

Сто лет со дня рождения режиссера Алексея Дмитриевича Попова. Мой отклик на эту дату, вероятно, одних не устроит, других оставит безразличными. Все это вместе будет отражением сегодняшней жизни, которая не вчера началась и не замыкается на театре.



Київська. - 1992. 21 жовтня. - С. 2
Наталя Кримова

БЕСЦЕННЫЙ

НАШИ РОДИТЕЛИ жили в тяжелые времена. Иных эта тяжесть придавила и раздавила. Многие ушли, не успев прозреть. То, как и чем они жили, лишь отчасти можно разглядеть в кадрах кинохроники: буденовки, спецовки, вожди на трибуне и т. п. За пределами таких кадров оставалась повседневная жизнь, которую кинохроника не снимала, но которая была бытом и бытием, то есть причудливым сплетением человеческих поступков, забот, страданий, надежд. Одно из первых воспоминаний моего детства: отец входит в комнату и с криком «Кирова убили!» падает на кровать. Помню, что был он в черной сатиновой косоворотке и что смотреть, как вздрагивают его плечи, было страшно. Взрослый, сильный мужчина кричал, плакал — от чего? О чем он думал в те годы, не знаю — отец из семьи ушел. Случалось ли ему потом кричать и плакать, тоже не знаю. В металлической коробке из-под монпансье вместе с рыболовными крючками и блеснами остался значок «Первому чекисту». Если не ошибаюсь, изображен на нем был меч, окаймленный венком. Где-то на антресолях долго лежали фетровые, протнутые молью, отцовские бурки — точно в таких Астангов играл Гая в спектакле «Мой друг», поставленном А. Д. Поповым.

По нашему поколению прошла особая боль — за своих родителей. Боль — и вопрос, на который нет ответа. На Колыме или на Новодевичьем поконится их прах, вопрос к ним общий: что они понимали в происходящем? Лишь некоторые из нас кое-что услышали от них самих, но в разные годы слышали разное. Иногда они плохо говорили, иногда мы плохо слушали. В воспоминаниях старых людей многое спутывается, как в той коробке из-под монпансье. А, сегодня тот, кто боится боли, отворачивается от собственной памяти и от отцов. От отцов отказывались не только в 20-е или 30-е годы. Отказываются и теперь. Тогда было страшно, теперь — стыдно. Неудобно. А в общем, смесь страха, стыда, неловкости (интимное, но и социально-общественное чувство) действовала на людские души прежде, действует и теперь.

В ИСТОРИЮ советского театра режиссер А. Д. Попов вошел как «художник современной темы». Сегодня это словесное клише выглядит чуть ли не клеймом, потому что от той современности, в которой дано было жить этому художнику, люди хотят отвернуться, как от недавнего кошмара. Хотят уйти от идеи насилия, в жертву которой принесены миллионы жизней; хотят уйти от повседневной

лжи, насаждаемой сверху, но искалечившей психику многих и наверху, и внизу.

В некоторых нынешних представлениях о ложной идее есть что-то, несомненно, утешительное и даже конструктивное. Все ищут спасения, а тут если не прямое спасение, то хотя бы возможность уклониться от тяжелых и острых осколков. Что для этого нужно? Только одно — оборвать связь между ушедшим поколением и текущим. Теоретически это нетрудно. Действительно, одна эпоха кончилась, другая началась. Чтобы в этой наступившей эпохе не барахтаться в полном бессилии, с прежней следует поскорее порвать. Это первый и самый простой жест. Какие-либо иные жесты и стремления требуют большей сосредоточенности, времени и мужества.

Ученик Попова, нынешний руководитель Центрального академического театра Советской Армии Леонид Хейфец попытался объяснить телевизионному интервьюеру, что все не так просто и с личностью его учителя, и с традициями военного театра. Но телевизионный режиссер озабочен был динамикой монтажа и гротескными объяснениями, разумеется, из передатки выкинул, тем более что касались они такой болезненной темы, как армия. Эффектнее показались кадры кинохроники: Алексей По-

пов долго пожимает руку Климу Ворошилову, Ворошилов вручает награду, художник благодарит — все это как бы знак ушедшей эпохи, по поводу которой все ясно и, как говорится, нет вопросов.

