

Ю. Ю. Полякова

«Вот такой и должна быть МУЗА...»

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ АКТРИСЫ ХАРЬКОВСКОГО ТЕАТРА
ИМЕНИ Т. Г. ШЕВЧЕНКО ЛЮДМИЛЫ ПОПОВОЙ*Я скажу это начерно, шепотом...**О. Мандельштам*

В этом году исполнилось бы 85 лет со дня рождения заслуженной артистки Украины Людмилы Поповой, творчество которой стало особой страницей в истории богатого на славные имена Харьковского театра имени Т. Г. Шевченко.

Ее имя в этом театре до сих пор овеяно легендой, которую пересказывают с восхищением и недоумением. Именно этими чувствами пронизана юбилейная статья Аркадия Филатова, появившаяся в 2001 г. [16]. Еще бы: яркий взлет, неожиданный для многих уход из театра, долгие годы вдали от сцены. И, кажется, пришло время описать эту удивительную жизнь, или хотя бы попробовать сделать это, опираясь на чужие рецензии и собственные торопливые записи, украдкой сделанные при жизни Людмилы Ивановны, по другую сторону старинного овального стола – единственной вещи, оставшейся от ее прежнего жилья.

Начало этой жизни было вполне обычным и счастливым. Людмила Ивановна Попова (1.06.1931–26.09.2008) родилась в Киеве (отец, Иван Попов – лесовод, мать, Виктория Ивановна Сычева – машинистка). Родители рано расстались, и Люся с матерью переехала в Харьков. Они жили

*Илл. 1. Людмила Ивановна Попова*

вместе с семьей ее бабушки в Сердюковском переулке (теперь ул. Скрипника), в доме № 16. Девочка отлично училась (в 62-й школе на ул. Сумской), занималась балетом, играла на скрипке.

Все оборвалось в 1941 г., Люся с матерью и теткой Лидией оказалась в эвакуации в Казахстане, в маленьком авиагородке. Школы там не было, девочка вела нехитрое хозяйство, с жадностью читала случайно попадавшиеся под руку книги.

В 1942 году Люся снялась в маленьком эпизоде в фильме «Актриса» на Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате (режиссер Леонид Трауберг). Когда после освобождения Харькова фильм показали в нашем городе, кто-то из знакомых узнал девочку на экране. Бабушка и жена дяди, остававшиеся в оккупации, написали на киностудию и узнали адрес Люси и ее матери (до этого связь между ними была потеряна). Так их разыскали, прислали вызов, и в начале 1944 г. они вернулись в Харьков.

В 1949 г. Людмила Попова окончила женскую школу № 17, находившуюся на ул. Петровского, 24. и с легкостью поступила в пединститут иностранных языков на отделение английского языка в группу художественного перевода. Но потом она случайно в саду имени Шевченко увидела объявление о том, что театральный институт объявляет дополнительный набор. Поскольку в школьные годы девочка играла в драмкружке (в частности, Зою в спектакле по поэме М. Алигер «Зоя»), то решила попробовать: пошла на прослушивание и поступила на курс И. А. Марьяненко.

Об ее институтских годах мы можем узнать из воспоминаний Т. К. Ольховского, который вел актерский курс вместе с И. А. Марьяненко и ставил выпускной спектакль по пьесе Л. Украинки «Лесная песня»:

«На курсі, який ми з І. О. Мар'яненко набрали у 1949 році, були такі випускні вистави: Сімонов – “Чужа тінь”, робив Глаголін О. Б., “Зикови” – робив Азімов Я. Г., “Лісову пісню” робив я. На роль Мавки була призначена Сасіна Лідія. Вона зовні була підходяща для Мавки, але внутрішній малюнок ролі їй довго не давався» [12]. Эта выпускница не смогла участвовать в спектакле, и на роль Мавки спешно ввели Людмилу Попову. Т. К. Ольховский отмечает: «Кажуть, що не було щастя, так нещастя допомогло. Вона зіграла роль Мавки просто блискуче. По закінченні інституту її взяли в театр ім. Шевченка, де вона швидко посіла одне з провідних місць у колективі, зіграла немало провідних ролей» [12].

Вспоминая о своих учителях и о работе над над «Лесной песней», Людмила Ивановна говорила:

«“Дед” (Марьяненко – Ю. П.) не занимался “разминанием” пьесы до понятности, он больше говорил о форме: “Не лящить голосом, бо я слабкий, я – семимісячний. Не говорить за кутні зуби”. У него действительно был очень тонкий слух, так что иногда он даже прикрывал уши руками. Ходил постоянно в такой академической круглой

шапочке, типа ермолки. Мавку должна была играть другая девочка, я сначала играла полевую русалку. Со мной работали недолго. Но я как-то провалилась в эту пьесу сама. И все как-то само получалось. Сидела, слушала, постепенно понимала, чего от нас хотят. Марьяненко никогда не говорил, о чем будет спектакль. Но было ясно, что Мавка – дикая сила, постоянная изменчивость. И никакого быта. И декораций почти не было. Костюмы? Ольховский не любил зеленый цвет, так что на мне был желтовато-песочный хитон с рукавами из какого-то жесткого материала, немного похожего на тюль. Когда мизансцены выучили, однажды Марьяненко заметил: “Ось тут Заньковецька на рипи переходила”. И все. Но руки, державшие нас, были все-таки мощные, не дававшие скатиться в “прекрасную” украинскую форму. Просто в Мавку мою перелилась вся моя несчастная короткая жизнь, со всеми жутями, с военным окаменением, с дикостью нашей казахской степной эвакуации. Другие играли нечто нежное, такой лепет на лужайке, лесное диво. А я показывала человека, который впервые (после многих спячек) проснулся не от кукушки, а от сопилки. В ней душа проснулась...” [6].

