

ОЛЕГ ЕФРЕМОВ. НЕТРАДИЦИОННЫЙ ПОДХОД

К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

ТАТЬЯНА ШАХ-АЗИЗОВА. ЕФРЕМОВ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК

Этот разговор мы начинали еще в 2003 году в Институте искусствознания, когда Олегу Николаевичу Ефремову исполнилось бы 75 лет. Юбилей – вещь полезная. Он стимулирует нашу память, напоминает о наших долгах. Перед Ефремовым – и с каждым годом это все яснее – мы остались в большом долгу. Он так долго был с нами, вернее, мы были рядом с ним и настолько к нему привыкли, что у нас, очевидно, не возникало по отношению к нему чувства исторической дистанции, которое необходимо для науки.

Хотя каждый шаг Ефремова с самого начала был освещен, все это и по сей день разрозненно, объемной и полной картины его творчества нет. Приближение к этому – в книге «О театре и о себе»¹, где А. Смелянский собрал многое о Ефремове (его собственные высказывания, хронику его жизни и творчества) и дал подробные комментарии к этому. Комментарии спутника, однако, а не исследователя, свободного от присутствия своего героя.

Решив поговорить о Ефремове, мы сначала обозначили тему слишком торжественно: «Олег Ефремов и его театральное время». Собирались проанализировать все периоды его жизни, три его театральные дома, ЦДТ, «Современник» и МХАТ, те искусства, в которых он работал (кино, радио и телевидение), хотели взглянуть на него со всех сторон – как на актера, режиссера, строителя театра, педагога. Но быстро выяснилось, что это не под силу сразу, это требует всесторонней длительной подготовки.

Кроме того, говорить в применении к Ефремову «его театральное время» – узко. Ефремов начал действовать на пороге 1950-х годов и ушел

из жизни на пороге XXI века. Благодаря ему, мы многое поняли – и о времени, и о себе. На какой еще другой фигуре мы можем изучить нашу собственную и театральную историю за вторую половину XX века со всеми ее этапами, кризисами, взлетами и поворотами? Этот солнечный юноша, свободный и смелый, пришел в искусство в 1949-м году и формировался, стало быть, не в лучшее время. Но, видимо, в этом времени было нечто такое, чего мы пока не разгадали, не знаем, подходя к нему догматически, раз это время создало, выдвинуло такую фигуру, как Ефремов.

А последний, самый драматичный, период его жизни – это 15 лет нашего «нового времени», перестроечного и постперестроечного. Мало кто готовил это время так, как Ефремов, но, когда оно наступило, он от него отошел. У него с этим временем получилась какая-то нестыковка. Почему? Может быть, дело не только в нем, но и во времени, где мы снова чего-то не поняли?

Поняв, сколько проблем перед нами, мы решили пойти по иному пути: не строить пока никакой системы; не навязывать друг другу никаких тем, чтобы каждый говорил о том, что лично ему близко. В итоге эти затронутые разными авторами «болевы точки» судьбы, возможно, добавят красок в общую картину или хотя бы наметят координаты будущих исследований об О.Н. Ефремове².

В итоге название разговора изменилось и конкретизировалось: «Олег Ефремов. Полвека в театре. Его театральное время. Концы и начала. Кто он? Сложность цельного человека. Его театральные корни. Логика пути: переломы, кризисы, взлеты. Актер Ефремов: экран и сцена, от Пушкина до Чехова». Разговор этот, начатый пять лет спустя, мы продолжаем и сегодня, потому что он не потерял своей актуальности. Напротив, актуальность его только возросла.



¹ Олег Ефремов. *О театре и о себе*. М. 1997.

² Картина эта и начала складываться к 80-летию О.Н. Ефремова, когда подряд вышли три книги, ему посвященные и выполненные в разных жанрах — альбом воспоминаний, записи репетиций и сборник критических статей. Последнее фундаментальное издание, как бы в ответ нам, названо: «Олег Ефремов и его время». Статьи. Интервью. М. 2007.

О. Ефремов. 1986

**ВЛАДИСЛАВ ИВАНОВ.
ОДИН ЗА ВСЕХ. ОДИН ПРОТИВ ВСЕХ**

Исследовать творчество Ефремова достаточно легко, ибо мы смотрим на него уже с другого берега, и в то же время бесконечно трудно, ибо приходится постоянно анализировать анализирующего. Ведь это мы сами, ныне историки театра, ликовали когда-то на «Голом короле» Е. Шварца, с перехваченным от спазма горлом пели «Интернационал» в финале «Большевиков» и т.д. и т.п. Спектакли Ефремова

во многом есть вехи наших собственных иллюзий и упований.

Русский психологический театр стал для Ефремова романтической и идеальной страстью. Был воспринят не как обязательная в годы его сценической молодости художественная норма, но как запретный плод. В системе Станиславского он видел силу, освобождающую человека от посягательств официоза, от насилующих обстоятельств места и времени. В театре Ефремов всегда искал правду/истину и, как полагается, разделил многие иллюзии

Pro настоящее



Школа-студия МХАТ.
1946

Володя Чернышев
«Её друзья». 1949

Саня. «Два капитана».
1951

Иван.
«Конек-Горбунок».
1952

Самозванец.
«Борис Годунов». 1957



своего времени. Его искусство стало совестью (слово, ныне совсем не популярное) мятущегося, задыхающегося общества, пытающегося «жить не по лжи».

В последние годы, когда буржуазность по-советски, т.е. особенно циничная и наглая, стала веселой нормой жизни (в том числе, и театральной) и обступила артиста со всех сторон, ефремовское одиночество его последних лет и выпадение из «хора» стали физически ощутимы и наглядны. Ирония судьбы была тем злее, что лучшие годы Ефремова прошли под знаком «театра единомышленников». По замечанию критика, Ефремов посвятил свою жизнь сокрушению «стены». От себя добавим: то, что хорошо работало против «стены», оказалось

неуместно против липкой жижи. Свое последнее одиночество Олег Ефремов переносил мужественно. Это был тот самый трагизм с улыбкой на лице, о котором в начале прошлого века писал нелюбимый им Мейерхольд.

Театральный постмодернизм, достигший отечественных берегов, своим безразличием к истине, правде чувств и прочим вещам, которые для Ефремова были священны, только обострял его одиночество.

Олег Ефремов был какой-то особой функцией искусства, которую общество перестало ощущать как насущную.

В полемической точке зрения, что Олег Ефремов – идеальное воплощение советского человека, многое убеждает. Но постепенно приходят



сомнения. Конечно, в своем единоборстве с системой Ефремов был с нею тесно связан. И то правда, что, будучи ярко выраженным оппонентом режима в театре, он видел в нем лишь искажение идеалов революции, от которых сам так и не отрекся. Но, увлекаясь советскими истоками Ефремова, мы рискуем потерять Ефремова как русский национальный и едва ли не фольклорный тип, с одной стороны, и как тип совестливого чеховского интеллигента – с другой. Тем более, что понятием «советский» мы рискуем перекрыть ту антибуржуазность, вне которой невозможно понять наиболее значительных русских актеров и писателей последних двух столетий.

ИННА ВИШНЕВСКАЯ. ВЕЩЕЙ ОЛЕГ

Олег Ефремов всегда строил театры. Выглядел блестящим зодчим России – в случае с «Современником», и трагическим строителем Сольнесом – в случае с МХАТом. Одна его театральная постройка осталась современной «на все времена», другая, внешне все еще импозантная, резко пошатнулась и рухнула, подточенная изнутри, несмотря на все усилия этого «нового Станиславского». Возведение «Современника» было горячей студийной мечтой молодого реформатора. Попытка возродить МХАТ свелась к воплощению наполеоновских планов въехать на белом коне в свою академию, в свое королевство.

Но Ефремов строил не только театры. Он строил еще и театры в театрах, создавая какие-то особые репертуарные программы, репертуарные «сериалы», которые в итоге выглядели на вполне традиционных сценах суверенными театральными площадками. Любопытно, что одержимость театральным строительством проникала у Ефремова не только в организационные и репертуарные замыслы, но и в «строительное» общение с самими пьесами, которые брались в работу.

Не было ни одной пьесы, попавшей в руки Ефремову, которую бы он оставил в покое, поставил, как есть. Пьесы эти действительно попадали «в работу». Он менял местами акты

и сцены, переносил эпилоги в прологи, разбивал монологи на диалоги... Пьесы, которые он все восторженно любил, становились для него на время репетиций врагами, вражескими плацдармами, овладеть которыми он мог, лишь всё перемонтировав, кое-что купировав, кое-где приглушив, а кое-где усилив звук. Это была какая-то мания строительства работника на исполинской театральной стройке, где в дело шло все: и новые таланты, и прославленные коллективы, и сама драма. Все было его колоннами, его фронтонами, базиликой, портиками, архитектурными ордерами.

В «Современнике» таким внутренним репертуарным строительством стала подготовка к 50-летию советской власти. Казалось бы, проще простого: театры уже давно приспособились к этим парадным «датским» премьерам. В репертуарной сокровищнице одна кодной хранились для этого пьесы советской классики: «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» Н. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева. Так и мелькали все эти Любви Яровые в 1930-х, 1940-х и, наконец, в 1950-х, все эти «Штормы», разражавшиеся каждое новое октябрьское десятилетие. И не какие-либо ремесленники от искусства то и дело возвращались к этим октябрьским сухим «концентратам». Пьесы эти выпускали лучшие режиссеры страны. Правда, душа их давно отлетела, оставив лишь высокий профессионализм, прикрывавший равнодушие.

