

Алексей Дмитриевич в темноте сел на кровать и спросил: «Ну что?» «Папа, тебе надо уходить», — ответил Андрей Алексеевич.

Волокиту заявлений, отказов, уговоров А. Д. Попову переживать не пришлось. Когда он подошел к окошку в бухгалтерии, чтобы получить очередную зарплату, женщина-кассир ему сказала: «А вам не полагается — вы на пенсии».

В ГИТИСЕ

Педагогикой Попов занимался всю жизнь, еще с юношеской «Незнакомки» в Мансуровской студии. Куда бы ни приходил, сразу начинал учебные занятия с актерами и в школах при театре: и у вахтанговцев, и в Театре Революции, и в ЦТКА. С 1935 года систематически вел в ГИТИСе мастерство режиссуры (его режиссерский курс предвоенного набора окончил несколько видных театральных деятелей, в их числе главный режиссер первого драматического театра Северной Осетии Зарифа Бритаева, одна из преданных учениц Попова и близкий друг, с кем он постоянно переписывался).

И все-таки преобладал в Попове режиссер-постановщик, педагогика сопутствовала режиссуре. В последние десятилетия пропорция постепенно меняется.

В 1946 году Попов начал вести режиссерский курс, который в итоге различных внутриинститутских перипетий сложился большим и как бы с двумя отделениями: одним руководит А. Д. Попов, другим — М. О. Кнебель, общее художественное руководство Попова. Следующий курс он набирает вместе с Кнебель, а выпускает она одна, уже после кончины Алексея Дмитриевича.

Гитисовские годы, проведенные Поповым среди молодежи (ныне это цвет советского театра), — последняя счастливая страница его творческой биографии. Вольно парит мысль художника в аудиториях. Не «учебные работы», а шедевры режиссуры рождаются на маленькой сцене ГИТИСа: горьковские «Мещане», «Осенняя скука» Н. А. Некрасова. В «Мещанах» обнаруживаются какие-то не раскрытые ранее свойства особой человечности во взаимоотношениях действующих лиц, молодых героев пьесы. Весело и сильно играет Тетерева студент Виктор Белявский. Попов зачисляет его режиссером в ЦТСА, дает дебют, возлагает на него надежды. Смерть унесла Белявского трагически скоро, а потом не пощадила, безвременно взяла других любимых учеников Алексея Дмитриевича — Вольдемара Пансо, Александра Шатрина...

У Попова, лишившегося театра, не угасает ни режиссерский темперамент, ни дух поисков, ни фантазия. Судьба снова дарит ему Шекспира. Вслед за «Виндзорскими кумушками» (показ запомнился в ГИТИСе как праздник) на последнем своем режиссерском курсе Попов вдохновенно репетирует «Бурю», — М. О. Кнебель удалось в великолепном описании запечатлеть эти часы^{cii}. На киностудии «Мосфильм» Попов принимает художественное руководство съемками двухсерийной телевизионной картины «Укрощение

строптивной». Телеэкранный спектакль ЦТСА с Людмилой Касаткиной и Андреем Поповым в главных ролях делает С. Н. Колосов, и снова Алексей Дмитриевич не унимается: «Если бы я ставил спектакль сейчас, то, наверное, увидел бы многое по-иному...»^{ciii}.

Алексей Дмитриевич был счастлив среди своих учеников. А на режиссерский курс А. М. Лобанова в 1957 году поступила девушка, высокая, худенькая, черноглазая, застенчивая, — Наташа, дочь Алексея Дмитриевича, ныне доцент ГИТИСа Наталья Алексеевна Зверева. Наташа обликом — вся в саратовских Поповых, одно лицо с отцом, да и в характере немало общего. О том, что хочет стать режиссером, заявила, еще учась в школе. Алексей Дмитриевич был, конечно, против: не женское дело, и не сможешь ты! Но Наташа проявила унаследованное упрямство, настояла на своем, и он сдался: ладно, пробуй, а уж если учиться, так у Лобанова! Дочка выросла серьезной девушкой, с отцом они крепко дружат, и это большая радость для обоих.

Да, Алексей Дмитриевич Попов счастлив в ГИТИСе. Всегда рядом с ним его вернейшая «оруженосица» Мария Осиповна. Если бы Санчо Панса мог превратиться в существо женского рода, наверное, он бы и принял облик М. О. Кнебель при Дон Кихоте — А. Д. Попове. Так, во всяком случае со стороны, выглядела эта пара: он кажется еще более высоким рядом с нею, маленькой и быстрой, он склоняется к ней заботливо, а она тянется к нему вверх и что-то быстро-быстро, часто-часто ему рассказывает...

Кнебель умела внушать актеру (и ученику тоже) уверенность в его силах. Каждый при ней расцветал, давал максимум того, что мог дать.

Такой дар, и вообще дорогой в режиссуре, особенно необходим был помощнице Попова. Попов глубоко любил актера и высоко его уважал, может быть, даже слишком, сверх всякой меры. Он замучивал артиста, предъявляя ему требования, которые тот зачастую не мог выполнять просто потому, что не мог — и все. Попов вел отсчет от какого-то идеального, воображаемого им образа, даже и не сомневался в том, что актер способен этот образ воплотить, — вот еще немножко, еще! Еще! Актер «выкладывался» до конца, Попов все был недоволен: еще не то! И порой глубоко обижался, а артисты обижались на него. Он мог быть очень резок с актером, жестоко страдая сам. Немало таких актерских рассказов. И немало конфликтов рождалось именно из-за элементарного несовпадения представлений Попова об идеале и возможностей исполнителя. А Кнебель была мудра, ласкова, понимала, что иной раз компромисс, завышенная оценка, похвала гораздо полезнее. Эти режиссерско-педагогические «приемы» Алексей Дмитриевич брал у М. О. Кнебель, он тоже учился у нее.

Успокоительное действие, которое оказывала Мария Осиповна на артистов и своих учеников по ГИТИСу, распространялось в педагогике и на самого Попова. Если его совместные с Кнебель театральные постановки злой волей судьбы наносили ему страшные удары (как «Трудные годы») или не приносили успеха (как «Первый гром» М. Алигер в ЦТСА или опера «Фрол Скобеев» в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко), то в ГИТИСе их содружество было замечательно удачным, Мария

Осиповна и до Попова имела долгий опыт работы с художниками, обладавшими сложными творческими характерами, как, например, Н. П. Хмелев; ее легкий и приветливый нрав, ее завидная контактность очень помогали Алексею Дмитриевичу, особенно в эту позднюю пору его жизни.

Алексей Дмитриевич не любил, когда о его режиссерском или педагогическом методе говорили: «режиссерская система Попова», «педагогическая система Попова». Во всяком случае, мне он запретил подобное словосочетание. «Система у меня единственная — “система” Станиславского, и не выставляй меня, пожалуйста, самозванцем, это неудобно, неприятно!» — говорил он.