Окончив в 1953 г. театральный институт, Людмила Попова сразу была зачислена в труппу Харьковского драматического театра имени Т. Г. Шевченко, где проработала с небольшим перерывом до начала 80-х годов.

Среди первых сыгранных ею ролей – Мехмене Бану в «Легенде о любви» Н. Хикмета (1953, режиссер А. Глаголин), Лиля в пьесе «Дочь прокурора» Ю. Яновского (1954, реж. В. Гаккебуш), Марьяна в пьесе «Персональное дело» А. Штейна (1955, реж. Б. Норд). Ее героини 50-х годов – открытые, смелые, искренние девушки, готовые жертвовать собой, умеющие любить и дружить, принимающие мир во всем его разнообразии и противоречии.

Интересно, что в «Персональном деле» одним из партнеров Л. Поповой стал ее учитель И. А. Марьяненко, сыгравший небольшую роль дяди Феди, брата главного героя Хлебникова (его играл Д. И. Антонович). Попова играла падчерицу Хлебникова, добрую, девушку, которая искренне стремится поддержать его во время рассмотрения «персонального дела». Позднее актриса вспоминала:

«У Марьяненко там был маленький эпизод. Он играл дядю, который приезжает в дом через много лет, а в доме беда, о которой он не знает. Марьяненко играл обычно статуарность и психологизм. Антонович – тот умел ум играть. Норд понимал, как ему трудно, помогал всякими бытовыми деталями. Сначала не получалось. Он меня спрашивал: “Людочка, як це у вас виходить?” – “Що?” – “Ви наче вдома, але ж ви на сцені. А я бачу, що ви вдома, що це ваш дім”. – “Ви ж мене навчали”. – “Чого я вас навчав?” – “Бути собою”. В нем был огромный интерес к психологическому театру – не просто быто-



Илл. 2. «Человек ищет счастье» А. Школьника.
Володя – Л. Быков, Вера – Л. Попова.
1956

вому, но життєнно оправданного звучання» [6].

В то время Людмила Попова часто работала с Леонидом Быковым (в частности, в спектакле по пьесе А. Школьника «Человек ищет счастье»). Позднее Людмила Ивановна написала о Быкове воспоминания, опубликованные на страницах газеты «Время», отмечая его уже тогда проявившуюся «особость»: «Быков по своей природе был актером не бытовым, не лирико-простоватым. Он был актером пафосным, актером со своей темой, как принято было говорить. Нет такого амплу – очарованная душа. Но именно это понятие может помочь объяснению его пафоса, не категорического, а просвечивающего, что ли» [14].

В 1956 году Л. Попова сыграла Офелию в «Гамлете» Шекспира. Автор книги о Ярославе Гелясе

Ирина Давыдова писала, что героиня Поповой была «поэтично непосредна і чиста» [4, с. 67]. Об этом же писал в своей книге и завлит театра Анатолий Горбенко:

«Як відомо, у цьому образі поєднуються найсуперечливіші риси і почуття: з одного боку, любов до батька і брата, сліпа покора їхній волі, а з другого – в Офелії росте велике почуття до Гамлета. Цей особливий душевний склад своєї героїні й передавала артистка з чарівною безпосередністю і щирістю» [3, с. 168].

Позднее Людмила Ивановна признавалась, что была скорее обвинителем Гамлета, чем его защитником. Мы с ней спорили о смысле монолога «Быть или не быть?». Актриса утверждала, что Гамлет не верил ни в Бога, ни в загробную жизнь, а просто безумно хотел жить. И будучи до конца человеком своего времени, оправдывал убийство (если только это не касалось его собственного отца!) и любое коварство (в частности, поведение Розенкранца и Гильденстерна) возмущало его только тогда, когда было направлено против него самого. Она говорила:

«Доказательство полного цинизма и бездуховности – монолог с черепом бедного Йорика. А у девочки (Офелии – Ю. П.) никого не было, кроме отца. Она с ума сошла из-за его гибели, а не из-за Гамлета.

И об этом все ее слова, а не о Гамлете. А Гамлет – что ж? Просто вокруг не было второго принца. Брат – тоже чужой, старший. Что он там мог? «Козу» изредка сделает... Офелия была так одинока среди них. Просто у нее «букв» красивых меньше, чем у других. И совершенно зря ее теперь стали играть проституткой. Она с таким ужасом рассказывала отцу о приходе к ней Гамлета... Просто раньше играли однопланово, а теперь хотят, чтобы было по-другому» [6].

Ее Офелия, изначально открытая миру, не выдержала чужой низости и коварства. И не ее вина, что ожидание любви занимало всю ее жизнь без остатка. В отличие от другой героини – молодой актрисы Катерины Лучицкой из пьесы М. Старицкого «Талан».