Между тем вопросы остаются. Например: почему наше телевидение с такой охотой освоило именно «знаковый» — иначе говоря, неосмысленный — способ работы? Художник пожимает руку члену правительства — ну и что? Заснятый на пленку, этот знак говорит только о том, что подобные моменты всегда принято снимать и фотографировать. Ныне живущие деятели культуры и искусства жали руку Брежневу, потом Горбачеву, потом Ельцину. Ну и что? Кому-то жали вчера, кому-то будут жать завтра; до тех пор, очевидно, пока правительство будет вручать ордена и награды. Хмелев жал руку Калинин, Раневская обнималась с Брежневым.

Но, может быть, уже известен актер или режиссер, который от награды и соответствующего рукопожатия отказался и таким образом наглядно продемонстрировал, что времена нынешние отличаются от ушедших?

ВОПРОСЫ ОСТАЮТСЯ. А легких ответов нет.

Некоторые события и поступки, увы, уже никто не объяснит. Например году в 35-м произошло такое: художественный руководитель Театра Революции Алексей Попов, страшно крича, разбил окно своего кабинета и весь в крови был увезен в нервную клинику. Откуда такой срыв? Ведь все было благополучно — недавно с огромным успехом поставлены «Поэма о топоре» и «Мой друг», только что — «Ромео и Джульетта». Получено предложение возглавить Театр Красной Армии... Как писал об этом времени сам Попов, «жизнь в стране была ключом. Индустриальный рост — результат выполнения промышленных планов — сказывался на общем подъеме хозяйственной и

культурной жизни страны». За казенной фразой об «общем подъеме» — мировосприятие, и от этого не отмахнешься. Но сегодня заново вчитываешься и в другие слова (буквально через три страницы в книге Попова). Режиссер говорит о том, как и что открыл для себя в шекспировской трагедии: «Я услышал крик ужасающей дисгармонии жизни».

Кричит нищета на фоне безрассудной роскоши и богатства...

Кричат разврат и распущенность рядом с любовью Петrarки, его поэзией и картинами Боттичелли...

Кричит непокорность Микеланджело. Он грызется, как тигр, за свободу и независимость гения, и на него набрасывают узда...

Легко догадаться: не только в шекспировском времени, но в своем собственном художник услышал «крик ужасающей дисгармонии». На самом себе он почувствовал, что «набрасывают узда» — оттого и закричал, и изрезал себя осколками стекла. Возможно, и так. Но что-то в характере А. Д. Попова противится быстроте таких догадок, и я на них не настаиваю.

Однажды он сказал драматургу Погодину странную фразу. Всплывало-наблюдательный Погодин запомнил, что «с жесткой покорностью» было сказано: «Я знаю свой потолок». Автор не понял к чему это относилось, и был ошеломлен. «Как? Потолок?! После постановки «Моего друга»? Неужели он думает, что исчерпал себя» и т. д.

Нет, конечно же, не исчерпал — поставил и «Ромео», и немало других прекрасных спектаклей. Мысль о «потолке» и ощущение «жесткой покорности» поразили Погодина, смею думать, потому, что явились отголоском его тягостных догадок о самом себе.

Талантливые люди поставили свой талант в услужение — отсюда и «жесткая покорность», и пристрастие к идее героизма, и самодество, и короткие бунты, и многое другое, вплоть до финального одиночества.

Тот же Погодин в середине 50-х годов (а точно — в 1955-м) мог произнести фразу и пострашнее. На наше удивление по поводу его нескрываемого

страха перед инстанциями (предстояло отвечать за спектакль о целине, запрещенный в Центральном детском театре) он ответил коротко: «Я — холуй». И это был выплеск такого душевного подполья, что всем стало не по себе.

