



Давид ЗОЛОТНИЦКИЙ

Автономия таланта

«ЭС» публикует еще одну главу из книги Давида Золотницкого «Театр внутренней эмиграции» (Театр «Комедия» б.Кори). Она подготовлена в Русском Институте Искусств (Санкт-Петербурге).



Имея в виду принадлежность Поповой к определенной актерской плеяде, режиссер и театральный критик Оскар Блюм набросал тогда зарисовку актрисы, гипнотически переменчивой, обманно терявшейся на общем фоне и неуловимо возникавшей в сомне сценических образов: «Сколько раз мы проходили мимо таких фигур, не останавливая на них взор. Но в этом лице глаза, которые открывают всю символику современной души. В их тайниках — начала и концы нашей психики. Они говорят больше о нынешнем человеке, чем многочисленные трактаты ученых и психологов. Быстрые глаза, ни на чем не останавливающиеся. Все видящие нас — то, на чем они остановились, перестает жить. Так смотрит поколение, не верящее ни во что, кроме успеха... и умирающее с трагичностью. Эти умершие глаза и сами были бы мертвы, если бы их не оживляли смелость, дерзание, зазор. Глаза Поповой наполнены такой смелостью. Они на все готовы, потому что всего хотят».

Сквозь портрет актрисы проступал облик актерского поколения, выросшего на репертуаре Достоевского и Чехова, Леонида Андреева и отечественных символистов, на пьесах немецких и скандинавских знатоков женской души. Вряд ли это поколение самолюбиво мечтало о строительстве советского театра. Бывший Корш служил им прибежищем не меньше, чем специфической публике, ладной до разруганных прессой премьер.

Союз Поповой с режиссером Сахновским был, таким образом, неслучаен. Впереди предстояли совместные работы в «Комедии», еще позже — встречи на самом высоком уровне, когда и он, и она служили в МХАТ. Попова — актриса МХАТ — сыграла Настю в горьковском «На дне», Марго в «Глубокой разведке» Александра Крона и другие крупные роли. В некоторых из них, особенно в Насте, криком кричала о себе сложенная судьба актрисы. К тому времени размыслил связь Поповой с ее «потерянным поколением» и не всегда позволял себя различить. Реальную ценность сохраняли эмоциональная искренность и тонкость большой актрисы.

Много лет спустя после коршевских триумфов Поповой о ней вспоминала видная актриса Малого театра Елена Гоголева, вспоминала как мастер, исполненный достоинства и ревниво оценивающий чужое высокое умение. Гоголева писала: «Вера Николаевна Попова была очень интересна собой. Но когда она играла, забывалась все — и ее невысказанный рост и маленькие глаза. Вся Москва 20-х годов рвалась к Корше на спектакли с Поповой. Она была очень умная, глубокая и необычайно разнообразная актриса. Сильный темперамент, точная разработка ролей, приятного тембра голос, исключительная фигура и пластичность составляли одну сторону ее дарования. Но главным была глубина образов. Казалось, играла не актриса, а вся душа женщины, ее сердце».

Попова дебютировала на сцене «Комедии» осенью 1922 года в слезливой мелодраме Ганса Мюллера «Пламя», которую преобразовала силой и живостью лаконичного переживания. В героиню пьесы, проститутку Анну Пиглер, не на шутку влюбился молодой композитор Фердинанд Конрат. Он забирал девушку из публичного дома к себе в семью. Там Анна сталкивалась лицом к лицу с непреодолимой самозащитой бюргерской среды: с холодной, сухой ненавистью матери Фердинанда и, что того страшнее, с недвусмысленными посягательствами повесы Герберта Латтермана, членившего в приятелях композитора. Все вместе пробуждало в Анне — и в знак протеста, и по

слабости натуры — прежние пороки натуры — прежнее пошлость, зарисовка актрисы, гипнотически переменчивой, обманно терявшейся на общем фоне и неуловимо возникавшей в сомне сценических образов: «Сколько раз мы проходили мимо таких фигур, не останавливая на них взор. Но в этом лице глаза, которые открывают всю символику современной души. В их тайниках — начала и концы нашей психики. Они говорят больше о нынешнем человеке, чем многочисленные трактаты ученых и психологов. Быстрые глаза, ни на чем не останавливающиеся. Все видящие нас — то, на чем они остановились, перестает жить. Так смотрит поколение, не верящее ни во что, кроме успеха... и умирающее с трагичностью. Эти умершие глаза и сами были бы мертвы, если бы их не оживляли смелость, дерзание, зазор. Глаза Поповой наполнены такой смелостью. Они на все готовы, потому что всего хотят».