Илл. 3. «Гамлет» В. Шекспира. 1956.
Офелия – Л. Попова.

Людмила Попова играла во второй редакции спектакля, осуществленной В. Я. Вороновым и В. Н. Чистяковой в 1957 г. В первой, довоенной версии, Лучицкую играла сама Чистякова, которая много времени уделяла новым исполнительницам Р. Колосовой и Л. Поповой, стараясь сохранить найденный ею внешний рисунок роли. Конечно, ни сама Чистякова, ни молодые исполнительницы, пришедшие ей на смену, не стремились показать на сцене М. К. Заньковецкую, которая стала прототипом Лучицкой. Усилия режиссера и актрис были направлены на то, чтобы показать подчиненность всей жизни Лучицкой одной мечте, одному делу – театру, то, как она постоянно и сосредоточенно готовит себя к выходу на сцену, к творчеству. Именно в этом видела Людмила Ивановна смысл пьесы, сюжетно напоминающей «Травиату» Д. Верди:

«Ведь если делать по-настоящему, если убрать все режиссерские ремарки, сделанные автором для любителей, вполне можно играть все пьесы «корифеев». В каждой что-то есть. Когда мы были на гастролях в Ленинграде, по поводу «Талана» вышла рецензия под названием «Можно ли сыграть талант?» Талант – нельзя, но если показать всерьез, что с человеком делается, не на сцене, а в душе, то – можно. Не в «Хмельницком», в Елене, а – на подступах к ней» [6].

Еще она тогда заметила, что «Талан» можно играть как моноспектакль – неважно, кто находится рядом. И не потому, что актриса недооценивала значение партнеров и ансамбля. Просто основное внимание драматурга сосредоточено на образе Лучицкой, все остальные либо мешают ей, либо помогают, либо просто создают колорит спектакля. Людмила Попова считала, что историю Лучицкой надо показывать как трагедию, которая все равно закончится смертью, при любом окружении, при любом стечении обстоятельств. Ибо «талан» – это судьба, которой невозможно избежать.

Обе исполнительницы, используя то, что было найдено В. Н. Чистяковой, по-разному подходили к решению своей актерской задачи. Рея Колосова точнее воспроизводила внешний рисунок роли, а Людмила Попова стремилась сыграть именно эту внутреннюю сосредоточенность на призвании, которому все остальное, даже личное счастье, только мешает. Вот что писал об этом критик С. Надеждин, видевший спектакль во время гастролей театра в Симферополе:

«В центре спектакля – образ актрисы Лучицкой. Ее с большой теплотой играет актриса Л. Попова, создавшая образ подлинного художника, который самоотверженно служит великому и чистому делу. Театр для Лучицкой – трибуна, кафедра, с которой артист сеет высокие мысли. <...> Удачно проводит актриса сцены, где ее героиню терзают внутренние противоречия. Театр или любовь? – вот проблема, которую должна решить Лучицкая. Женщина побеждает в этой борьбе, и актриса приносит в жертву любимому человеку самое дорогое – свой бесценный дар художника. <...> Хорошо передает Попова безграничную тоску своей героини по сцене. Вот она прижимает к груди исчерканные и исписанные свои роли. Сколько неподдельной грусти вы прочтете в глазах актрисы, сколько нестерпимой муки вкладывает Попова в тихую мелодию песни ее любимой героини – Катри! <...> Отлично сыграна финальная сцена спектакля, она воспринимается как величественный апофеоз славы и бессмертия настоящего художника. Лучицкую приветствуют представители украинского и русского студенчества, к ее ногам складывают цветы благодарные собратья по искусству. Окруженная друзьями, еле слышно запекает Лучицкая свою любимую песню, ее подхватывают девушки-хористки. Лютят чарующие звуки мелодии, но уже не вплетается в венок голосов замечательный голос застывшей навеки талантливой артистки. А мелодия звучит и звучит, будто символизируя бессмертие песни, бессмертие того, кто отдал свою жизнь беззаветному служению народу» [10].

О финале этого спектакля Людмила Ивановна вспомнила, когда я пыталась расспрашивать ее об особенностях актерской техники, в частности о том, как и почему актеры плачут во время спектакля:

«На сцене это – органичная часть всего. Это происходит само собой. Если до этого было напряжение, а потом – отпустило. В «Талане» Старицкого, в финале, героиня лежит больная, брошенная: любви нет, жизнь прошла зря. И тут приходят студенты с адресом, с цветами. И она понимает, что в жизни ее театр был все-таки. И вот тут – отпускает. И слезы льются сами, пока голова не падает – умерла...» [6].