Его запрет не преступлю. «Действенный анализ» оставался его педагогическим рабочим методом. Как мы помним, действенная основа образа была исследована Поповым и на практике и в теоретических статьях 30-х годов. Попов приветствовал и горячо принял последние открытия К. С. Станиславского, созвучные его собственным поискам сценического действия, партитуры действий, которые, как он говорил, «наилучшим образом выразят задуманный, “запланированный” актером образ». Само происшедшее изменение термина, найденного им в 30-е годы, показательное: от «действенной реализации» (воплощение) к «действенному анализу» роли, сцены, пьесы, то есть еще большее внедрение действия в сам творческий процесс. В эти же поздние годы (и в педагогике прежде всего) осуществлялся искомый Поповым в течение всей его творческой жизни синтез, показавшийся плодотворным еще юному студийцу, когда он решил смело объединить «сквозное действие» Станиславского и «зерно» Немировича-Данченко в своем лабораторном «Неизлечимом» 1916 года. Десятилетиями вынашивал Попов убежденность, что «система» органично дополняется и корректируется такими важными методологическими приемами и открытиями Немировича-Данченко, как «физическое самочувствие» и «второй план» образа. Далее Попов понял и неоднократно проверил, что отторжение «физических действий» и физического поведения актера от характера, эмоционального «зерна», от роли, от пьесы — словом, от художественного целого — губительно, ибо ведет к «безобразию», к утрате театром взволнованности и «жизни человеческого духа». Это было именно синтезом творческого наследия двух великих художников, пропущенным сквозь опыт, темперамент, талант, личность самого Алексея Попова.

Метод «действенного анализа», который после смерти Попова четверть века развивает, разрабатывает и неустанно пропагандирует М. О. Кнебель, постепенно становится достоянием всей театральной педагогики. Мария Осиповна честно вернула делу жизни, памяти А. Д. Попова полученное от него самого. Метод «действенного анализа» ныне входит в программу преподавания режиссуры.

Но, как ни предан был Попов своим теоретическим и педагогическим принципам, он был убежден, что профессиональное обучение режиссера есть прежде всего формирование режиссерской личности. «Режиссуре учатся не в ГИТИСе, а в жизни», «Не тот ученик, кто у меня учился, а тот, кто дерется», —

настойчиво повторял он.

Из записи одного обращения А. Д. Попова к студентам:

«Вас принято ругать. Я об этом говорю не для того, чтобы опять и опять вас ругать (хватит!), а для того, чтобы перейти к вопросу о том, что формирует художника, режиссера, чтобы вы поняли, что режиссеров не “делают” (они делаются), нельзя научить, а научиться можно. Гончаров, Эфрос, Товстоногов учились в ГИТИСе в годы, когда учили гораздо хуже, а они стали режиссерами. Меньше всего я хочу свалить все на талант. А больше — на волю, упорство и труд. Никто из режиссеров сразу не заблистал (включая К. С.). Учиться режиссуре можно только “заочно”, самостоятельно, зорко наблюдая жизнь. Кто учил Толстого писать? Никто. Родился писателем? Чепуха. А. Ф. Кони — о Льве Толстом: “Глубина проницательного наблюдения” — он видел то, что другие, видя, не замечали, — вот что сделало Толстого художником, и именно это входит в понятие таланта. Не теряйте ни одного дня, заведите записные книжки, как писатели, и записывайте. Мизансцены, которые никогда не увидишь в театре...»^{civ}.

Студентам казалось порой, что Попов все проповедует, а вот постановочным секретам не учит. Пройдет время, и вспомнятся некоторые истины, раньше им казавшиеся элементарными. Например, что режиссер должен бежать на длинную дистанцию — такова профессия. Не гонитесь за рядом бегущим, определите, какова его дистанция, может, она коротка, поставьте себе конечную цель очень далеко, распределите силы, подчините ей всю жизнь. Через пять лет будет еще неизвестно, режиссер ли вы, и через десять — тоже, итог подведен будет общий, потом. Или любимая мысль Попова, что для художника человеческие качества не менее важны, чем собственно творческие. Молодость, алчущая блеска и шума, не может прочувствовать эту максимум в ее всеобъемлющем смысле. В том смысле, который открывался самым высоким умам XX века. «Моральные качества выдающейся личности имеют, возможно, большее значение для данного поколения и всего хода истории, чем чисто интеллектуальные достоинства, а последние зависят от величия характера в значительно большей степени, чем принято считать», — писал Альберт Эйнштейн, творец теории относительности и квантовой концепции света — вершин человеческого интеллекта.

Это — в сфере науки, умозрения. Может ли быть иначе в сфере художественного творчества?

Нравственный пример, открывавшийся каждому из учеников Алексея Дмитриевича в повседневном общении, в большом и малом, — вот где таился главный секрет режиссерского обучения.

«Уроки Попова» — так назвал две истории из жизни ГИТИСа, рассказав их тридцать лет спустя на торжественном вечере памяти Коте Марджанишвили, народный артист СССР Григорий Лордкипанидзе:

«Однажды Попов решил обсудить только что вышедшую в свет книгу В. О. Топоркова “Станиславский на репетиции”. Мы знали, что между

Поповым и Топорковым (как и Кедровым) сложные отношения, споры²⁶, и наши ребята пошли всюду ругать книгу, изощрялись, просто хотели сделать нашему руководителю приятно.

Мне книга нравилась. Я молчал-молчал, потом набрался храбрости, встал и сказал: “Не слушайте, Алексей Дмитриевич, все ругают, чтобы это вам понравилось, а на самом деле книга хорошая”. И сел.

Попов растерялся чуть-чуть, потом крикнул что-то вроде: “Молчи!” — и весь урок не смотрел в мою сторону. Обсуждение продолжалось.

Прозвенел звонок. Он сказал: “Проводи меня”.

Идем, молчим всю дорогу. У своего дома он спрашивает: “Ты что же, правда, считаешь, что книга хорошая?” Отступить мне некуда. “Да. По-моему, хорошая книга”, — отвечаю и про себя думаю: “Совсем пропал”.

После долгого молчания Алексей Дмитриевич сказал: “Да, наверное, я не объективен — это ужасно! Ну ладно, иди!”

Я смотрел ему вслед. Он шел к подъезду — такой огромный, своей чуть косолапой походкой. И в эти минуты я любил его как никогда...

... У нас на курсе была студентка постарше, с двумя детьми. Стипендии, конечно, не хватало, она решила уйти из ГИТИСа. Алексей Дмитриевич, узнав это, стал ее уговаривать остаться, получить диплом и обещал ей выхлопотать повышенную персональную стипендию — в институте существовали такие.

Обещал — сделал. Наша соученица сумела кончить режиссерский факультет. Все об этом давно забыли.

После похорон Алексея Дмитриевича (а прошло уже десять лет) бухгалтерша института расплакалась и сказала, что больше не может скрывать следующее: по просьбе Алексея Дмитриевича она в течение нескольких лет вычитала из его зарплаты и вносила в ведомость на имя той студентки разницу между ее, обычной, и персональной стипендией. Он сумел сделать так, что об этом не узнал ни один человек.

В ГИТИСе мы прослушали много уроков Попова. Но, наверное, это был лучший его урок».

РЕКА ЕГО ЖИЗНИ

В 1957 году Алексей Дмитриевич перенес первый жестокий приступ сердечной болезни. Это был серьезный сигнал.

