



Вера МАКСИМОВА

## ОЛЕГ ЕФРЕМОВ И АНДРЕЙ ЛОБАНОВ

(Окончание. Начало в № 3-4, 2008)

*Вопрос о театральности Ефремова – один из самых сложных.*

*Никто из учеников Олега Николаевича и его критиков не смог бы написать о нем, как выдающийся актер Театра им. М.Н. Ермоловой Иван Соловьев о Лобанове: «Он "фонтанировал", подсказывал нам ошеломлявшие нас мизансцены. Я впервые для себя открыл его неистовую силу, его безудержность. Он словно подстегивал нас. Мне он предлагал такие решения сцен и такие мизансцены, которые ставили меня в тупик, и поначалу во мне шевелилось что-то вроде протеста. "Попробуйте, попробуйте!" – шутливо, но властно говорил Лобанов»<sup>1</sup>.*

В первом акте «Бешеных денег», знаменитого спектакля Театра им. М.Н. Ермоловой, режиссер ставил Лидию Чебоксарову – Л. Орданскую у колонны, в центре террасы, словно выставлял на витрине. В белом атласном платье, на фоне яркой зелени и белоснежных жардиньерок художника В. Дмитриева, с обнаженными плечами и руками, она долго и неподвижно стояла, невозмутимая, уверенная в себе, полная любования собой, и вальсы Штрауса, вкрадчивые и манящие, «омывали» живую статую.

Пауза тянулась невозможно долго, а в красивейшем эпизоде постепенно проступали режиссерские «перец и соль». Зритель понимал, «о чем пойдет речь». Лидия позволяла, предлагала себя рассмотреть. Неслышимый, совершался торг. Неприступную московскую красавицу-дворянку из почтенной семьи разглядывали «купцы и приказчики, как бы прицениваясь и прикидывая, за сколько можно ее купить»<sup>2</sup>.

Лобановская театральность была не только всепроникающей (в живого актера, сценографию, «мертвую» аксессуарную среду).

Она была ярчайшей, то есть бесспорной, очевидной.

Лобанов не скрывал интеллектуального (отчасти, рационального) характера своих супертеатральных мизансцен, которые рождались не только интуитивно, фантазией, как у всякого талантливого художника, но придумывались, сочинялись, возникали от мысли. «Мизансцена – это мысль, вложенная в планировку, высшая форма и заключительный этап планировки», – писал Андрей Михайлович<sup>3</sup>.

Ефремов не был в такой степени театрален. В обширной литературе о нем и его театре, скопившейся к началу XXI века, слово «театральность» почти не употребляется. Как будто ее и не было совсем в нем – актере и режиссере, о котором постепенно сложился (и останется в истории) комплекс суждений, как о художнике невероятной правдивости, искренности и свободы, громадного гражданского темперамента, «неприкрытой, неуступчивой социальности»<sup>4</sup>, изгонявшем со сцены «дурную театральность» («театральщину»), аналог штампов и омертвелостей.

<sup>1</sup> Соловьев И.И. Монолог под занавес. М., 1979. С. 127, 128.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Лобанов А. М. Из стенограмм четырех бесед А. М. Лобанова с заведующим литературной частью Театра им. М.Н. Ермоловой М.В. Бертенсоном. 1948 // Лобанов Андрей Михайлович. Документы, статьи, воспоминания. М., 1980. С. 63.

<sup>4</sup> Крымова Наталья. Имена. Избранное. Книга третья. М., 2005. С. 22.



Как известно, первыми «угадали» и поддержали Ефремова критики-шестидесятники, ученики Павла Маркова и других корифеев нашей театроведческой школы, чудом уцелевшей после очередного разгрома в конце 1940-х годов (кампания против «безродных космополитов» почти ее погубила), талантливые выпускники ГИТИСа.

Он и его рождавшийся театр не могли не быть счастливы этой поддержкой и пониманием сверстников, в литературном и театроведческом даре едва ли не равных ему. Шестидесятники объяснили Ефремову – его самого, а «Современнику» открыли перспективу движения, особость назначения молодого коллектива в 1950–1960-е годы, когда на короткий миг в жизни страны забрезжила свобода. Они были «соучастниками» сложной, разнообразной, к финалу мхатовского периода – трагической судьбы Ефремова. Талантливые литераторы, они умели запечатлеть человека и явление в искусстве.

Сначала заговорили об актере, но скоро и навсегда – в живую параллель – об актере и режиссере, потому что два эти таланта были в нем нераздельны, и режиссура его родилась из актерского дара и педагогического опыта. (Здесь – отличие Ефремова от Лобанова, так



же, как и от Товстоногова, Эфроса, других больших режиссеров «по преимуществу», никогда актерами не работавших.)

Шестидесятники первыми заметили в «Современнике» «исключительную заботу» о «жизненности содержания» и новый уровень сценической правды, новое звучание слова, живую речь улицы на сцене; и то, что в молодом театре

А.М. Лобанов

Сцена из спектакля «Спутники»

Сцена из спектакля «Люди с чистой совестью»

Сцена из спектакля «Старые друзья»

не искали новых форм, «вполне довольствуясь известными», и то, что в спектаклях о войне и не о войне был растворен ее опыт и чувствовался «точный адрес» послевоенного времени.

Очевидец жизни и творчества Ефремова, Наталья Крымова для объяснения режиссуры Ефремова использовала известную фразу чеховского Треплева из последнего акта «Чайки» – о том, что творить надо «не думая ни о каких формах», прислушиваясь лишь к тому, «что свободно льется из глубин души». Этот закон творчества действует в счастливый час, когда душа переполнена и кажется источником глубоким и неиссякаемым. Мы наблюдали такое в лучших спектаклях молодого «Современника»<sup>5</sup>.

