

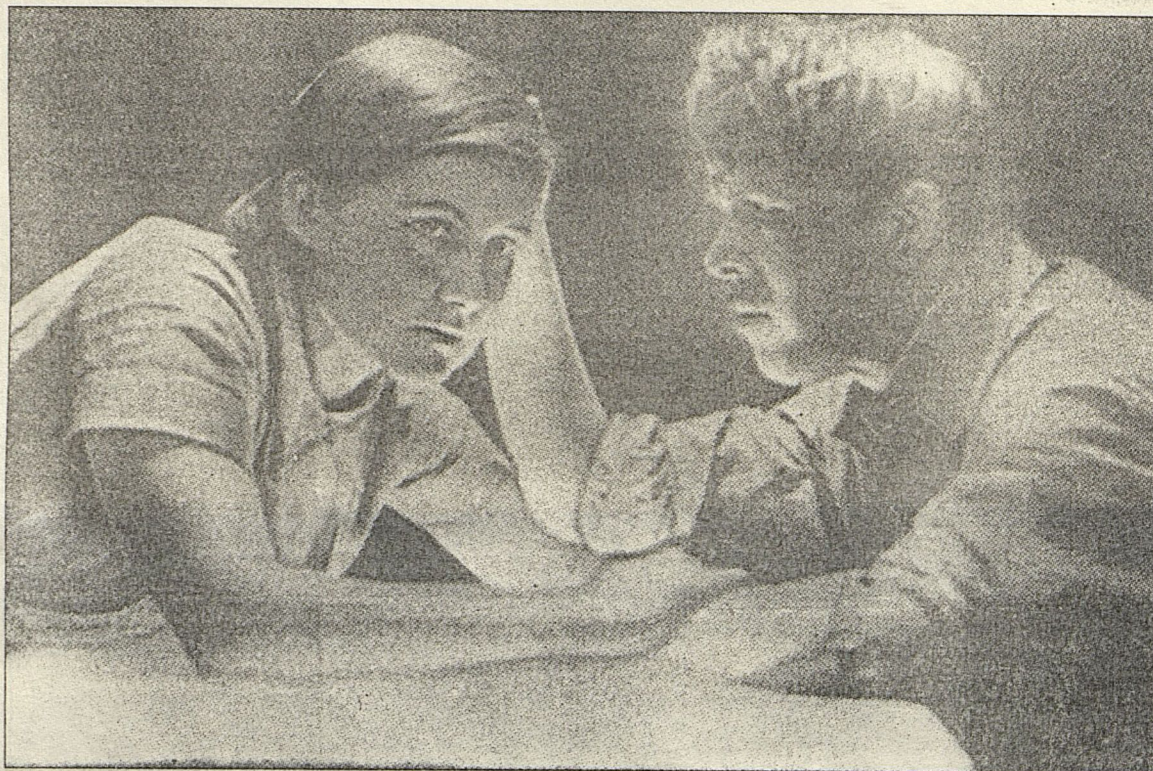
1122)0103

Давид ЗОЛОТНИЦКИЙ

Окончание. Начало см. "ЭС", № 44, 2002 г.

Автономия таланта

Вера Попова в театре «Комедия» (б.Корш)



Работа Поповой вобрала в себя противоречия спектакля. К середине действия ее неуравновешенная Юдифь вдруг начинала напоминать о метаниях героини Веры Комиссаржевской в "Юдифи" Франца Грильпарцера. В итоге всех причин возникали недоуменные, а то и негодующие отклики прессы, о которых упоминала Шатрова.

Первые рецензии вовсе отказывали спектаклю "Комедии" в праве на жизнь.

