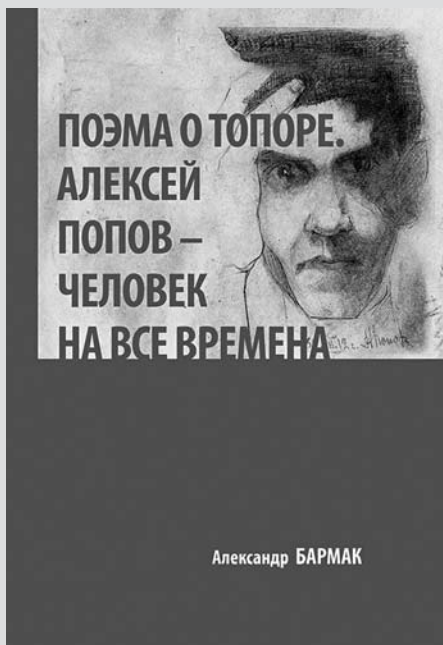


ЧТОБЫ ЗНАЛИ И ПОМНИЛИ

*Александр Бармак. «Поэма о топоре. Алексей Попов – человек на все времена»,
М., «ГИТИС», 2018*

Появление этой книги обрадовало. Так как предыдущее издание (монография Ней Зоркой), посвященное выдающемуся представителю отечественной режиссуры, выходило в далеком 1983-м. Вдобавок автор новой печатной работы об **Алексее Дмитриевиче Попове** (1892–1961), **Александр Бармак** — по основной профессии режиссер (имеющий, однако, в своем активе и театроведческие сочинения), а режиссеры редко пишут друг о друге. К тому же сейчас речь идет пусть не о последовательном жизнеописании (на этом настаивает сам Бармак), но о подробном, серьезном, хотя и фрагментарном «экскурсе» в биографию Попова, чье имя, увы, неизменно оказывается в тени имен ровесников. Связанные с Алексеем Дмитриевичем юбилейные даты с завидной регулярностью забываются (одна из них, **125-летие** со дня рождения режиссера, пришлось 2017 год). А телевизионные журналисты в репортажах о Центральном театре Российской (при Попове — Красной, Советской) Армии, «у руля» которого Алексей Дмитриевич встал в 1935-м, умудряются «проиллюстрировать» свои сюжеты портретом... его сына, любимого публикой артиста Андрея Попова.

И, думается, причина этого практически забвения Алексея Дмитриевича Попова кроется в том, что вокруг его персоны никогда не было дополнительного ореола: в интригах



не участвовал, сталинских репрессий, к счастью, избежал и умер своей смертью.

Но случилось это задолго до намеченного судьбой срока, когда Алексею Попову не исполнилось и семидесяти. И кончину его ускорила проблемная, нечистоплотная ситуация, которую спровоцировал (ровно 60 лет назад, в 1958-м) ГЛАВПУР, уволивший Алексея Дмитриевича и не уведоливший об этом режиссера. Однако ответственна за то, что

произошло, и труппа ЦТСА, которая не поддержала (или попросту — предала) Попова. А ведь Алексею Дмитриевичу армейский театр был обязан самыми громкими своими победами.

В архиве Музея ЦАТРА хранятся протоколы собраний, состоявшихся до того, мягко говоря, неприятного инцидента, в ходе которых воспитанные Алексеем Поповым артисты предъявляли ему претензии, но об этих документах с содержащимся в них ощущением предвестия приближающейся развязки разыгравшейся в ЦТСА драмы, Бармак, очевидно, не был осведомлен. Равно как и о том, что новый главный режиссер ЦТСА — Александр Дунаев (а явно на него намекал Бармак, утверждая, что в одном из кабинетов сидел и. о. главного режиссера театра и вместе с его начальником ждал, кто же сообщит Алексею Дмитриевичу о роковом событии) появился в театре тогда, когда там уже не было Попова. И, справедливости ради, надо заметить, что именно Алексей Дмитриевич предложил кандидатуру Дунаева в высоких инстанциях (об этом см. в книге **«Меловой круг Александра Дунаева» Е.А. Дунаевой**).