Актрису окружали опытные партнеры. Роль Фердинанда исполнил Владимир Максимов; в выигрышных сценах финала актер напомнил зрителям о своих впечатляющих триумфах экранного героя-любownika. Мать Фердинанда — Марию Конрат изображала Александра Токарева, фатоватого артиста Латтермана — Николай Радин (он и ставил этот спектакль). В эпизодах выделялись Александра Петровна, игравшая беспечную и простодушную подружку героини, Илонку, Мария Блюменталь-Тамарина в роли Фазлы, хозяйки публичного дома. Над всеми подымалась Попова. То был ее спектакль.

Притом пьеса Мюллера так отдавала штампами мелодрамы, так пропитана была ханжеской моралью, что успех у коршевских всегдатей и брань критики были предсказуемы. Скептически оценив виденное, Садко-Владимир Блюм все же добавлял: «Жаль только, что В.Н.Попова тратит свое интересное дарование на подобную ерунду». Встретились и другие мнения. Ничуть не заступаясь за пьесу, многие критики находили, что Попова кое-что тут добила, внесла в роль правду и силу душевной жизни. Критик Борис Бобович признавался: «Мне очень понравилась Попова в роли Анны; переживавшая через трагический бунт заблудшую душу». Чуть сдержанней о том же писали другие рецензенты: «С таким толкованием роли можно, конечно, и не соглашаться, но тот облик, какой придала Пиглер актриса Попова, во всяком случае, вычерчен ею ярко и сильно». Позитивные отзывы преобладали.

Подробно запечатлел актрису в роли Александр Абрамов. Он писал: «У нее слишком обыкновенное лицо. Но необыкновенные глаза и губы. В первом акте она лихорадочно подергивает губами, не в силах произнести ни одного слова. И в этом искривленном подергивании больше ужаса, чем во всех, вместе взятых, сценах любой Ingenue dramatica. Она падает на пол и истерически захлебывается, повораживая на мгновение к нам свое лицо. И в блеске ее глаз мы видим трагическое безумие женщины, поставившей себя на карту. С первой же реплики она вступает в единоборство с автором... Бедный Мюллер! Ему ли бороться с Поповой. Он хотел дать женщине, не способную удержаться в рамках «порядочного» общества. Она дала же женщине, на голову выше этого «общества». В обзоре для ленинградского журнала тот же Абрамов писал, что Попова «исполнительски возмущается на наших театральные подмостках» и в роли Анны Пиглер сразу испустила «все катастрофические безделье прошлых лет». Критик впадал в безудержные преувеличения, но такого уж была сила его впечатлений. Дальше он продолжал восхвалять необыкновенным мастерством, скрытым под неброской внешностью актрисы: «У нее очень обыкновенное лицо. Такое, какое часто встречаешь на каждом шагу. Слегка полное, с крупными чертами. Но на этом лице необыкновенные глаза. Они гипнотизируют, поражают. Сразу и необыкновенно привлекают внимание». Приблизительно повторил уже сказанное раньше об ее Анне Пиглер, Абрамов подвопил итог: «У Поповой есть то, что сразу отличает ее от других, — виртуозность. Она в совершенстве владеет техникой. У ней нет изощренности, но есть та стихийность, которая не знает удержки, которая побивает все препятствия и сметает все на своем пути. Эта стихийность играет в ее глазах и на углах губ. И она гипнотически очаровывает».