Я помогала А. Д. Попову в работе над книгой «Воспоминания и размышления» и помню, что, дойдя до своих общепризнанных погодинских спектаклей, он остановился в каком-то тягостном недоумении. Приготовил странички, похожие на канцелярский отчет, и долго сидел с мучительной гримасой на лице. Казалось, на собственную жизнь он вдруг посмотрел другими глазами, а тому что увидел, не мог подобрать слов. На мои попытки помочь ему он реагировал как многоопытный режиссер, с тоской наблюдающий застарелые штампы у молодого артиста.

Тогда мне казалось, что в силу вступила память о каких-то личных ранах, связанных с вахтанговским театром, а потом с Погодиным, Астанговым, Бабановой. Все эти люди были живы, связаны общей легендой, но реальной жизнью разведены в разные стороны. И у каждого был свой счет к другому.

И все-таки сейчас я думаю, дело было не только в сложности этих отношений и не только в коварстве театральной среды, разъединяющей людей. Дело было в смутном и тревожном ощущении все того же «потолка».

То, что Погодин назвал свою статью о Попове «Свежий ветер 30-х годов», говорит о самочувствии людей, которым именно в те годы дано было стать мастерами своего дела. Не так мало для художника. Если добавить к этому азарт первооткрывателей, восторг перед изобретательством, творческое честолюбие, наконец, — кое-что станет понятнее. И вот они вместе отправляются на Урал, в Златоуст. Меньше всего они думали о том, что эти их поездка станет назидательным примером «единства театра и жизни». А пример этот газетом будет вбиваться нам в головы в то время, когда советский театр с высокомерием лаялся отвернется от всякой жизни.

Лишь тогда некоторые из них опомнились.

В начале 60-х годов Погодин впервые попал в Америку и вернулся перевернутый. Он собрал у себя дома нескольких человек из журнала «Театр» и сказал нам что пьесы об Эйнштейне он заканчивать не будет потому что и он, и все мы жили и живем в паузине отвратительной лжи. Тогда мы не поняли глубины его трагедии. Все-таки мы были людьми уже

другого времени, хотя до собственного открытия Америки нам было еще далеко. А Погодин вскоре после своего открытия умер. Непонятно, да? Писателя показали большой мир, приподняли железный занавес, приставили не самого злобного стукача, дали денег (!), а он задохнулся и умер.

ОНИ ВСЮ жизнь прожили в вакууме. Общество, в котором вырос Алексей Дмитриевич Попов, большой художник и прекрасный человек, было обществом закрытым. Все, что в этом дикийном обществе происходило, питалось какой-то невероятной смесью кисло-рода и удушливого газа. Подозреваю, что в Златоусте они действительно увидели энтузиазм — энтузиазм в вакууме. Неграматный рабочий изобрел секрет советской нержавеющей стали — торжество! А то, что секрет этой стали был давно известен всему миру, — ничего не значит. И это действительно ничего не значило, потому что о подобных вещах ничего не знали.

Вакуумный энтузиазм. Об этом писал Андрей Платонов в своих романах. Но Попов этих романов не читал.

О ТРАГИЧЕСКОМ СЛУЧАЕ в Театре Революции мне рассказывала Мария Осиповна Кнебель. Рассказала так, что расспрашивать было неуместно. Мы говорили о дорогом нам человеке, невольно касались какой-то скрытой его драмы, и Мария Осиповна дала понять, где предел любопытству.

Но и сейчас во мне говорит не любопытство. Более всего говорит любовь и уважение к людям, которые многое уме-ли делать достойно — жить, молчать, работать. Терпеть.