Словом, в 1967 году все шло своим чередом. Никто не искал новых форм, одна за другой объявлялись премьеры все той же «Любви Яровой». Но Ефремов внезапно нарушил это театральное благолепие, не произнес этого сакраментального, этого сувенирного октябрьского имени – Любовь Яровая. Ефремов, каким мы его знали, не то что поставить не мог, но даже просто произнести в качестве следующей своей премьеры нечто вроде «Разлома». Банальность не была его грехом. Но тот же Ефремов не мог и вовсе отказаться от октябрьского театрального ритуала и вообще никак не откликнуться на 50-летие революции.

Решено было «построить» новую трилогию вместо старой заезженной тройки пьес советской классики. Режиссер захотел не просто



Николай I, император.
«Декабристы». 1967

Желябов.
«Народовольцы». 1967

Репетиция спектакля
«Большевики». 1967

рассказать о революции, но проанализировать ее духовные параметры. А всегда ли революция нравственна? А всегда ли ее методы человечны? А всегда ли кровь, пролитая на баррикадах, необходимая цена ее торжества? У Ефремова созрела мысль о трилогии, лейтмотивом которой должна была стать вместо привычной гармонии непривычная дисгармония самих понятий революции – нравственность, насилие и мораль.

Задача была нелегкой. Официальная идеология давно канонизировала ответы на эти вопросы. Насилие, конечно же, нравственно, если оно служит народу, если во главе его стоят великие свободолюбцы и народные заступники, наподобие Емельяна Пугачева или Степана Разина. Сам вид гильотины должен вызывать восторг, пока она служит Робеспьеру и убивает аристократию. Но стоило ли ради этого давно известного набора ответов про «насилие во благо народа», про «наше оружие» затевать огромную художественную и, в общем, политическую – и просветительскую – работу?

Нет, надо было отвечать заново. Надо было привлечь к работе свежие силы и внимательно разобраться в нравственной проблеме. В том, что жемыз празднуем 50 лет спустя. Исполняем ли гимн пролитой крови или реквием по погубленным жизням? И Ефремов приглашает в «Современник»



«своих» авторов – по-университетски образованного драматурга Леонида Зорина, талантливого журналиста Александра Свободина и драматурга-политика Михаила Шатрова.

И тут сказалось умение Ефремова мыслить небанально. Писали новую трилогию не какие-нибудь «драмодель», и не старые циники-инсценировщики, набившие себе руку на советской теме, и, скажем, не знаменитые и старшие по возрасту Александр Штейн или Александр Крон, а писатели, которые пытались осваивать новые драматургические формы, что-то противопоставлять сложившимся идеологическим темам и морфемам.

И вот пьесы готовы, Ефремов приступает к репетиции. Рядом с ним – его сценограф, художник всей трилогии Петр Белов. Только двадцать

лет спустя мы узнаем его по-настоящему. Узнаем, что в этом трудном, скромном, сумеречном, казавшемся несмелым, но талантливым человеке горел грозный диссидентский огонь. Впереди была его знаменитая художественная выставка, где тысячи людей стояли в очереди, чтобы только взглянуть на его живописные полотна – на мученика Мейерхольда, на разорванную пачку папирос «Беломор» у Сталина на столе, из которой трагической вереницей тянулись на свободу несчастные узники ГУЛАГа и заложники «Беломорканала». Но Ефремов, выходит, догадался об этом раньше всех. И, возможно, скрытый до поры до времени оппозиционный огонь, бушевавший в Белове, еще больше обострил творческие поиски Ефремова, который никогда по сути диссидентом не был.

Сколько бы мы ни спорили сегодня о Ефремове, о его ошибках, мы не можем рассматривать это вне его времени. Но Ефремов был художником, а уже в самом таланте художника непременно кроется оппозиционность. Для жанра пьес «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» им и его друзьями была выбрана форма «документальной драмы», еще малоизвестная в театре вообще и еще только начинавшая свой путь в Театре на Таганке Ю. Любимова. Самое бесспорное понятие «документ», положенное в основу этих «новых драм» Зорина, Свободина и Шатрова, должно было прикрывать и подстраховывать спорное для эпохи содержание этих пьес.

Это теперь спокойно и, более того, с юмором, а то и с иронией кое-кто говорит, что уже в те времена он ощущал всю бессмысленность художественных усилий Ефремова. Что ему вполне были ясны ошибки декабристов, и якобы светлые идеи цареубийц-народовольцев, и жестокость «ленинского гуманизма». Возможно, наиболее прозорливые и чуткие из нас уже тогда предвидели крах революционных умонастроений, и беспомощность сразу всех художников, пытающих еще выяснять и взвешивать антинародность и насилие «советского режима», а не сразу, резко и прямо, сказать об его антинародности. Но в массе своей и зрители, и театральная общественность с замиранием сердца, с восторгом



Снос театра
«Современник» на
площади Маяковского

смотрели ефремовскую трилогию. А в финале «Большевиков» в едином порыве вставали, чтобы вместе пропеть «Интернационал».

Но зеркало перед нами поставил именно Ефремов – в «Декабристах» Л. Зорина, «Народовольцах» А. Свободина, «Большевиках» М. Шатрова. Там перед нами предстали люди, всего лишь спорившие и отстаивающие свою точку зрения, но это уже будоражило душу. Мы не стали от этого в один миг убежденными контрреволюционерами, но Ефремов заставил нас мыслить и сомневаться.

ЕЛЕНА СРЕЛЬЦОВА. ПОПЫТКИ ОСВОБОЖДЕНИЯ

Театр Ефремова (не по хронологии, но по составу) можно разделить на три части: классический, исторический и современный. Это три пути к постижению личности Ефремова, а шире – русского художника, сформированного в условиях несвободы, и его попыток к освобождению. Все главное для Ефремова заложено в его начале. Теперь многим кажется, что ему всегда везло, и он вошел в театр героем-победителем, сразу всеми признанным. Это, однако, не так. Ефремова после окончания Школы-студии не взяли во МХАТ, а в ЦДТ он начинал с второстепенных ролей и играл в течение семи лет совсем не тех героев, с которыми мы сейчас связываем его театральный облик.

Надо бы вернуться к его началу, к истоку. Привычка говорить о Ефремове не с начала его пути закрепляет в нас стереотип восприятия

этой личности. Стереотип главный: Ефремов сразу вошел в историю театра и в жизнь победительным героем. И будто его сразу заметили, обласкали, угадали в нем его грядущее реформаторство. Ефремов воспринимается фигурой признанного лидера, организатором «Современника». Это 1956 год. Основатели молодого театра прямо говорят о себе: «Мы дети XX съезда», борцы за правду. Возникает единое поколение, гражданственное, социально активное. Собственно, идеология спровоцировала эстетическую программу «Современника». И театр на эту «провокацию» ответил – отказом от любой лжи, в том числе, и художественной. Отказом от любого рода подделки, от всевозможных театральных ухищрений, наслоений, всяческой имитации искусства – ради четко выраженной позиции. Что-то должно было произойти в жизни Ефремова, чтобы вскоре, при создании «Современника», ему поверили и пошли за ним; должна была, освободившись, проявиться по-настоящему его личность. Это случилось задолго до XX съезда, в спектаклях того же ЦДТ, поставленных А. Эфросом, – «В добрый час!» и «Борис Годунов»; в ролях, соответственно, Алексея и Самозванца. Быть может, на уровне подсознания эти роли и определили то, что дальше будет делать Ефремов в театре; выявили две его личные темы – тему современного героя, простонародного и благородного, и тему власти, ее превращений, ее «масочности».

Если быть исторически точными, восхождение Ефремова к его идеалу, Московскому Художественному театру, началось с поражения, с удара. Ефремова не приняли во МХАТ. В 1949 году он стал актером ЦДТ. Начал с второстепенных ролей. В классике. В современных пьесах. В инсценировках. Он никем не был угадан. И, кажется, подчинился судьбе. Если ему назначали роли героев, то это были совсем не те герои, с образом и обликом которых мы бы его соотнесли. Ему 22 года. Семь лет он, если не совершенно не заметен, то повторяет, почти копирует традиционный советский принцип вступления, внедрения в сложившийся театр молодого актера. Актера нового поколения, которое никому не нужно, хотя бы в силу того,



Конец 60-х годов

что «старики» еще сами хотят быть молодыми и играть молодых. Он начинал так, как начинали любые более или менее одаренные артисты. К тому же не было «допингов»: никакой помощи ни со стороны кино, ни, тем более, со стороны телевидения. Эта индустрия была еще не так развита, как сегодня.

Он сыграл в 1950 году Митрофанушку в «Недоросле». Через два года – Иванушку в «Коньке-Горбунке». Крестьянина в «Дубровском», а не самого Дубровского как можно было бы предположить. Раньше бы сказали – ампула «простак», «рубашечный герой». В 1951 году в «Горе от ума» он сыграл французика. Через два года, в 1953-м, ему, как принято было объясняться, доверили роль Молчалина. Поступательное развитие доверия к нему – именно и только признак недоверия. Он шаг за шагом должен был доказывать, что он настоящий мхатовский актер, что нет маленьких ролей. Одни и те же режиссеры год за годом видели его другим. Не они его – он их к себе приближал. Он играл

Мастер-класс

в каверинских «Двух капитанах» сначала, в 1950 году, Фабера. Играл не того, кого мог бы. И только через 5 лет – Саню Григорьева у того же режиссера. Он играл стражников и учителей, этих, действительно, «третьих мальчиков с плаката», свиту, фоновых персонажей сюжета. Переиграл мальчишек-друзей в пьесе В. Розова «Ее друзья». И т.д. Что-то глубоко личное должно было произойти, чтобы Ефремов стал лидером, чтобы ему поверили так, как поверили, и пошли бы за ним. Даже просто перечислив эти его первые роли, невозможно не почувствовать, что актер делает в театре что-то не то, пусть и органичное, но в любом случае – слишком легкое, поверхностное.