Молодой актрисе часто приходилось вводиться в спектакли, играть роли, сыгранные до нее более опытными исполнительницами. Но случалось, что именно работа Поповой запоминалась зрителям, входила в летопись театра. Это



Илл. 4. «Гулящая» П. Мирного. Христя – Л. Попова, Колесник – И. Костюченко

относится, прежде всего, к исполнению роли Христи Притыки в спектакле «Гулящая» («Повія», по одноименному роману П. Мирного). Спектакль был поставлен режиссером Владимиром Крайниченко в 1954 г., роль Христи поначалу исполняла Ольга Валуева, а Попова вошла в него значительно позднее, примерно в 1960 г. О ее работе пишет в своей книге А. Горбенко:

«Актриса знаходила свої задушевні тони, світлі барви, зображуючи безпосередність сільської дівчини. Дзвінко сміялася юна Христя-Попова, пустуючи з сільськими дівчатами, гарячими сльозами вмивалася вона, дізнавшись про своє сирітство. З внутрішнім високим драматизмом проводила актриса сцену повернення додому від Загнибди. Безпорадна наївність, придушені сльози образи, страх перед несподіваною загрозою арешту і тюрми сповнювали ще дитячу душу Христі-Попової великим людським болем і тривогою. Артистка зуміла створити і виразний зовнішній малюнок ролі. Здавалося, що лютий вітер справжнім морозом опікав вкриту якимось драним ганчір'ям зіщулену тремтлячу постать Христі, коли вона, втративши останній притулок, знову опинялася під рідною, але тепер уже не своєю хатою» [3, с. 171].

С Владимиром Крайниченко Попова работала и над ролью танцовщицы Гитель Моска в спектакле «Двое на качелях» У. Гибсона. Роль Джерри

Райяна играл Леонид Тарабаринов, но единственная найденная нами рецензия ехидно называлась «Одна на качелях» – ее автор считал, что герой Тарабарина выглядит на фоне блестящей игры Поповой вялым и тусклым:

«Засліплений ревностями, Джеррі б'є Гітель згорнутим журналом по обличчю. Актриса тільки на мить закрила очі від болю. В наступну секунду очі широко розкрилися. Очі, повні сліз і щастя, роззублено дивляться на Джеррі. Світло очей заповнює все обличчя... Воно сяє! Сяє від щастя, від почуття, що він ще кохає її. Актриса не говорить жодного слова. Але така гамма почуття вкладена в цей погляд! Маленька, зібрана в клубок, страждаюча від хвороби, Гітель здається прекрасною квіткою, скошеною під корень, але живою, випромінюючою світло і красу... І як жаль, що Тарабаринів-Джеррі нічого цього не бачить...» [17].

Возможно, это содружество режиссера и актрисы стало бы очень плодотворным, но безвременная смерть В. Крайниченко в 1964 г. нарушила все возможные творческие планы.

Тем более, что со временем на смену юным и открытым, цельным даже в своем трагизме героиням, приходили иные – сложные, звучащие внутренним диссонансом, поражающие зрительское воображение тонким натянутым нервом, каким-то скрытым надломом. Новые возможности актрисы оценил молодой режиссер Лесь Танюк. Во время работы над спектаклем по пьесе В. Розова «В день свадьбы», в котором Людмила Попова играла роль простой работницы Нюры Саловой, он писал:

«Найближча мені за стилем – Люда Попова. Дуже тонкий організм. Вона ближча до плану Комісаржевської, ніж до плану Єрмолової. А це саме те, що треба в п'єсі Розова...» [15, с. 363].

Его размышления о судьбе Поповой-актрисы, увы, неутешительны:

«Вона – могла б бути унікально цікавою Джульєттою. Принаймні, так їй здається... А я думаю, що їй зараз грати треба людей не просто – чистих, щирих і др. Вона зараз дуже інтересно може розказати в театрі про сьогоднішні співвідношення таланту (як виняткове) і суспільства (як загальне). Про загибель таланту, про його вічну трагедію. Їй треба зіграти колись українську Кассандру (Ярославну в "Слові о полку Ігоревім"). Треба – Марину в "Патетичній сонаті" – це може її трошки "встряхнуть". Тема враженої жіночності – теж для неї. Непогано колись було б спробувати їй зіграти гострокомедійну роль. Трагікомедійну, ексцентричну» [15, с. 375].

Спектакль «В день свадьбы» говорил о таких важных для молодых зрителей вещах, как подлинное и мнимое счастье, свобода выбора, ответственность за свои поступки. Ведь героиня Поповой три года ждала дня свадьбы, а когда он настал – поняла, что ее жених Михаил любит другую. И – отпустила человека, без которого не мыслила своей жизни, не стала

ломать ему судьбу и строить свое счастье на чужой беде. В рецензии на спектакль известный харьковский критик Лев Лившиц писал:

«Вона відпускає Михайла. Відпускає не крадькома, а тут же, біля весільного столу. Бо мало знайти правду. Мало самому жити з нею. Треба мати мужність і силу відстоювати її прилюдно, інакше не зробиш її здобутком всіх. І не жалість, не самозречення, а здобуту, вистраждану свободу грає Л. Попова» [8].

Но конечно же, были в этой простой девочке и чувство собственного достоинства, и способность к самопожертвованию – как и в Долорес, отвергнутой и погубленной невесте Дон-Жуана из драмы «Каменный



Илл. 5. «Расплата» А. Корнейчука. Бекас – Е. Бондаренко, Мария – Л. Попова. 1966

властелин» Л. Украинки (1966, режиссер В. Педченко). Эта роль была небольшой, но очень важной для самой Леси Украинки. Ведь Долорес – единственный положительный персонаж драмы. Именно она пытается спасти Дон-Жуана от превращения в Каменного властелина, возвращая ему свободу ценой жизни. Долорес – совесть Дон-Жуана, когда она его покидает, начинается его окаменение. Работая над ролью, актриса думала о самой поэтессе, о жертвенности и экзальтации, которые были присущи ее отношениям с С. К. Мержинским. Но уходя от мира, она умирает для Дон-Жуана, ее жертва забывается, и любимый не ценит ее.