В 1949 году Марию Осиповну Кнебель выгнали из МХАТа «как ученицу Немировича-Данченко» — совсем уж нелепо звучит, но когда делили наследие Станиславского, все было именно так. Всполошились старые мхатовцы (Литовцева, Книппер-Чехова, Коренева), но ничем не смогли помочь. Всполошился, возмутился и Алексей Дмитриевич Попов и тут же предложил перейти на ра-

боту в ЦТСА. О том, что произошло дальше, Кнебель уже в 60-е годы позволила себе написать так: «Шли дни. Вскоре я заметила, что Алексей Дмитриевич стал невероятно мрачен и даже избегает встреч со мной. Оказалось, что условия, на которых ему разрешили взять меня в театр, таковы, что ни он, ни я не могли на них пойти — дело касалось судебных дел людей. Попова, так сказать, поставили перед выбором. Двух мнений о том, можно ли идти на такие вещи, у нас не было».

Мне не удалось уговорить Марию Осиповну быть более откровенной в этом месте ее книги. Что значит «поставили перед выбором»? Каких «других людей» могло коснуться то, что касалось только Кнебель? О чем речь — непонятно. «Что же тут непонятного, — спокойной сказала Кнебель, — военный театр не для беспартийных и не для евреев».

Если что-то непонятно молодым, их счастье. Кончилась ли сегодня дикость прежних времен? На эту тему лучше поговорить с Л. Хейфецем, он больше знает о том, что кончилось в военном театре, а что еще живо в облике военно-патриотического чудовища. А что (тоже не исключено) только начинается.

Личность М. О. Кнебель значительна сама по себе, но сейчас я касаюсь ее потому, что в чем-то она неотрывна от А. Д. Попова. Потому добавлю: для должности главного режиссера Центрального детского театра в анкетных данных М. О. Кнебель тоже не было полного соответствия. И потому в начале 50-х годов дочь известного книгоиздателя, подвижника и просветителя, которому многим обязана русская культура начала века, Мария Осиповна Кнебель вступила в партию. О чем ее спрашивали в райкоме, какими глазами там рассматривали маленькую женщину со старинной брошюрой у кружевного воротничка — не знаю. Защитой для нее всегда было равно уважительное отношение к любому человеку, будь то уборщица в театре или бывшая тначиха, превратившаяся в райкомовскую даму.

Но через десять лет М. О. Кнебель ушла из ЦДТ. Ушла

ОПЫТ ЗАБЛУЖДЕНИЙ

Культура. - 1992. - 21 марта. - С. 3

потому, что не где-то в райо-
ме, а рядом с собой, в своих
коллекциях по искусству увидела
как в зеркале отражение того
государственного порядка, ко-
торый из любого ничтожества
делает силу.

Кнебель ушла к молодым в
ГИТИС. Театральный институт
стал прибежищем и для Попо-
ва, когда его выгнали из
ЦТСА.

Может быть, «выгнали»
слишком резкое слово? Мы и
верили и не верили в то, как
об этом тогда рассказывалось.
Пришел главный режиссер По-
пов за зарплатой, а бухгалтер
ему сказал: «Вам не выписано,
вы у нас не работаете». Пред-
шествовало этому очередное
его заявление об уходе. Он пи-
сал такие заявления не раз,
след за каждым серьезным кон-
фликтом с актерами или адми-
нистрацией. Количество кон-
фликтов нарастало, выдержки у
главного режиссера становил-
ось все меньше. Как бывает
в таких случаях, не подписыва-
ли, не подписывали, а потом
возьли и подписали. И перестал
руководить театром человек,
казалось, рожденный именно
для того, чтобы руководить те-
атром.

Как это могло случиться? Но
странно думать, что этого слу-
читься не могло. Жил ли
в таком заблуждении сам
Алексей Дмитриевич Попов?
Вряд ли. На его глазах с худ-
ожниками театра расправля-
лись как с политическими вра-
гами, как с Мейерхольдом. А
тут расправа была мирная, бу-
мажно-бухгалтерская, как бы и
не кровавая. Хотя и ведомст-
венная — приказы о назначе-
ниях и увольнениях подписы-
вались в Главпуре.

