

Елена Дунаева

«Шторма» в ЦТСА

7 мая 1959 г. начальник ГлавПУ приказом № 14 освободил Александра Леонидовича Дунаева от должности главного режиссера Русского театра ПрикВО в связи с переводом в Центральный театр Советской Армии, и 21 мая 1959 г. он становится главным режиссером ЦТСА. Колесо судьбы сделало очередной оборот.

«Я Сашу спросил тогда, – вспоминал его старый приятель по Третьему Детскому театру¹, – не боишься на этой сцене утонуть?»

«Сам не утону. Потопят», – невесело пошутил он.

А.Л. Дунаев пришел на смену Алексею Дмитриевичу Попову, что ставило его в весьма непростое положение. Предстояло доказать свою творческую состоятельность, сформировать определенное отношение критики к театру, сохранить и по возможности умножить то лучшее, что оставлялось ему в наследство. Но самым главным было сохранение своего творческого, духовного «я» и возможность тонкого умного маневра между Сциллой и Харибдой власти и таланта.

Он уже знал, что 18 февраля 1959 г. не стало его первого театрального учителя, Андрея Михайловича Лобанова. Дружью шепотом рассказывали какие-то жуткие истории про то, как его, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии, на собраниях коллектива зло критиковали недовольные артисты руководимого им же Театра им. Ермоловой. А в 1957-м, по их же просьбе Лобанова освободили от занимаемой должности. Попросту выгнали. За год до смерти, в 1958-м, он поставил в Театре сатиры замечательный спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», – яркое, приметное событие театральной Москвы. Не было у Лобанова в ту пору ни творческого кризиса, ни упадка, про которые ожесточенно-громко кричали его соратники. Те самые, которые потом старались не вспоминать о моральном уничтожении своего режиссера.

Удобно, выгодно и просто списывать на время, эпоху или обстоятельства трагические события прошлого, решения, которые поворачивали ход истории, часто в угоду быстро меняющимся точкам зрения. Да, советская власть была лицемерна и коварна с деятелями отечественной культуры. Но зачастую руководителям от культуры и не надо было принимать особых усилий – они сами согласно приносили своих лидеров в жертву, используя хорошо усвоенный идеологический арсенал своего времени.

До сих пор неизвестны точные причины ухода А.Д. Попова из ЦТСА. Чем и почему не угодил он тогдашней власти?.. В том, что просто устал ставить военные спектакли, правды немного. Известно, – последние годы Попов часто ссорился с руководством ГлавПУ, конфликтовал с начальниками Министерства культуры, писал заявления об уходе... И одно из них внезапно подписали.

Есть и другая, тоже близкая к истине точка зрения.

После XX съезда партии, когда спустя десятилетия сквозь наглухо закрытые «окна» стали пробиваться первые робкие солнечные лучи «оттепели», в их свете оказались и те, кто в глазах общественного мнения олицетворял культ личности. Резкая смена тьмы и света мигом привела к мгновенной утрате обществом остроты зрения, того самого, что позволяет видеть вещи во всем объеме... Да, А.Д. Попов был человеком властным. Твердой рукой управлял он своим театром, что, кстати говоря, и делало его одним из лучших театров страны. Но говорить, что он был апологетом, а уж тем более безоговорочным проповедником сталинского режима – несправедливо. После речи Н.С. Хрущева на XX съезде партии страна словно онемела, на мгновение потеряла дар речи. Сказанное новым вождем советского народа было столь ошарашивающе-невероятным и неожиданным, что первое время даже верные ленинцы никак не могли разобраться в ситуации и остерегались вообще что-либо говорить про культ личности Сталина. Тень умершего отца народов словно все еще незримо витала в кабинетах партийных руководителей. И только спустя без малого три года власть наконец-то стала вслух оценивать прошлое. Лихо закрученное сверху властями не менее лихо, со свойственным энтузиазмом, было подхвачено снизу. Посыпались разоблачения, отставки, перемены... Разумеется, театры не могли оказаться в стороне от разрешенных предлагаемых обстоятельств. Главные режиссеры заменялись коллегами. Предполагалось, что театры сами, без «вождей» смогут управлять своим маленьким государством.

Актерскими руками в 1957-м освободились от А.М. Лобанова. В 1958-м – от А.Д. Попова.