«... Твоя модель чуть было не загнулась, — писал он мне 17 сентября из санатория “Архангельское” (его отправили туда после больницы). — Сегодня 50-й день болезни и первый день вставания — делаю первые ученические шаги. Но тем не менее к 1 октября думаю быть в Москве, чтоб опять отправиться в к. л. санаторий еще на месяц, чтоб закрепить завоевания».

²⁶ Речь идет о дискуссии по поводу «метода физических действий», развернувшейся в театральной среде в 1950-х годах. А. Д. Попов — с одной стороны, М. Н. Кедров и В. О. Топорков — с другой, стояли в спорах о наследии К. С. Станиславского на противоположных позициях.

Разболелась нога, его снова уложили на несколько дней, и опять он вскочил. Я приехала в Архангельское в первой декаде октября и не застала Алексея Дмитриевича в комнате, нашла его в парке. Он чуть осунулся, но казался вполне выздоровевшим и веселым. Потребовал, чтобы я немедленно осмотрела здешние достопримечательности и сам пошел их показывать.

У него была поистине художественная и артистичная способность быстро обживать новые места, чувствовать их душу и прелесть. Пока мы шли, Алексей Дмитриевич рассказал, насколько отличается это северо-западное ближнее Подмосковье от северного и южного; деревья другие, подлесок тоже другой, и полевые цветы растут по-своему. Террасы и знаменитый партер, спускающийся к Москве-реке, он демонстрировал гордо, будто сам его построил. Сказал, что здешний парк гораздо красивее, чем Сан-Суси, не говоря уж об архитектуре дворцов, дворцы даже сравнивать нечего. Листва была октябрьская, желтая и рыжая, солнце, ширь, тишина. «Что это за деревья, знаешь?» — спросил он, показывая на обрамление партера. «Отсюда не разберешь, далеко...» — говорю. «Знать надо! Это липы. Их обстригли и превратили в боскет. Садовники воюют с ними уже полтора века, их стригут, а они ветками топорчатся, лезут во все стороны, а когда цветут, так же дурманят ароматом округу, за рекой слышно, хоть и стриженные».

Привязанность к местам любимым, насиженным сочеталась в Алексее Дмитриевиче с охотой к перемене мест, оседлость — с бродяжничеством. Наверняка у него был какой-нибудь предок странник, от кого и унаследовал Алексей Дмитриевич тягу к дороге, вдаль, за горизонт. В последние годы жизни он особенно пристрастился проводить отпуск в поездках на речном пароходе. В 1959 году они с Анной Александровной плавали по Каме; он рассказывал: и какая Кама оказалась красавица, бурная, скалистая, как меняется пейзаж ближе к верховьям, и какой воздух, и все необыкновенно, прекрасно. Но родную Волгу он все равно любил больше всех рек. Как жаль, что он не написал книги о России, подобной, например, «Образам Италии» Муратова, — у него бы получилось!

Он любил природу дикую, нетронутую, но не меньше и культивированную. Труды рук человеческих, здания, памятники культуры, избы, заборы, рельсы, провода вписывались для него в ландшафт, не портя его, а украшая. Природа сразу заселялась в его воображении живыми людьми, людьми ушедших столетий.

Крепостной театр в Архангельском был тогда закрыт для посетителей, но Алексей Дмитриевич описал, какой там гонзаговский занавес, зал, партер, как роспись стен переходила в XVIII веке в писанные декорации, создавая единый стиль, как к театру от княжеского дома шла аллея, теперь заросшая, перерезанная асфальтовым шоссе и оградой имения, как собиралась публика и как артисты в костюмах и гриме бегали на сцену из сарая через лужайку, потому что закулисных помещений им не хватало. Может быть, все это он и выдумал, но живописал настолько убежденно и красочно, будто специально реконструировал или сам состоял в числе гостей князя Юсупова.

Воображение Алексея Дмитриевича, его чувство истории были, конечно,

свойствами профессии в первую очередь. И природу он тоже видел «режиссерски», сразу охватывал ее образ, «композицию». Но было в его страстной, постоянной, еще большей, чем к театру, любви к природе нечто сверх того, характеризующее его личность и душевный склад. Недаром он говорил, что А. Н. Островский в своих дневниках сумел не только вдохновенно прочувствовать, как никто, вид на Волгу и противоположный берег с высокой костромской Муравьевки, но еще и показать, что потрясение, вызываемое красотой природы, переливается в творческое волнение, в потребность творчества. Алексей Дмитриевич любил цитировать слова Островского о Волге, видимо, ему дорого было именно сочетание в одном лице «человека кулис» и поэта природы. Я же, глядя на Алексея Дмитриевича и слушая его восторженные рассказы, всегда вспоминала еще и главу «Братьев Карамазовых», где его тезка и один из любимых героев в молодости, Алеша, воспитанник старца Зосимы, выходит в поле, над ним — небесный купол, полный тихих сияющих звезд, и Алеша вдруг как подкошенный падает на землю, целует ее, плача, не отдавая себе отчета почему, обливает ее слезами и клянется любить ее во веки веков.

Так и Алексей Дмитриевич любил на земле *все*. Ю. И. Пименов чудесно сказал: «На Попова приятно было смотреть, когда он показывал свой дачный сад, в котором все обычные подмосковные смородины, клубники и флоксы как-то приподнимались в его взволнованном поэтическом ощущении». Цельность, чистота и покоряющая *естественность* Алексея Дмитриевича несомненно связаны с этой его возвышенной любовью к природе, пронесенной через всю жизнь, от раннего детства, когда с братом Сашей он ходил на Лысую гору встречать рассвет, до последних минут, когда в августовский день смертельный приступ настиг его в тенистых и прохладных подмосковных Чоботах у станции Переделкино.

Поповым удалось купить в 1947 году маленькую дачу у Яхромы, в живописной деревне Свистуха. На террасе полотняные занавески надуваются ветром, как паруса фрегата, в вазе — оранжевые ноготки, Анна Александровна потчует крошкой и пирогом с вишней. Поблизости, в Свистухе же, дача М. О. Кнебель, где живет она вместе с сестрой Еленой Осиповной.

У Алексея Дмитриевича всегда кто-то гостит. Летом проводит отпуск Прасковья Тимофеевна Бек, секретарь дирекции ЦТСА, верный друг семьи Поповых, добрая и одинокая женщина. Часто бывают гитисовцы-ученики.

Но ездить на дачу еще до первой болезни я больницы становилось ему все труднее. Путь длинный, электричка, деревня далеко от станции. Летом — паром, а зимой надо переходить канал по льду с тяжелым рюкзаком за плечами. Уже в 1954 году Свистуху пришлось продать. Тогда-то он и пустился в бродяжничество и тут же исколесил с А. Н. Арбузовым всю Прибалтику.

В июне 1955 года он едет с Наташей в Ленинград. Путешествие заранее продумано, заказан самый большой номер в гостинице, в программу входит посещение спектакля «Пучина» в Пушкинском театре с А. Ф. Борисовым в главной роли — актером, которого Алексей Дмитриевич высоко ценил. Хочется непременно самому показать дочке город, восхитивший его в юности,

и любимые картины в Эрмитаже и Русском музее, и красоту гранитных берегов белыми ночами, державную императорскую столицу и Петербург Достоевского. Без усталости бродят они маршрутами, проложенными еще в далекие времена гастролей Первой студии. Наташа никогда не забудет эту поездку.