Самоотречение и надлом, присущие Долорес, проявились и в ее дальнейших работах, в спектаклях, поставленных Владимиром Оглоблиным, в 1967 году ставшим главным режиссером театра. Он сумел использовать особый психофизический склад актрисы. И самой интересной их совместной работой был, безусловно, спектакль по пьесе А. Корнейчука «Расплата», поставленный в конце 1966 г.

Действие этой полузабытой пьесы происходит сразу после окончания войны. В тяжелых бытовых условиях в семье Маевых возникает конфликт между Михаилом, бывшим фронтовиком, а ныне – учителем математики, увлеченным своей работой и равнодушным к материальному благополучию, и его женой Марией, которая устала от испытаний, выпавших на ее долю в годы войны, устала от необходимости заниматься нелюбимым

делом (она учит детей музыке). Именно поэтому она принимает ухаживания молодого негодяя Григория Бекаса, и попадает в сети вора и спекулянта Бекаса-старшего, который уговаривает ее продать подаренную братом ценную картину. Мария в прошлом – талантливая пианистка, поэтому ее поначалу привлекает перспектива радикально изменить собственную жизнь. Но увидев истинное обличье Бекаса-старшего и узнав от его бывшей любовницы Варвары, кто он, Мария делает свой окончательный выбор – решает передать картину в музей и уйти от Григория. Она переживает страшное нервное потрясение, и финал пьесы остается открытым: неизвестно, убила она Бекаса-старшего или он остался в живых, вернется ли она к Михаилу, станет ли другим человеком, поскольку плата за ошибку оказалась слишком высока.

В своей книге А. Горбенко писал об этом спектакле:

«У драмі “Розплата” драматург повертає нас до першого повоєнного року, коли у важких побутових умовах точилася боротьба двох поглядів на життя. Виразником першого був учитель математики Михайло, фронтовик, який жив для майбутнього, байдужий до матеріального благополуччя. Інший погляд на життя у його дружини Марії, також вчительки, яка втопилася від випробувань у роки війни та від нестатків повоєнного часу. Виконавці головних ролей Л. Тарабаринов та Людмила Попова намагалися виявити в цьому конфлікті не тільки два різних характери, а й дві різні життєві позиції, два різні погляди на те, що є метою життя, до чого мусить прагнути людина. Суворе алегоричне оформлення художників Є. Коваленка та В. Кривошеїної сприймалося не тільки як виявлення ознак часу, а і як певний конкретний символ» [3, с. 175].

В этом описании начисто отсутствует такой компонент как стремление Марии к творчеству, ее несбывшиеся мечты о карьере пианистки. Между тем режиссер специально подчеркивает то, что Мария – талантлива, что ее потенциал не использован. Так, в начале второго действия звучит этюд Ф. Шопена «Капли дождя». Позднее, когда была опубликована книга В. Оглоблина, стало понятно, что этот эпизод – воспоминание о любимой женщине, которая была арестована и сгинула в тюрьме в 30-е годы. [11, с. 356]. Личностный момент делал эпизод глубже, интереснее. Позднее Людмила Ивановна вспоминала:

«Нет, я там сама не играла, но этот ноктюрн Шопена знала наизусть. Играла дама из консерватории. Оглоблин мне кричал: «Ищи неврастению в ногах!» И я искала. Во мне этого не было, но я сумела как-то из себя это добыть» [6].

Мы видим, что режиссер требовал не только эмоционального, но и физического обоснования того нервного состояния, в котором постоянно находилась героиня.

Это отметили и критики. В рецензии, опубликованной во время гастролей театра в Краснодаре в июле 1969 г. критик С. Пегасова отмечает:

«Актриса Попова придает характеру Марии нервозность, свойственную тонким и хрупким натурам, перенесшим глубокую психическую травму...» [13].

При этом автор рецензии настаивает на том, что Мария непременно вернется к Михаилу и что жизнь ее, наконец, обретет высокую и светлую цель.

Но были и зрители, чувствовавшие всю неоднозначность оглоблинского спектакля. Театровед Ирина Давыдова в журнале «Театр» дает целостный анализ спектакля «Расплата»:

«В. Оглоблин выдвигает на первый план вопросы далеко не личного порядка – о мире и войне, о жизни и смерти, он отстаивает человеческое в человеке. Получается разговор не о прошлом (события происходят в первые послевоенные годы), а о сегодняшнем. “Расплата” у шевченковцев – не история печального падения человека и возмездия за растраченные мечты и идеалы (хотя и такая трактовка правомерна). Напротив, это история постепенного прозрения и возрождения человеческой личности. <...> Особенность харьковского спектакля – в органическом соединении метафорического обобщенного образа с бытовой натуралистической деталью» [5, с. 30].

Критик останавливается на ключевых моментах постановки:

«Прожигатели жизни, ловкачи, приспособленцы – “чубчики” (так их позднее окрестит автор) веселятся напрапалую. Их не волнует Шопен, ни тем более судьба пианистки, сидящей за роялем. Режиссер нагнетает в этой сцене всю мещанскую бессмысленность существования, выявляя ее в маленьком сиюминутном пьяном веселье. Тем самым он как бы обращается к Марии с вопросом: к этому ты стремилась? Мы чувствуем, что режиссера не оставляет чувство мучительного стыда и боли за нее. Эта картина безудержного веселья оказывается чуть ли не самой драматической в спектакле» [5, с. 30].