Выделив в режиссерской деятельности Ефремова актерский аспект как наиглавнейший, она нашла сходство лидера «Современника» со своим и Анатолия Эфроса близким другом, известным чешским режиссером Оттомаром Крейчей, который видел «главную задачу» в том, чтобы «помочь актеру стать частью целого», чтобы «внушить актеру: люби героя больше самого себя», <...> «чтобы пройдя через героя, вернуться к себе – уже художником, сотворившим другого человека»<sup>6</sup>.

Лучше шестидесятников, этой несравненной по талантам и культуре генерации критиков, о Ефремове никто не написал. Следующие поколения историков и театроведов не могли обойтись без их книг и трудов. Возникли толкования и вариации сказанного прежде и, разумеется, новые легенды.

Анатолий Смелянский, Ефремова в «Современнике» не видевший, работавший с ним позже, в Художественном театре, подводя некоторые итоги в 1990-е годы, нашел для него новое слово. Неожиданное и странное для властного, честолюбивого художника, диктатора и «фюрера», как называли его в молодости соратники-актеры.

Критик другого поколения написал о «стыдливой» природе ефремовского дарования, об импровизационном, иррациональном, а не аналитическом – «умственном» даре режиссера. О том, что в актерском творчестве Ефремов «избегал резких форм», «дорожил натуральным, сиюсекундным, случайным, вот сейчас рожденным». И в постановках его часто не было видно «никакого режиссерского плана или задания, а пред тобой разворачивалась непредсказуемая живая жизнь»<sup>7</sup>. (Какой контраст в сравнении с рожденными мыслью, пенящимися театральностью мизансценами Лобанова!)

Сказанное на пороге XXI века не противоречило суждениям сорокалетней давности, а уточняло, оттеняло их. Из чего следует, что шестидесятники угадали Ефремова верно.

Сами они на протяжении всей жизни не оставляли столь волновавшую их в молодости тему рождения нового театра, свободного (по замыслу, в идеале, в мечтах) в несвободной стране, и человека, более всех этому послужившего.

Одну из самых оригинальных, живых и точных характеристик Ефремова и его актеров (воспоминание-видение сквозь толщу лет) дал бывший шестидесятник Борис Зингерман.

<sup>5</sup> Крымова Наталья. Там же.

<sup>6</sup> Указ. соч. С. 83.

<sup>7</sup> Смелянский Анатолий. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. М, 1999. С. 37.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>«Столичные разночинцы, они старались походить на чеховских интеллигентов и быть свободными сознательными гражданами, любимцами публики и ловцами человеческих душ, Ефремов был первым среди равных и, однако же совместное подробное обсуждение персонажей и эпизодов будущего спектакля занимало в этом театре львиную долю репетиционного времени. На сцене «Современника» Ефремов не имел соперников, хотя многие копировали его манеру, часто даже в мелочах, например, резкие утвердительные кивки головой, которые придавали речи дополнительный действенный посыл. Но ни у кого не было таких убеждающих интонаций и такой неотразимой улыбки, мгновенно раскрывающей светлую душу артиста. Он привлекал зрителя острым умом, искренностью, слегка застенчивым и победоносным мужским обаянием. К тому же при всей определенности натуры Ефремова, его отличала удивительная душевная пластичность. Он мог правдиво сыграть традиционного русского профессора и заводского слесаря. Сам он одновременно походил и на того и на другого. Ефремов вывел на нашу сцену середины века нового социального героя, человека самостоятельных стойких убеждений, способного воздействовать на публику прямо и проникновенно»<sup>8</sup>.</p> <p>Зингерман сказал об «активизме» Ефремова и его «аскетическом понимании жизненной правды», о соединении «публицистических намерений», искренней, молодой, наивной веры в «откровения XX съезда» с «методом физических действий» по Станиславскому, с «мхатовской традицией», которую театр не хотел копировать,</p>	<p><sup>8</sup> Зингерман Борис. <i>Человек в меняющемся мире // Театр, 2000, №3. Цит. по сб. Олег Ефремов и его время. М., 2007. С. 23.</i></p> <p><sup>9</sup> Там же. С. 23, 24.</p> <p><sup>10</sup> Ефремов Олег. «К.С. Станиславский» // Ефремов Олег. <i>Все непросто... Статьи. Выступления. Беседы. Документы. М., 1992. С. 13.</i></p> <p><sup>11</sup> Ефремов Олег. «О театре единомышленников» // Указ. соч. С. 49.</p> <p><sup>12</sup> Бродская Галина. <i>Комментарии // Указ. соч. С. 294.</i></p>

<i>Мастер-класс</i>	
<p>Но почти то же самое он повторяет и десять лет спустя, в 1966-м, в первый юбилей «Современника». И позже, пережив многие разочарования, утратив молодую страстность, категоризм суждений, он остается при своей юношеской вере в то, что на сцене самое главное – «живой человек», «жизнь человеческого духа», и «что» в искусстве всегда важнее, чем «как».</p> <p>В 1983 году на торжественном заседании в Большом театре, посвященном 100-летию Вахтангова, Ефремов зачитал небольшой доклад, который через год будет опубликован в виде статьи. В докладе имелось «положительное» упоминание о Мейерхольде, как о великом режиссере-классике и собрание известных цитат из Вахтангова. О том, что бытовой и натуралистический театр должны умереть, что «характерный актер» не нужен, если не «почувствует трагизм в каждой характерной роли», что «Принцесса Турандот» была «праздником театральности, искрометного веселья, безудержной импровизации». Было сказано о режиссуре, как о «явлении духовной культуры и народной жизни», о творческом подвиге Вахтангова и «мужестве осуществления самого себя», о его бесстрашных спорах со Станиславском, «оплаченных неврами, честью, здоровьем»; о том, что «он расправил свои крылья и вышел за пределы маленькой студии только потому, что совершилась Революция» и заговорил «со своим народом о самом важном»<sup>13</sup>.</p> <p>Не трудно заметить, что взволнованная публицистика в докладе, а потом и в статье преобладала в сравнении с эстетикой. И не было вахтанговской «тайны», гения с трагической судьбой, увиденного</p>	<p>новым зрением 1980-х, – мистика, неохристианина, желавшего поставить всю Библию целиком, толстовца и поклонника восточных религий; не успевшего разглядеть ужасный лик русской революции и художественно, этически, возторженно ее принявшего; в конце короткой своей жизни поклонявшегося Мейерхольду едва ли не более, чем своему учителю Станиславскому.</p> <p>Похоже, что Ефремов знал о Вахтангове, как и о Таирове с Мейерхольдом немного. И потому не чувствовалось его личного отношения к Вахтангову, заинтересованности в том, чтобы понять, проникнуть, применить открытия и откровения рано умершего новатора в собственной работе. Не здесь была сфера его главных художественных интересов. И эффектный текст, по всей видимости, был написан не Олегом Николаевичем. (Так он писать не умел, вообще писал мало, а к концу жизни не писал ничего.) Однако, несравненный артист, он с пронзительной искренностью, великолепной естественностью прочитал доклад, и зал, поднявшись до единого человека, долго аплодировал ему.</p> <p>В молодости, когда критики-друзья и критики-враги, чиновники-охранители, служители «официоза» из разных, прямо противоположных побуждений (одни – чтобы поддержать, оградить с помощью больших авторитетов, другие – чтобы ниспровергнуть, уничтожить) старались определить специфику «Современника», его принадлежность к тому или иному направлению Ефремов категорически противился этому, повторяя, что начала свои его молодой театр берет из МХАТа.</p>