КАЖЕТСЯ, парадокс: воен-
ным театром многие годы ру-
ководил глубоко штатский че-
ловек. Но, с другой стороны,
можно ли в отечественной ре-
жиссуре назвать крупного худ-
ожника, который по натуре
был бы «нештатским», воинст-
венно-агрессивным? Горько на-
зывать имя Мейерхольда, но
ведь другого и не назовешь.

Пристрастие к политическим
лозунгам, приятие жестоких
правил классовой борьбы, тра-
та особой энергии на поиски
врагов, постоянная внутренняя
вооруженность — эти свойства
характера Мейерхольда теперь
ощущаешь роковыми, но ведь
они же и делали гениального
режиссера «созвучным эпохе».
Этой сложной психологической
смесью эпоха манипулировала
с особой жестокостью.

Попов был человеком иных
привязанностей. Скорее, он на-
поминал рабочего-строителя,
который, даже став признанным
мастером, более всего доро-
жит собственным ручным тру-
дом и часами неспешного, со-
средоточенного общения с ма-
териалом. И еще: «Обществен-
ные, просветительские цели
театра всегда где-то глубоко
жили во мне и влекли к себе
не меньше, чем волшебный
мир искусства». Это чувство
просветительской цели роди-
лось очень рано, может быть,
еще до поступления в МХТ в
1912 году. Через четыре года,
окрепнув, то же чувство заста-
вило уйти из лучшего в мире
театра и уехать в Кострому, в
самую заурядную российскую
провинцию, чтобы именно там,
работая самостоятельно не раз,
созабвенно, окончательно уве-
рять: «Музыка, литература,
театр имеют ценность не сами
по себе, а постольку, поскольку
облегчают жизнь, ее тяго-
ты, беспросветную нужду и
невзгоды».

Он стал столичным жителем,
но душой, кажется, всегда
принадлежал той провинциаль-
ной русской интеллигенции, ко-
торую отличала страсть к са-
моучительству — благодарное
внимание к книге и ко всяко-
му орудию труда, уважение к
чужой образованности, при-
стальный интерес ко всему,
что с умом придумано и лад-
но сделано.

Мы еще близко не знали
Алексея Дмитриевича, но что-
то в нем угадали, когда в
ГИТИСе на его 60-летие по-
дарили ему большую плетеную
корзину, доверху наполнен-
ную рабочими инструментами. Ру-
банки, пилы, отвертки, садовые
ножницы — все это было при-
обретено на рынке и в мага-
зине «Инструменты» на Само-
теке. Корзину мы разукрасили
множеством ярких пакетиков с
семенами. Мне было поручено
преподнести ее Алексею
Дмитриевичу. На нашу корзину
косились, посмеивались. Но
никогда не забуду, как освети-
лось его лицо, каким движе-
нием он взял у меня из рук
тяжелую корзину и как удоб-

но поставил ее рядом с кипой
красивых юбилейных адресов.
Станиславского или Мейер-
хольда трудно представить с
таким подарком. Попова — лег-
ко. Его нетеатральность, отсут-
ствие всякой позы, мучитель-
ная неуловимость в любых па-
радных ситуациях притягивали
молодых больше всего.

В нем говорила его натура;
в нас — интуитивное шараханье
от официальности. Может быть,
именно так возникал неглас-
ный союз разных поколений.
Этот союз даже как бы и не
касался театра, а потому и не
зависел от поветрий в этом
условном мире.

Через несколько лет Алек-
сей Дмитриевич вдруг спро-
сил меня: «Та ваша лихая ко-
шелка была с подсказа или
сами придумали?» «Мы дол-
го гадали, что вы за чело-
век...». «Ну вот, я же говорю
Кнебель, что нельзя пускаться
в импровизацию, не разобрав-
шись в сущности образа. А
она считает, что достаточно
анализа предлагаемых обстоя-
тельств!».