Верные, преданные партийцы были всегда, в любом театре. Их наличие в труппе во многом определяло мнение большинства. «Верными» в основном были артисты труппы, мало занятые в спектаклях. В ЦТСА таких было много. Внутреннее недовольство Поповым поддерживало и ГлавПУ, которое никак не могло находиться «в стороне от столбовой дороги развития марксизма».

Об увольнении Попов узнал случайно, подойдя к окошку кассы бухгалтерии за жалованьем...

«Алексей Дмитриевич, а Вы у нас больше не работаете», – сказала спокойно женщина-кассир.

Так театр простился с одним из «последних могикан» великой театральной эпохи, осененной именами К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова... Как и Андрей Михайлович Лобанов,

Алексей Дмитриевич Попов проживет после этой истории недолго. Его не станет в 1961-м.

Талантливое поколение либеральной театральной критики, пришедшее в театр на волне «оттепели», отлично помнит разгром своего цеха в 1949-м, а жесткое оппозиционное противостояние с властью вошло, наверное, в генетическую память профессии. В уходах режиссеров из театра его историки всегда будут видеть в основном идеологический конфликт с властью. Но так ли это на самом деле? Не всегда. Часто конфликты зарождались снизу, в актерской среде, долго вызревали, и только со временем накапливаемое недовольство приводило к взрыву – актеры обращались к власти. Многие критики об этом знали, но не принимали всерьез. Такая причина трагических развязок ими даже не рассматривалась. Между тем, обращения «снизу–вверх» срабатывали почти безотказно. Меры принимались, виновные находились и строго наказывались в зависимости от «состава преступления». Формально ситуация конфликта и его развязки определялась властью верно. А его источники, по выработанной ею же традиции сокрытия авторов доносов или информаторов, всегда оказывались в тени, – как поименно, так и повзводно... И уж кому-кому, но только не нашей театральной критике братья бы за серьезные разоблачения или глубокие исследования причин или предпосылок возникновения театральных конфликтов! Хотя именно там, в глубинном и тайном, сокрыта одна из причин, которая с годами приведет к так называемому «кризису режиссерского театра», к «концу театральной эпохи». Об этом ясно свидетельствует и современная театроведческая мысль.

Любой театр, как и все в природе, имеет свой определенный жизненный цикл. Однако создатели русского режиссерского театра К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко, осознававшие это, пытались не только сохранить, но и далеко отодвинуть последние дни своего детища. Несколько поколений мхатовцев заботливо-трогательно поддерживали медленно угасающий огонь родного очага, продлевая тем самым жизнь своего театра-дома. И никакие конфликты между отцами-основателями театра, разлады или драмы в труппе не смогли уничтожить до конца этот великий театр. Естественный уход Станиславского, затем Немировича-Данченко, а за ними постепенно и всего первого актерского поколения, совпал с глубокими переменами в жизни страны 50-х гг. Режиссерский театр, основа которого исключительная и безусловная художественная идейная власть единственного лидера, «хоровожда»,



А.Л. Дунаев

по выражению Н.В. Гоголя, покачнулся именно тогда. Хору показалось, что новый вождь, пришедший на смену предыдущему, продлит их творческую жизнь, вернет навсегда утраченный голос или заставит по-другому звучать их до оскомины надоевшие зрителям песни.

По приезду в Москву Дунаев часто общался с Поповым. Он понимал, что встать у штурвала такого громадного корабля, как ЦТСА, не разобравшись в деталях, сразу не удастся. Но, спустя немного времени после обязательных заверений руководства ГлавПУ, что постановка военно-патриотических спектаклей в театре продолжится и расширится, он неожиданно заявил в прессе о намерении строго придерживаться художественной линии, выработанной в ЦТСА его создателем, А.Д. Поповым.

На новом месте Дунаев сталкивается с новыми «предлагаемыми обстоятельствами» театрального коллектива, его особенностями. Богатая история, прекрасная труппа помогают быстро освоиться в должности, делают его «хранителем», «собирателем» театра.

Театр живет репетициями, спектаклями, творческими планами... Актеры должны работать, а их желания и устремления реализовываться.