<sup>13</sup> Ефремов О.Н. «Гражданское служение России» // Сб. Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 33–36.

Pro настоящее	ЭМ
<p>Друг-актер – Михаил Козаков, не мудрствуя, обозначил искусство «Современника», как «неореализм плюс антисталинизм». Но сам Ефремов не желал «прописывать» «Современник» ни по адресу пришедшего с запада «неореализма», ни по адресу игрового, масочного или знакового театра. Он был против того, чтобы его веселый, импровизационный, пародийный, с живыми актерскими гротесками «Голый король» (поставлен совместно с М. Микаэлян) сравнивали с вахтанговской «Принцессой Турандот», хотя параллели рождались сами собой.</p> <p>Его отличала абсолютная привязанность к Станиславскому и великому старому МХАТу. По свидетельству очевидцев, актеров Художественного театра в Камергерском, творчество Станиславского и Чехова было главной и постоянной (до оскомины, до скуки у присутствующих) темой его разговоров. Даже с высокой гостьюей Наинной Ельциной он умудрился разговаривать только о Станиславском, в другом случае, – о Чехове. Знали и читали единственное направление – Художественного театра. В своей любви к Гению был готов приписать ему даже то, чего Константин Сергеевич не успел (не смог) совершить и выразить в слове: «&lt;...&gt; Станиславский всю свою жизнь посвятил усовершенствованию отмычки для раскрытия любой пьесы»<sup>14</sup>. (Он, видимо, не знал, что вождя МХТ, который, что бы ни ставил, почти всегда ставил Чехова, критиковали серьезные оппоненты – Вахтангов, например, или Федор Комиссаржевский.)</p> <p>Он никому не будет препятствовать, ни с кем бороться, никого осуждать из тех, кто имел другую</p> <p>театральную веру. Но условный театр, искусство представления – все это останется для него далеким и чужим. Кажется, что Станиславский в конце 1930-х годов был терпимее, «прогрессивнее», чем Ефремов.</p> <p>Из сказанного ясно, что если время от времени, Ефремов (смутно, «полуузнавая», по интуиции), говорил то о «плохой театральности», то о хорошей, то есть органической, необходимой немалому числу художников по складу их дарования, он не говорил ничего, впрочем, как и его кумир Станиславский.</p> <p>Между тем театральность была растворена в нем в его молодые годы, в период работы в ЦДТ. Бурлила и торжествовала, талантливо давала о себе знать.</p> <p>Сам ли он отказался от сугубо театральных, игровых ролей, взвалив на себя бремя строительства «Современника», гражданской, этической проповеди с подмостков сцены, обязанность отвечать за все и всех? Или звезды так сложились, что театральное начало перестало увлекать его, изжило себя в нем, молодом, озорном и легком? И он услышал иные зовы времени и всей душой откликнулся на них, с годами становясь все более серьезным, печальным, хмурым ...</p> <p>О театральности Ефремова написали не критики-шестидесятники, идейные проповедники и бойцы, а режиссер М.О. Кнебель. Не о глубоком психологе, страстно взывающем правды, и не о пламенном гражданине сцены, который долго и упрямо оставался коммунистом, и не об увлеченном реформаторе и строителе театра. Она написала об Ефремове, человеке радости и прекрасного творческого озорства.</p>	<p><sup>14</sup> Ефремов Олег. «Нам десять лет» // Ефремов Олег. Указ. соч. С. 73.</p>