В 1955 году Ефремов впервые выступил, как режиссер. Поставил «Димку-невидимку» В. Коростылева. До «Голого короля» в «Современнике» оставалось еще пять лет. Две сказки. Казалось бы, не сближающиеся. Но, по-моему, сближающиеся несомненно.

Вся палитра игровых перевертышей, отражений, превращений, обманов, фокусов с видимым-невидимым притворством и согласием притворство принимать за правду уже, пусть пока с примитивно «михалковским» оттенком, Ефремова притянула, уже стала ефремовским пространством смыслов. В пробе «режиссерского пера» ощутимо приближение к внутреннему сюжету будущего настоящего начала. Детский театр словно бы некое «подполье», в котором можно было без помех пробовать, искать, додумывать свое главное художественное высказывание – дело. Даже Молчалин оказывается нужным ефремовскому пространству. Не бывает ничего случайного.

А. Эфрос увидел в нем другого героя. Две роли (1954 и 1956 годы), на мой взгляд, психологически и, если угодно, на уровне подсознания, построили, определили для будущего все, что впоследствии в театральном искусстве создал Ефремов. И как актер, и как режиссер. Это Алексей в пьесе Розова «В добрый час!», и Самозванец в «Борисе Годунове». В мхатовском «Борисе Годунове» он в царе Борисе тоже играл тему самозванца, тему самозванства – личина и лицо. Эфрос угадал главные личные темы Ефремова-человека и Ефремова-художника.

Первая – тема современного героя, простонародного и благородного одновременно. Простота его была не в «рубашечности», а в даре простоты как доверия, не притворства, природной щедрости любви к людям. Второй темой была тема власти, актерских возможностей власти, ее «масочности». Силы маски. Ефремову была внятной ситуация раздвоения человека, наделенного какой бы то ни было властью. Это может быть власть высокого поста или маленького начальника. А может быть власть таланта. Власть красоты. Власть любви. В разные годы он выстраивал репертуар, вслушиваясь в эти внутренние темы. Ими держались такие, кажется, далекие работы, как «Назначение» А. Володина в «Современнике» и «Утиная охота» А. Вампилова во МХАТе.

Тема «власти МХАТа» тоже стала пронзительным, сверхчувственным, остро ранящим его личным фактором творчества. Он был столько же «властителем» Художественного театра, сколько и его заложником (в последние годы особенно). Тема власти искусства с годами все более в его спектаклях трансформируется в тему власти любви или нелюбви. Его «Чайка» 1980 года – об этом. Его «Горе от ума» – об этом. Его «Три сестры» – об этом. Его последняя незаконченная работа, «Сирано де Бержерак», как ни покажется это странным, есть возвращение в то пространство смыслов, какое он начал изучать еще в «Димке-невидимке». Сирано – тоже невидимка, с этим не поспоришь. Тайна власти любви осталась неразгаданной.

Поиск современного героя Ефремов будет вести в разных пьесах, на любом материале – от бригадира Потапова в «Заседании парткома» А. Гельмана до Зилова в «Утиной охоте». Зилов стал последней для Ефремова-актера современной ролью-исповедью, признанием в ложности прежней веры и нынешнем безверии. Исповедь эта тоже была попыткой освободиться хотя бы от внутреннего гнета.

Поиск современного искреннего, честного, а значит, и благородного героя, но не лобовая его актуальность был для Ефремова важен в любой современной пьесе. От Бориса Родина в пьесе «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова до Ильина в «Пяти вечерах» А. Володина. Даже в

«Сталеварах», несмотря на неожиданность выбора. Нам странен был сам этот выбор, но мы, любя Ефремова, так или иначе пытались объяснить и понять его. Если учесть контекст разговора о ефремовских внутренних сюжетах, то «Сталевары» в его судьбе вполне логичны. Это была еще одна попытка показать простых, не «масочных» людей. Между «Сталеварами», «Заседанием парткома» и раздвоенными героями в раннем «Назначении» или беспощадной откровенностью Ефремова в роли Зилова дистанция виртуальна. Тут гораздо более важны расстояния от маски до души. После «Утиной охоты», с 1979 года, Ефремов не будет больше играть современных героев. И не потому, что Зилову – 27 лет, а Ефремову – 52. Он высказался. Чувство вины открыто. Добавить нечего. В роли Зилова сошлись, совпали две главные его личные темы – современный герой и маски власти. Это была для него роль–прозрение: жизнь без идеального мира невозможна – словно бы говорил он. Это была роль-освобождение: ложная вера исчезла, а другой, будто признавался он, нет. Ефремов верил в ценности социализма. Зилов был его актерской и человеческой исповедью. Если угодно, его покаянием. Это трагическое опустошение, на мой взгляд, питало весь, так скажем, его последний период творчества.

И если не опасаться парадоксальности сравнения, то именно А. Эфрос, а вовсе не XX съезд партии, стал крестным отцом Ефремова. Съезд партии, бесспорно, поворотный и чрезвычайно важный для многих людей его поколения, был фактом внешне ярким, но обманчивым. Сильнее работали факты скрытые. Например, удар по самолюбию – не приняли в любимый театр – по существу, это звучало, как «Смирись, гордый человек». Но это был еще и один из толчков для созревания ефремовского «вопреки», для нацеленности его на преодоление обстоятельств.

«Современник», главное дело Ефремова «со товарищи», не мог не возникнуть в момент, который психологи называют «кризисом середины». Обычно это порог 30-летия. На этом «пороге» (30 лет плюс-минус два-три года, по Высоцкому, это возраст вершины) Ефремов

сделал главный выбор своей жизни, понял и принял чувство ответственности на себя. Отсюда – свой театр, желание вовремя состояться, собрание поколения для высказывания. Поколение соединило тогда в 1956-ом году энергия отрицания. Они точно знали, чего они не хотят. То, чего они хотели, держало их недолго. Театр Галины Волчек – это другой театр. Не лучше и не хуже – просто другой, по-другому живущий в другом времени. В то время почти все соглашались, что сила Ефремова-лидера заключалась не в формулировании новых идей, а в отказе от прежних, фальшивых. Сам отказ воспринимался тогда фактом освобождения, силой. Слабость была как раз в том, что энергия отрицания слишком долго питала новое дело. Одна ласточка погоды не делает.

В 1970 году программа обновления МХАТа была заведомо проигрышной. Ставка делалась на готовых артистов. Началось «переливание крови» из «Современника» во МХАТ. Процесс разделения, театрального распада, дробления, с удесятеренной скоростью пронесшийся позже, начался тогда. Дом, расколовшийся в себе самом, не устоит. Ефремов, понимая сложность, двойственность своего положения, тем не менее превращался в того, против кого бунтовал когда-то. Чувством вины он был переполнен в последние годы. По-чеховски. По-ивановски. Не только человек, артист создает роли – роли создают его тоже. Они влияют на дальнейшую его жизнь. Новых идей Ефремов найти не мог. Поколение разделилось на одиночек, спасавшихся, кто как может. Все это делало его не просто одиноким. Рядом были как бы единомышленники, но – какое-то вселенское сиротство.

Мы и дальше – и это правильно – будем считать Ефремова создателем «Современника» и строителем нового МХАТа. Но вот что важнее, однако. Олег Ефремов создал свой Художественный театр, без разделения на периоды, Детский театр, «Современник» и МХАТ. Это его театр классики – с Пушкиным и Чеховым в центре. Это его исторический театр, и не только, допустим, «Так победим!» или знаменитая трилогия в «Современнике», но и некоторые пьесы, точно привязанные ко времени, пьесы А. Гельмана в том числе. Это



его театр современного героя. Вот, по-моему, три пути к постижению Ефремова как масштабной творческой личности второй половины XX века, как крупного художника трагического склада, сформированного советским временем в условиях несвободы.

Последний период Ефремова был трагичен. Кризис во МХАТе совпал с его внутренним кризисом – как будто он сам начинал делать то, против чего когда-то боролся. Свободы это не приносило. Возобладала энергия отрицания. Вообще сила Ефремова-лидера была, прежде всего, по-моему, в отказе от ложных старых идей.

АЛЕВТИНА КУЗИЧЕВА. ПУШКИНСКОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ ЕФРЕМОВА

Исследование этого феномена в жизни и творчестве Ефремова, конечно, не исчерпать. Он включает в себя, конечно, не только и не столько актерские и режиссерские работы Ефремова, связанные с произведениями Пушкина; чтение им пушкинских произведений на радио; роль Пушкина в спектакле «Медная бабушка» по пьесе Л. Зорина, но нечто гораздо большее. То, что можно было бы назвать скрытым парадоксом присутствия Пушкина в творчестве Ефремова.