В июле 1961 года он с Анной Александровной снова на пароходе, плывут на Онежское озеро, Москва — Петрозаводск. Это было его последнее путешествие.

С любовью к природе нераздельна была у Попова «тихая страсть» (как выразился Ю. И. Пименов) к писанию пейзажей. Маслом, акварелью писал он всю жизнь поля и перелески, рощицы и ограды, церквушки, березы, треугольники журавлей в небе. Писал в Свистухе, в Архангельском, под Калинином, куда в 1956 году специально ездил на пароходе «этюдить», как в юности. Это был для него настоящий отдых, свидание с природой, способ навсегда запомнить взволновавшие его зимы, весны, снежный покров земли, первую зелень лугов.

В Архангельском после болезни Алексей Дмитриевич получил сигнальный экземпляр своей книги «О художественной целостности спектакля». Над нею он работал все последние годы урывками, но с той серьезностью, которую вкладывал в любое дело. Книга изящна, суровый полотняный переплет, цветные вклейки — эскизы Н. А. Шифрина к спектаклям, воспроизведена страница из режиссерского экземпляра «Ромео и Джульетты» с рисунками Попова и наметкой знаменитой мизансцены гибели Меркуцио. Алексей Дмитриевич ворчит: написал слишком тезисно, не развернул многие важные мысли.

Книга была распродана в несколько дней (тогда это случалось не часто), и ее решили тут же переиздать, автор дописывал целую главу, включал в текст новые куски. В 1959 году «Художественная целостность спектакля» (так было скорректировано название) вышла вторым изданием, и, надо сказать, отличным. Увеличился формат, улучшилась полиграфия; на белую суперобложку вынесли эпиграф — любимые Поповым слова Гоголя о потрясении, которое производит на человека согласие всех частей драматического произведения. Алексей Дмитриевич был доволен, но продолжал немножко ворчать, что вот, мол, никому это сейчас не интересно, но он все же верит, что время придет. Это был сквозной, постоянный мотив. За два месяца до кончины он признавался своему старому корреспонденту, актеру В. И. Тургеневу: «... пишу теоретические книги в надежде на то, что если сейчас они не нужны, то потом пригодятся любопытствующим (в этом я неисправимый оптимист)». Он не ошибся: ныне книга «Художественная целостность спектакля» — признанный классический труд по теории режиссуры.

В книге Попов декларативно повторял свое кредо: «жизнь человеческого духа» на сцене, традиции Станиславского и Немировича-Данченко, гармония содержания и формы, целостный, одухотворенный образ спектакля. Потому Алексею Дмитриевичу и казалось, что она не ко времени. В тех

художественных процессах, которые начались в середине 50-х годов и активизировались во второй половине десятилетия, Попов занимал особую позицию.

Он радуется новому слову, свежему веянию, особенно от театральной молодежи. Он поддерживает режиссеров, которые, на его взгляд, серьезно и честно ищут неведомые пути. С вниманием следит в это время за кино: на экране — бурное обновление, молодые режиссерские имена. Кино, считает Попов, снова начинает обгонять театр, особенно в «интимном дружеском разговоре со зрителем» о прошедшей войне. Именно на экране наконец-то увиделись Попову первые контуры того искусства, о котором он начал мечтать еще на фронте, предсказав, что будущее «взрастет на черноземе этой войны». Алексея Дмитриевича потрясла «Баллада о солдате» Григория Чухрая. Посмотрев ее, он позвонил мне по телефону и сразу начал ругаться: «Что же ты делаешь, почему не сказала, что замечательная картина вышла?!» Я испугалась: «Как, Алексей Дмитриевич, не сказала? Я вам говорила и рецензию написала одну из первых!» — «Написала? Как о рядовой хорошей картине написала, читал я в газете! А это картина прекрасная, чудесная, необыкновенная! Так кричи, восхваляй, дерись: вот на что надо равняться!»

Но он не принимал многого из того, о чем мы в ту пору шумели, не верил в иные новшества, казавшиеся ему только лишь «модными» и к тому же давно известными. Так он относился к собственно формальным режиссерским поискам, каковые продолжал считать пройденным этапом театра. Начнешь ахать: как здорово! Как смело! Как раскрылся такой-то! Как возродились такие-то! А он: «Не будем спешить. Посмотрим лет через пять. Дело требует проверки». И сколько раз потом приходилось убеждаться в чутье Алексея Дмитриевича на то, что непрочно и неистинно, а также — увы! — и в точности его прогнозов по поводу той или иной злобы дня, сиюминутного очарования, шумного успеха на ярмарке театрального тщеславия.

Таково же было его отношение и к некоторым гастрольным спектаклям, которые все чаще привозили в Москву из-за границы. Всех нас восхитил «Гамлет» Питера Брука с Полом Скофилдом в заглавной роли. Алексей Дмитриевич посмотрел спектакль в субботу утром на общественном просмотре и тоже был взволнован, однако привиделось ему что-то неладное. «Что, Алексей Дмитриевич, ну что? Ведь это великолепно!» — «Так-то так, — отвечает, — но как же может он (Скофилд. — *Н. З.*) играть каждый вечер десять дней подряд, а то и дважды в день, когда утренник? “Оленя ранили стрелой!” — ведь это он кричит, взлетая к высшей ноте голоса, почти фальцетом! И так каждый вечер? Ведь это надо и вправду быть раненым в сердце!»

Пошел еще раз, вернулся злой, расстроенный: «Опять кричал, точь-в-точь так же, до полутона! Представление это, вот что!» Я — ему: «А как Сальвини каждый вечер в Москве играл Отелло и Дездемону душил, и говорил “раз в Алеппо...”, и кинжал в грудь всаживал?» Он возражает: «Во-первых, Сальвини подряд неделями Отелло не играл, а во-вторых, для чего же два поколения жизнь положили, разрушали театр гастролеров? Для новых “печаток роли”?»

Посмотрел он «Кавказский меловой круг» Брехта — первый спектакль приехавшего в Москву «Берлинского ансамбля». Встречаю его в антракте. «Ну как, правда потрясающе, замечательно?» — спрашиваю. «Все это давным-давно Мейерхольд делал, только лучше! — отвечает. — Здорово-то здорово, да холодно, внешне!» Зато «Матушка Кураж» с Еленой Вейгель и Ангеликой Гурвиц его победила: «Молодцы! Вот что значит люди играют пережитое каждым в отдельности и всем народом вместе: позор фашизма, ужас войны, в которой сами виноваты!»

Он не пропускал гастролей приезжих коллективов, но, посмотрев, говорил, что все-таки лучше душевного русского искусства ничего на свете не видал. Такое же было у него отношение к чужим землям, к заграничным поездкам.