Мастер-класс	ЭМ
<p>«Он был мне близок буквально всем – легкостью воображения, чуткостью в восприятии режиссерских указаний, умением ощутить авторский замысел. Он схватывал то, что я говорила, моментально. Для этюдов необходимо творческое озорство – оно было сутью его дарования. Этот метод работы был ему удобен, будто он только так всегда и репетировал»<sup>15</sup>.</p> <p>«Легкость воображения» и «творческое озорство» как «суть дарования» серьезного, глубокого актера – это сказано «круто».</p> <p>Кнебель была много старше Ефремова, помнила великие театральные времена и ничего не боялась в театре. Она и почувствовала Ефремова «всею», без оглядки на сложившиеся о нем представления, намертво прикрепившиеся оценки. Он надолго пережил ее, и она не могла знать его судьбы – драмы расставания с «Современником», отказавшимся идти вслед за своим вождем в Художественный театр; трагедии «не победы» во МХАТе. Но то, что взваливший на себя груз строительства и ведения театра Ефремов не сможет воплотиться во всю меру своего громадного, разностороннего дарования, она почувствовала верно. Печаль ее предвидений ясна. Он сыграл и поставил меньше того, чем то, что было положено ему от Бога и от природы.</p> <p>«Сейчас, когда Ефремов создал свой театр “Современник” и известен, как его руководитель, я не перестаю жалеть, что он почти бросил актерскую работу.</p> <p>То, что он на пустом месте организовал новый театр, конечно, огромная его заслуга. На это потребовались и колоссальная энергия, и нервная выносливость, и</p> <p>одержимость своей идеей, и талант организатора, и талант режиссера и педагога – словом, многое. Но деятельность актера от всего этого не могла не пострадать. Я всегда чувствовала, что Ефремов нуждается в своем театре – это не актер-гастролиер, наоборот, он по своей природе актер современного, ансамблевого театра. Но физическим и душевным силам есть предел. И я не могу не жалеть, что актерский талант Ефремова не расцвел в полную силу. По современному чувству жизни, по остроте драматического восприятия, я могла бы сравнить его только с Хмелевым. Но Хмелев, рано умерший, успел к сорока годам выплеснуть свой талант полно и щедро... Что и говорить, сложны и не просто складываются судьбы людей театра!»<sup>16</sup>.</p> <p>Оба они – Кнебель и Ефремов – работали в ЦДТ с конца 1940-х. Недостаточно сказано и написано о том, каким актером был в те годы Ефремов. Кажется, совсем другим, чем в предстоящем «Современнике».</p> <p>Странно, но он не имел особого успеха в роли полярного летчика Сани Григорьева («Два капитана» В. Каверина), уступил первенство артисту Александру Михайлову, на долгий срок ставшему кумиром московской молодежной, в особенности девичьей, аудитории. Хотя по всем приметам, по духу и вере это была роль для Ефремова. Молодой человек, мечтатель и деятель, чистый и цельный, максималист, знающий любовь, верность к одной единственной женщине, к Родине, к трудной и романтической профессии полярного летчика. Отлично написанный, созданный талантливым автором, живой и обаятельный образ. Таких</p>	<p><sup>15</sup> Кнебель Мария. Вся жизнь. М., 1967. С. 492.</p> <p><sup>16</sup> Там же.</p>

Ефремов в недалеком будущем станет играть в «Современнике» и в кино 1960-х, щедро отдавая героям собственное необоримое обаяние, магическую способность внушать доверие.

Он очень хорош на фотографиях в этой своей молодой роли и никогда не будет так красив – в кожаном летном шлеме, с продолговатым худощавым лицом, с яркими глазами и белозубой улыбкой. Но первенство в роли тем не менее уступил актеру-товарищу, почти одногодке.

Но вот он сыграл Костю Полетаева в ранней, несовершенной, дидактической пьесе В. Розова «Страница жизни», и о нем заговорила Москва. Умный юмор, мистификаторство, то есть обаятельное притворство возникало в герое от желания казаться хуже, элементарней, циничней, чем был Костя на самом деле. Он виртуозно валял дурака, «косил» под уличную шпану, демонстрировал владение жаргоном. Но ни разу Ефремов не опустился до шутовства. Его Костя нес в себе потаенное достоинство, сознание своей человеческой цены. Он был добрым и верным, и музыкальным по природе, а не потому, что постоянно таскал с собой гитару. Пританцовывал, напевал, пел, провоцируя и дразня, копируя кого-то знакомого. Дурачась, демонстрировал свою «уличность» и «бывалость», и глубоко прятал любовь к девушке-подростку, сестре товарища. Обилие жизненных сил бурлило в нем. Он был легок, подвижен и очень молод. Казался взрослым, а на самом деле, как и другие герои этой нравоучительной пьесы, лишь начинал жить, пробовал себя на разных направлениях. Гитарист, балагур,



домашний затейник, «артист», мистификатор, этот Костя был не просто забавен, он был незауряден. Все в нем было узнаваемо, как в жизни. И все – сгущенней, театральной, талантливей, ярче.

Ефремов мучился, репетируя следующую розовскую роль «правильного» рабочего парня, сибиряка Алексея, приехавшего поступать в московский ВУЗ, достаточно типичную для себя в ближайшем будущем («В добрый час!»). Свидетельница «процесса» Наталья Крымова рассказывала, а потом и написала, что Ефремов работал «...деликатно и точно», «шел, не пропуская ни одного поворота», «на репетициях <...> познавал цену действительному разбору роли...»<sup>17</sup>. Но она же вспоминала, что они ужасно спорили с Эфросом. А теперь уже некому рассказать, из-за чего они конфликтовали – Эфрос, стремительно восходивший к режиссерской славе, и Ефремов, к которому, как к режиссеру, никто в ЦДТ еще серьезно не относился...

Мне, видевшей премьеру, казалось, что он искал характерность в бесцветной роли. Стремился оправдать присутствие своего героя в спектакле. (У начинающего драматурга Розова получалось, что в назидание непутевому профессорскому сынку Андрею.) Не жестокий категоризм юности, а деликатность, мягкость трогали в этом молодом, но рано повзрослевшем человеке, его врожденный такт и молчаливость. Алексей Ефремова давно уже чувствует себя мужчиной и держится с достоинством, хоть и в родственной, но не знакомой ему, непонятной, шумной, конфликтной профессорской семье. Провалившись на экзамене, мучится от стыда, впервые ощутив

свою неполноценность, то есть абсолютную неготовность провинциала, «деревенского» к поступлению в столичный институт. Он потрясен нежданной любовью к хорошенькой девушке-москвичке, которая кажется ему недоступной. Ефремов замечательно играл эту первую, оказавшуюся счастливой любовью. Скучного персонажа без действий, почти и без слов одаривал и подкреплял собственной индивидуальностью, личным обаянием. (Так будет и с ролью из двух эпизодов Бориса Бороздина в «Вечно живых», которая благодаря ему станет главной.) Но после блестящей эфросовской премьеры в Москве говорили вовсе не о Ефремове, а о талантливом постановщике спектакля, о невероятной в роли Матери – Чернышевой, недавней знаменитой трагистки, о талантливом, умном, нервном, ищущем не «кем стать», а «каким стать» Заливине, сыгравшем непутевого профессорского сына Андрея.