Почему парадоксом? Может быть, потому, что это присутствие очевидно и не очевидно. Например, почти без натяжек и с оправданным пафосом можно было бы рассуждать о вольнолюбивых традициях великого поэта в творческих и человеческих исканиях режиссера. И привести собственные слова Ефремова: «Что есть человеческая свобода? Не бояться значит быть внутренне свободным; никому не отдавать предпочтения; оставаться опять-таки свободным – значит ничего не просить. То есть оставаться самим собой и в себе искать свободу и силу». Свобода – это особая черта, как не раз говорил Ефремов. Она воспитывается огромными усилиями. Пушкин был свободен даже под гласным и негласным надзором. Свобода – это еще к тому же особое ощущение.

Можно, если пристально всмотреться и вслушаться в некоторых героев Ефремова, отыскать в их настроении комплекс русского

«лишнего человека», открытый Пушкиным. Так он играл в спектаклях по пьесам А. Володина, А. Вампилова.

Упоминания Пушкина наверняка отыщутся в записях репетиций Ефремова. Но это лежит на поверхности. Менее заметно, то есть не столь очевидно, свойство, позволяющее говорить о пушкинском начале в жизни и творчестве Ефремова. Это следование зову судьбы. Ощущение скрытых возможностей во всем: в человеке, в деле, в настроении эпохи. Это способность одаривать окружающих чувством полноты жизни. Пусть даже кратковременным. А свою жизнь ощущать, как неполную, и уходить в новое, в неизведанное и неиспытанное. И, наконец, это творческая интуиция, более пронзительная, чем логическое умонастроение.

Пожалуй, ни в каком другом жанре это свойство творческого дара и судьбы Пушкина не выразилось так полно и глубоко, как в его элегиях.

*Прости, печальный мир, где темная стезя
Над бездной для меня лежала,
Где вера тихая меня не утешала,
Где я любил, где мне любить нельзя!*

*Где рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость
Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала.*

*Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалею, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.*

*Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал?
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?*

*Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино, – печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.*



А.С. Пушкин.
«Медная бабушка».
1975

Астров. «Дядя Ваня».
1988

Сцена из спектакля
«Три сестры». 1997

Как отмечают пушкинисты, именно в элегиях великого русского поэта переплелось общечеловеческое и конкретно биографическое. То была исповедь освобождающейся и очень тонко чувствовавшей личности. В пушкинской элегии язык событий сливался с языком души, являя душевное напряжение и путь к творческой свободе, но путь очень тяжкий, исполненный страданий, разочарований, утрат и предательств. От элегии к элегии внимание и переживание поэта все заметней фокусируются на том, что зовется судьбой, поиском смысла жизни, чем будет отмечено русское искусство минувших двух столетий. И, кстати, творчество художников, особо чтимых Ефремовым, значимых для него. Особенно Чехова. Давно подмечено, что такое бытийное осознание жизни героев воплощено в драматургии Чехова. Вклад литературоведов в изучение этой глубинной взаимосвязи Пушкина и Чехова, к сожалению, мал, почти не заметен. Серьезные наблюдения, интересные наблюдения принадлежат здесь не литературоведам, не чеховедам и не пушкинистам, а театру и режиссерам, чутким к пушкинскому и чеховскому началу в искусстве.

Таких режиссеров было очень немного в XX веке, и Ефремов – один из немногих. Его постановки во МХАТе по пьесам Чехова, путь от «Иванова» (1976) к «Трем сестрам» (1997) – это обретение, может быть, бытийного чувства, элегического подтекста своей жизни и своего творчества.

В «Иванове» этого, можно сказать, почти не заметили. Что-то забрезжило для критиков в «Чайке» (1980). Писали об идее ценности человеческой жизни, о необыкновенной музыкальности спектакля, о завораживающей сценографии В. Левентая. В режиссерской трактовке чеховских героев уловили поиск гармонии и утраченной целостности. Заговорили о поэзии жизни, о том, что на смену трезвому, трагичному, жестокому Чехову идет Чехов-лирик.

Критики хотели ответить на вопрос, почему Ефремов сделал смысловым и художественным лейтмотивом спектакля творение Константина Треплева – монолог Мировой души. Почему Ефремов им открывал и им венчал «Чайку»? А. Свободин написал тогда, что эта пьеса гениальна, как гениально стихотворение Пушкина, что в спектакле есть аллегорические мотивы, открывается поэтический мир Чехова, что в спектакле ощутим могучий поэтический ток.

В. Гаевский обосновывал гениальность пьесы Треплева, фантастический фон, который, по его словам, сродни пушкинской поэзии и ее несравненной красоте. А весь спектакль, по его мысли, вдохновлен мыслью о тайне жизни и озарен поэтическим видением судьбы человека. Критик, размышляя о спектакле «Чайка» и не говоря ни слова о русской элегии, говорил, в сущности, о ее главных мотивах, открытиях, воплощенных первоначально именно в элегиях Пушкина. То есть о поэзии невозвратимого и о прозе неотменимых жизненных обстоятельств, о непреходящей боли,



о мотиве ожиданий и воспоминаний. Обо всем этом Ефремов сказал просто: «Когда в «Чайке» мы стремимся передать некий круговорот жизни и ее движений, мы черпаем поэзию из глубин человеческой личности». Не исключено, что в записи репетиций «Чайки» хранятся более пространственные размышления Ефремова об этой поэзии. Может быть, они соотносены с творчеством Пушкина.

Однажды в нашем очень долгом разговоре о «Чайке», состоявшемся через несколько лет после премьеры, Ефремов признался, что Пушкин всегда занимал его мысли. И не возражал тогда против моих зрительских впечатлений о пушкинском начале в его спектаклях и даже великодушно извинил невольную увлеченность мыслью о его «Чайке», как связующем звене между Пушкиным и Чеховым. Но было это начало в его мхатовской «Чайке». И не только во внимании к пьесе Треплева, но во всем спектакле. На репликах Треплева словно лежал отсвет пушкинских элегий, они были словно подсвечены пушкинскими строками: «Моя потерянная младость» или «Прервется ли души холодный сон, // Поэзии зажжется ль упоенье, – // Родится жар, и тихо стынет он: // Бесплодное проходит вдохновенье».

В том, как А.А. Попов исполнял роль Сорина, словно звучали строки: «И может быть – на мой закат печальный // Блеснет любовь улыбку прощальной».

Спектакль «Чайка» можно назвать театральной элегией Ефремова. Он был созвучен пушкинской

элегии своей поэтикой, тонкими смысловыми сдвигами в интерпретации образов пьесы. Родствен акцентом, если говорить пушкинскими словами, на ощущении затерянного счастья, на голосе памяти, на «глубоких ранах любви и ненависти».

В сценографии угадывался не пейзаж, а рисунок мироздания. Повтор мизансцены с беседкой, где Нина читала монолог Мировой души, рождал то, что свойственно именно пушкинской элегии, – трагическое эхо судьбы. Как в элегии, в спектакле «Чайка» нарастало напряжение, а контраст белого и черного акта разрешался финальным исполнением этого монолога, подобного вспышке трагического лиризма.

Ефремов поверял всех героев творческим отношением к жизни. Всем действующим лицам был дан, опять-таки говоря пушкинскими строками, «желаний и надежд томительный обман».

На сцене царствовала световая и смысловая стихия пушкинской поэзии: солнце, закат, сумерки. При этом не умалялась, что свойственно пушкинской элегии, энергия самосознания.

Сам контекст был поэтичным. Он являл, как и в пушкинской элегии, не даль ночи, а даль пути. Ефремов, невольно, может быть, обнаружил зримо и полно сопряжение пушкинского и чеховского начал. То есть драматургичность пушкинской элегии и поэтичность чеховской драмы. Слияние в их слове всех моментов жизни, прошлого, настоящего и будущего. Приятие ими жизни такой, какова она есть. Ефремов уловил свойственные поэтике Пушкина и Чехова равновесие



душевных состояний и искомую целостность мироощущений. Конечно, все это достойно более глубокого анализа, сопоставления и изучения.

Спектакль «Чайка» мне лично дорог еще и вопросом, впервые возникшим под впечатлением от постановки Ефремова. Вопросом о взаимосвязи двух фрагментов из произведений Пушкина и Чехова.

«Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные багровые глаза... Он скучает без человека...» На этом месте представление пьесы, поставленной ее автором и режиссером Константином Треплевым в естественных декорациях озера и ночных сумерек, было прервано. Чем она заканчивалась – осталось неизвестным.

В «Сцене из Фауста» Пушкина диалог Фауста и Мефистофеля происходит на берегу моря. Начинается он словами Фауста: «Мне скучно, бес». А завершается просьбой Фауста: «Сокройся, адское творенье! Беги от взора моего!» Мефистофель исчезает, правда, выполнив задачу, заданную ему Фаустом, – утопить белеющий на горизонте корабль.

Итак, скучают оба друг без друга – и человек, и дьявол. В пушкинской сцене все окончилось гибелью корабля с опасным грузом, «модной болезнью», сифилисом. Что таило продолжение монолога Мировой души? Состоялась ли и чем окончилась бы ее встреча с дьяволом? Гибелью? Чьей? От какой «модной болезни»? Какое пророчество осталось тайной?

По-своему на этот вопрос отвечали следующие чеховские постановки Ефремова – «Дядя Ваня», «Вишневый сад», Три сестры». И пушкинский спектакль «Борис Годунов».

АЛЕКСАНДР ШЕРЕЛЬ. МАСКА ДЕБЮТА И ЛИЦО ФИНАЛА

Пересматривая свои старые записи, а они ведутся с 1949 года, когда я, мальчишка, состоял в активе ЦДТ, я совершенно неожиданно нашел забавное прозвище Ефремова, которое он получил после первого же спектакля «Ее друзья» и первой своей роли Володи. Прозвище было ироническим, как бы капустническим, и

я не знаю, кто его «запустил». Звучало оно так – «третий мальчик с плаката».

