

С УДБА Алексея Попова — театрального режиссера — была драматичной... Все, что наблюдал его деятельность и хотел разобраться в ней, знали это. В обыденном смысле слова он был человеком неуживчивым. Он «увалился» из трех театров, где одерживал победы и был признанным авторитетом. Неуживчивость в таких областях жизни, как искусство, чаще всего означает нечто более важное и просто непреклонное, чем неумение ладить с людьми. В жизни, на репетициях, в своих речах на творческих собраниях, в спорах он часто произносил слово «принципиальность» и был нетерпим, когда актер на репетиции впадал в ересь, которую мог увидеть лишь один Алексей Дмитриевич. У него был какой-то древний характер русских ревнителей веры. Такие характеры в свое неприятие вкладывают гораздо больше страсти, чем в собственную веру. Мне теперь хочется сказать, что он всем своим существом принял какого-то «чистого Станиславского» и был нетерпим к «Станиславскому с кашей», как он мне однажды, смеясь, сказал после того, как посмотрел спектакль «Хлеб», где много говорили, ели, пили молоко.

Но этот «Станиславский с кашей» выдавался, да иной раз и теперь выдается, за подлинное его умение воспроизводить жизнь, как она есть, без искры того самого, что с древнейших времен в искусстве называлось созданием жизни. Его постановка «Вирини» в вахтанговской студии привела в восторг театральную Москву, но сам постановщик носил в душе горечь, потому что он не мог, как говорят военные, «развить своего успеха». Причин было много. Не находилось подходящего литературного материала. У вахтанговцев, как всегда, не было единой точки зрения на репертуар своего театра. (Я не хочу сказать, что это плохо.) Так или иначе — Попов ушел из этого театра. Такие шаги легко не даются. Он покидал театр, знаменитый, перво-классный, любимый зрителями.

Не знаю, по каким признакам выбирал Попов молодого Щукина и молодую Алексееву на самые ответственные роли в его «Виринее», — после этого спектакля они сделали признанными актерами Москвы, — но знаю точно, что ни Дмитрий Орлов, ни Михаил Астангов к ролям, которые предназначил им Алексей Попов, никак не подходили. В особенности не подходила Мария Ивановна Бабанова к роли Анки в «Поэме о топоре». Тут уж можно было подумать, что новый режиссер оригинальничает своей смелостью.

И ему, этому нервному человеку, крайне омрачавшемуся при неудачах других, приходилось тратить все свои силы на то, чтобы доказать, что он ничуть не оригинальничает, но видит, что у Бабановой огромный талант, в который вместится с инфантильным Гогой из «Человека с портфелем» и Китайченком из пьесы «Рычи, Китай!» еще и новая, необыкновенная для этой актрисы роль работницы. И вместились...

Он неуживчив и неудобен для окружающих, потому что революционер в своих поисках и открытиях, а революционность всегда активна, программа, принципиальна. Поэтому для Попова мало успеха его постановки этой слабой пьесы «Поэма о топоре», которую потом станут превозносить. Попову надо сделать эту работу направлением,

К 70-летию
со дня рождения
А. Д. ПОПОВА

давать бой рутине, драться за современность на сцене. И еще многое ему надо, чего, по-моему, нельзя усилить одному человеку и для чего тогда не пришло время.

Но он уже берется за программные театральные статьи, он спешит теоретизировать опять-таки потому, что обладает этим каким-то «древним» характером сподвижнической нетерпимости. Постановка «Моего друга» — пьесы необыкновенно хаотичной и разностильной — забирает у него чрезмерно много энергии. Мы до последних генеральных упорно «валились» из-за того, что у Астангова ничего не выходило, а за ним, как за передовым в отряде, шел весь состав и тоже «валился». Алексей Дмитриевич буквально чернел на репетициях и к финалу, доведенный до мрачного кипения, умел сказать артистам глухо и саркастично: — Спасибо.

И уходил домой.

Но потому, что как истинный революционер в искусстве он был беспощаден к себе и другим, и пришел тот ошеломляющий и общепризнанный успех постановки «Моего друга», какой был тогда. Если бы Попов поддался слабости в минуты провалов и заменил Астангова кем-то другим, более подходящим для роли Гая, этого успеха не было бы. Но главное, не было бы принципиальной победы в установках самого направления, которое утверждало, что актер, выросший в иных условиях, может играть с тем же успехом роли современные, с каким он играл роли старого репертуара. Алексей Попов всей страстью своей натуры стихийно исходил из принципа Ленина строить социализм из тех кирпичей, с теми людьми, которые есть.

Но для того, чтобы идти, хотя бы и стихийно, за этим смелым принципом, надо было теперь же переделывать актеров, а для этого, в свою очередь, надо было сделаться педагогом. И Попов со всей страстностью своей натуры бросается в педагогику тут же, на репетициях новых современных пьес. Он опять создает свои принципы, концепции, методы, приемы, угнетает актеров, не желающих расставаться со своими привычками, ссорится с ними, обретает неприязнь, даже вражду и неизбежные театральные интриги, без которых актеры всех времен и народов

РЯДОМ С НИМ...

Николай ПОГОДИН

не умеют жить, словом, тратит себя безмерно. А что в результате? Два признанных спектакля. Много успеха со всей его временностью и праздничностью. Он, конечно, не знает, что будет потом и какое влияние окажут на будущее нашего театра эти два признанных спектакля, но тогда, в те годы, им овладевает усталость, приходит болезнь, ему нужен длительный отдых. Он печален.