Театральный успех и триумф театральной ждал его в роли сказочного Ивана («Конек-горбунок»). Тем, кто видел Ефремова-Ивана, запомнились «вот такой простодушный длинный нос, и большие губы, и худые плечи, и трогательная обстоятельность повадки, и жест, который описать трудно, – руки протянуты вперед, ладонями друг к другу, а жест этот выражает и удивление, и хозяйское отношение ко всякого рода чудесам и «небылицам»<sup>18</sup>. И еще, как Ефремов приговаривал, притоптывая: «Ай, ду-ду, ай, ду-ду».

Я увидела и другое. Потому что критиком еще не была и не собиралась быть, а была счастливой школьницей-зрительницей, попавшей на недоступную премьеру.

<sup>17</sup> Крымова Наталья. Указ. соч. Книга третья. С. 306

<sup>18</sup> Крымова Наталья. Там же.

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Единственной моей целью было сидеть, смотреть, получать удовольствие. И никакую излюбленную мысль о «реальном начале народного мифа» (Н. Крымова) мне «тащить» было не надо.</p> <p>Я запомнила широкий жест, размах длинных рук и легкую поступь русской плясовой. Сияющую, белозубую улыбку неизменного победителя. (Годами я искала ее у Ефремова, иногда находила, но к финалу его жизни – все реже.) Руки у него были, как у Петрушки. Ладони – с плотно сжатыми пальцами, словно лопатки. И угловатость куклы. И резкие сгибы локтей, колен, суставов. В финале он был нарядно одет в вышитую шелками русскую рубашку, но явно «не тянул» на Ивана-царевича, скорее всего – не захотел им быть. Остался обаятельным, неунывающим Петрушкой, но не кукольным, а живым, «ряженым», зазывалой и затейником из балаганов на старых зимних театральных площадях, бесстрашным умницей, веселым бойцом, победителем дураков. Что-то неуловимо прелестное посверкивало и переливалось в нем.</p> <p>В ЦДТ состоялся режиссерский дебют Ефремова. До этого он пробовал ставить только на учебной сцене Школы-студии МХАТ. Необъяснимо, странно, но режиссер, который всю последующую жизнь будет привязан к пьесам серьезного проблемного содержания (к драматургии Розова, Рощина, Володина, к «производственным пьесам» А. Гельмана, которые ни много ни мало, но покушались на экономические основы социализма в СССР, к «человеческим комедиям» и драмам Чехова), для своей первой профессиональной режиссерской работы выбирает</p> <p>водевильный пустяк, правда, «шутливый и искренний, простодушный и изящный»<sup>19</sup>.</p> <p>До рождения «Современника» оставалось менее года. И несчастливая, запрещенная на десятилетия вперед пьеса «Матросская тишина» А. Галича, на тему еврейского изгойства, эмиграции, не существующей по советским понятиям, быть может, уже значилась в планах, а в беззаботном, озорном спектакле Ефремова «Димка-невидимка» превратились, играли, «превращались», теряли свое привычное значение люди-актеры и вещи-аксессуары.</p> <p>Уважаемая учительница припекала, приплясывала и залезала на стол. Главный герой, мальчишка, фантазер и выдумщик, не знающий математики, решивший использовать историю с шапкой-невидимкой, «болтался» в кресле, подвешенном под потолок. Взрослого школьника возили в детской коляске, как грудного младенца. Профессор вместо шляпы надевал на голову коробку от торта. Лысину изображала розовая купальная шапочка, а усы – крашенный ковыль. (Ну, как тут не вспомнить ваханговскую «Принцессу Турандот», которую не слишком чтит взрослый, зрелый Ефремов!)</p> <p>Вещи обретали пугающую самостоятельность. Стул стремительно («предательски») отъезжал назад, едва кто-то пытался на него сесть. Дверь подталкивала в спину и стучала входящего. Круглая табуретка от рояля с визжащей от восторга героиней сама по себе выкатывалась из соседней комнаты. И начинал «играть» занавес, разрезанный на узкие полосы, красный с лица, синий, зеленый, желтый, фиолетовый с изнанки, шуршал, сверкал разноцветными шелками,</p>	<p><sup>19</sup> Соловьева И. Димка и его приятели. // Сб. Олег Ефремов и его время. М., 2007. С. 12.</p>