Что это такое, «третий мальчик»? На агитационных плакатах того времени обычно рисовали рабочего и колхозницу. И рабочий был таким, как полагается, и колхозница была, как полагается, а рядом рисовали интеллигента, мягкого, скромного, молодого интеллигента в очках. И все они вместе смело смотрели в будущее и точно знали, какой должна быть жизнь. Вот это и сыграл Ефремов в первом своем спектакле.

«Ее друзья» В. Розова – сентиментальная пьеса о том, как девочка-десятиклассница начинает слепнуть. Школьные друзья не оставляют ее, помогают ей заниматься, а потом находится хирург, который делает ей операцию и возвращает зрение. Девочки в зале на этом спектакле плакали. Мальчики смотрели сурово, делая вид, что они такие же, как «ее друзья». Одним словом, реакция на спектакль была той, которую больше всего и стремились воспитывать наши плакаты в молодых строителях коммунизма.

В этом спектакле Ефремов и был «третьим», интеллигентным «мальчиком с плаката». Но потом уже он играл и другие роли, и на сцене, и в жизни. Сам Ефремов несколько иначе относился к «Ее друзьям», сказав в телевизионной передаче «Виктор Розов и его герои» (1983), что ему довелось впервые сыграть в «человеческой» пьесе.

Кажется, Фурцева однажды сказала ему: «Олег Николаевич, вы же наш, вы же привели на сцену простого рабочего человека!». А это была лишь ступенька к той маске, которой и на сцене, и в своей общественной и режиссерской деятельности Ефремов очень старательно придерживался.

Существует миф о том, что образ «своего парня», простого рабочего человека, якобы созданный молодым Ефремовым на сцене, совпадал с ним самим. На самом деле, это была социальная маска, совпавшая с ожиданиями зала и с официально декларируемыми ценностями: верность дружбе, романтическая увлеченность жизнью, юмор, не затрагивающий основ общества. Маска, за которой скрывался арбатский интеллигент, создавала Ефремову

Мастер-класс



Министр культуры
Е. Фурцева на
приеме трилогии
посвященной
пятидесятилетию
революции в театре
«Современник». 1967

О.Ефремов. 1972

Бородин. «Вечно
живые». 1957

Потапов.
«Протокол одного
заседания». 1976





Труппа МХАТа. 1998

популярность у широкой публики и облегчала контакты с властями; со сцены переносилась в сферу нетеатральной общественной жизни. Она не исчерпывала содержания главных ефремовских ролей того периода, будь то герои Розова, Иван-дурак в «Коньке-Горбунке», персонажи Грибоедова или Пушкина, но она облегчала приятие их зрителями.

Вместе с тем уже в ЦДТ следует искать истоки будущей драмы Ефремова. Его театральнo-духовный девиз «Вера в правду произносимого» то и дело приходил в противоречие с той массовой драматургической продукцией, в которой ему приходилось играть. До поры выручала маска; но, быть может, именно в этой ситуации кроется одна из причин его ухода в свое дело, в студию.

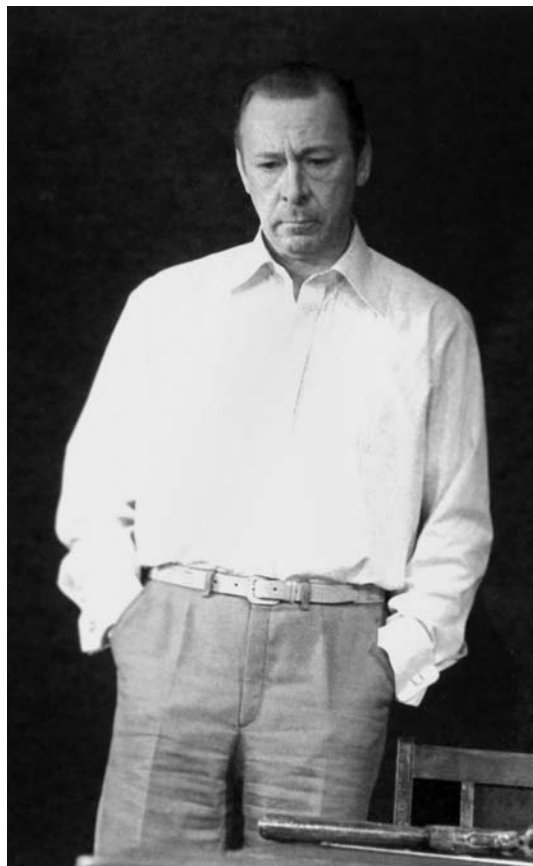
В поздний период, во МХАТе, оставив за маской функции вне театра, Ефремов в главных своих ролях явит публике открытое лицо. Такими ролями он считал две – Мольера в булгаковской «Кабале святош» и Зилова в вампильской «Утиной охоте». К ним можно присоединить и пушкинского Бориса Годунова. Роли эти стали трагическим откровением художника, разочарованного и в целях того, к чему он так долго шел, и в своем окружении, жившего в последние годы с ощущением тупика, невозможности что-либо изменить. Маска простого парня, который меняет жизнь к лучшему, давно

была сброшена. Но чувство ответственности за все, что он делает, заставило Ефремова выполнять свой долг до конца.

Амплуа простака, вошло потом в его жизнь и помогало ему чрезвычайно – и в отношениях с Фурцевой, и в общении с другими представителями власти. Вот о чем надо было бы написать книжку. О том, во что верил Ефремов, и о том, как он умел обманывать начальство. Как гениально он его обманывал своей простотой, как вдруг он превращался в человека, который понятия не имеет, что такое булгаковское «Собачье сердце». А он прочел «Собачье сердце» еще школьником, очень хорошо знал повесть и очень хорошо понимал, как надо это играть. Когда Евстигнеев снимался в фильме В. Бортко «Собачье сердце», Ефремов давал ему гениальные советы, потрясающие подсказки, и Евстигнеев, который не любил советов, принимал все это мгновенно.

Конечно, прологом к жизни и творчеству Ефремова следует считать список ролей, сыгранных им в ЦДТ, от главного простака, Ивана-дурака, до самых разных других простаков. Это было им сыграно, прежде всего. И поэтому подход к созданию студии, из которой потом

Мастер-класс



вырастет «Современник», был для него актом очень серьезным. Конечно, ему было уже тесно и в рамках детского театра, и в рамках своего амплуа, хотя к тому времени он играл и Пушкина, и Мольера. И, конечно, Розов не был тем главным драматургом, который помогал ему выразиться. Он взял у Розова, может быть, самую слабую пьесу, «Вечно живые», и сделал из нее замечательный спектакль, сыграв в нем дважды, вначале – Бориса, а потом – доктора Бороздина. У него это получилось, потому что он искал в Розове ту долю бытовой правды, которая помогала ему быть не монументом, а быть проще. Кстати, это словосочетание – «быть проще» – встречается в лексиконе Ефремова того периода очень часто. Что же касается его взаимоотношений с уроками Станиславского и с его системой, то я никогда не забуду, как Ефремов сказал однажды, что можно

Зилов. «Утиная охота». 1979

Мольер.
«Кабала святош». 1988

Борис Годунов. 1994



одной фразой определить весь смысл системы Станиславского и школу Художественного театра. Как заорали при этом в зале! Это было на встрече молодежи в Доме актера. Вот тогда он и сказал: «Вера в правду произносимого». Это, действительно, самое трудное в психологическом театре, и, я думаю, именно отсюда начинается душевный разлом Ефремова, пришедшего в театр в 1940-е годы: нужно было верить в правду произносимого на сцене, а верить во многое было уже очень трудно. Да, Ефремов не играл ни в пьесах Сурова, ни в пьесах Вирты, но это все же шло в Художественном театре. И тут ни прибавить, ни убавить. Были во МХАТе гениальные спектакли со «стариками», и эти же «старикки» сыграли невероятное количество драматургического мусора, причем, довольно профессионально сделанного режиссерами. Этот мусор попадался на пути и Ефремову-актеру, этот мусор пришел, в конце концов, и в ЦДТ, и Ефремову тоже пришлось сыграть в пьесе «Мы втроем поехали на целину», о которой он потом говорил, что там не было ни одного слова правды, там даже слово «целина» было неправдой. Даже целину там придумали, потому что художнику запретили изобразить трудности и ужасы целины, все должно было быть на сцене красиво. Вообще «Сделайте нам красиво» – это главный девиз, так сказать, финала театрального времени эпохи Сталина. Ефремов не тянулся к этой красивости и очень ее не любил всегда. Поэтому, кстати говоря, его приход к Чехову, на которого он молился со школьной скамьи в буквальном смысле слова, так понятен.