Попов, человек глубоко русский, российский, почвенный, с юности мечтал о путешествиях в дальние края. Все мечты сбылись. Уже в 1928 году он видел Лувр, далее неоднократно «выезжал» и графу «Заграничные командировки» своей служебной анкеты вынужден был заполнять мелким почерком: 1936-й — Вена, 1944-й — Румыния и так далее. В июле 1955 года он поехал в Англию на театральную конференцию. Лондонская галерея восхитила его Констеблем и особенно Тернером: «Он один вобрал в себя всех импрессионистов разом». Путевые заметки в блокноте этой поездки Хельсинки — Стокгольм — Лондон полны зарисовок и заметок, как всегда у него, метких, полных юмора и забавных. «Вавилонское разноязычие» на стокгольмском аэродроме. «Нет полных... Девушки — блеск... Волосы каштановой волной, вьется зеленый длинный шарф, глаза зеленые, каблочки тоненькие, взгляд умной студентки — продавщица толкает столик на колесиках... Артишоки — конфуз...». В Лондоне: «Профессор Айзеке, приятель Эйзенштейна, преподает Шекспира: “Я им, студентам, говорю: Шекспира умеют понимать только в ЦТКА”» (скромный режиссер польщен)... Обрывок разговора: «... графиня Татищева выходит замуж за... шафером у нее... и Юрка Голицын...», «... Мюзик-холл, бездарная пошлятина, дылды-англичанки...» И здесь же в блокноте — подробное описание Тауэра: такого, каков он сейчас, и каким был при Шекспире, когда рвы до краев наполнялись водой; карандашные рисунки: башня Тауэра с напластованиями камня, кирпича, дерева, дом, где в присутствии королевы Елизаветы играли «Двенадцатую ночь».

Но Алексей Дмитриевич начинал быстро скучать за границей. Уж как пришлась ему по сердцу красавица Прага, как очаровал его маленький город Крумлов, где сохранились целые кварталы XVI века! («Можно играть на улицах Шекспира», — писал он оттуда Н. А. Шифрину.) Знаменитый чешский актер, исполнитель главной роли в «Шторме» Владимир Шмерал рассказывал, что Попов любил подниматься на Пражский Град по старинной Нерудовой улице и все повторял: «Нет, это неправдоподобно! Не верится! Такая красота!»^{cv} И все же — считал дни, «здесь нашему брату скучновато», — писал в письмах. «Почему же?» — спрашиваю его по возвращении. — «Там деревья другие, — отвечает он, — каштаны, буки, грабы; красиво — да, очень красиво, но дает мало пищи душе».

В августовский день 1958 года жители города Череповца могли встретить

на пристани двух чудных людей, приплывших на пароходе по Рыбинскому морю. Видом они были невзрачны, один высокий, черный, другой пониже, седой, оба худощавы. Возможно, прибыли на металлургический Череповецкий комбинат по объявлению. Однако они вроде бы никуда не спешили, разглядывали все кругом, любовались водной гладью разлившейся Шексны, оживленно беседовали и часто хохотали.

Это Алексей Дмитриевич Попов со своим любимым другом Ниссоном Абрамовичем Шифриным наконец предприняли путешествие в северные древнерусские монастыри Кириллова и Ферапонтова, о котором оба давно думали, да жизнь мешала. Весной самочувствие Алексея Дмитриевича снова ухудшилось: сердце болело. Опять его отправили в Архангельское. «Я хорошо поправляюсь, — писал он дочери, — и завел себе “даму”, с которой гуляю каждый день». «Дама» была 89-летняя Евдокия Дмитриевна Турчанинова, сохранившая прекрасную память и развлекавшая своего кавалера рассказами о старом Малом театре.

Но недолго выдержал Попов в милом ему Архангельском. Как мальчишки, сбежали они с Шифриным от врачей, и удержать их было невозможно.

Со своей базы, Череповца, они совершали по суше трудные рейсы. Сначала в Кирилло-Белозерскую обитель, с которой связаны трагические и славяне страницы четырехвековой русской истории. Величавая белокаменная твердыня, город-Кремль на берегу тихого Сиверского озера, мощные трехъярусные стены с галереями, башни-стражи, монастырский ансамбль в зеленых кущах — все ими осмотрено и облазано.

Дороги ухабистые, разбитые — точнее сказать, бездорожье. В возрасте, которому приличествуют собственные машины с шоферами или, в худшем случае, комфортабельные автобусы, мягкие сиденья, наши народные артисты — путешественники передвигаются в кабинах самосвалов, голосуют, стоя на обочинах. Наверное, сто километров до Ферапонтова — едут, трясутся! Как же не посмотреть знаменитые фрески Дионисия в Рождественском соборе? Эта высветленная, серебристая, мерцающая, поистине небесно-лазурная стенопись, волхвы словно быв белых облаках на летящих конях, розовые, сиреневые, бирюзовые тона «Ласкания Марии» восхитили Алексея Дмитриевича, он говорил, что подобных фресок ему не довелось в жизни видеть.

Шифрин такой же неугомонный. Этих людей связывает не только многолетняя работа, но и большая взаимная симпатия, редкое сходство вкусов в искусстве (оба они страстно любили русскую природу, русский XIX век, Серова) и привычка друг над другом подтрунивать — легко и любовно. «Скажи мне, кто твой друг, и я скажу тебе, кто ты».

Алексей Дмитриевич совсем не понимал того, что сейчас в социологии и в быту называют «престижностью». Человек ценен или, напротив, неинтересен был для него исключительно в силу личных душевных качеств, но никак не по занимаемому положению, громкому имени или шумихе вокруг его личности. И надо сказать, что окружали Попова, как правило, те, кто горячо его любил, хотя чрезмерная доверчивость и преданность тому (или чему), в кого (или во что) он

раз уверовал, были его слабостью, принесшей ему в жизни не только радости, но и несчастья.

Богема и Попов, Попов и нуворишество — трудно было бы представить себе большие противоположности. Был он безразличен и к одежде, — помню его на протяжении десятилетия в одном и том же старом коричневом пальто с бобровым воротником. И вместе с тем на всем его облике, на всем, что окружало Алексея Дмитриевича, лежала печать изящного вкуса, печать его личности, ибо вкус — это тоже личность. И в пластике его, в жестах, движениях, которые с первого взгляда казались угловатыми и неуклюжими, проступала своеобразная элегантность. Кстати, возможно, это тоже особое свойство людей режиссерской профессии. Не говоря уже о Ю. А. Завадском, который до последних дней своей долгой жизни выглядел стройным молодым человеком с легкой красивой походкой, другие ровесники Попова, даже сумрачный, преждевременно располневший А. М. Лобанов, также были элегантны и изящны каждый по-своему. Но Алексей Дмитриевич — особенно: длинный, сутулый, бирюк и — «блесткость», как у родного его города Саратова.

Особенно чувствовалось это в нем дома. Усядется в кресле, закинет ногу на ногу или погладит свою любимую собаку, коричневого, «каракулевого» пуделя Киргошу — словно готовый фотокадр, так законченна любая его поза.

Дом Поповых, бесконечно обаятельный и милый, — идеальный московский дом. Каждого, кто приходил к Алексею Дмитриевичу по делу, приглашали к чаю с вкуснейшими пирогами Анны Александровны, кормили, угощали, и беседы, начатые в кабинете, продолжались за столом.

В самой большой комнате жил Андрей Алексеевич со своей молодой женой, красавицей Ириной Македонской, балериной Большого театра и ученицей А. Д. Попова по режиссерскому факультету ГИТИСа. «Ирина — образец воспитанности, всем бы учиться у нее!» — говорил Алексей Дмитриевич.