<i>Мастер-класс</i>	<i>ЭМ</i>
<p>свивался, развивался, «разбегался» в разные стороны, обещая театральный праздник.</p> <p>Обыкновенные предметы домашнего обихода стол, буфет, шкаф – были сдвинуты с привычных мест. Белая оконная штора превращалась в парус. Велосипедное колесо – в штурвал, а круглые стекла шкафа – в иллюминаторы.</p> <p>Чтобы возникла и стала похожей на настоящую, палуба корабля «Приблизительный» с матросами – «морскими волками» (двоечниками, не знающими математики), нужно было лишь переменить свет. Тогда, кажется, и море появлялось, «и полоса, разделяющая синее море от синего неба, и белая яхта в волнах, и шелковый блеск паруса, и пленительно-непонятные слова морских приказов...»<sup>20</sup>. Ефремов и в будущем сохранит эту склонность к аксессуарной обстановочной театральности, к «театральности среды». В «Современнике», в «Назначении» А. Володина у него будут перестраиваться в шеренгу безликие канцелярские столы, а во МХАТе, в горьковских «Последних» закружит в тяжеловесной карусели на планшете сцены, глухо загромыкает фундаментальная мебель в разваливающемся доме жандарма Коломийцева.</p> <p>Но тогда, в середине 1950-х, в «Димке-невидимке», «юношеском, дерзком, смеющемся, щедром», насквозь музыкальном и звонком спектакле, где веселили даже стены, выкрашенные разными красками (художник Б. Кноблок), – еще было нужно, чтобы особенным образом заиграли актеры, с простодушием детей, ни чем не омраченной детской верой в невероятные обстоятельства и превращения. Ефремов их к этому</p> <p>всемерно побуждал. Собственно, так они и играли. И первая среди других – актриса Маргарита Куприянова, не забываемая для юных зрителей послевоенных лет Катя Татаринова в «Двух капитанах», Царь-девица в «Коньке-горбунке», младшая в пляде великих «травести» тогдашнего ЦДТ (Сперантовой, Чернышовой, уже перешедших на возрастные роли Новожиловой, Кудрявцевой, Булкиной, Цыганок, Шеффер, др.).</p> <p>Димка у нее не был дурачком, а был «верящим в условия игры, в которую его вовлекают. Но ведь в условия игры, им же затеянной, верят и все остальные герои водевиля, вплоть до бабушки»<sup>21</sup>.</p> <p>Не случайно смотревшим спектакль приходили на память рассказы о Станиславском на репетициях водевиля, с его «детски возбудимой гениальной фантазией, импровизационной легкостью»<sup>22</sup>.</p> <p>Критики заметили театральное, игровое начало в «Димке-невидимке». Одни написали об этом с восторгом, другие – умереннее, скромнее, всего лишь как о «шутке» начинающего режиссера.</p> <p>Они не были бы сами собой, если бы не обнаружили в работе Ефремова, разрушение «педагогически-дидактических штампов Детского Театра»<sup>23</sup>, «унылых ханжеских представлений о том, что можно и чего нельзя в Детском Театре»<sup>24</sup>.</p> <p>Они также оставили подробные и зримые описания спектакля, почему стало возможным проследить, что из него продолжилось и воплотилось в последующем творчестве Ефремова, а что оказалось перевернутой и закрытой страницей его жизни. Никогда больше он не ставил детских спектаклей, но</p>	<p><sup>20</sup> Там же. С. 13.</p> <p><sup>21</sup> Там же. С. 14.</p> <p><sup>22</sup> Там же.</p> <p><sup>23</sup> Крымова Наталья. Указ. соч. Книга третья. С. 305.</p> <p><sup>24</sup> Соловьева И. Указ. соч. С. 12.</p>

Pro настоящее	ЭМ
<p>«театрально озоровал» (опасней, бесстрашней, беспощадней) в «Голом короле» в «Современнике». В яркости, лубочности спектакля, в наивной звонкости интонаций у «положительных» (хороших) героев, в не усложненной, ясной, «ядреной» игре жили и радовали неистребимые человеческие детскость и мудрость.</p> <p>Он никогда больше не ставил водевилей в чистом жанрово беспримесном виде, но водевильность была растворена в его знаменитом «Назначении», определяла летучие, невесомые ритмы, импровизационность, внутреннюю свободу спектакля, в котором все было всерьез, но и в шутку тоже, и чувствовалось «странное смещение, что впору фантастике». Человек слушал и нестерпимо страдал оттого, что так обижена жизнью и людьми его чудесная Нюта. Молодой нормальный мужчина, подобно чувствительной барышне, грохался в обморок, жалея любимую. Улетал, удалялся куда-то в неведомое. И возвращался через мгновения, радостно сообщая: «Я отдохнул...». Зал смеялся, потому что было смешно. Но «вступала пронзительная драматическая нота»<sup>25</sup>, и становилось страшно.</p> <p>В «Димке-невидимке» проявилось «точное, изящное, уверенное мастерство»<sup>26</sup> режиссера-дебютанта, прекрасная фантазия Ефремова и то, насколько удалось ему добиться от актеров особого самоощущения и существования на сцене.</p> <p>Но в те суровые и «мнительные» времена, почти ни о чем из «арсенала театральности» еще нельзя было писать и говорить. Приходилось доказывать, что «греха формализма» в режиссерском первенце</p> <p>Ефремова нет. Ибо все было под дозрением, даже самое необходимое сцене. Отстаивая поворотный круг, нужно было напоминать, что его использовал сам Немирович в «Трех сестрах» Художественного театра. Слово «трюк» неизменно сопровождалось уничижительным эпитетом «бессмысленный», «режиссерская выдумка» была не иначе, как «самодавливающей»... В середине 1950-х упреки в формалистических приемах звучали почти так же часто, как в недавнем прошлом, при жизни Сталина. За «Димку-невидимку» опасались. «... Не придется ли резвому первенцу Олега Ефремова держать ответ за свои проказы?»<sup>27</sup>.</p> <p>Линию своих «театральных спектаклей» он продолжит «Современнике» и во МХАТе («Голый король», «Всегда в продаже», «Назначение», «Старый Новый год», «Перламутровая Зинаида» др.). Но тема «театральности Ефремова» не станет для его биографов и критиков принципиально важной. Их куда более будут занимать иные, главные, по их мнению, основополагающие, органические для режиссера аспекты творчества. (Гражданственность, социальность, правда, «жизнь человеческого духа», с годами углублявшийся в Ефремов-актере и в искусстве его выдающихся исполнителей психологизм.)</p> <p>Очевидцы его блистательного начала, шестидесятники, не потому так скупо сказали о его режиссерской и актерской театральности, что были не чутки и не зрячи. Саппак, Свободин, Зингерман, Соловьева, Крымова, Полякова и др. с их честностью, чувством ответственности и правды принадлежали своему</p>	<p><sup>25</sup> Крымова Наталья. Указ. соч. Книга первая. С. 312.</p> <p><sup>26</sup> Соловьева И. Указ. соч. С. 12.</p> <p><sup>27</sup> Соловьева Инна. Дорогу осилит идущий // Труд, 1956, № 9.</p>