«Так создается спектакль. За кулисами ЦТСА»² – называлась заметка в газете «Вечерняя Москва» от 11 июня 1960 г.; небольшой фоторепортаж и информация о том, что происходит в театре. Отмечалось, что одновременно репетируются 4 спектакля, в которых занята почти вся

труппа; А.Л. Дунаев работает над пьесой Н.Ф. Погодина о М.В. Фрунзе, повествующей о разгроме армий Колчака под Уфой в 1919 г.; Б.А. Львов готовит пьесу о молодежи «Увидеть вовремя» Л.Г. Зорина, начинающего тогда драматурга; идут репетиции пьесы З.М. Аграненко «Живет на свете женщина», где заняты 17 актрис труппы; и наконец, сын А.Д. Попова, Андрей Алексеевич Попов, работает над своим режиссерским дебютом, пьесой норвежского автора Акселя Хьелланна «Он сказал нет».

Афиша театра формировалась Дунаевым умело и разнообразно. К работе привлекались все режиссерские силы. Себе Дунаев оставлял самое трудное, неподъемное, но, увы, неизбежное – героические пьесы об армии.

Одной из таких пьес стала «Не померкнет никогда» Н.Ф. Погодина. Это был режиссерский дебют Дунаева в ЦТСА, подготовленный к очередной, сорок третьей годовщине Октябрьской революции. Взятый материал был идеальным со всех точек зрения. Н.Ф. Погодин – признанный и обласканный властью создатель трилогии о Ленине, – написал пьесу о рождении Красной Армии, которая под руководством В.И. Чапаева из анархистских полупартизанских банд формировалась в настоящую регулярную действующую армию. Пьеса ходульная, схематичная, насыщенная, с едва просматривающимися характерами героев, исторически лживая и официозная. Над текстом приходилось работать вплоть до премьеры, выполнять, как оно и бывает в таких случаях, задачу режиссерского «исправления» плохой драматургии сценическими методами. Убедить драматурга такого полета изменить хоть что-нибудь в тексте пьесы ради получения вменяемого драматургического результата, было немисливо. Автор твердо верил, что из-под его пера выходят только шедевры и к ним необходимо относиться соответственно.

Найти выход из сложнейшей ситуации с погодинской пьесой можно было только режиссерскими, постановочными методами. Это и было умело выполнено режиссером при помощи грандиозного пространства сцены и, разумеется, добротной актерской игры.

Художник спектакля Б.И. Волков использовал поворотный круг сцены, чтобы быстро менять место и время действия. Сценическая атмосфера сгушалась светом. Режиссер резал пространство линейными мизансценами, создавая тревожность, опасное ощущение войны. Площадка заполнялась толпами солдат, крестьян... Причем, как замечал критик, «массовые сцены в спектакле были сделаны так, будто на каждом представлении актерам дается право полной импровизации»³.

В один голос пресса хвалила первую сцену спектакля – своеобразный пролог, где Фрунзе в исполнении Д.Л. Сагала дремал в сквере у Кремлевской стены, поджидая Ленина: «Вот сидят они рядом, беседуют о самом главном, самом сокровенном, мысли их обращены в будущее. Усталость Фрунзе как рукой сняло – и уже загорелись искорки в его глазах»⁴. На роль Ленина Дунаев предусмотрительно пригласил С.А. Маркушеву из Малого театра, который уже играл роль вождя мирового пролетариата. Мастерски он исполнил эту роль и в ЦТСА. Спустя много лет эту сцену из видевших спектакль мало кто вспомнит. Наверное, она была очень ходульная, а вот мизансцены и режиссерские находки помнятся.

«В памяти осталась огромная сцена театра, запруженная массой людей. На телеграфном столбе, обняв его одной рукой, повис красноармеец [играл его А.Я. Кутепов. – Е.Д.]. Фанатично, безграничной верой горят глаза. Он читает “Скифов”. И в стихах Блока полное и абсолютное выражение мыслящего, анализирующего свои поступки человека. Человек на пределе своих интеллектуальных возможностей раскрылся полностью и раскрыл тем самым смысл пьесы. Думаю, не случайно этот, в сущности, эпизодический персонаж, именно эта, не главная у автора сцена, запомнились на много лет»⁵.