Но приходится расстаться с квартирой, где столько прожито: без лифта невмоготу. Поповы переезжают на Смоленскую набережную, в огромный дом с «излишествами», лепкой, рустовкой и скульптурами на крыше (ныне в нем находится магазин «Ганга»). Квартира показалась холодной: большой холл, стеклянные двери, а кабинет Алексея Дмитриевича теперь меньше — вот те раз! Прошло несколько месяцев, и она стала такой же приветливой, как прежняя, потому что в ней жил тот же хозяин.

В последние годы его жизни театральная молва сложила клише «мрачного Попова». Оно перешло в воспоминания о нем. Стали писать о «грубоватых формах», в которые якобы облекалась у него даже «любовь и доброта к людям, ему духовно близким». «Одержимость», «непримиримость», «суровый ревнитель веры», «фанатизм отрицания» — эти слова нанизаны в рассказах о Попове. Встает образ некоего Савонаролы от театра, сектанта, несгибаемого поборника.

Клише создано теми, кто видел Алексея Дмитриевича издали или находился, вращался близко, но духовно близко не был. Живой Алексей

Дмитриевич: Попов встает в мемуарах А. К. Гладкова, Вольдемара Пансо, Л. И. Добржанской, которая сумела передать еще и особо обаятельные, комичные, «детские» черты, сохранные этим человеком до старости, — верный признак таланта:

«Когда готовился спектакль “Укрощение строптивой”, он помогал делать детали оформления.

— Посмотри там, в бутафорской, я для тебя зеркало сделал, — сказал он мне. С этим квадратным зеркалом в деревянной оправе, которую Алексей Дмитриевич любовно украсил резным орнаментом в духе Ренессанса, я всегда играла Катарину»^{cvi}.

Вырезал зеркало своей Катарине — как это похоже на Попова! Подарки его всегда были от души.

Из Чехословакии он всем привез на память мелочи (позже их стали называть «сувенирами»). Мне, например, брошку (у нас подобных еще не было, я так и ахнула!) — гроздь винограда из мелких искусственных жемчужин на зеленом резном листе, прикрепленная к черной бархатной подушечке, и еще шерстяные клетчатые гольфы. Достает очень гордо: «На!» Анна Александровна, подморгнув мне, говорит: «Алеша! Брошка — это хорошо, а вот чулки — неудобно! Ты можешь скомпрометировать молодую даму!» «Это почему? — удивился Алексей Дмитриевич. — Там полон город молодых дам в таких, и ни одна не компрометируется!» — «Да нет, Алеша, просто дамам не полагается дарить чулки, белье...». — «Какое же это белье?! Это модная вещь! Не слушай Анну Александровну, она отстала от европейской моды. Носи и не мерзни!» Анна Александровна только рукой махнула и засмеялась.

А. Г. Образцова, известный театровед, профессор ГИТИСа, любит вспоминать об одном явлении А. Д. Попова в ее квартире. Дело было в 1952 году, и у нее, тогда молодого кандидата наук Ары Образцовой, отмечали защиту диссертации Татьяны Бачелис (у Тани дома было тесно). Попов был научным руководителем диссертации. Вот уже все сидят за столом, раздается звонок, хозяйка идет открывать и видит на площадке Алексея Дмитриевича, смущенного, с длинным, почти в его рост, прямоугольным тортом в руках. Торт был заказной (ходил, заказывал!), весь в кремовых узорах и с шоколадным зайцем в натуральную величину. Зайца никак не могли разделить, и ножом резали, и сахарными щипцами кололи, и справились, кажется, по предложению П. А. Маркова лишь с помощью молотка.

Он был простой человек, бесхитростный и при всей своей утонченности, уме и организованности ума, интеллигентности в каких-то (и многих!) проявлениях сохранил всю милую провинциальную наивность юных лет. Он был в самой глубине своей натуры лирический простак — вот как бы я определила его жизненное амплуа. Не герой, не лидер, не резонер, а при всем своем таланте, темпераменте и воле — простак, простая душа, человек редкостной — детской — чистоты. Оттого и часто ошибался в людях, в оценке тех или иных явлений — «милый идейный мечтатель».

Те, кому приходилось с Алексеем Дмитриевичем расстаться, чувствовали свою вину перед ним, горько сожалели, готовые отдать многое, лишь бы

повернуть события вспять.

И я никогда не прощу себе, что в последние годы Алексея Дмитриевича редко виделась с ним, не помогала ему, чем могла, в работе над его книгой «Воспоминания и размышления о театре», которая и радовала его и тяготила из-за постоянной спешки, редакционных замечаний и подстегиваний (много жалоб по этому поводу в его письмах 1959 – 1960 гг.). Я забывала о нем в житейской суете. Что же? Это и есть самое большое наказание: ведь могла бы... А теперь не могу слышать: «это было в шестидесятом...», «это было в шестьдесят первом...» — про что бы ни говорили. В шестидесятом ему сделали тяжелейшую операцию на сердце. В шестьдесят первом 18 августа его не стало.

Все дело в том, что любому человеку, с кем так или иначе сводила судьба Попова, он, огромный, давал гораздо больше, чем возвращали ему мы, малые. Он не помнил добро, которое делал людям, даже не понимал, что делает добро, он просто был таким, а считал себя «шершавым», «колючим», «парвеню», «трудным в общении».

Он не знал, какой свет исходит от него, а мы знали, грелись в его лучах, но не умели ценить и благодарить.

Последние годы жизни Алексея Дмитриевича Попова можно назвать годами нравственных исканий. Снова и снова возвращается он к тем, кто был рядом с ним в пору прекрасного цветения Художественного театра: «Это такие высокие человеческие качества, за которые хочется сказать: “Будьте благословенны в веках!”»

Светлые тени прошлого, радость памяти, ностальгия... В «золотом тумане воспоминаний» собственная прожитая жизнь видится Попову биографией поколения, в истоках пути которого «жили и творили: Лев Толстой, Антон Чехов, Максим Горький, Шаляпин, Станиславский, Немирович-Данченко».

Река жизни, река времен. Эти вечные образы близки людям поколения Попова.

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула, —

говорит Анна Ахматова, его современница, родившаяся тремя годами ранее и пережившая его на пять лет.

По реке времен, от светлых истоков, доверчиво отдаваясь течению, двинулся в свое дальнейшее плавание Алексей Попов. Воды приняли его как рукодельный, лучшей русской древесины, надежный речной плот. Не страшны казались стремнины, пороги, и крутой поворот был желанным, и открывались иные берега и солнечные дали.

Излучины, изгибы, извины, а он все плывет да плывет, устойчивый, крепкий, верный, и в новых водах предан тем потокам, которые подхватили его в верховьях. За последним поворотом расширяется русло. Поднялись воды, шире стал фарватер, мимо проплывают фешенебельные суда, снуют разбитные катерки, модные яхты, на подводных крыльях лихим вихрем мчатся «метеоры», «ракеты», «кометы». Он все тот же, только потемнело дерево...

Своей жизнью, насыщенной и долгой, Алексей Попов соединил русское

искусство начала XX века с сегодняшним днем, Шаляпина, Серова, Артема — с нами. Соединил лучшим, что сделал на театре, что дал ему своей творческой и нравственной личностью. Человек из народа и в буквальном и в том обобщающем смысле, который вкладывают в эти слова, он поднялся к высотам самой благородной русской культуры и посвятил ей себя.