Мастер-класс	ЭМ
<p>времени и средствами собственной профессии отражали его. Они почувствовали и выразили талантливым словом те именно качества Ефремова, которые сделали его художником, призванным временем. Театральное в творчестве режиссера-реалиста занимало их меньше.</p> <p>Возвращаясь к театральности Лобанова, еще раз скажу, что она была богаче, объемней, шире по диапазону, чем у Ефремова, была разнообразной, то есть разной. Эффектной, «бьющей в глаза» – в «Талантах и поклонниках», в «Бешеных деньгах» и вырастающей из форм жизни, не сразу различимой – в «Тане».</p> <p>У Ефремова имелось несколько (не много) спектаклей открытой, «сугубой» театральности, со специфической гротескной, лубочной, масочной, фарсовой (как в «Голом короле») или пародийной, карикатурной, капустнической («Всегда в продаже») системой актерской игры и далекими от жизнеподобия условными мизансценами.</p> <p>Множественно (вплоть до театральных хрестоматий) описана невероятная по долготе пауза абсолютной неподвижности Голого Короля – Е. Евстигнеева перед несуществующим зеркалом. Рядом заходились в похвалах наряду Короля жулики-портные. Статная, пышная, с перетянутой талией и соблазнительным бюстом, Статс-дама – Галина Волчек ровняла строй красоток, фрейлин двора. А Король в трико телесного цвета (в те пуританские времена имитирующем наготу), стоял и смотрел в пустую овальную раму. Оловянные глаза сияли. Улыбка ширилась, готовая «сбежать» с лица на затылок. Совершеннейший дурак был</p>	<p>подан крупным планом, парадный портрет дурака «в овале». Пустота смотрелась в пустоту. Без слов, не сходя с места, одной лишь мимикой передавал актер меняющееся самочувствие очень глупого человека, каскад его состояний. От подозрительности, робости, боязни быть обманутым, к уверенности и самолюбованию, упоению собой, сиянию восторга в вылупленных глазах.</p> <p>Мы видели, что рама пуста и зеркала в ней нет. Король глядел сквозь нее, но взор его не проник к нам, в зрительный зал, словно наткнувшись на прозрачную преграду, упирался в «нечто» и видел «нечто» или «ничто», т.е. себя. Евстигнеев идеально обыгрывал, «оправдывал» и это зеркало, и невидимую стену между ним и нами. (Как будто бы выполнял сверхсложное упражнение с воображаемыми предметами.) Его Король пребывал в абсолютном публичном одиночестве и, не стесняясь, мог прихорашиваться, «гарцевать», красоваться, любоваться собой. Это было сокрушительно смешно в спектакле, где магия внушения и самовнушения зримо демонстрировала свою силу.</p> <p>В другом театральном действе Ефремова «Всегда в продаже» В. Аксенова продавщицу, хамку Клаву из ларька «Пиво-воды», незабываемо представлял молодой О. Табаков. Клава говорила высоким «противным» женским голосом, носила накладные ресницы, густой макияж и пронзительного цвета пластмассовые серьги до плеч. Там же были «симультантные» мизансцены, зеркально повторяющие друг друга в тесных ячейках-сотах многоквартирного московского дома-улья. Ефремов искусно срежиссировал ритмический синхрон</p>

## Pro настоящее

ЭМ

этого человеческого копошения, мельтешения.

Он, как и Лобанов, ничего (ни условно-театрального, ни жизненно-реального) не совершал вне актера или вместо него. Но для него были очевидны высшие и низшие (легко доступные) проявления театральности. Своим трезвым зрением он различал ее градации и степени, не путал эффектную элементарность со сложностью и глубиной.

Карикатуру, блистательно со-творенную Табаковым (в отличие от многих восторженных почитателей и воспевателей популярной роли), он ценил не слишком высоко, понимая, насколько легко она достижима для столь талантливого актера. «Актерам на таком положении, как Табаков, можно уже с большим доверием отнестись к себе, и не плюсовать, не жать. Эти тенденции избыточного мастерства и необходимости его демонстрировать иногда существуют», – писал Ефремов<sup>28</sup>.

В том же самом спектакле ему нравилась другая актерская работа, другой овеянный театральностью (и музыкальностью) образ. О. Даль играл московского юношуджазиста, фаната джаза в Москве 1960-х годов. «Олег исполнял труба-ча-джазмэна, а я его подружку стилияжку, в черных чулках и короткой малиновой юбочке, – вспоминала Людмила Гурченко. История знакомая: поженились, ребенок, бедность... Мы пели с Далем на два голоса нашему ребенку колыбельную – популярный американский рождественский блюз. Зал притихал. И от этого мы пели еще тише. Когда публика была особенно тонкой и чувственной, нас награждали аплодисментами. Но когда Даль выходил на свое соло,

когда он появлялся на авансцене с трубой, когда его длинная, неправдоподобно узкая в бедрах фигура изгибалась вопросительным знаком, – никто не верил, да и не хотел верить, что это звучит из динамика фонограмма. Конечно, это играл сам артист. Труба-ча в исполнении Олега Даля был образом музыканта-артиста, взлетевшего высоко и прекрасно понимающего свою высоту. В этом своем соло он всегда был разным. И в каждом спектакле, глядя на него, я испытывала новые и новые ощущения, делала новые и новые и открытия. Один раз – да, Олег любит, он счастлив! А другой – нет, он счастлив, когда он один. Его много, очень много. Он никогда не скучает с самим собой. А однажды точно поняла, что главным для Даля была свобода. Роль труба-ча для него была очень символической. В ней был Даль-артист и Даль-человек – мудрый и тонкий, который видел реально то, что есть. И никогда не заблуждался в поисках того, что хочется»<sup>29</sup>.

Когда тонкий, как его труба, он склонялся, извивался, выпрямлялся, почти бестелесный, не человек, а силуэт, казалось, что музицировало его тело, что он сам и есть бесконечная в джазовых «отвлечениях» и вариациях музыка. Тело материализовало музыку и подчинялось ей.

Можно считать, что театральность Ефремова более всего проявлялась не в целостном образе спектакля, и не в мизансценах, а в актерах, причем, в актерах определенного типа, которые, к счастью, оказались в труппе «Современника» с первых шагов театра. Евстигнеева, Табакова, Волчек, склонного к преображениям и трансформациям Квашу, вахтанговку «не только по школе,

<sup>28</sup> Ефремов Олег. *Все непросто...* С. 88.