В СЕГОДНЯШНЕМ ТЕАТРЕ
утрачен вкус и к анализу обстоя-
тельств, и к разгадке сущности
образа. Надоевшие термины
тут ни при чем. Произошла по-
теря профессиональная, но и
потеря человеческая. Потеря
внимания и интереса одного
человека к другому. Потеря
того, что Бергман определил
словами: «Без тебя нет меня».
Для таких людей, как Попов и
Кнебель, это было их органи-
кой — устройством зрения, па-
мяти. Тонкие движения души
входили в состав профессио-
нализма.

В ДЕНЬ ЕГО ПОХОРОН Ма-
рия Осиповна попросила меня
встретить ее у входа в ЦТСА.
Она стояла, очень бледная, у
громадной мраморной колон-
ны и казалась спокойной. Но
вдруг, что-то увидев в прине-
сенной мной охапке цветов,
почти с испугом закричала:
«Он не любил гладиолусы!» И
заплакала так отчаянно, так
по-детски открыто и безутешно,
как все три дня до этого пла-
кала у себя дома. Ярочно-крас-

ные гладиолусы я оставила
на ступеньках театра.

ЧТО ЖЕ ПОДДЕРЖИВАЛО
многолетнюю работу режиссе-
ра А. Д. Попова в этом теат-
ре? Поддерживала уверенность
в том, что Родина окружена
врагами, что для защиты мир-
ного труда нужна сильная ар-
мия, что эту армию составляют
люди, которым завтра, может,
предстоит идти в бой. «Я в те
годы жил в реальном ощуще-
нии неизбежности и близос-
ти войны. Эта страшная вой-
на все время как бы маячила
на горизонте». Это вполне
реальное ощущение и поддер-
живало. А предчувствие бли-
зости войны, как известно, не
обмануло.

Обман был в другом: Совет-
ская Армия уже вступала в
Прибалтику, занимала терри-
торию Западной Украины и
Белоруссии, но идея «защиты
Родины», оккупировав массо-
вое сознание, жила и жила,
чтобы уже после войны сомк-
нуться с идеей защиты социа-
листического режима в Восточ-
ной Европе и т. д.

Под флагом мирных и «осво-
бодительных» идей, пита-
вших и воспроизводящих друг
друга, огромной стране дано
было пережить трагедию са-
моокупации. Переживание это
и сегодня еще не до конца ос-
мыслено и не дошло до свое-
го катарсиса.

К сожалению (или и сча-
стью), мы не видели таких
спектаклей, как «Сталинград-
цы» или «Южный узел», и
можно лишь догадываться, как
выглядели эти батально-мону-
ментальные полотна.

Долгое время режиссер ве-
рил, что его театр является
«лабораторией военной темы»
и что авторов в таком театре
необходимо воспитывать и
учить бережно относиться к их
жизненному опыту и прививать
им художественный вкус. Как
правило, эти его авторы не от-
личались большим талантом, а
опыт, как на грех, имели все-
ма специфический — один был
из резидентов, другой из по-
литработников. И чем таинст-
веннее мерцал ореол их быв-
шей военно-партийной работы,
тем оперативнее и основатель-
нее они устранились в верх-
них этажах советской литера-
туры. И уже оттуда, сверху,
все это сваливалось на Попова,
он не был ни дипломатом,

ни тактиком. Но в психологии
его «воспитанников» тактика
военных действий соединялась
с самыми изощренными спосо-
бами ведения интриг и всяко-
го рода кампаний.
Из записной книжки: «Нель-
зя из малоодаренных людей
делать влиятельные фигуры в
области искусства и драматур-
гии. Одновременно со сниже-
нием требований они плодят
бессовестных...»

...А СПЕКТАКЛЬ «Давным-
давно» был прекрасен — лег-
кий, чистый, торжественный и
чуть грустный. Про пьесу
А. Гладкова Пастернак сказал,
что лучшая черта автора —
пленительная доверчивость во-
ображения: «Мне казалось, что
я вдруг нашел где-то на тем-
ном чердаке ящик с моими
любимыми игрушками».