Пролог популярности Ефремова, повторяю, соответствовал несколько обобщенному плакатному образу, и была в нем такая вера в «предлагаемые обстоятельства», что в это верила и публика. Публика узнавала в нем «своего», он был свой и для молодых фанатиков, которых воспитало сталинское время, и для начинающих реформаторов, которые пришли в хрущевское время. Он был свой для любого человека в зале. Отсюда феноменальная популярность его пролога и отсюда маска пролога – простой человек, который меняет жизнь. Ну, согласитесь что это точно совпадает

со сталинской концепцией культуры и театра, – молодой человек, который меняет жизнь. Может быть, в этом прологе Ефремова и таится весь ужас, вся боль его финала. Я не буду говорить сейчас о «предлагаемых обстоятельствах» мхатовского его периода и мхатовского существования. Можно по-разному оценивать тот его спектакль или этот. Но однажды на мой вопрос, какие спектакли во МХАТе он считает для себя главными и самыми важными, уже тяжело больной Ефремов сказал мне, что о спектаклях говорить не хочет, он может сказать только о своих ролях, какие из для него самые главные. И первой ролью он назвал, конечно, Мольера в булгаковской «Кабале святош». Прежде всего, кстати, потому, что он играл со Смоктуновским. Можно по-разному относиться к этой булгаковской пьесе, кто-то любит ее, кто-то не любит. Но их дуэт тут был совершенно бесспорен. Как, кстати, и в спектакле «Званный ужин», уж точно, по-моему, не драматургическом шедевре. Ефремов безумно любил Смоктуновского. Я видел один раз плачущего Ефремова. Это было в Лондоне, куда он прилетел на Чеховскую школу. Его там ждали, его встречала толпа восторженных актеров и актрис Шекспировского театра, а он сел в машину и сразу уехал. А когда мы приехали в колледж, где он должен был работать в Чеховской школе, и у него спросили, что с ним (у него было просто перевернутое лицо), он сказал: «Мы похоронили Иннокентия Михайловича». Сел прямо на землю и заплакал. Кто-то может сказать на это, что часто в то время он уже бывал не в форме. Но тогда он был в форме, он был абсолютно трезв. Он плакал и говорил, что потерял самое близкое, самое главное, что у него было. В Смоктуновском он видел ту боль, которую он нес сам.

Однажды он так ответил на вопрос одного журналиста, интервью которого не было опубликовано полностью вследствие, так сказать, некоторых «предлагаемых обстоятельств» существования Художественного театра и его руководства последнего периода. Журналист спросил его, как будет обозначен современный период его творчества? Журналист был живой, но не сильно умный. Слава Богу, он не сказал «последний период». Ефремов ответил:



он будет обозначен «Мольером» и, конечно, вампиловской «Утиной охотой». Потому что именно там пришло к Ефремову неверие в возможность что-то исправить, ощущение тупика, в который попадает человек вне зависимости от того, заврался ли он в своих любовных историях или был честным тружеником. Этот тупик он и сыграл и в «Мольере», и в «Утиной охоте». Этот тупик и обозначает финал Ефремова.

Жизнь поставила перед ним тяжелейшее испытание, это были не сомнения, а разочарование в том, к чему он шел, чему верил и над чем работал. У него был один спектакль, который он очень не любил, я понимаю, что со мной могут не согласиться, но у него был такой спектакль – «Большевики». Он вообще не любил, мне кажется, Шатрова. Они дружили, да. Но дружба и любовь – разные вещи.

Давайте, скажем правду. Ефремов внутренне был человеком очень зависимым от обстоятельств. Во МХАТе не было пьесы о Ленине, и ему капали в связи с этим на мозги каждый раз все, к кому бы он ни являлся с просьбой, по делу или без дела. Ему все время напоминали: «Когда же вы поставите пьесу о Ленине?». Он сам публично рассказывал (есть свидетели) о том, как он был счастлив, когда Брежнев, придя на спектакль «Так победим!» и увидев на сцене Калягина, спросил: «Это Ленин, да? Надо аплодировать, надо его приветствовать?». Все хохотали, всем было стыдно, а Ефремов был счастлив. Почему? Отвяжутся. Можно будет заниматься Чеховым. «Отвяжутся» – это тоже было его свойство.

Рождение «Современника» было для него осенено ощущением, что он должен выполнить свой долг. Это чувство долга было воспитано в нем в 1940-е, а потом в 1950-е годы. И с этим он жил. Он ведь не просто произносил слово «гражданственность». Он знал, что такое нравственность и что такое свобода. В одном из своих интервью он прямо говорит о том, что такое свобода: жить без свободы нельзя, но свобода – это, прежде всего, ответственность человека, которому эту свободу дают. А когда его спрашивали: «Вы свободны в своем руководстве в Художественном театре?», он отвечал: «Я свободен, но я понимаю свою

ответственность перед театром». И это же понимание ответственности и загнало его в тупик, потому что, конечно, Ефремов последних 5-8 лет был человеком глубоко неверующим и глубоко отрицающим большую часть тех идей и ценностей, которые он прежде пытался утверждать. Отсюда – кризис, отсюда – болезнь, самая популярная среди российских интеллигентов, отсюда – неверие в свое окружение. А окружение, совсем не бездарное, далеко не бездарное, чувствовало это и предавало его, и он знал об этом предательстве. Знал о нем и понимал его. Не случайно одного из самых близких своих друзей и по работе, и по обстоятельствам, он назвал как-то именем гоголевского персонажа, Кочкаревым.

Конечно, Ефремов до последних дней старался делать свою работу, но я помню разговор, который случился у нас однажды по телефону. В театре произошел очередной бунт, очередное предательство. На этот раз в этом были замешаны его сын и его любимые ученики. Он не стал выгонять их из театра, чтобы они не лишились куска хлеба, но, благодаря его заступничеству, оставшись в театре, они организовали там какой-то внутренний профсоюз, подали иск в суд. В общем, полное безобразия, полный разгул. Узнав об этом, я пишу статью под названием «Учитель воспитай ученика, чтобы было, кому тебя предать». Статья готовится, набирается, и вдруг – звонок Ефремова. «Слушай, а надо? А может быть, не надо?» – «Ну, как не надо?! Дальше это терпеть нельзя». И вдруг он произносит такую фразу: «Ну, есть два обстоятельства». Я спрашиваю: «Какие?» «Во-первых, самое главное – мне недолго осталось выполнять эти гнетущие меня обязанности». Я говорю: «Но все-таки осталось?!». А дальше он произносит совсем замечательную фразу: «Мы же слоны, давно слоны, и что мы будем реагировать на мосек?».

Вот это ощущение «слона среди мосек» преследовало его в течении достаточно длительного времени в Художественном театре. Оно то и обозначило трагизм его финала, и работы, и жизни, и, может быть, многих его художественных неудач последнего периода.

Pro настоящее



**ВЕРА МАКСИМОВА.
ОЛЕГ ЕФРЕМОВ И
АНДРЕЙ ЛОБАНОВ**

Первым сравнил двух этих режиссеров, созданные ими спектакли и театры – имени Ермоловой и «Современник»; сказал о родстве и созвучии их через годы Товстоногов. Сказал бегло, потому что знаменитую статью «Режиссер из будущего» написал не о Ефреме, а о главном, великом своем учителе в профессии – Андрее Михайловиче Лобанове.

Статья и сборник для которого статья предназначалась, – *Андрей Михайлович Лобанов. Документы, статьи, воспоминания. М.1980.* – пронизаны пафосом восстановления справедливости после полумолчания о Лобанове сроком в тридцать лет; энергией утверждения того, кем был и остается в русском театре XX-го – XXI-го века этот режиссер с предельно «раскованным сознанием», с «обостренным чувством действительности», ставший «предтечей современного театра, наших достижений, поисков и надежд».¹

Словно и не жил, не работал он в сугубо неблагоприятные и опасные для художника поздние тридцатые и послевоенные сороковые годы с их нормативной эстетикой и «идейными» установками на допустимое и должное в искусстве.

В короткой статье Товстоногов лишь несколько абзацев посвятил «лобановскому неореализму», похожему на тот, что десятью годами позже, с середины 50-х годов на сцене «Современника» станет «проводить» Ефремов, и похожему на «Современник» театру им. М.Н. Ермоловой 40-х – начала 50-х годов, который самый блестящий период своей истории пережил под руководством Лобанова.

«Если лобановские обострения были предтечей острого рисунка, жесткой линии, ставшими как бы знаком современного стиля, то обыденность его «Спутников», их сценический неореализм были предвестием лучших спектаклей «Современника», его непредвзятости и интереса к духовному миру обыкновенных людей. [...] Обыкновенные люди, обычные будни бесконечно его интересовали. [...] Стоит вспомнить и о том, что в трудных условиях Лобанову



удалось превратить Театр имени Ермоловой, когда он им руководил, в центр театрального процесса, в живой интереснейший театра, театр – общественное явление.»²

Здесь многое было похоже на «Современник». Даже внешне не примечательное здание с глубоким входом – аркой, чуть менее ветхое, чем трехэтажный особняк на углу площади Маяковского (прибежище четырнадцатилетнего счастья Ефремова и его актеров). И так же, как в «Современнике» спектакли, осуществленные по современным, отнюдь не гениальным пьесам, становились художественными и общественными событиями; чередой событий, которые ожидалось и которые не обманывали надежд.

¹ Товстоногов Г.А. «Режиссер из будущего» // Сб. Андрей Михайлович Лобанов. Документы, статьи, воспоминания. М.1980. С. 388–390.

² Там же. С. 391–392

О. Ефремов.1969
А. Лобанов

Мастер-класс

И так же как через десять лет спустя в «Современнике» – возник, сплотился, умножился свой, а не случайный, любящий понимающий, вникающий зритель. Отнюдь не снобы. Ясные и живые, ярко зримые спектакли Лобанова не нуждались в снобах. Послевоенная студенческая и рабочая молодежь, москвичи, вернувшиеся в столицу из эвакуации, научная и творческая интеллигенция, командировочные, напивавшиеся слухами об удивительном театре. Демократическая, бедная и чуткая аудитория. Взволнованная очередь зрителей к окошку кассы. Ночные записи и переключки, дискуссии и споры, чтобы время прошло быстрее, очень напоминали те, что через десять лет будут происходить на площади Маяковского возле «Современника». Предвосхищаемый успех и неизменный успех. Нетерпение, бурление, волнение, вольные разговоры людей в очень несвободные, опасные годы.