Мы работаем вместе. Я пишу. Он ставит. Мне хорошо. Ему грустно. «Что такое?» — думаю я тогда. И он мне кажется на сто лет старше меня. Во всяком случае, я мальчик рядом с его раздумьями о судьбах нашего театра.

Драматизм судьбы Алексея Дмитриевича заключается в том, что он не только хотел большего, но имел основания ждать большего от результатов своих работ. Теперь его школа понятна и доступна многим режиссерам, в особенности молодым, но в тридцатые годы дело обстояло так, что Попову могло казаться, что его непомерный труд бесплоден. Теперь об этом можно сказать просто: он ушел вперед от своего времени, но ведь он этого не знал и знать не мог. Он умел классически-театрально поставить заводскую пьесу с самой неприглядной фактурой и поднять до романтизма жизнь рабочих и поэтому считал, что и другие должны так уметь. А они не умели. И он тогда впадал в печаль и уже говорил мне с надуманной горечью усталого человека, надуманной усталостью о том, что он «знает свой потолок».

Эта фраза меня поразила. Он знает свой потолок! Как можно творческий потенциал в человеке ставить в один ряд с потенциалом в технике? В нем говорило недовольство собой. Может быть, он уже не доверял своему направлению или думал, что исчерпал все свои идеи и ничего нового не скажет и не сделает.

У настоящих художников такие спады бываю, и нередко. Может быть, больше всего в жизни Попов не умел нянчиться с собственной персоной. Скажу точнее: он требовал от самого себя гораздо больше, чем следовало,

потому что нельзя быть одновременно блестящим постановщиком, таким же педагогом, теоретиком и руководителем театра. Мне скажут: Станиславский был... Да. Но Алексей Дмитриевич, как сказано выше, чтит своего чистого Станиславского и преломлял его школу в современном советском сценическом искусстве. Даже явные недруги не могли сказать о нем, что он претендует на роль Станиславского.

Потом, кажется, в 1936 году, он пошел работать в Театр Красной Армии. Театр этот создан искусственно, как всякий театр ведомства, пусть высокого и почетного. Задачи армии не всегда можно совместить с задачами искусства, что там ни говори. Алексей Дмитриевич иногда делался страшно наивным. Он с удовольствием и гордостью водил меня однажды по лесам этой махины, которая теперь является «помещением» этого театра, а мне, как человеку, страдающему близорукостью зрения, не верилось, что здесь зрительно будет удобно и приятно. Он говорил о том, что через сцену может свободно промчаться кавалерия и танки. А я думал: зачем? Видно, то же самое думали и другие, потому что он строптиво принимал мои недоверчивые вопросы. Потом, через несколько лет, он сам мне точно объяснил, почему в столь огромном зрительном зале зритель устаивает на спектакле. Зритель, сам того не замечая, все время чуть-чуть прислушивается и присматривается, и это «чуть-чуть» тормозит и охлаждает его впечатление.

Через пять лет мы встретились снова, как говорится, «на творческой основе» (после «Моего друга»), и я пошел на Дальний Восток, на границу. Это было в начале 1937 года. На границе было неладно. Уже стреляли, и не раз. Жизнь там была богата своей необыкновенностью, и меня прельстила эта необыкновенность. Хорошо ли, плохо ли, но я пьесу написал и в центр пьесы поставил рядового командира, который должен был совершить необыкновенный поступок. А поступок этот состоял в том, что рядовому этому командиру пришлось повести себя так с представителем сопредельной страны, как если бы командир был представителем Советского правительства. В этой сцене была вся суть дела, и лишь через нее я мог раскрыть образ моего

рядового командира, который казался мне мужественным и достойным нашего времени. Но суть эта решительным образом расходилась с уставом, как, впрочем, и многое другое, и мне уже следовало моего героя по ходу пьесы отдать под суд и таким образом уничтожить пьесу.

И в самом деле, странно было бы показывать пьесу, в которой содержание расходится с основами военно-пограничной службы, да еще в Театре Красной Армии, и я принял эти основы для переделок. Потом мы без особых усилий поставили «Падь Серебряную», но этот частный случай должен был показать Попову, что он в этом театре столкнется с новыми, особенными трудностями, против которых, в сущности, нельзя возражать. Полову нужна была современная драматургия, ему, видимо, казалось, что на этой громадной сцене он реализует какие-то невиданные современные представления, а с нею всегда бедно. С монументальной — тем более. И тогда он создал свой великолепный спектакль «Укрощение строптивой», в котором показал, как далеко еще ему до «своего потолка».

Он получил все высокие звания и награды, был признанным авторитетом, кажется, не подвергался «проработкам» в тот период, когда «проработки» заменяли нормальную критику надиш ошибок, и все же он оставался чем-то неудовлетворенным... прежде всего собой. Но какой же настоящий художник доволен собой?.. Все дело в том, что меру недовольства определяет характер. И если характер непримирим, то — беда. И мне всегда казалось, что у Алексея Дмитриевича всегда беда... либо случилась, либо случится. И тут мы опять возвратимся к его неуживчивости, драматически переделавшей его жизнь. Он даже говорил и то как-то очень трудно, как суровый проповедник сокровенных истин.

Наверно, здесь что-то преувеличено. Но мной руководило желание избегать общепринятых слов и тона, отмечающих «дату», в которых тонет жизнь и человек, во имя кого они будто бы написаны.