Больше того. В другой статье Марголин опять подтрунивал над грешной тгагой театра «Комедия» к «сильно драматическим» пьесам и снова выводил из-под огня Попову. В «Пламени» мастера комедийной сцены «оказались и совсем уж комичны, при всей серьезности изображений» «потрапеки» пьесы, в силу серьезности, с какой они все решались изображать, покоевое произведение». Попова выделялась среди остальных актрис, — хотя, напомним, прошел еще только дебют. Ее провозглашали уже теперь, самой правомочной из тех, кто претендовал в труппе на положение героини. Мужской состав всегда был силен в «Комедии». А с приходом Поповой, как утверждал Марголин, «значительно усилился и женский состав». Довольно бесцеремонно критик проводил собственную тарификацию наличных талантов: «Если не считать Шатрову, которую нельзя играть ничего, кроме скромных эпизодических ролей, и Борскую, призванную занимать легкой атлетикой в мастерской спорта, не потому, чтобы она была так легка и ловка, а именно оттого, что она сценически захлебывается, повораживая на мгновение к нам свое лицо. И в блеске ее глаз мы видим трагическое безумие женщины, поставившей себя на карту. С первой же реплики она вступает в единоборство с автором... Бедный Мюллер! Ему ли бороться с Поповой. Он хотел дать женщине, не способную удержаться в рамках «порядочного» общества. Она дала же женщине, на голову выше этого «общества». В обзоре для ленинградского журнала тот же Абрамов писал, что Попова «исполнительски возмущается на наших театральные подмостках» и в роли Анны Пиглер сразу испустила «все катастрофические безделье прошлых лет». Критик впадал в безудержные преувеличения, но такого уж была сила его впечатлений. Дальше он продолжал восхвалять необыкновенным мастерством, скрытым под неброской внешностью актрисы: «У нее очень обыкновенное лицо. Такое, какое часто встречаешь на каждом шагу. Слегка полное, с крупными чертами. Но на этом лице необыкновенные глаза. Они гипнотизируют, поражают. Сразу и необыкновенно привлекают внимание». Приблизительно повторил уже сказанное раньше об ее Анне Пиглер, Абрамов подвопил итог: «У Поповой есть то, что сразу отличает ее от других, — виртуозность. Она в совершенстве владеет техникой. У ней нет изощренности, но есть та стихийность, которая не знает удержки, которая побивает все препятствия и сметает все на своем пути. Эта стихийность играет в ее глазах и на углах губ. И она гипнотически очаровывает».

Попова очутилась в центре, а прочие группировались вокруг. Это не было истинно абсолютной, но это к истине приближалось, при всей пристрастности ценителя. Выше подобных пристрастий были Радин и Шатрова. Именно Радин по старой памяти пригласил Попову в «Комедию», сам поставил для нее дебютную пьесу и выступил партнером дебютантки. Шатрова согласно признавала: «Десять лет в театре были. Корша — десять ступеней — подполье. И каждая ступень — подполье. Из этих побед, одержанных в слабонной мелодраме, была особенно дорога Поповой: она потребовала смелого единоборства с автором пьесы, больших душевных затрат, впрочем, окупившихся сполна. Еще лет пять актрисы не расставалась со своей Анной Пиглер, возвращалась к ней на летних гастролях, где название пьесы менялось: «Пламя» превращалась в «Любовь Анны Пиглер». Весной 1927 года Попова сыграла Анну Пиглер на сцене ленинградского «Комедии» в «Пасхале», где эта пьеса не шла ни раньше, ни потом. Правда, публика могла вспомнить спектакль «Вольной комедии» — «Стрельбу» в постановке Николая Петрова с Анной Пиглер — Верой Юрениной. Там героиня изображалась в



согласия с драматургом — жертвой собственного темперамента, сексильной и неврастеничной, которую отвергали бюргеры не совсем беспричинно.

Ленинградская публика и пресса хорошо приняли Попову. Критика писала и тут о героине намеренно незаметной, исподволь приоткрывавшей богатства исторической души, о лаконичности внутренних ходов, о правде жизни, внесенной актрисой в пределы тесноватых драматургических стандартов. Рецензент молодежной газеты «Смена» Соломон Ромм делился впечатлениями о гастролерше: «Маленькая, как бы незаметная блондинка, артистка с первых же фраз втягивает нас в свою драму. Она не становится в позу, не декламирует, не прибегает к истерическим выкрикам. В самых патетических местах она только скорбно затихает, замирает, ее глубокие глаза трагически застывают. Свое неизменное сценическое обаяние Попова сохраняет своеобразной мажорной мудрой трогательной искренностью. Талантливая игра московской гостьи единственно и может оправдать постановку ханжески сентиментальной пьесы Мюллера».