Алексея Дмитриевича Попова похоронили на Новодевичьем кладбище. Поют птицы. Четко рисуются на небе белые и золотые купола Смоленского собора.

Белый мрамор высокой тонкой стелы и скульптурную голову Попова заметишь с расстояния. Сначала казалось, что Алексей Дмитриевич непохож, наверное, слишком красив. Жест его: рука подперла подбородок, но «пальцы тонкие, нежные, как у артиста», — так сказано в «Вишневом саде» о Лопухине. А у Попова руки были трудовые, натруженные.

Но потом, с годами, стало ясно: такой, в этом мраморе чистейшей белизны запечатлелась его душа.

Автор сердечно благодарит И. В. Македонскую, научного работника ЦГАЛИ И. И. Аброскину, Н. А. Звереву, А. В. Павловского, В. С. Кеменова, В. В. Забродина, М. Г. Кваснецкую и многих других, чьи материалы, воспоминания и советы были ему столь дороги и полезны.

Неоценимую помощь и поддержку в работе над книгой оказал автору А. А. Попов.

Примечания

ⁱ История создания книги А. Д. Попова «Воспоминания и размышления о театре» полностью отражена в материалах его личного архива, ныне хранящегося в ЦГАЛИ. Это — планы, черновые наброски, варианты глав, автографы, машинопись с авторской правкой и рукописными вставками, с редакторской правкой и заметками на полях, корректуры, журнальные листы и т. д. Автобиографические материалы, составляющие в общей сложности около 2000 архивных листов, занимают единицы хранения 382 – 395 описи 1 фонда 2417 («Попов А. Д.») ЦГАЛИ. В дальнейшем необходимые ссылки на эти материалы, а также на другие единицы хранения фонда 2417 будут даваться: ЦГАЛИ, ед. хр. ...

В настоящей книге автор широко пользуется документами фонда 2417, других фондов и новых поступлений ЦГАЛИ, фонда 369 ИРЛИ, Музея МХАТ, Музея Театра имени Вахтангова и других хранилищ, материалами личных архивов семьи и родственников А. Д. Попова, собственного архива и записей бесед с А. Д. Поповым и другими деятелями искусства. Во избежание перегрузки текста и комментариев ссылки на все эти материалы будут даваться лишь в самых необходимых случаях.

Главы книги «Воспоминания и размышления о театре» публиковались в журнале «Театр» в 1960 – 1961 гг.; отдельным изданием книга вышла в 1963 г. В 1979-м напечатана в первом томе книги: «А. Д. Попов. Творческое наследие» (М., ВТО). В дальнейшем: Творческое наследие, с. ...

ⁱⁱ Цит. по кн.: *Лейферт А. В.* Балаганы. Пг., 1922, с. 9.

ⁱⁱⁱ *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. М., «Искусство», 1959, с. 24.

^{iv} *Попов В. А.* Полвека назад. — В кн.: Режиссер, учитель, друг. Современники о творчестве А. Д. Попова. М., ВТО, 1966, с. 179 – 180. В дальнейшем: Режиссер, учитель, друг, с. ...

^v *Чехов М. А.* Путь актера. Л., «Academia», 1928, с. 61.

^{vi} См.: *Виноградская И. И.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 2. М., ВТО, 1971, с. 362. В дальнейшем: *Виноградская И.*, т. ...

^{vii} *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма, т. 2. М., «Искусство», 1979, с. 454.

^{viii} ЦГАЛИ, ед. хр. 387 (1).

^{ix} ЦГАЛИ, новые поступления. Письма А. Д. Попова к А. А. Преображенской-Поповой цитируются в дальнейшем по этому источнику без сносок.

^x Музей МХАТ, № 13771, с. 41. В дальнейшем цитаты из студийной «книги впечатлений» даются без сносок.

^{xi} Творческое наследие, [1], с. 126.

^{xii} *Марков П. А.* О театре. В 4-х т., т. 1. М., «Искусство», 1974, с. 350 – 351.

^{xiii} Л. А. Сулержицкий. М., «Искусство», 1970, с. 383.

- ^{xiv} Там же, с. 379.
- ^{xv} *Виноградская И.*, т. 2, с. 479.
- ^{xvi} Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 64 – 65.
- ^{xvii} Творческое наследие, [1], с. 125 – 126.
- ^{xviii} Е. В. Вахтангов. Записки, письма, статьи. М.-Л., «Искусство», 1939, с. 307.
- ^{xix} *Зограф Н. Г.* Вахтангов. М.-Л., «Искусство», 1939, с. 41 – 42.
- ^{xx} Музей МХАТ, № 13773.
- ^{xxi} Там же, № 13774.
- ^{xxii} Долго считавшийся утерянным, дневник Костромской студии хранился в архиве К. А. Бри́на, артиста Ярославского драматического театра имени Ф. Г. Волкова. В 1951 г. К. А. Брин передал его В. Д. Кузьминой — историку русского театра, от которой дневник был получен автором настоящей книги. В извлечениях был опубликован в «Ежегоднике института истории искусств. 1953» («Театр студийных постановок А. Д. Попова». Публикация Н. М. Зоркой). М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 313 – 334.
- ^{xxiii} «Лит. наследство», т. 80. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Письма, Доклады. Документы. М., «Наука», 1971, с. 390.
- ^{xxiv} Там же, с. 422.
- ^{xxv} Там же, с. 428.
- ^{xxvi} Музей Театра имени Евг. Вахтангова, № 209/р.
- ^{xxvii} ЦГАЛИ, ед. хр. 12.
- ^{xxviii} ЦГАЛИ, ед. хр. 388.
- ^{xxix} *Петров Н. В.* 50 и 500. М., ВТО, 1960, с. 181.
- ^{xxx} «Еженедельник искусств». Кострома, 1921, № 1, с. 19 – 22.
- ^{xxxi} ЦГАЛИ, новые поступления.
- ^{xxxii} «Красная газ.», веч. вып. Л., 1928, 20 янв.
- ^{xxxiii} Из беседы с А. И. Горюновым, записанной автором 25 марта 1950 г.
- ^{xxxiv} Газ. «Последние новости». Париж, 1928, 21 июня.
- ^{xxxv} ЦГАЛИ, ед. хр. 387.
- ^{xxxvi} Из беседы с Л. Н. Сейфуллиной, записанной автором в 1950 г. Беседа частично опубликована в кн.: *Зоркая Н.* Творческий путь А. Д. Попова. М., «Искусство», 1954, с. 58 и далее.
- ^{xxxvii} *Булгаков М.* Избранная проза. М., «Худож. лит.», 1966, с. 619.
- ^{xxxviii} Музей Театра имени Евг. Вахтангова. Спектакль «Зойкина квартира».
- ^{xxxix} ЦГАЛИ, ед. хр. 528.
- ^{xl} См.: *Лихачев Д. С.* Литературный дед Остапа Бендера. — В кн.: Литература — реальность — литература. М., «Сов. писатель», 1981, с. 180 – 186.
- ^{xli} ИРЛИ, ф. 369, ед. хр. 27.
- ^{xlii} ИРЛИ, ф. 369, ед. хр. 485.
- ^{xliiii} ЦГАЛИ, ед. хр. 528.
- ^{xliv} ИРЛИ, ф. 369, ед. хр. 95.
- ^{xlv} «Правда», 1926, 13 ноября.
- ^{xlvi} Пути развития театра. (Стенографический отчет и решения партийного

совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 г.) М.-Л., Театропечать, 1927, с. 486.