Критик иначе воспринимает и героиню Людмилы Поповой:

«Драматург дает возможность актрисе не только исследовать причины морального падения Марии, но и пути для спасения. Этим воспользовалась актриса. Мария-Попова ищет выхода. Поэтому актриса обнаруживает в Марии силу, а не бессилие, протест, а не смятение. <...> Нелегко Марии. И чем ласковее и настойчивее Григорий, чем суровее Михаил, чем больше осуждения у Яким и Фроси, горечи и материнской ласки у Татьяны, тем труднее становится Марии. Отсюда и повышенная нервозность, которая некоторыми критиками принималась за патологичность. <...> На сцене трагически выразительная фигура Марии-Поповой – заломленные руки, срывающийся голос, полное смятение. Убила ли она Бекаса? На этот вопрос спектакль не дает ответа. Для театра важно, что в хрупком, ломком существе родились сознание собственной вины

за неосуществленные мечты, новая мера взыскательности, готовность отдать себя на суд подлинной человечности. Впереди – путь к самоопределению личности» [5, с. 30].

Критик вспоминает и о том, что финальный вопрос Марии «кто я?», которого не было в пьесе, появился в процессе работы над спектаклем:

«В этом вопросе смысл всего спектакля. Он заставляет героев пьесы, да и тех, кто сидит в зале, задуматься над прожитой жизнью, над своим будущим. Добрую и умную мысль о заботливом внимании к человеку несет харьковский спектакль, поставленный по пьесе А. Корнейчука “Расплата”» [5, с. 29].

А сама Людмила Ивановна вспоминала:

«Я сказала Корнейчуку, что в такой момент человека интересует прежде всего он сам. Поэтому я спрашивала в конце пьесы: “Кто я?” Корнейчуку понравилось, и он это в пьесе оставил» [6].

Анатолий Горбенко, сопоставляя работу двух исполнительниц роли Марии, Р. Колосовой и Л. Поповой, писал в своей рецензии на спектакль:

«Те, що грає Колосова, зрозуміле й життєве. Її Марія розумна, чарівна, скромна, правдива. Недарма про неї в цьому дусі висловлюється один з позитивних персонажів п'єси. Її втеча від чоловіка – не пошла зрада, а перехід в інший світ, сповнений чарівних звуків музики (вона музикант) і позбавлений побутових незгод. Не те в Попової. В її виконанні утверджується безвихідність цієї жінки, яка втратила ґрунт під ногами. Передбачити вчинки такої людини не може ніхто. Вони народжуються несподівано навіть для неї самої, бо вони алогічні. <...> І якщо в Марії Колосової бажання подарувати цю картину музею сприймається як вияв чесності і патріотичних почуттів, то у Марії Попової цей же намір випадковий, він міг з'явитися і не міг. <...> Поява на нашій сцені такого незвичайного прийому гри не повинна пройти повз увагу критики» [2].

Критик тоже отмечает, что игре Поповой присущ тот натянутый нерв, та самая «неврастения», которая делала образ Марии неоднозначным, сложным, а ее сумасшествие в финале спектакля – вполне вероятным. Говоря о манере игры актрисы того периода, можно вспомнить амплу «неврастеника», хотя этот театральный термин обычно употребляется по отношению к мужским ролям, к таким болезненно-нервным, неуравновешенным, безвольным, находящимся в состоянии острого душевного кризиса персонажам, как Гамлет или Раскольников. Применительно к женским ролям это, например, Гедда Габлер в одноименной пьесе Ибсена, определенное сходство с которой «Расплаты» просматривается без труда, что добавляет пьесе Корнейчука горечи и глубины.

Творческой удачей актрисы стала и небольшая роль Зины, невесты Василия Турицына, в пьесе Горького «Чудак», поставленной Оглоблиным в 1967 г. Герои пьесы – писатель Матаков и его окружение – всего лишь наблюдатели, не способные к деятельному изменению

жизни. Они равнодушны и пресыщены, их вялые философствования оживляются только флиртом. Поэтому в оглоблинском спектакле центральное место занимала Елена (Е. Лицканович), жена Мастакова, пытающаяся бороться с опустошенностью и скепсисом окружающих. Духовно близка ей была именно Зина с ее неистребимой потребностью беззаветно и безрассудно любить. Критик Мацкевич описывал, как Зина, как тень, упорно следует повсюду за Василием:

«Во всей ее тоненькой фигурке столько внутреннего протеста против духовного и физического плена, которому

она, юная, полная надежд и жизненных сил, добровольно принесла себя в жертву, что эта молчаливая сцена становится ключевой для характеристики их взаимоотношений» [9].

В 1970 г. Владимира Оглоблина вынудили уйти из театра. Вслед за ним театр покинули и его актеры – Елена Лицканович, Валерий Ивченко, Людмила Попова. Вместе с Оглоблиным они работали в Николаевском драматическом театре имени В. Чкалова. Там, в частности, Л. Попова еще раз сыграла Зину в пьесе «Чудаки». Но через несколько года семейные обстоятельства и творческая неудовлетворенность заставили актрису вернуться в Харьков, и чуть позже – в родной театр.