Репетируя спектакль «Не померкнет никогда», Александр Леонидович впервые работал с актерами новой для себя труппы. Все были разными по характеру, возможностям, отношению к творчеству. И, конечно же, сравнивали ушедшего Попова с Дунаевым. Каждое режиссерское замечание вызывало пристальный интерес, оценку и формировало впечатление. Тогда многих поразила непривычная манера Дунаева-режиссера делать замечания актерам не громогласно и широковещательно, что было очень свойственно его предшественнику, а почти шепотом, тихо, неагрессивно.

Дунаев просто выходил из-за режиссерского столика, поднимался на сцену и почти интимно что-то говорил актеру. Манера такого тонкого, личного отношения к индивидуальности актера, интеллигентного такта была постепенно высоко оценена труппой. Каждый исполнитель, даже в массовых сценах, был хорошо виден новому главному, но не чувствовал себя на последнем плане творческого замысла, а являлся равноправным, приметным и важным для создания будущего театрального действия.

Центральным образом спектакля, по единодушному мнению критиков и зрителей, был В.И. Чапаев. После прославленного Чапаева –

Б.А. Бабочкина приступать к этой роли П.И. Вишнякову было необычайно сложно. В ту пору актеры работали над образом тщательно, стремились к тому самому знаменитому внутреннему перевоплощению, о котором подробно писал К.С. Станиславский, через поиск внешнего сходства. Режиссер посоветовал актеру не использовать ни одной краски Бабочкина, но найти свой собственный, уникальный путь к роли. И Чапаев у Вишнякова получился абсолютно другим, – не озорным воякой, гордым своим невежеством и незнанием, а наоборот, – спокойным, даже стыдящимся своих ошибок. Но при этом человеком твердой воли и природной военной смекалки. «И эту современную тематику в характере легендарного красного командира разглядел и отдал людям артист Вишняков, – отмечала И.Л. Вишневская. – Это не просто отличная актерская победа, но и успех гражданский, обогативший не одни лишь эстетические представления о героях легендарных лет. Конечно, сам по себе, один артист, даже и артист талантливый, вряд ли смог бы найти столь современное зерно в характере своего Чапаева без драматурга Погодина, без работы с режиссером»⁶.

Внутренний мир артиста, его духовная составляющая интересовали режиссера гораздо больше, чем достижения или очевидные неудачи на сцене. Критика хвалила также Д.Л. Сагала, В.Б. Сошальского, М.Н. Перцовского, А.М. Ходурского. Н.Г. Колофидина... Тех, кем Дунаев был особенно доволен, он помечал красным карандашом прямо на театральных программках. Синий цвет был цветом неудачи и говорил о необходимости срочной дальнейшей работы с актером. Так, в погодинском спектакле П.И. Вишняков дважды подчеркнут красным.

Лучшим спектаклем Дунаева в ЦТСА стал «Океан» по пьесе А.П. Штейна, поставленный ко Дню Победы в 1961 г. Почти одновременно в Москве эту пьесу поставил Н.П. Охлопков в Театре им. Вл. Маяковского, а в Ленинграде, в БДТ – Г.А. Товстоногов. Естественно, спектакли сравнивали. И почти всегда в пользу Театра Армии. На обсуждении спектакля в ВТО 24 июня 1961 г. Ю.П. Анненков сказал: «Самый центральный спектакль этого сезона. Это лучший спектакль из всех “Океанов”, виденных мною»⁷; В.Ф. Пименов: «Спектакль театра Советской Армии расцениваю как серьезную удачу, успех в идейном и художественном отношении. Не так много у нас спектаклей большого дыхания. А это именно такой спектакль»⁸. Пресса вторила устному обсуждению профессионалов: «Это был спектакль больших актерских побед, так как режиссер сделал главным подробную разработку характеров героев»⁹.



«Океан». Центральный театр Советской армии. Сцена из спектакля. 1961

Дуэт Андрея Попова и Людмилы Касаткиной заставлял критиков подробно писать об исполнительской манере каждого, сравнивать с охлоповскими исполнителями Е.В. Самойловым и В.М. Орловой.

Д.Л. Сагал играл одну из главных ролей в «Океане». Он вспоминал: «После просмотра он [Н.П. Охлопков. – Е.Д.] пришел к Александру Леонидовичу и во всеуслышание при актерах – я тоже присутствовал при этом – сказал: “Ну, Дунаев, ты положил меня на обе лопатки!”»¹⁰.