Но Бармак решил сосредоточить наше внимание преимущественно на творчестве. Кстати, это же свойственно и **«Воспоминаниям и размышлениям о театре» Алексея Попова**. Режиссера, который только новаторскими прочтениями произведений Шекспира (одна лишь предложенная им в спектакле ЦТСА «Укрощение строптивой» идея «взаимоукращения» любовью Катарини и Петруччо чего стоит!), вошел бы в историю советского, рос-

сийского искусства. Незаурядного характерного актера — главным образом, театрального, получившего профессиональное «крещение» в легендарном Московском Художественном театре (из числа сотрудников, впрочем, Попова поначалу отчислил Вл.И. Немирович-Данченко, но впоследствии К.С. Станиславский восстановил его статус) и Первой Студии МХТ. Снимался Попов и в кино, были на его счету и пробы в кинорежиссуре (**«Два друга, модель и подруга»**, 1927) и **«Крупная неприятность»**, 1930). Обладал Алексей Дмитриевич огромным педагогическим потенциалом и талантом теоретика театра (о чем свидетельствуют и его хрестоматийный фундаментальный труд **«Художественная целостность спектакля»**, и записи занятий в руководимой им лаборатории при ВТО, помещенные в качестве приложений к книге Бармака). И даром рисовальщика, живописца, четко улавливавшего суть изображаемых им реальных людей, вымышленных действующих лиц и настроений, пейзажей. Соответствующие опыты Попова впервые в полном объеме публикуются именно в этой книге.

Попытка приобщить читателей к масштабной фигуре Алексея Дмитриевича Попова благородна и своевременна, особенно если учесть, что за постсоветский период успело вырасти не одно поколение зрителей и, как ни странно, профессионалов, мало знающих о ключевых «персонажах» летописи нашего театра. Красноречивым доказательством подобного факта стала устроенная осенью 2017-го в ГЦТМ имени А.А. Бахрушина экспозиция «От

К.С. Станиславского до Л.А. Додина», где не нашлось места для информации о Марии Кнебель, об Андрее Лобанове и Андрее Гончарове, Борисе Равенских и Николае Акимове. Об иных мастерах сцены, включая и Алексея Попова, — повествование о котором выходит у А. Бармака не типичным для «учебного пособия» (так определен статус книги), как правило, предполагающем некую беспристрастность в подходе к подаче материала. У Бармака превалирует ярко выраженная сердечная интонация, которая иногда и вовсе окрашивается в откровенно пафосные тона.

Этот пафос оправдан, когда Бармак перекидывает некий мостик от театра периода Алексея Попова к театру нынешнему, находящемуся, по его мнению, не в самом хорошем, несмотря на многочисленные внешние атрибуты успеха, состоянии. И вместе с тем — несколько смущает, если дело касается непосредственно Попова, плохо согласуясь с чуждым (судя по рассказам современников) любым проявлениям нарочитой эмоциональности характера Алексея Дмитриевича.

Настрой Бармака понятен. Разве можно иначе, без волнения рассуждать об Алексее Дмитриевиче Попове, который отличался не часто встречающимся среди людей театра единством своих лучших профессиональных и личностных качеств? Склонностью к самостоятельности (примером этому являлся его отказ остаться «под крылом» МХТ и отъезд в Кострому, где он организовал «Театр Студийных постановок»). Способностью одухотворить любые, невероятно примитивные,

без преувеличения ходульные сюжеты большинства имевшихся в его распоряжении (особенно в пору службы в ЦТСА) пьес, вроде «Степи широкой» Н. Винникова. И выпускать на их основе достойные спектакли. Постановки Попова, как считал Павел Марков, вообще были отмечены «редкой мужественностью и теплом настоящей жизни». Но, по логике Бармака, этого бы не случилось, не будь режиссер порядочным человеком, что, как известно, принадлежало к категории раритетов в любое время. Отсюда — вторая часть необычного, столь пространного названия книги. Первая отсылает нас к одному из самых значительных сценических созданий ее героя, **«Поэме о топоре» Н.Ф. Погодина (1931) в Театре Революции**. А присутствие на обложке слова «топор» оказалось необходимым Бармаку еще и для того, чтобы подчеркнуть жестокость эпохи, на которую пришли самые плодотворные годы режиссерской деятельности Алексея Попова, когда над многими нависала угроза физического уничтожения. Попов был одним из тех, кому удалось под эти обстоятельства не прогнуться, остаться собой, сохранить в душе привитое отцами-основателями МХТ стремление вопреки всему приобщать публику к добрым и светлым жизненным началам.

И этот этический посыл во многом противоречивой книги Александра Бармака важен не менее, чем ее просветительская направленность.

Майя ФОЛКИНШТЕЙН