В это время Людмила Попова постепенно переходила на так называемые «возрастные» роли. И одной из таких «переходных» ролей была роль Дженни Малины в «Трехгрошовой опере» Брехта, о которой с восторгом вспоминает критик Александр Аничев:

«Все сыгранные ею женщины были красивы, умны ровно настолько, насколько допускала это артистка. Практически никогда не изменяясь внешне, она ни разу не показала со сцены ни одного похожего характера. Более того, никогда не оставалась одинаковой в одной и той же роли. Свидетельствую это её интересной трактовкой Дженни Малины из «Трехгрошовой оперы» Бертольда Брехта, поставленной И. Гриншпуном в 1975 году. Признаюсь, никогда не испытывал желания смотреть спектакли по несколько раз, а из-за этой актрисы в жизненно-органичном сочетании всего ансамбля исполнителей часто приходил на «Трехгрошовку» как на праздник, получая ни с чем не сравнимое удовольствие от дуэта Дженни Малины – Людмилы Поповой и Мэкки-Ножа – Владимира Маляра. <...> Их вы-



Илл. 6. «Трехгрошовой опере» Б. Брехта.
Дженни Малина – Л. Попова, Сепия
Пичем – А. Свиштунова. 1975

ход уже был яростным противоборством любви со стороны Дженни и равнодушия со стороны Мэкки. В сложном театральном приеме брехтовского эффекта осуждения виртуозно отыгрывались две сложности, без которых этот прием не имеет смысла – характер персонажа и отношение к этому характеру артиста. Боже мой! Вспоминаю, и мурашки бегут по телу. Ей удавалось сконструировать сложный сценический характер, при этом давая нам понять, с чем артистка Попова соглашается, а что осуждает и не принимает в характере Дженни» [1].

Актриса удивительно сыграла Лиса в спектакле Риммы Ланской «Маленький принц» по А. Сент-Экзюпери. Ей, по мнению критиков, удалось донести до зрителей философский смысл давно знакомой притчи:

«Значним успіхом є роль Лиса, якого грає заслужена артистка УРСР Л. Попова. Адже саме Лисові випадає висловити головну думку твору: “Пізнати можна тільки ті речі, що приручиш...”. В устах Л. Попової знайомі слова звучать справжнім одкровенням. Вона вдало передала цілу гамму почуттів свого персонажу: настороженість і похлипливість при першій зустрічі з принцем, коли Лис втікає від мисливських пострілів; і біль самотності, коли просить малого: “Будь ласка, приручи мене!”; і розпач розлуки з ним; і одвічну мудрість природи і життя, яка звучить в останніх словах Лиса: “...лише серце бачить. Найголовнішого очима не побачиш... Люди забули цю істину, але ти не забувай; ти завжди відповідальний за всіх, кого приручив...” [7].

А в пьесе «Восемь любящих женщин» французского драматурга Р. Тома (1980, режиссер А. Аркадин-Школьник) Людмила Попова мастерски сыграла эксцентричную Огюстину, невестку убитого Мишеля. При этом актриса беспощадно давала нам понять, что в этой женщине ощутимый распад личности под влиянием алкоголя сочетался с вполне трезвой жадой денег.

Героини Л. Поповой всегда были разными, но в каждой ощущалось биение внутренней трагедии, ярость собственной, пусть не всегда бесспорной, правды. А. Анничев отмечал:

«В каждой роли она умела быть хозяйкой сценического пространства в рамках своих бескрайних возможностей – высочайшего уровня профессионализм, которому, к сожалению, не научишься ни в одном творческом вузе. Артистка обладала редким даром интуитивного восприятия нервной организации сценического персонажа. Иными словами, исследовала роль не на уровне сознания, а углублялась в подсознание своих сценических персонажей» [1].

Затем была тяжелая болезнь, уход из театра. И долгое существование без любимого дела. В последние годы – среди книг и пластинок. И юные мальчишки и девочки, совершенно далекие от театра, приходившие в тесную однокомнатную квартирку, смутно, на интуитивном уровне понимали, какой щедрый подарок преподнесла им судьба. Перестав быть актрисой,

Людмила Попова оставалась чутким камертоном своего времени, безупречным нравственным мерилom наших чувств и поступков.