Пресса была переполнена хвалебными статьями, но никто не знал, какого огромного труда стоило А.Л. Дунаеву добиться возможности поставить эту «военную» по теме и, казалось бы, профильную для театра пьесу.

Военным чиновникам из ГлавПУ не нравилась сюжетная коллизия пьесы, где один офицер, Часовников, нарушает военный Устав, а другой, командир корабля Платонов, покрывает друга, понимая, что тот делает это умышленно, желая уйти с флота и сбежать от своей несостоявшейся любви к Анечке, жене Платонова.

«Понимаете, – объяснял Дунаев военным, – чтобы защищать Устав, нужно, чтобы кто-то на него нападал!»

Пьесу он отбил, и талантливо поставленный спектакль стал одним из центральных событий московского театрального сезона.

Но, как и следовало ожидать, власть конфликтов не прощает.

В ГлавПУ запомнили дерзкий, настойчивый демарш главного армейского режиссера.

«Океан» – спектакль-долгожитель ЦТСА. Он продержится в афише театра почти 13 лет – солидный срок! Зрители вообще любили постановки Дунаева в этом театре. Они были живыми, настоящими, интересными, с точно выстроенными характерами и подлинными движениями души героев. «Игра без правил» Л.Р. Шейнина, спектакль, который Дунаев поставил очень быстро, понуждаемый необходимостью заполнить паузу в работе театра, хотя он сам его не любил, проживет 11 лет.

На «Океан» в 1961 г. невозможно было купить билеты. Спектакль захватывал зрителя образной масштабностью, метафоричностью при абсолютно точном, психологически достоверном существовании актеров в предлагаемых обстоятельствах. Вместе с художником театра Б.И. Волковым режиссер полностью открыл всю огромную сцену – прямо в зрительный зал был устремлен нос корабля, который покачивался и, казалось, шел прямо на зрителя, в людской океан.

Морские сцены разыгрывались на раскачивающихся мостках, создававших у зрителя полную иллюзию движения корабля по волнам. Эти же качающиеся мостки давали актерам верное психофизическое самочувствие, подкрепляли действие точно выстроенным эмоциональным рисунком.

Образ океана читался режиссером широко – это был океан самой жизни, бесконечный, бурлящий, изменчивый... Ведь стихия живет в душе каждого, со своими штормами и штилями, ветрами, отливами и приливами дней, лет и событий... Каждый человек чем-то и сам похож на океан. А столкновения людей, их характеров и судеб порой порождают настоящие бури. Хрупкость, внутренняя неустойчивость персонажей оттенялась масштабными массовыми сценами – диагональные парадные построения матросов на корабле, поворот голов в бескозырках, сдача рапорта капитану... Все эти захватывающие стройностью и симметрией режиссерские линии намеренно подчеркивали хаос – мощную, неуправляемую стихию бытия.

Бытовые сцены, напротив, выносились режиссером из глубины на авансцену, максимально приближали персонажей к зрителю.

В «Океане» Дунаев совладал не только с огромной сценой, но и продемонстрировал себя как блестящий «актерский режиссер». Подробно познакомившись с труппой театра, в которой по старой «поповской» выучке каждого называл по имени и отчеству, он быстро разобрался

в возможностях каждого актера, оценил, взвесил сильные и слабые стороны. Роли в «Океане» были распределены блестяще. Казалось, актеры не играли, а жили в романтическом, но суровом мире «Океана»: А.А. Попов – Платонов, В.М. Зельдин – Часовников, Д.Л. Сагал – Куклин, Анечка – Л.И. Касаткина.

Вальс, специально написанный для спектакля композитором П.К. Аедоницким, в исполнении духового оркестра словно собирал в единую мелодию весь спектакль, оказывался камертоном внутренней жизни каждого героя, вел тему офицерской морской чести, не дробил и не «забытовлял» главное его действие. Дунаев будто приподнял пьесу Штейна, приделал ей крылья, выведя на первый план вечные, нравственные коллизии, вопросы человеческой совести и достоинства, которые всегда неизмеримо выше времени или любых идеологических установок.

На премьеру «Океана» приходил А.Д. Попов. Поздравил Александра Леонидовича с большим успехом, а потом очень долго и тепло разговаривал с актерами, некогда предавшей его труппы.