Другой ленинградский критик, Борис Мазин, оценил мастерство, с каким обогащала актриса бедную драматургическую основу, мастерство, привнесшее Попову к «вершинам художественной правды». Критик писал: «Убедительно искренностью звучащее слово, ровное, спокойное и только в моменты глубокого потрясения переходящее почти в звериный крик затравленного существа или млеющего свое тело как бы от слез, подступивших к горлу. Разумная экономия, почти скудость сценического движения, еще более подчеркивающая внутреннюю напряженность основной линии исполняемой роли... Ни одного лишнего жеста. Ни одного вступительного слова. Это напрягает внимание, это заставляет приглядеться ко всему большому, что умеет Попова сделать из маленького и довольно незначительного материала».

Попову полюбили за роль актрисы продолжала совершенствоваться, добиваясь в ней все более выразительного лаконизма. И многие другие роли Поповой из репертуара московской «Комедии» несли в себе, как сказано, далеко не комедийное начало: Лулу в пьесе Франка Ведеккера «Дух земли», Анна Кристи в одной из драм Юджина О'Нила, Грета в «Эугене Несчастном» Эрнста Толлера, Римма в пьесе Луначарского «Яд» — все они варируются теме юной женщины, жертвы общественных неурядиц. Героиня бросала индивидуалистический вызов враждебной среде и морально побеждала ее своей борьбой, обычно — ценой собственной жизни. Участие Анны Пиглер в этом смысле оказывалось эмблематичным, потому что вводила в актерскую тему Поповой.

Но и комедия брала свое. Шатрова недаром упоминала в мемуарах, что перед тем как Радин пригласил Попову, о ней «говорили как о блестящей комедийной актрисе». Она поразила москвичей своими гастрольными на летних сценах в пьесах комедии Франса де Круасса «Когда заговорит сердце» (эта комедия уже шла у Коршу осенью 1914 года с умеренным успехом). Борис Петкер впервые увидел пьесу только теперь и вспоминал игру Поповой: «Какое же здесь было море неподдельного веселья, какой задел радости!.. Она очаровывала. Улыбкой, озорностью, перебивающимся, каким-то жеманным голосом. Природа не скупилась на награды ей. Вот хотя бы ее ласковый, заволакивающий голос. Где-то в груди, в недрах ее существа образуются такие мелодические рисунки, которые сами по себе поражают ваш слух и душу. А ее задор, ее неподдельная весе-

лость, заразительный смех — невозможно было не поддаться ее обаянию!».

Правда, и в комедиях Попова подчас драматизировала свои роли, которые, как считали авторитетные знатоки, подлежали авторитетному осмеянию. Обычно это совпадало с намерениями театра, где она теперь служила. Но не всегда.

Независимыми границами перемещалась ее Юдифь, сыгранная весной 1923 года в «представлении» Георга Кайзера «Иудейская вдова». Комедия и драма там у нее прихотливо чередовались. Это тоже казалось своеобразием и пришло не ко времени.

«Как поносили театр за этот спектакль! — восклицала Шатрова. — «Модернизация», «красивость», «изыск», «отсутствие историчности» и прочее и прочее. Может быть, все это было справедливо. Но я помню и строгость декораций Рабиновича, умную режиссуру Мчедлового и помню, как хороша была В. Н. Попова — Иудейская вдова. Как обольстительная».

Шатрова в спектакле не играла. Возможно, оттого она допустила отдельные неточности. На самом деле оформляла постановку Исак Рабинович, а другой замечательный художник театра — Георгий Якулов. Ставил не один Мчедлов, а вместе с Сахновским. Впрочем, и Сахновский в своей книге, рассказывая о работе с Якуловым, про Мчедлова забыл. Якулов, по словам Сахновского, рассматривал эту работу как типичную для «трагикомического мастерства». Замысловатое определение вполне отвечает особенностям пьесы немецкого экспрессиониста Кайзера — пародии на библейский сюжет, сдобренной горечью и усмешкой.

Библейская Юдифь, как известно, пробиралась из осажденного ассирийцами Иудеи в стан захватчиков, внушала страх их предводителю Олоферну и возвращалась к себе, в осажденный город, спасительницей отечества — с отрубленной ею головой Олоферна. Ситуация, вдохновившая Фридриха Геббеля в далеком 1839 году на создание патетической трагедии «Юдифь», позволила Георгу Кайзеру незадолго до первой мировой войны высмеять заносчивый прусский милитаризм, ходячие представления о военной героике и подать все это в терпких тонах трагифарса, сдобренного драматичными сексуальными домогательствами.