Гусары, доломаны, бал в ста-
ринном имени, девушка-дво-
ряночка баюкает любимую
куклу перед тем, как убе-
жать на войну... Все это в По-
пове откликнулось лирик, ко-
торого он в самом себе тайл,
будто стеснялся. Откликнулась
потенциальная наивность — она
тоже жила в нем и была, смею
догадаться, «свойством стра-
сти».

Спектакль репетировался зи-
мой 42-го года, в эвакуации, в
неотопленном помещении. Па-
стернак, кстати, читал пьесу
той же зимой, в Чистополе, при
свечах. И все помодели,
найдя «ящик с любимыми иг-
рушками». Порыв, торжествен-
ность, грация, четкость — в ри-
сунке мизансцен, в манере
игры, приподнятой, но и ша-
лоливой. Естественные чувст-
ва высвобождены, но будто и
окантованы тонкой оправой.

МНОГИЕ теоретические ста-
тьи Попова сегодня читать
трудно. Строго говоря, он и не
был теоретиком, как не были
учеными-теоретиками ни Ста-
ниславский, ни Михаил Чехов.
Они были художниками. И
каждый знал, что свободную
творческую мысль трудно уло-
жить в словесную форму. Окон-
чательность формы неизбежно
останавливает то, чему дано
существовать в непрерывном
движении.

Но советская эпоха обязыва-
ла людей театра к формулам.
Как гигантские щупальца, эти

формулы убивали и загребали
к себе все, что было живым.

Например, Попов мастерски
ставил массовые сцены. Он
учился этому у Станиславского,
Мейерхольда, Вахтангова, у
Сурикова, Дега и Родена. Он
великолепно чувствовал выра-
зительность фрагмента и боль-
шой композиции. Он знал, как
жест одной человеческой руки
должен откликнуться в позе
фигуры, стоящей поодаль, а
потом в движении огромной
толпы, и как эту пластическую
переключку сделать живой и
разнообразной. Но в теории
он укладывал свое умение в
формулу. И писал, что реше-
ние народных сцен теперь оп-
ределяется таким принципи-
ально новым понятием, как
«коллективистическая психоло-
гия рабочих и крестьянских
масс». Чудовищный словесный
мундир, за которым ничего не
разглядеть.

Кто-то из бывших его сту-
дентов-режиссеров вспомнил,
что однажды на курсе возник
конфликт. «Попов не разрешил
нам Шатрова». В пьесе «Глеб
Космачев» молодые увидели
приметы общественных пере-
мен, а их учитель, мол, этого
уже не чувствовал.

Возможно. Но странное де-
ло — в те же годы он почув-
ствовал «Фабричную дезю-ку»
А. Володина и помог молодому
Б. Львову-Анохину выпу-
стить спектакль, где свою луч-
шую роль сыграла Людмила
Фетисова. В своем театре он
поддержал «Каса маре»
И. Друцэ и «Добряки» Л. Зо-
рина, хотя эти пьесы явно шли
поперек принятых установле-
ний. А до этого он радостно
принял розовские пьесы в
Центральном детском и осо-
бенно обрадовался спектаклю
«Друг мой, Колька!» — замеча-
тельно уловил смысл режис-
серского бунта против «сидя-
щего реализма», увлекся, ана-
лизируя новую для себя «при-
роду чувств» в пьесе А. Хме-
лика и спектакле А. Эфроса.

Можно ли в таком случае оп-
ределить грань между тем, что
он чувствовал, и тем, чего уже
не чувствовал?

Есть все основания предпо-

лагать, что степень художест-
венности А. Д. Попов в послед-
ние годы чувствовал особенно
остро. Стоя на берегу, как ста-
рый и опытный пловец, он ви-
дел дно и знал, что получится,
если нырнешь там, где воды
по колено. Он понимал, что
стиль плавания и энергия у мо-
лодых должны быть другими,
вне категорий, которые ему из-
вестны.