"Колоссальнейшее смешение стилей. Полное отсутствие какого-нибудь одного выдержанного тона", — сокрушался Александр Исбах. Отдельные находки ничего, на его взгляд, там не меняли. "Актеры Корша играют как всегда. Играют неплохо. Некоторые, как Попова (Юдифь), даже хорошо. Очень интересные декорации Якулова. Но все это, по нашему мнению, ни к чему". Другой отклик, появившийся тогда же, подтверждал: актеры, режиссеры, художник старались "основные недостатки пьесы Кайзера сделать весьма выпуклыми". Актерам предоставлялась скидка: "Крепко и интересно выделялись из общего недурного ансамбля Попова в роли Юдифи, Топорков — Манассе, Горич — Навуходносор и Пельтцер (прадед Иосиф). Особенно порадовала Попова, которая лишней раз показала, какая в ней великолепная актерская культура". Автор последнего отзыва — Осиф Литовский как-то не замечал, что из-за его похвал теряли силу и смысл ранее высказанные упреки. Пьеса Кайзера оставалась критиком не разъясненной. Злободневные намеки сценической трактовки отскакивали от непонимающего зрительного зала.

Пьесу не сыграть было ни по Кайзеру, то есть иронично и насмешливо, ни по Библии, то есть всерьез — иллюстративно и хрестоматийно. Чаще всего критики не брали этого в расчет и требовали от исполнителей какой угодно последовательности в подходе, любого, но обоснованного жанрового вывода о происхождении на сцене. Садко (Владимир Блюм) с сожалением писал: "В результате — ни трагедия, ни комедия, а нигилизм в стиле Бернарда Шоу. Бернард Шоу — когда нужен Аристофан. Попова виртуозно проделывает "Шоу", но временами автор сбивает ее на совсем-совсем серьезную трагедию".

Не авторская тут была вина. Актриса сбивалась и по собственному почину. Во всяком случае, этот критик был ближе к объективности, когда порицал эклектичную режиссуру, стесненную пиететом к "историческому колориту". Все же Садко не отрицал, что исполнители вносили самое живое и ценное в спектакль. "Хорошие коршевские актеры — Попова, Топорков, Соскин, Коновалов, Кригер и Пельтцер — не дают скучать. Огромная работа у Поповой — насыщенная, четкая и интересная, — соглашался Садко, но упрямо твердил свое: — Мешает ей... сам автор — менее всего четкий в своей "Иу-

дейской вдове". Четкая Попова в нечеткой пьесе Кайзера, — это утверждение следовало бы, пожалуй, дополнительно пояснить. Дело все-таки заключалось не столько в достоинствах или недостатках пьесы, сколько в ракурсе ее современной трактовки.

Об исходной стилиевой разногласии спектакля писал критик Яков Браун. Его разбор был резонным и метким. Находя, что режиссура безвольно "распустила возжи" и потому "кони понесли" — "кто во что горазд", он фиксировал разнонаправленность тенденций в игре отпущенных на простор исполнителей: "Сугубо историческая трактовка — у одних (напр., у иудейских старцев); насыщено-психологическая — у других (у Манассе — Топоркова, у Навуходносора — Горича); буффонадно-фарсовая (с примесью "Сильвы" и одеской Москвы) и совершенно злободневная — у третьих (Шарни — Коновалов, Шабри — Соскин); наконец, пестрая, то в подлинном тоне трагического фарса, то с провалом в лирическую драму — у четвертых (Попова — Юдифь)... И быть может, каждый из игравших своеобразен, яростен, местами блестящ... Но в целом — недоработанный спектакль: следовало кивок в сторону "дирижеров". Актерские воплощения — итоговые реалии зрелища — не совмещались, не выстраивались вместе в логичной соподчиненности. Строго судил Браун и о По-

повой в этом противоречивом спектакле: "Ей в роли Юдифи еще не удалось, по нашему разумению, найти себя и найти Юдифь, кайзеровскую (не историческую) Юдифь. Если вначале она ведет роль в тоне бешено-своейравной девочки-дичка, если затем (сцена в купальне) смело, динамично трактует накапливающую восточную, в духоте, в раскалении, в обнажении и лени рожденную женскую страсть, то уже в третьем акте (сцена на крыше) неожиданно срывается в томную лирику и "песнь песней", а в четвертом акте (сцена в стане Олоферна) уже никак не мотивирует переход от страсти к Олоферну — к убийству Олоферна... Талантливой актрисе придется, вероятно, довершить то, в чем, видимо, не сумела ей помочь безглазая режиссура: связать воедино неровный, местами столь яркий образ Юдифи". Посмотрев да подумав, критик отворачивался от этого невыстроенного спектакля. Между тем и негативная критика, сплошь да рядом, вбирает в себя живую образность вещи.