<sup>29</sup> Гурченко Л. *«Импровизация в миноре» // Сб. Олег Даль. Воспоминания. Материалы из архива. М., 1992. С. 71.*

## Мастер-класс

ЭМ

но и по артистической природе Дорошину, скромного по дарованию Паулуса, позже – невероятно загадочного Даля, он обязательно включал в свои работы, в том числе и в те, где форма, стиль, жанр, казалось, отсутствовали (за что его не раз и упрекали), а было «повествование», шла и развивалась в естественных ритмах жизнь. Едва ли не самые талантливые из выпускников мхатовской школы (как исключение в мхатовском по корням актерском составе «Современника», Даль окончил Щепкинское училище, Дорошина – Щукинское), они, естественно, были психологами, тонкими и умными «душеведами» на сцене. Но Ефремов видел, ценил в них и другие, «дополнительные», принципиально важные для него качества. В ансамблевой слитности своих постановок он находил место и применение их эксцентризму, гиперболизму, лицедейству, органической (редкой на российской сцене) гротескности. Его режиссерской волей и умением, они не только, не разрушали единства, не выглядели цитатами из «другого», «чужого» театра, а напротив, придавали красочность, многомерность, контрастность, объем психологическому, «нереалистическому» актерскому монолиту «Современника». Так в первенце театра, формально в высшей степени скромных (никаких), «реальных и натуральных» «Вечно живых» оказалась гиперболическая Нюрка-хлебозерка Галины Волчек, Нюрка-прорва, Нюрка-война (в крепжоржетовом платье и сверкающих ботах, с сосисками в авоське, локонами-сосисками над низким лбом, пальцами-сосисками в бриллиантовых перстнях). Беспощадность войны слышалась



в нюркином «рыке». Чрезмерность роли вмещала в себя буйство звериного. Вместе с этой воюющей хлеб у голодных людей Нюркой на сцену входила тревога и тоска эвакуационного кочевья, ощущение огромности сдвинутых войной пространств, сорванных с места громадных людских масс; беззащитности человека перед вселенским хамством.

В спектакле документальной точности – «Без креста» – появлялись фигуры бандитов, Глотова-Паулуса и Глухаря-Евстигнеева. До ужаса узнаваемые в надвинутых на глаза кепках-блинах и сапогах-прохорях, с собранными в гармошку голенищами. И почти символические, несущие ужас. Безголосый, бесстрастный, беспощадный в своей тихости, неприметности, «живой мертвец» Глотов. И Глухарь с его танцем-топотанием не в ритм и

Саня.  
«Два капитана».  
1951

Бородин.  
«Вечно живые».  
1957

Потапов.  
«Протокол  
одного заседания».  
1976

Иван.  
«Конек-Горбунок».  
1952



## Pro настоящее

не в лад, тупым и бездарным, полным зависти и ненависти к живым, нормальным людям, которые умеют хорошо делать свое дело, в том числе и танцевать.

И в деревенской, антирелигиозной эпопее «Без креста» по повести В. Тендрякова маленький юркий старикашка Куличек в исполнении молодого Кваши ни в какой мере не был бытовой или жанровой фигурой. Что-то жалкое проступало в его взвинченной веселости, в угодливой суетливости. Несчастье привычного изгойства. В деревенской толпе он появлялся свидетельством давно совершенного, никем не исправленного преступления над человеком. Был нищим, как и старый Аким из знаменитой пьесы Л. Толстого. Но еще более нищим, потому что у него уже не было и веры. И на протест, на восстание души не находилось смелости и сил. Были только уши и глаза, чтобы смотреть, ноги, чтобы бегать и поспевать, и жалкая роль присутствующего при событиях в российской деревенской глуши, где «власть тьмы» не поколеблена и на пятидесятом году советской власти.

И Волчек – изуверка Грачиха, погубительница внука Родьки (с ее не реальным гримом цвета праха, седыми, невероятной густоты бровями-лохмами, скрывающими глаза), бесформенная и грузная, бесшумно перекатывалась по дому, казалась тучей, которую налетевший ветер поднял с земли.

Ефремов замечательно сформировал труппу «Современника» (не однотипно, не в унисон и не «подобно себе») и сохранил, упорчил ее разнообразие вплоть до своего последнего четырнадцатого сезона в театре. (Его преемница на посту руководителя Волчек

следовала примеру учителя.) Но критики и историки театра почти не обратили внимания на то, что в коллективе, исповедующем «новую правду» супертеатральные, ультратеатральные актеры заняли положение лидеров, составили круг ближнего общения и действия Ефремова. По свидетельству Табакова, «актерским солнцем <...> театра», переполненного талантами, стал Е. Евстигнеев<sup>30</sup>.

Можно было бы еще многое сказать о сходстве и творческой перекличке через годы двух, никогда не знавших друг друга, выдающихся русских советских режиссеров, Андрея Лобанова и Олега Ефремова.

О смысловой, проблемной, эстетической родственности их военных спектаклей – «Старые друзья», «Спутники», «Страница жизни».

О глубинном, принципиальном сходстве воплощений Чехова: раннего лобановского «Вишневого сада» и первой ефремовской «Чайки» в «Современнике» предзакатных – «Дяди Вани» Лобанова в Театре им. М.Н. Ермоловой, оставшегося не осуществленным, и «Трех сестер» Ефремова во МХАТе, принесших режиссеру неоспоримую удачу, радость и утешение свершившегося.

Можно было бы сказать и о том, как драматически, трагически уходили из жизни неистовый реформатор, искатель идеальной модели театра Ефремов и никогда не отвлекавшийся на реформы, художник великой сосредоточенности и трезвого видения Лобанов.

Проблема театральности обоих – в сравнении, сходстве и расхождении оказалась существенной и заслуживающей внимания.

<sup>30</sup> См. Смелянский Анатолий. Предлагаемые обстоятельства. С. 38.