Из записных книжек: «Нespo-
собность самому себе при-
знаться, что я так не могу, это
гибель для художника». «Нespo-
собность увидеть достоин-
ства в работе другого режиссе-
ра, — достоинства, — подчас
еще не доступные нам, — оста-
навливают наш рост и в сорев-
новании толкают на недозво-
ленные способы борьбы».

Но, может статься, в «Глебе
Космачева» он действительно
чего-то не почувствовал, и это
было его заблуждением. Вме-
сто Шатрова предложил студен-
там заняться «Бурей» Шекспи-
ра.

СМЕШНО И ГРУСТНО читать
сегодня его слова о том, что
советский актер — это «умница
своего времени» и что главная
его примета — «интеллектуаль-
ное обаяние». Но что делать,
если режиссер не терпел без-
думного актерского «обезьян-
ства»? Его сверхсерьезное от-
ношение к театру для кого-то
было утомительным, кому-то
казалось скучным, но как быть,
если в ответ именно на это от-
ношение расцветали Хмелев,
Добрянская, Андрей Попов,
Фетисова?

В его характере совсем не
было каботинства. «Как меня
принимали в Харькове...», пе-
ресуды, сплетни, интриги, в
которых актрисы проявляют
мужскую закалку, а актеры
женскую изворотливость — все
этому Попов был чужд.
Там, где решительно все — ум,
мораль, любовь, вера, — ста-
новится постоянной и перемен-
чивой игрой, не знающей ни-
какого предела, этот человек
не умел лукавить. Уж если он
верил, то действительно ве-
рил. Если любил, то любил.

Он так не любил дураков,
что рядом с ним некоторые
невольны умнели. Он такие уси-
ли тратил, чтобы усовершен-
ствовать актерскую природу,
что в его руках многое совер-
шенствовалось. А в общем, не
будет ошибкой сказать, что в
театральном мире, который

насквозь условен и на услов-
ностях держится, жил безус-
ловный человек.

УСВОЕННАЯ в нынешнее
время идея плюрализма под-
разумевает широту и терпи-
мость. Но Алексей Дмитрие-
вич Попов жил в другое время
и ко многому был четвертым.
«Только перевоплощением!» —
утверждал он. И, конечно же,
заблуждался. Почему — толь-
ко? Наивен этот лозунговый ка-
тегоризм: наивна уверенность,
что Михозлс «творчески обе-
днил себя» оттого, что какие-
то жесты короля Лира приду-
мывал до начала репетиций,
еще не зажив ролью; наивно
было укорять Рубена Симоно-
ва за то, что тот никак «не
может отказаться от основного
положения театра представле-
ния». Конечно, не может!

Перечитывая этот давний
спор о театре, вдруг ловишь
себя на неожиданной мысли:
нам бы сейчас эту наивность в
художественном споре! Нам
бы эту энергию отрицаний и
заблуждений!

Пусть сегодня чей-то мощ-
ный разум (как у Михозлса)
опережает «органическую при-
роду» — ведь это разум идет
вперед, а не глупость. Пусть
торжествуют великие ошибки
школы представления — они
были прекрасны! Пусть кто-то
из режиссеров одержимо,
как Попов, поверит в перевоп-
лощение, в Станиславского, в
этот «нафталин».

Господи, пусть кто-нибудь
где-нибудь выкрикнет хоть
какой-нибудь театральный по-
зунг! Просто так, ради шутки,
для интереса, а то ведь в ат-
мосфере «выживания» можно
задохнуться от тоски.

Что же касается чужих (столь
очевидных) ошибок и нашей
(столь же несомненной) умуд-
ренности, то у Гоголя сказано:
«...Видит теперь все ясно теку-
щее поколение, дивится заблуж-
дениям, смеется над нера-
зумием своих предков, не зря,
что небесным огнем исчерче-
на сия летопись, что кричит в
ней каждая буква, что отовсю-
ду устремлен пронзительный
перст на него же, на него, на
текущее поколение; но смеет-
ся текущее поколение и само-
надеянно, гордо начинает ряд
новых заблуждений, над кото-
рыми также потом посмеются
потомки».