Не столь обстоятельные в анализе, и даже вовсе не аналитичные, другие писавшие о спектакле приходили к сходным оценкам. Кратко излагал свое мнение Лев Никулин:

"Ошибка режиссуры и ошибка театра, который, может быть, и трудолюбив, но "нескладно" осуществил постановку "Иудейской вдовы"... С полной определенностью судил Абрамов; заподозрить его в предвзятости к Поповой бы-

ло бы трудно: "Из исполнительниц лучшей — Попова. Хотя и она бессильно металась от пошлого фарса к недоношенной трагедии". Слова "и она" означали, разумеется: "как и все остальные". Общую оценку повторил обозреватель ленинградского журнала: постановку москвичей "не могло спасти от провала даже огромное мастерство Поповой, обесцвеченное салонным стилем театра "Комедия".

Причина? О ней уже говорилось. Вкратце она сводилась к следующему: аллюзии сцены не доходили до зала, возникала путаница, едва театр забывал, что он предлагает гротескную трагикомедию, а вместо этого начинал колени преклоненно играть библейскую притчу. Комедия всерьез — что может быть досадней...

Комедией всерьез оказался и другой спектакль, поставленный Сахновским для Поповой: "Дух земли", пьеса Франка Ведекинда. Еще одна прокламация "сексуального нигилизма", нашумевшая в Германии 1910-х годов — "больше ста лет назад", — продолжала линию когда-то проблемных, когда-то острых немецких пьес, которые запоздало влекли к себе Сахновского, заставляли его принимать кривую усмешку за откровения духа.

Москвичи помнили его постановку "Ящика Пандоры" Ведекинда, выпущенную в Театре имени Комиссаржевской осенью 1918 года. Она породила немало недоумений. Драматургия Ведекинда уже

в ту пору казалась вчерашним днем. Критики пожимали плечами. "Эротизм Франка Ведекинда давно уже отошел в область скучных воспоминаний", — писал один рецензент и полагал, что постановка Сахновского "мало имеет смысла". Другой в Plusquamperfectum поминал отгремевшую моду на Ведекинда. Сахновского тогда больно задел эти отзывы. Он печатно возражал на последний из них, хотя, разумеется, опровергнуть ничего не мог.

"Дух земли" был вызван на подмостки "Комедии" для доказательств того, что осталось недоказанным в "Ящике Пандоры". Но реабилитация Ведекинда опять не состоялась.

Обе пьесы вместе образовали дилогию "Лулу", по имени общей их героини. В 1918 году Сахновский ставил вторую часть, а теперь, в феврале 1924 года, обратился к первой.

Растрепанная декадентской "свободой от морали" нищая девчонка Лулу — продавщица цветов на тротуаре около шикарных берлинских кафе, попала в круговорот мутных страстей. "Жертва общественного темперамента", как любили выражаться о таких, как она, дореволюционные фельетонисты, Лулу под конец без жалости измывалась уже над собственными жертвами, доводя их до отчаяния и гибели. Рождалась "женщина-вамп". На афише спектакля рядом с названием "Дух земли" в скобках значилось другое, более понятное; "Вампир".

Режиссеру казалось, что он радикально осовременил эту пьесу и сполна извлек из нее социологический эквивалент. Он искренне думал, будто в поставленном им спектакле "уже отошедшее от нашего времени — модернистический символизм — отброшен. Все внимание сосредоточено на здоровом реализме и на правдивости общечеловеческих переживаний". На деле получилось не совсем так. Избавиться от "модернизма" не удалось, да и вряд ли была осуществима такая попытка. Постановщик опровергал собственные слова, когда раскрывал сквозную метафору зрелища: "Место действия — едино: арена цирка, причем все элементы цирка проходят через все четыре акта действия. Так как в прологе укротитель, обращаясь к зрительному залу, говорит о всей жизни как о цирковой арене, куда выпущены дикие звери из клеток, то некоторые музыкальные движения и характер отношений действующих лиц должны оправдывать это заявление укротителя". При чем тут оказывался "социологический эквивалент", оставалось не совсем ясно.