Сравнение Лобанова с Ефремовым, поначалу показалось неожиданным, даже невозможным. Уж очень разными они были. Младший – прочно стоявший на земле, с несравненным даром воспроизведения живой, естественной жизни, душевного мира обыкновенных людей, с уникальным чувством меняющегося времени.

А старший был «в высшей степени театрален», с «язвительным темпераментом» и небезобидной иронией; любовью к «парадоксальному монтажу не сцен, но ритмов», к «афористической мизансцене», острому рисунку и «жесткой линии», «буквально культивировавший театральность, даже сценический трюк».³

Медленное параллельное чтение человеческих и творческих биографий Лобанова и Ефремова, позволяет утверждать, что созвучия и «окликания», непреднамеренные, невольные



совпадения (иногда необъяснимые, странные), как и расхождения, – были многообразней, касались не только современных спектаклей обоих режиссеров, но и классических. Сопоставление двух жизней в искусстве, позволяет увидеть новое и в Лобанове, которому не дано нашим театроведением; и в Ефремове, главное дело жизни которого – «Современник», творческое и организационное новаторство, многочисленные актерские и режиссерские удачи начальных и последующих лет осмыслены и описаны лучшими перьями времени, тогда когда так финальная драма режиссера подвергнута частичному умолчанию, а

Сцена из спектакля
«Спутники».1947

³ Там же

Театр «Современник»
на площади
Маяковского



весь период в Художественном театре упрощен, отчего реальная судьба выдающегося театрального деятеля, режиссера, актера и Вождя выглядит более благополучной, чем она была на самом деле.

Неизвестно, знал ли Ефремов что – либо о Лобанове? Видел ли его легендарную «Таню» в театре Революции с Бабановой в главной роли или лобановские спектакли ермоловцев, гремевшие в сороковые годы. («Время и семья Конвей», «Бешеные деньги», «Старые друзья», «Далеко от Сталинграда», «Люди с чистой совестью», «Спутники», «Счастье», «Дачники», «Достигаев и другие» – 1952г.) Может быть, видел, а может быть, и нет. В опубликованных материалах к его биографии, в скупых рассказах о себе, в многочисленных интервью, в воспоминаниях друзей, близких, критиков – очевидцев – никаких свидетельств об этом нет. «Арбатский мальчик», подросток Олег Ефремов к «юным театрам», тем более к театральным фанатам не принадлежал, в ночных очередях за входными билетами не простаивал. Кажется, и в театральной самодеятельности не участвовал.

«Первое серьезное театральное впечатление, – пишет он, – я получил на спектакле «Три сестры». [МХАТ –В.М.] Было мне тогда шестнадцать лет. Я не мог похвастаться эрудицией, знанием литературы, искусства. Я учился в военное время. И школа тогда отходила на второй план, другие дела и вопросы занимали нас. И вот «Три сестры» – спектакль, который силой переживания, возникшего во мне чувства произвел на меня самое серьезное впечатление».⁴ Когда же наступила пора учения в Школе – студии



им. Вл. И. Немировича – Данченко, его кумирами стали: прежний, истинный великий Московский Художественный театр, гений Станиславский, «мхатовские старики» из второго поколения, Михаил Кедров, Борис Добронравов – главный и несравненный среди других...

Разумеется, ни о каком влиянии, «учебе» младшего у старшего (даже опосредствованной, через статьи и немногочисленные прижизненные и посмертные лобановские публикации) не может быть и речи. Думается, Ефремов вообще плохо воспринимал не «свое». С трудом смотрел работы коллег, даже выдающиеся, не досиживал до финала,

Л. Орданская – Лидия.
«Бешеные деньги»
Сцена из спектакля
«Бешеные деньги»

И. Соловьев – Воропаев,
Г. Визин – Поднебеско.
«Счастье». 1948

⁴Ефремов. О.Н. «А.К. Тарасова» /// Ефремов Олег. Все непросто... М.1992. С. 25.

Мастер-класс

уходил, не высказывая особого восхищения ни в чей адрес. Кажется, и режиссерской профессии он ни у кого не учился. Лишь отчасти у Кедрова, невольно – у сверстника Анатолия Эфроса, когда оба они работали в Центральном Детском Театре. Первые спектакли «Современника» похожи на розовские постановки Эфроса. Опытная и талантливая М.О. Кнебель, выдающийся режиссер и педагог, давшая нашей сцене генерацию постановщиков 60-70-х годов, не стала для Ефремова «человеком судьбы». Он редко вспоминал о ней. В отличие от Эфроса или Хейфеца не считал ее фирменный «этюдный метод» универсальным, на репетициях пользовался им от случая к случаю.

Лобанов был на двадцать семь лет старше Ефремова. Десятилетие его славы (1939-1949) завершилось горьковскими «Дачниками» (не забываемыми для всех, кто его видел, увы, не ставшими легендой) в тот самый год, когда Ефремов Школу – студию МХАТ закончил. Далее еще десять лет продолжалась для Лобанова пора полуудач и неудач, до последней ярчайшей вспышки его таланта, неожиданной и на чужой «территории»: «На всякого мудреца довольно простоты» в театре Сатиры. Поставленный за год до смерти режиссера, спектакль свидетельствовал о том, сколько не израсходованных творческих сил в Лобанове оставалось, в то время как его человеческие возможности иссякали.

Детство старшего прошло на Волхонке близ храма Христа Спасителя, в «тихом уголке старой Москвы», в доме с гимназическим садом и тремя дворами – зеленым, красным и черным; в интеллигентной семье (отец – «эконом 1-й мужской



классической гимназии в Москве», мать – учительница младших классов), с обязательными уроками музыки, «запойным» чтением книг, посещениями концертов и знаменитых московских театров.

У Ефремова было другое детство, другая – простонародная или мещанская, – семейная среда. И дворы были другие – арбатские, проходные, со шпаной по подъездам и подворотням, в кепочках, надвинутых на глаза; в сапогах – «прохорях», с голенищами в гармошку. (Один из первооснователей «Современника», ближайший к Ефремову человек в годы их артистической юности, в недавно вышедшей книге воспоминаний, не в шутку, а всерьез написал, что дворовое арбатское «пришпаненное» отрочество воспитало в Ефремове бойца: блатные в драке идут до конца и не боятся крови). Подросток Олег часто ездит к отцу – бухгалтеру на Север, живет буквально возле ГУЛАГа.

Рано начавший полнеть, «солидный», молчаливый Лобанов, с его «правильными», по славянски мягкими, одухотворенными чертами, уже в тридцать лет не выглядел молодым. Мало доступный в общении, часто угрюмый и усталый, казался воплощением флегмы, даже вялости. (Следует, однако, заметить, что Товстоногов резко восставал против подобного впечатления: «Те, кто знал его мало или поверхностно, таким его и воспринимали. Но мы – то, ученики его, вскоре узнали,

Сцена из спектакля
«Далеко от
Сталинграда». 1946



Ю. Черноволенко – Березин,
Ф. Корчагин – Орлов.
«Далеко от Сталинграда». 1946

какой дьявольский темперамент, скрывался под этой флегмой»⁵.

А Ефремове долго светилась его счастливая юность – время борьбы и сотворения «Современника». Лишь в последнее десятилетие перед смертью, тяжело больной, Олег Николаевич утратил свою юношескую «поджарость» и стремительность.

Лобанов пришел в режиссуру с запасом огромной культуры, – «культуры отношения к искусству, к делу, к человеку и просто культуры».⁶

Мало читавшему в детстве Ефремову связки тщательно подобранных книг (равно как и яблоки – витамины, и новые штиблеты) приносил «духовный отец», один из самых его любимых в Школе – студии педагогов, знаток истории МХАТа, энциклопедически образованный В.Я. Виленкин.

К концу жизни Олег Николаевич соберет огромную домашнюю библиотеку, прочитает ее всю. Но способ восприятия культуры (более эмоциональный, чем интеллектуальный) в живом непосредственном общении с людьми останется для него характерным на всю жизнь, как и для его соратников по «Современнику». В стенах театра, бывшего любимцем как минимум двух поколений 60-70-х перебивали лучшие, умнейшие, культурнейшие индивидуумы времени, соотечественники и иностранцы, ученые – гуманитарии, философы, драматурги, прозаики, и поэты, актеры и режиссеры мировой известности. Молодой, талантливый, чуткий коллектив щедро брал от них, впитывал и усваивал изначально не достающее. Ефремов с его самобытным и сильным умом, дьявольской интуицией обладал особым даром восприимчивости. Этот достаточно



поздний (не домашний, не с детства), не кабинетный, не книжный, не лекционный путь приобщения к культуре через людей – для него и для его актеров был увлекательным, наиболее подходящим, не требовал особых усилий, усидчивости и работы ума, однако имел не только плюсы, но и минусы. Как засвидетельствовало время, культурный слой «Современника» оказался поверхностным, легко исчезал, «истаивал» в трудах и испытаниях времени. Недостаток культуры, гуманитарных знаний осложнил работу Ефремова во МХАТе, особенно в интерпретациях классики – Горького, Чехова, Грибоедова, Пушкина, без которых репертуар «большого МХАТа» был невозможен.