^{xlvii} Переписка А. Д. Попова и Б. А. Лавренева, хранящаяся в ЦГАЛИ и ИРЛИ, частично опубликована в кн.: Встречи с прошлым, 4. М., «Сов. Россия», 1982, с. 252.

^{xlviii} Там же.

^{xlix} ЦГАЛИ, ед. хр. 388.

¹ ЦГАЛИ, ед. хр. 387.

ⁱⁱ *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения в шести томах, т. 3. М., «Искусство», 1964, с. 93 – 94.

ⁱⁱⁱ Здесь и далее см.: Стенограммы занятий С. М. Эйзенштейна в инструкторско-исследовательской мастерской ГТКА, 1928. — ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, № 504.

^{liii} Музей Театра имени Евг. Вахтангова. Спектакль «Заговор чувств».

^{liv} ЦГАЛИ, ед. хр. 804.

^{lv} Режиссер, учитель, друг, с. 230.

^{lvi} Стенограмма художественного совещания от 23 июня 1932 г. по обсуждению спектакля «Гамлет».

^{lvii} Газ. «Вахтанговец», 1936, № 14.

^{lviii} ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 9.

^{lix} Из беседы М. И. Туровской с М. И. Бабановой. Личный архив М. И. Туровской.

^{lx} ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 523.

^{lxi} Режиссер, учитель, друг, с. 237.

^{lxii} *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля, с. 236 – 237.

^{lxiii} *Захава Б. Е.* Современники. М., «Искусство», 1969, с. 381 – 382.

^{lxiv} *Блок А. А.* Записные книжки. М., «Худож. лит.», 1965, с. 214.

^{lxv} ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 198.

^{lxvi} Творческое наследие, [2], с. 61.

^{lxvii} А. М. Лобанов. Документы, статьи, воспоминания. М., «Искусство», 1980, с. 188.

^{lxviii} Режиссер, учитель, друг, с. 45 – 47.

В фрагменте «Алексей Дмитриевич Попов. Из воспоминаний» («Театр», 1982, № 3, с. 49 – 55) М. О. Кнебель дала несколько иное описание своей первой встречи с Поповым: «... я выступала на тему “Кант”, очень волновалась. Говорила без марксистского отношения к великому философу, просто говорила, что вычитала в подлиннике, что осталось в памяти из долгих разговоров с увлекавшимся философией Михаилом Чеховым. В перерыве ко мне подошел высокий человек, ткнул меня кулаком в плечо и сказал: — Это правда, что вы из МХАТ?»

^{lxix} Из беседы с В. С. Кеменовым, записанной автором 15 ноября 1981 г.

^{lxx} *Соловьева И. Н.* Немирович-Данченко. М., «Искусство», 1979, с. 371.

^{lxxi} Пути развития театра, с. 486.

^{lxxii} *Литовский О.* В поисках героя. — В кн.: Московский театр Революции. М., 1933, с. 60.

- ^{lxxiii} Творческое наследие, [1], с. 223.
- ^{lxxiv} ЦГАЛИ, ед. хр. 383 (2).
- ^{lxxv} ЦГАЛИ, ед. хр. 5. Цитируя экспликацию в своей книге «Художественная целостность спектакля», А. Д. Попов заменит образ «шелкового белья в мыльном тазу» на другой: «одежды бурно раздуваются как паруса» (М., ВТО, 1959, с. 73).
- ^{lxxvi} ЦГАЛИ, ед. хр. 45.
- ^{lxxvii} К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, в 2-х т., т. 1. М., «Искусство», 1976, с. 317.
- ^{lxxviii} Попов А. Д. Художественная целостность спектакля, с. 234.
- ^{lxxix} ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 49.
- ^{lxxx} Режиссер, учитель, друг, с. 242 – 244.
- ^{lxxxі} ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 1, д. 106.
- ^{lxxxіі} Туровская М. И. Бабанова. Легенда и биография. М., «Искусство», 1981, с. 199.
- ^{lxxxііі} ЦГАЛИ, ед. хр. 508.
- ^{lxxxіііі} ЦГАЛИ, ед. хр. 663.
- ^{lxxxv} ЦГАЛИ, ед. хр. 52.
- ^{lxxxvi} Попов А. Д. Художественная целостность спектакля, с. 78.
- ^{lxxxvii} ЦГАЛИ, ед. хр. 829.
- ^{lxxxviii} Из беседы с В. С. Кеменовым, записанной автором 15 ноября 1981 г.
- ^{lxxxix} ЦГАЛИ, ед. хр. 55.
- ^{xc} Попов А. Д. Искусство победителей. — «Литература и искусство», 1942, 23 мая.
- ^{xcі} ГЦТМ, № 297 921/558.
- ^{xcіі} Гладков А. К. А Де — хмурый волшебник. — В кн.: Гладков А. К. Театр, Воспоминания и размышления. М., «Искусство», 1980, с. 356.
- ^{xcііі} Там же, с. 364.
- ^{xcіv} Творческое наследие, [1], с. 251.
- ^{xcv} Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма, т. 2, с. 538.
- ^{xcvi} Режиссер, учитель, друг, с. 52 – 53.
- ^{xcvii} «Театр», 1960, № 1, с. 46.
- ^{xcviii} Там же, с. 52.
- ^{xcіx} ЦГАЛИ, ед. хр. 536.
- ^c ЦГАЛИ, ед. хр. 984.
- ^{сі} Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., «Наука», 1969, с. 352.
- ^{сіі} Кнебель М. О. Поэзия педагогики. М., ВТО, 1976, с. 484 – 491. О педагогической деятельности А. Д. Попова см. и другие работы М. О. Кнебель: «Вся жизнь» (М., ВТО, 1967), «О действенном анализе пьесы и роли» (М., «Искусство», 1982), а также: Пансо В.-Х. Дальше — тишина...; Шатрин А. Б. Напутствие; Заборовская Т. и Иванникова Т. Трудные, но счастливые годы («Алексей Дмитриевич Попов». — «Театр», 1962, № 4, с. 39 – 85); Хейфец Л. Огромный человек; Вайшите И. Учитель; Окунь Л. Уроки Попова («Театр», 1982, № 3, с. 56 – 63). См. также: Демин В. Д. Работа студента-режиссера над собой в процессе обучения. Хабаровск, 1970.

^{ciii} *Колосов С. Н.* Последние страницы большой жизни. Беседы с А. Д. Поповым. — «Искусство кино», 1962, № 2; *Его же.* Документация легенды. М., «Искусство», 1977.

^{civ} ЦГАЛИ, новые поступления.

^{cv} Беседа с Владимиром Шмералом, записанная автором 21 апреля 1980 г. в Праге.

^{cvi} *Добржанская Л. И.* Алексей Дмитриевич. — «Театр», 1962, № 4, с. 54.