Впрочем, кое-что во взглядах режиссера переменялось. Вместе с крупным художником Анатолием Петрицким он наглядно развернул заданную драматургом метафору жизни-цирка, жизни-зверинца. На сцене появилась небольшая арена ("тарелочка", как пошутил один скептик), возносились стремянки, свисали веревочные лестницы и трапеция. В последнем акте пространство забирали решеткой: хищников загоняли в клетку. Режиссеру и актерам не удалось достаточно обжить непривычный для них макет одаренного художника. Критики потешались над путешествиями персонажей Ведекинда по ступенькам судьбы — слишком нелогично это выглядело. Не удалось и По-



повой овладеть трапедией. "Полуконструкции" Петрицкого не вступали в надежное партнерство с актером.

Исполнители не были в том повинны. Их главным образом хвалили. Отклик газеты "Труд", появившийся первым, оповещал: "Очень тонко и хорошо играет Попова. Ближе к ней и к пьесе по трактовке роли подходит Кторов". Кторов, муж Поповой, был единственным участником "Духа земли", игравшим с ней и в "Ящике Пандоры" 1918 года. Он исполнял одну и ту же серьезную продолжавшуюся роль: его ранимый поэт Альва Шен попадал в число жертв бестрепетной Лулу. Отец поэта, доктор Шен, веселый прожигатель жизни, когда-то мимоходом совративший девчонку-цветочницу, под конец погибал от ее руки: Лулу жестоко мстила за себя. Роль Шена-старшего теперь исполнял Радин.

Наивная мистика и демонизм в подаче гротескно-иронических персонажей то и дело сочетались у режиссера с еще более наивными попытками осовременить зрелище за счет социальной символики — добавлений к тексту. В рамках цирковой метафоры гипертрофированно разросся образ укротителя с хлыстом и пистолетом, в цилиндре, в красном парике и красном плаще. Он воплощал некий революционный рок и едко комментировал происходящее. Роль играл Владимир Торский.

"Темнота. Жуткая музыка. Сноп лучей, неожиданно прорезывающий тьму и падающий на застывшее в глубине лицо укротителя..." — содрогался Бескин. Ибо в начале спектакля старались "сделать из гротеска, из его саркастически-цирковой пощечины, из его почти клоунаских гримас какую-то эротическую мистерию пола". Театр, например, заставляет укротителя из пролога все время, точно оперного демона, появляться со скрещенными на груди руками, в красном плаще и с пристально устремленными на действующих лиц глазами". Горькую усмешку автора режиссер принимал за чистую монету и, как мягко каламбурил Бескин, благоговел перед его благоглупостями.

Почти сострадательно констатировал Марголин: "Дух земли" играют здесь чуть-чуть "демонически", но с такой актерской наивностью к "демонизму", что "демонизм" этот уже несколько не демоничен. Укротитель — Торский, весь в красном и в цилиндре поверх красного парика, поя-

вляющийся как неизменно присутствующий рок — в разных местах сцены и в разных картинах пьесы, — ясное дело, наивнее всех. И чем страшнее его выстрел в воздух (в "старый мир") и суровее его голос, тем больше он оправдывает имя наивного демона из кино". Один рецензент вспоминал оперного демона, другой — демона из кино. Совпадения предательски выдавали суть зрелищных эффектов.

Перед началом действия укротитель, выхваченный прожекторами из темной глубины, стрелял в публику из пистолета. Тут не было размолок с пьесой. Но, выстрелив, укротитель произносил монолог (его специально написал для спектакля поэт Сергей Городецкий), где утверждалось, что старый мир надлежало разрушить для его же собственной пользы. Еще более наступательно звучал эпилог того же Городецкого — призыв к немедленному бомбометанию по капиталу.