Почему же вдруг после такой абсолютной победы, общего признания и успеха в театре начались какие-то внутренние собрания, заседания, склоки? Спустя десятилетия найти ответ немислимо. Но это было! Увы, было!.. И, получив свой первый инфаркт, А.Л. Дунаев уходит из театра. Что случилось тогда в 1962–63 гг.? Даже спустя много лет Людмила Ивановна Касаткина упрямо твердила только одно: недоразумение, чья-то злая воля, ошибка...

Театры хорошо хранят тайны. И отнюдь не потому, что актеры умеют молчать. Театр – дело коллективное, общее, почти семейное... Тут предательство одного оказывается почти всегда безнаказанным, тонет в массовом, коллективном «неучастии» остальных.

Брожения в театре начались в 1962-м, спустя год после смерти Попова. Протоколы художественных советов, заседаний как плотная вуаль, за которой едва угадывается суть происходившего, облеченные в расплывчатые, казенные формы изложения, так далеки от единственной живой правды! О многом теперь остается только догадываться.

Факты таковы.

Министерство культуры СССР 12 октября 1962 г. принимает очередное постановление об улучшении работы художественных советов театров. По некоей сложившейся «доброй традиции» постановления такого рода всегда оборачивались противоположным результатом. Бюрократические методы, замешанные на густом идеологическом

растворе, тяжело и разрушительно ложились на воздушные конструкции театрального искусства, становились причиной гибели как самих театров, так и его людей.

На очередном Художественном совете 11 сентября 1962 г. Дунаев заявляет, что работу совета необходимо сделать более действенной. Целый ряд названий в афише, по его мнению, нуждается в реставрации, в противоположном случае старые спектакли придется снимать с репертуара. «При этом нужно помнить, – читаем в протоколе выступление Дунаева, – что проблема загруженности актеров – проблема, в первую очередь, творческая. <...> В “Каса маре” Добржанская должна играть одна. <...> Актер Гаврилов не может заменять Попова в спектакле “Последняя остановка”. <...> Творчество должно стать не дисциплинарной необходимостью, а внутренней потребностью каждого актера»¹¹. Главный режиссер предлагает разделить Художественный совет на секции, как это было при Попове: первая – репертуарная, работающая с молодежью, вторая – по контролю за текущим репертуаром, третья – по формированию труппы и загруженности актеров, четвертая – художественно-постановочная.

Дунаев хорошо изучил опыт Попова, который выстроил эффективно работающую структуру гигантского, сложного театрального механизма. При Попове контролировались все формы деятельности театра. Так, пять талантливых режиссеров, отобранных им лично, составляли регулярные рапорты-отчеты на каждого актера труппы. В них прописывался его творческий портрет с учетом прошлых заслуг и перспективой на будущее. На каждом таком рапорте А.Д. Попов ставил свою резолюцию – «согласен» или «не согласен» и подпись.

Рапорты просуществовали в театре до 1980-х гг. и всегда традиционно передавались лично в руки новому главному режиссеру. Потом таинственным образом исчезли. Разумеется, неслучайно.

Конечно, Дунаев был хорошо знаком с рапортами.

В начале 1962 г. ему становится ясно, что огромную труппу необходимо реформировать, – сокращать и омолаживать. Одним из направлений реформирования тут должно было стать создание учебной студии при театре, по примеру Школы-студии МХАТ. Дунаев говорил об этом неоднократно, ссылаясь на опыт Попова. Режиссеры и художники театра эту идею активно поддерживали. Актерский страх быть уволенным создавал в коллективе колоссальное психологическое напряжение. Каждому был памятен драматический уход Попова, хорошо

подготовленный снизу, именно в актерской среде, где каждый боялся теперь оказаться в его положении.

Большую роль в том уходе сыграл секретарь партийной организации театра актер М.М. Майоров, который вряд ли задумывался о столь серьезных последствиях своих действий. Так, в духе того времени, партийной ячейкой проявлялась некая демократичность и критичность по отношению к руководству театра. После смерти А.Д. Попова в общественном сознании труппы произошел резкий откат назад. Начались терзания нечаянно проснувшейся совести почти в духе решений XX съезда партии. Теперь Майорову уже казалось, что надо было поступить «по совести», – то есть передать бразды правления свергнутого главного режиссера его сыну, Андрею Алексеевичу Попову. Ведь последний при Дунаеве стал режиссером. Но это всего лишь мои предположения, мысль – в строку, факт далеко не очевидный.