А ее сценическая жизнь еще ждет настоящего глубокого исследования – в контексте истории театра, на фоне социальных потрясений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анничев А. «Должна была стать великой, но уклонилась от этого...» / Александр Анничев // *Время*. – 2016. – 25 мая.
2. Горбенко А. Заінтересованість прихильника / А. Горбенко // *Робітнича газета*. – 1967. – 15 лип.
3. Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. – Київ : Мистецтво, 1979. – 200 с.
4. Давидова І. Ярослав Геляс / Ірина Давидова. – Київ : Мистецтво, 1986. – 157 с.
5. Давыдова И. Судьба человека / И. Давыдова // *Театр*. – 1967. – № 9. – С. 29–31.
6. Записи бесед с Л. И. Поповой : архив Ю. Ю. Поляковой. – Харьков, 2001–2008. – 53 л. – В электронном виде.
7. Казбан М. Бачити серцем : Вистава «Маленький принц» на сцені Державного ордена Леніна академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка / М. Казбан // *Ленінська зміна*. – 1980. – 14 берез.
8. Лівшиць Л. З довір'ям до людини, з довір'ям до життя : «В день весілля В. Розова у Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка» / Л. Лівшиць // *Соціалістична Харківщина*. – 1965. – 19 лют.
9. Мацкевич А. Ода человеку / А. Мацкевич // *Львовская правда*. – 1968. – 29 июня.
10. Надеждин С. Судьба актрисы / С. Надеждин // *Крымская правда*. – Симферополь, 1959. – 26 июля.
11. Оглоблин В. Из рассказов о скверном мальчишке / Владимир Оглоблин. – Киев : [Б. и.], 2001. – 488 с.
12. Ольховський Т. К. Згадуючи минуле [Електронний ресурс] : (спогади) / Т. К. Ольховський. – Харків : ХДНБ, 2014. – Назва з екрану. – Режим доступу: http://www.docme.ru/doc/1061369/ol_hovs_kij-t.k.-zgaduyuchi-minule.
13. Пегасова С. Трудная судьба Марии Маевой : Пьеса Корнейчука «Расплата» в постановке Харьковского государственного ордена Ленина академического украинского драматического театра имени Т. Г. Шевченко // *Советская Кубань*. – 1969. – 15 июля.
14. Попова Л. Леша Быков, очарованная душа / Людмила Попова // *Время*. – 2001. – 31 мая.
15. Танюк Л. Твори : в 60 т. Т. 9. Щоденники 1964 р. / Лесь Танюк. – Київ : Альтерпрес, 2006. – 888 с.
16. Филатов А. Зовут на поклон / А. Филатов // *Вечерний Харьков*. – 2001. – 31 мая.
17. Харченко В. Одна на качелях / В. Харченко // *Ленінська зміна*. – 1963. – 25 жовтня.

Департамент культури і туризму
Харківської обласної державної адміністрації
Харківський художній музей
Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини
Харківська обласна організація українського товариства
охорони пам'яток історії і культури
Етнографічний музей «Слобожанські скарби» імені Г. Хоткевича
Національного технічного університету «ХПІ»
Харківське дворянське зібрання

Культурна спадщина Слобожанщини

Число 32

Збірка наукових статей

Охорона культурної спадщини
і музейна справа

Культура і мистецтво

Етнографія. Фольклористика.
Діалектологія. Літературне краєзнавство



видавництво
курсор
наука техніка освіта
Харків - 2016

УДК. [001+2+008]: 001.12 (477.54 / 62)

ББК 63.3 (4УКР51)я43

*Друкуються за рішенням засідання науково-методичної ради
Харківського художнього музею (протокол № 5 від 21.07.2016 р.).*

Головний редактор:

Ю. І. Палкін, провідний науковий співробітник відділу пам'яток історії
Харківського науково-методичного центру охорони культурної
спадщини, предводитель і герольдмейстер Харківського
дворянського зібрання.

Заступник головного редактора:

С. А. Бахтіна, завідувач відділом пам'яток історії Харківського науково-
методичного центру охорони культурної спадщини.

Відповідальний секретар:

В. Д. Путятін, провідний науковий співробітник відділу пам'яток історії
Харківського науково-методичного центру охорони культурної
спадщини.

П190 Культурна спадщина Слобожанщини:

збірка наукових статей. Число 32. –
Харків: Курсор, 2016. – 238 с., 123 іл.

До збірки включено доповіді учасників міжнародних науко-
вих конференцій «Дев'ятнадцяті Слобожанські читання»
та ювілейної «Двадцяті Слобожанські читання», що прохо-
дили 2015 та 2016 рр. У доповідях розглянуті питання охо-
рони культурної спадщини і музейної справи, історичного
краєзнавства, культури і мистецтва.

Фото на обкладинці

*Будинок Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка
взято під охорону держави згідно з рішенням виконавчого комітету Харківської обласної ради
депутатів трудящих № 61 від 25.01.1972 р. Охоронний номер 22.*

*Будинок, у якому працював театр «Березіль» під керівництвом Лєся Курбаса (Харківський дер-
жавний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка), за адресою: м. Харків,
вул. Сумська, 9, Шевченківський р-н (кол. Дзержинський) – пам'ятка історії національного значення,
занесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України постановою Кабінету Міністрів
України від 03.09.2009 р. № 928. Охоронний номер 200012-Н.*

*Побудований 1841 р., архітектор А. А. Тон. Пам'ятка містобудування і архітектури, занесена до
переліку пам'яток рішенням Харківського облвиконкому від 30.04.1980 р., № 334. Охоронний номер 407.*

*Актриса Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка
Людмила Гопова у ролі Офелії. 1956 р.*

УДК. [001+2+008]: 001.12 (477.54 / 62)

ББК 63.3 (4УКР51)я43

За добір інформації і достовірність фактів, цитат,
статистичних даних, імен власних і географічних
відповідальність несуть автори статей. Матеріали,
що публікуються, можуть не відбивати точку зору
редакційної колегії і видавництва.

© Автори, тексти, 2016

© Курсор, макет, 2016

© Курсор, обкладинка, 2016