В остальном исполнялся перевод Всеволода Мейерхольда, сделанный опять же "сто лет назад". Теперешний Мейерхольд за него не мог отвечать. О том легко догадывался актер и театральный критик Борис Глубоковский. Он размышлял: "Перевод В. Мейерхольда — стоит ли говорить, что он прекрасен. Но зачем Мейерхольду понадобилось переводить эту пьесу? Или это его "грехи молодости"? Сахновский подобных вопросов не вызывал. "Он смастерил философскую неразбериху", как писал Глубоковский. Но ничего другого от него тогда и не ждали.

Возводя в символ справедливости фигуру укротителя, Сахновский следовал девизу "цирковой театра", провозглашенному "левым фронтом искусств" на гребне "театрального Октября". Режиссер и здесь изрядно уже запоздал. Во всяком случае, ничего такого "революционного" он своим укротителем не совершал. Даже в сотрудничестве с Городецким. Правда, один рецензент спектакля допускал, что "эпилог, призывающий к отрицанию и разрушению старого мира, даже в аудитории театра "Комедии" вызывает некоторый революционный подъем". Так уверял один из организаторов Театра МГСПС Сергей И. Прокофьев, большой любитель всевозможных прологов, эпилогов и "междудействий" — публицистических вторжений театра в текст пьесы. Еще он любил покровительствовать и поощрять. Благодаря этому Театр имени Комиссаржевской, вос-

созданный Сахновским в 1923 году, вошел в ряд зрелищных предприятий МГСПС. Но и Прокофьев вынужден был признать, касаясь "Духа земли" Ведекинда: "В социальном отношении пьеса не убедительна, а только приемлема". Что же касалось ее художественного воплощения...

Патетические добавки к пьесе, вылившиеся из-под гибкого пера бывшего акмеиста Городецкого, не прибавили ей художественной убедительности. Тот же эпилог — призыв бомбить капитал — мало не был подготовлен событиями пьесы. "И поскольку этот вывод "навязывается", получается не совсем художественно", — говорилось в упомянутом отклике газеты "Труд". Все же и этот критик готов был согласиться, что "привески Городецкого достигают (пусть и нехудожественно) цели — помочь зрителю воспринять пьесу в социальном плане". Натянутая похвала откровеннее всяких нападок выдавала чужеродное и пьесе, и бывшему Коршевскому театру... Претензии рафинированного режиссера на тонкость сочетались с уступками самой вульгарной социологии.

Упаковка под новейшую агитку только затуманила дух пьесы Ведекинда. Все в зале дружно недоумевали. Один из критиков спрашивал: "Но как понять, почему изысканный шедевр этого упадочного драматурга сделан предметом работы театра "Комедия"?... Этого вопроса, конечно, не снимает приделанный к Ведекинду пролог Городецкого. Этот смутный лепет о "проклятом старом мире" и эта финальная бомба — не больше как фиговый лист". Фиговым листком неловко прикрывался режиссер, стоявший перед Ведекиндом на коленях: "Сахновский священнодействовал — вместо того, чтобы гримасничать и кривляться".

Думая средствами риторики взорвать "старый мир", — что выглядело наивно и плоско, — постановщик в глубине души "поклонялся тому, что сжигал", принимая с полной серьезностью пряное, дразнящее, мистификаторское в истинно декадентских понятиях Ведекинда о "свободе без морали".

В свое время "Ящик Пандоры" рецензировал и Загорский. Теперь он принял две пьесы Ведекинда за одну и ту же и тем более негодовал: "С тех пор прошло, очевидно, больше ста лет, и вот нам показывают снова Ведекинда. Что это за выходец с того света? Что это за зверинец? Кого укрощает человек с хлыстом

и револьвером? Взбесившуюся дамскую буржуазную плоть? В. Сахновский напрасно взялся воскрешать эти декадентские мощи, а С. Городецкий напрасно воображает, что если на кривляющегося Ведекинда надеть красноармейский шлем, а в его трясущиеся руки всунуть настоящий революционный наган (пролог и эпилог), то из этого получится какое-то весьма полезное зрелище. Увы! Зрелище-то получилось, но весьма печальное свойство". Досталось и участникам. Исключение делали лишь для одного из них — художника Петрицкого.