Протоколы Художественного совета прямо и косвенно подтверждают явный раскол в партийном и в художественном руководстве ЦТСА. Актеры требовали от главного режиссера перемены репертуарных планов. Наперебой предлагали «Мятеж» Д.А. Фурманова и «Большую руду» Г.Н. Владимова вместо пьесы В.С. Розова «Перед ужином» с приглашенным на роль Алексеем Владимировичем Баталовым и «Вишневого сада» с Л.И. Добржанской в роли Раневской. Дунаев выслушивал всех, в дискуссии не вступал и высказался всего один раз: «Грустно и больно выслушивать многое, потому что как будто бы это и не заслуженно. И самое главное – требования коллектива не расходятся с моими желаниями. Я шел сюда сопротивляясь, я не хотел, но раз меня назначили, я согласился... Я не хотел идти вразрез с направлением театра. Мне было очень трудно работать над пьесой Погодина, но я считаю, что этим спектаклем продолжаю традиции Попова. Меня творчески поддерживает только Львов^{12!}».

Отчаяние одиночества звучит в последней реплике. От него, в сущности, требовали определения творческого кредо. И он отвечал, что продемонстрирует его «Кавказским меловым кругом» Б. Брехта, репетиции которого были прерваны из-за смерти Л.М. Фетисовой.

Пьеса Брехта так и не была поставлена.

Вскоре Дунаев попал в больницу с первым инфарктом. Лежал долго, и часть труппы, похоже, искренне за него переживала. А свое сорокатрехлетие он встретил дома. Из ЦТСА Александр Леонидович уйдет и больше туда ни разу не вернется.

Сразу после его ухода театр покинули Б.А. Львов-Анохин, Б.В. Эрин, еще раньше ушел А.З. Окунчиков.

Спустя много лет старожилы ЦТСА будут вспоминать очень редкое качество Дунаева – «отцовство». «Он был добрый режиссер», – скажет потом в некрологе Д.Л. Сагал. И будет прав, – Александр Леонидович до конца своих дней искренне верил, что театр возможно созидать только сообща и вместе. А основой тому – любовь к искусству через любовь к человеку, его внутреннюю красоту и гармонию.

Эту идею театра как Жизнетворчества он навсегда принял от В.Г. Сахновского. Творцы театра верили, что актер новой формации, интеллигент во всех смыслах этого слова, способен особым и таинственным образом воздействовать своим искусством на зрителя. А зритель в свою очередь, духовно преображенный театром, сможет столь же талантливо преобразить жизнь вокруг себя. Да, такой была одна из последних романтических идей XX века, – прекрасной, высокой, благородной... Каких духовных откровений и подлинных открытий требовала она от своих апологетов и поклонников!

¹ Из беседы дочери А.Л. Дунаева с Ю.А. Аргиропуло.

² Павлов О. Так создается спектакль. За кулисами ЦТСА // *Вечерняя Москва*, 1960, 11 июня.

³ Вольфсон А.Я. Не уставать удивляться // *Труд*, 1979, 27 сентября.

⁴ Поюровский Б. Утверждая героическое // *Литература и жизнь*, 1960, 27 октября.

⁵ Вольфсон А.Я. Не уставать удивляться // *Советская культура*, 1983, 6 авг., № 94, С. 5.

⁶ Вишневская И. «Не померкнет никогда» // *Театр*, 1961, №1. С. 106.

⁷ Протокол обсуждения спектакля «Океан» в ВТО 24 июня 1961 г. Из архива А.Л. Дунаева.

⁸ Там же.

⁹ Князевская Т. Два «Океана» // *Советская культура*, 1961, 6 мая.

¹⁰ Сагал Д. С благословения Попова и Охлопкова // *Вечерняя Москва*, 1995, № 72, 27 марта. С. 4.

¹¹ Протокол заседания Художественного совета Центрального театра Советской Армии от 13 сентября 1962 г. Архив А.Л. Дунаева.

¹² Речь идет о Б.А. Львове-Анохине.