Одним из мотивов, смело привнесенных сюда драматургом, была защита прав женщины на свободу чувств и поступков. Эта защита лишена была и тени библейской героизации, а, напротив, преподносилась опять же с усмешкой. В год московской премьеры, но независимо от нее, Луначарский писал, что Георг Кайзер строил свою пьесу на совершенно фарсовой канве: «Юдифь страстно хочется отдаться мужчине, а обстоятельство лишает ее этой возможности. Даже в стан врагов она идет не для того, чтобы убить Олоферна, а чтобы найти наконец мужчину...» Подвиг эмансипированной героини выглядел у Кайзера смехотворным.

Подготавливался он тоже комически. Вначале Юдифь выдавали за богатого мужа, а затем за богатого старца — книжника Манассе. Тот доблестями мужа похвастаться не мог, а был воплощением бессилия. Не везло горемычной Юдифи с мужчинами и дальше. Ее сделала неудовлетворенность. Проникнув на этой почве в шатер грозного Олоферна, она с отчаянием убеждалась, что и тот мало походил на легендарного воина: перед ней жалко пыжился молящийся мышиный жеребчик. Разочарованная Юдифь лихо расправлялась с карикатурным Олоферном. А когда победительница возвращалась домой, ее ждала почетная награда, способная

привести в еще большее отчаяние: всеобъемлющую Юдифь назначали служившей при храме, то есть обрекали на безбрачие. Но и само отчаяние оказывалось смеху подобным. Юдифь тут же приходила в восторг при виде первосвященника Иоакима. Настоящий мужчина обнаруживался там, где его меньше всего думали найти.

Разногласия жаровых примет не складывались в цельность спектакля. Живописная конструкция Якулова с переменными локальными деталями была так красочна и монументальна, что скорей подошла бы к упоминавшейся трагедии Геббеля «Юдифь», а то и к одной из опер Александра Серова, с поставившим ее мощным Олоферном — Федором Шаляпиным. Постановщиком не давалась гротескная острота Кайзера. Они почти всецело и без помешности распешили исторический фон, увлеклись пластикой групп и массовых сцен. Почти всерьез представлял о богах исполнители, Голяк и Кторов, величественный Науходоносор, царь Ассирийский. Непонятно и словно бы дутый Олоферн у Кригера, здоровенный мушкетер-первосвященник Иоаким у Ленина и Незнамова — все это были лики комедии, более близкие коршевской сцене. Коновалов и Соскин, изображая начальников осажденного юрода — Шабри и Шарри, азартно ступали опереточные краски, не гнушась неслучайно «одескими» акцентом. Тонкие остальных уловил стилистичный трагифарс Топорков: он играл Манассе, ветхого супруга Юдифи, в тонах психологизированного гротеска. Актер относил филигранную работу к своим лучшим достижениям на сцене «Комедии». Он писал о тогдашних своих ролях: «Четыре из них принесли мне наибольший успех и имели большое значение для моего актерского развития». Роль Манассе по праву открывала этот перечень.

В образе Юдифи — Поповой отозвалась другая особенность спектакля — его жарово-мысленная «сбивчивость». Сिल्с по рядком «представление» Кайзера отключалось на сцене от трагифарса к комедии всерьез, а игра Поповой — в сторону психологической драмы. На то имелась, впрочем, внутренняя причина. Кайзер ставил на условности якобы исторических сближений, намеренно предлагал игру в окочинности. Театр «Комедия» поддерживать такую игру опасался, чтобы не оскорбить свою публику неверием, и осторожно пробовал возместить дефицит правдоподобия. Его можно было понять. Позиция театра и не могла бы полностью совпадать с позицией драматурга. Не измая ситуация из исторического контекста, сцена осматривала их применительно к злоключениям уже отвовавшей и побежденной Германии. Однако московская публика вовсе не считала себе обязанным вникать в самоанализ аллюзии и им сопереживать. Собственные проблемы тревожили эту публику куда больше, чем беды послесервальной Германии. Оттого образы «Иудейской вдовы» теряли заданный театрально-наказательный смысл. Зал больше занимали прямые соответствия легенд и их сценических отражений. Драматургическая система условной, мнимой героики, маскардажная перекличка эпох уходила в тень на спектакле. Взамен оставалась безусловная однозначность комических фигур.

Вера Попова. 1920-е гг.

Окончание следует.