Но, повторяем, даже нападки наблюдательного критика помогают увидеть образ живым. Бескин упрекал Попову за декадентское ломанье — и в то же время передавал подвижные черты актерского рисунка: "Ну разве способная (когда на месте) Попова не чувствует, что так задумать сейчас Лулу — безнадежное дело? Ну кто примет теперь всю эту декадентски-неврастеническую манерность и фразы и жесты? Эту модернистско-маскарадную "пластику" женщины-вампира (вернее, дамы-вампира)? Эту надуманную бескровную маску лица с тонкой полоской "хищных" губ?.. И уж во всяком случае на условной тарелочке-арене, под знаком трапедии и веревочной лестницы, то, что делали Попова и Радин, не умещалось никак. Здесь нужен павильон, мебель и весь "честный реквизит" совсем иного порядка... Из остальных исполнителей отметим Пельтцера (Шигольх) и Кторова (Альва). В их даровании самом по себе есть что-то гротескное. Без натури. Легкое. И это было уместно".

Преобладала именно такая точка зрения. Большинство критиков склонялось к мысли, что в павильонной игре актеров среди конструкций прежде всех повинен режиссер. Глубоковский писал в цитированной выше рецензии: "Актеры играли так же, как в павильоне. Это, конечно, вина режиссера, ибо играли они все же очень неплохо. Прежде всего В. Н. Попова. Темперамент. Гибкость. Все данные на создание большой "исторической роли". Но В. Попова "без руля и без ветрил". Она ждет своего режиссера. Хорош Кторов. Был свеж и не жеманничал. Из остальных менее других был убедителен Радин".

Факты оставались фактами. Оспаривались лишь их причины и следствия. Марголин видел причину в пьесе. А Попова — Лулу, считал он, бы-

ла "ценна именно тем, что она рассказывает, как она умеет играть и какой она может быть на сцене, когда ее глаза загораются, а сильные страсти будоражат ее талант". Безоговорочно принимал игру Поповой критик "Труда". Он утверждал: "Очень тонко и хорошо играет Попова. Ближе к ней и к пьесе по трактовке роли подходит Кторов". Прокофьев считал, что без Поповой спектакль не мог бы состояться совсем: актриса во многом выручала замысел постановщика, творя суд над ханжеской моралью изнутри, средствами своего искусства. "В этом отношении, — находил Прокофьев, — значительно помогает блестящий и обаятельный талант В. Н. Поповой, которая на протяжении всей пьесы, внешне насыщенной пороком и сладострастием, сохраняет и показывает аудитории страдающую и чистую душу девочки, поруганную и распятую жестокостью и хищничеством мещанского общества".

Как бы ни спорили критики, очевидно было одно: Попова оказалась благодатной находкой для театра, ибо позволила (даже заставила) афише "Комедии" сделаться многослойнее, разнообразнее, психологически глубже. Находки Поповой — и в "Пламени" Ганса Мюллера, и в "Иудейской вдове" Георга Кайзера, и в "Духе земли" Франка Ведекинда, при всей зависимости от влияний германского экспрессионизма, были перспективны. Ближайшее будущее, в самом деле, несло никем не оспариваемые удачи крупного плана.

С приходом сильной актрисы психологического склада открывалась и некая, правда, неучтенная "опасность" для "Комедии": автономный репертуар Поповой несколько размывал контуры афиши, накрывая их жанровую доминанту. Но покамест о такой угрозе тревожиться было рано.

Еще меньше это грозило советизацией афиши. Дальше запрещенного "Яда" Луначарского дело не шло и идти пока не могло.

● В.Н.Попова, П.И.Леонтьев в "Дианисом калии" Ф.Вольфа. 1931

● Н.М.Радин, В.Н.Попова в "Высотах" Ю.Лебединского. 1929

● В.Н.Попова, К.П.Хохлов, А.П.Кторов, М.Н.Радин в "Инженере Мерце" Л.Никулина. 1928