В «Современнике» Ефремов работал как режиссер сугубо современной темы. Классики он долго опасался и чеховскую «Чайку» поставил лишь на четырнадцатый год существования своего театра. Тяжело пережил неудачу, которая стала одной из причин его перехода в Художественный театр.

Лобанов с молодости был к классике накрепко привязан, с нее начал свой путь в режиссуре. Оба

Групповой снимок курса О. Ефремова. 1947

⁵ Товстоногов Г.А. «Режиссер из будущего» // Сб. Андрей Михайлович Лобанов. С. 389

⁶ Там же. С. 388.

Мастер-класс

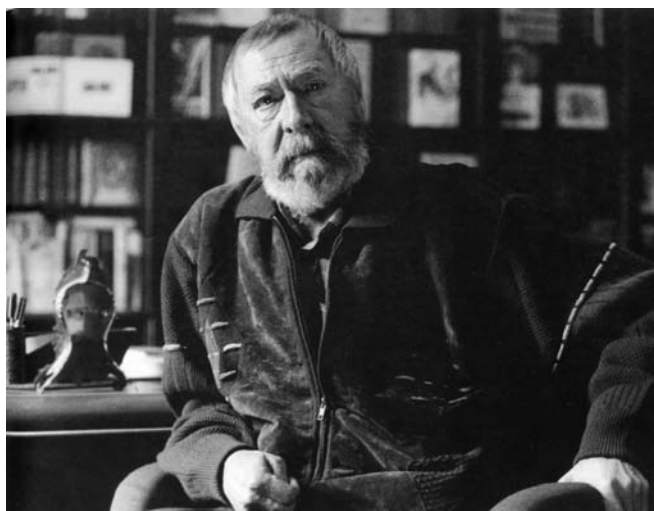
они никогда поверхностно, внешне классику не актуализировали, не переписывали, не ломали (разве что – сокращали) текст. Читали классику, как «как жизнь» и как современную пьесу.

Ефремову было 29, когда новой пьесой «Вечно живыми» мало известного драматурга Виктора Розова открылась его «Студия молодых актеров» – будущий «Современник». Лобанов свой первый блестящий успех, признание, славу пережил в тридцать один год после премьеры «Талантов и поклонников» Островского в Студии под руководством Симонова с нежнейшей Ксенией Тарасовой в главной роли.

О «легкости», «свежести», «ироничности» лобановского спектакля; о «язвительности портретов» отрицательных персонажей, о том, что театр не негодовал, а весело смеялся над прошлым (в духе времени – начала 30-х годов, когда «жить стало легче, жить стало веселей»); о том, как вступала в спектакль, торжествовала, бурлила и пенялась стихия театра, в дни премьеры и позже было написано много и талантливо лучшими критическими перьями Москвы.

«Первый раз обратившись к классике, Лобанов остановил свой выбор именно на этой пьесе Островского во имя простой житейской истории, происшедшей с юной актрисой Сашенькой Негиной. Ради нее стремительно вращались в спектакле сценические площадки, то открывая бедный, мещански размеренный быт ее квартиры, то врываясь за кулисы театра, где висят афиши, слышен голос поющей Смельской, звуки музыки, шум аплодисментов, где беспорядок гримировальных столиков, мерцание свечей, красивые платья, запах пудры и

клея. Ради нее между эпизодами (на которые Лобанов разбил пьесу), игрались старинные польки и вальсы. Тридцатилетний режиссер, ученик Станиславского, почитатель Чехова, человек трезвый и



уравновешенный, раскрыл в своем спектакле наивное и вечное обаяние театра. На всех, кого театр вел по бесконечным дорогам России, из Вологды в Керчь, на всех «очарованных странников» Мельпомены падали его отблески».⁷

«Мечтательницей и фантазеркой», со «смятенной пластикой» и «душевным изяществом», «нежным голосом», и «прозрачными печальными глазами»⁸ являлась в спектакле актриса Сашенька Негина. Держала в тонких руках по письму и колебалась, не зная кого выбрать – студента Петю Мелузова (прекрасного, необыкновенного и – скучного) или богатого помещика Великатова (с его любовью – страстью и властной мужской силой). Театр пьянил и будоражил. Страсти бушевали. Жестокая игра интриг начиналась. И чудился впереди трудный и несчастливый путь актрисы Негиной.

О. Ефремов. 1998

⁷ Зорина. Г.Г. «О герое этой книги». //ИИУказ. соч. С.19.

⁸ Там же. С. 20–21.

Pro настоящее



Они – Лобанов и Ефремов были «странниками», искали «свой дом». Ефремов на целых четырнадцать лет нашел его в «Современнике» и потерял (не обрел до конца) в Художественном театре.

Лобанов застал студийный бум 20-х годов, продлившийся до середины 30-х. На юридическом факультете общественных наук Московского Университета познакомился и «близко сошелся» с Осипом Абдуловым, Рубеном Симоновым, Михаилом Астанговым. В подвале бывшего трактира Егорова, в Охотном ряду, «четыре мушкетера» организовали студенческий клуб «Наука и искусство» с «драматической секцией». Потом была студия артиста Художественного театра, «толстовца» А.А. Гейрота, имевшая целью самосовершенствование и воспитание особых человеческих качеств в актере. Потом – Шаляпинская. Недолгое время он учится в Школе 2-й Студии МХТ, а уйдя оттуда в 1922-м году, организует из школьного драматического кружка собственную студию. Друзья – Астангов, Абдулов, Симонов, Рапопорт соглашаются работать вместе с ним безвозмездно, но через два года Лобанов распускает «Нашу студию» и идет в Студию Ю.А. Завадского. С 1926 по

1937-й – одиннадцать лет (почти «срок» Ефремова в «Современнике») работает в Студии под руководством Симонова, оставив там семь спектаклей.

После прогремевших на всю Москву «Талантов и поклонников» получает первую большую славу и широкую известность, как режиссер. Одновременно ставит и преподает в Театре – Студии Завадского. Одновременно режиссирует ставит спектакли в «трудовых коллективах», выездные гастрольные постановки с известными актерами. Невероятный темп работ. Невероятная трудоспособность. Совсем такая, как у молодого Ефремова.

Даже близкие не могли объяснить внезапных уходов Лобанова. Знавшие его люди утверждали, тщеславия и честолюбия в нем не было. Он не обижался и не сердился, когда его «Таланты и поклонники» восторженная пресса называла спектаклем Симонова, или когда триумф Бабановой в «Тане» Арбузова почти «заслонил» его режиссуру – тончайшую театральность спектакля, в формах жизни и «мелодическую».

Трудно объяснить уход Лобанова из 2 студии МХТ.

Программа первого спектакля «Вечно живые»



Тридцать лет спустя. Встреча, посвященная спектаклю «Вечно живые»

Мастер-класс

Отсутствие «лица», творческой самостоятельности второй Студии (в сравнения с великой – Первой и вахтанговской – Третьей) не устраивало Лобанова? Или он понял, что, как актера, в Художественный театр его не возьмут? (Всю жизнь мучаясь от невероятной «врожденной» застенчивости в общении с людьми, которая не исчезла и в годы признания, Андрей Михайлович великолепно репетировал, но терялся и зажимался на сцене перед публикой, даже немногочисленной, из «своих»; затихал настолько, что и в первом ряду его не было слышно).

Но вот что пишет собиратель лобановского сборника 1980-года (второго из двух существующих) исследователь и знаток творчества режиссера – Г.Г. Зорина:

«Даже, если бы Андрей Михайлович знал, что в скором времени ему, возможно, представится случай вступить в труппу Художественного театра, думаем, и это не поколебало бы его решения. Он мечтал о независимости, и в этом его желани не было ни гордыни, ни тщеславия, ни честолюбия, а лишь стремление стать в театре самим собой.

Прав Лобанов или нет – другое дело, но убеждение, что режиссеру работать рядом со Станиславским и Немировичем Данченко и быть при этом самостоятельным невозможно, он сохранил надолго».⁹

Рассказывая ученикам о спектаклях Станиславского и Немировича, играя на созвучии слов, Лобанов шутил, что они не только явление, но еще и «давление». Он любил повторять, что ему нравились «Мертвые души», поставленные В.Г. Сахновским в 1925-ом году в московском Театре им. В.Ф. Комиссаржевской (Лобанов исполнял там роль жены Собакевича!), где любимый им режиссер – «не махтовской школы»,

эстет и романтик, был самим собой, работал «больше надеясь на Аполлона, чем на систему, не знал ее». ...Спектакль получился острый, интересный, ничем не напоминающий те «Мертвые души, которые появились во МХАТ в постановке того же Сахновского. В статье Сахновского можно прочесть, как персонажи первоначально прятались на люстрах, как пришел Станиславский, все отменил, посадил туда, куда считал нужным».¹⁰

У Ефремова была своя история «не поступления» в Художественный театр. Он очень туда хотел. Но после окончания Студии его туда не позвали. Пригласили похожего на него актера Алексея Покровского. Ну, а если бы выбрали его и он стал бы актером Художественного театра? Неужели, как некоторые его товарищи и сверстники (они казались ему счастливыми, «избранными», вызывали горькую зависть) вошел бы в старые редакции «Трех сестер» или «На дне» или «Вишневого сада» и начал бы повторять в ролях рисунки, найденный первыми великим исполнителями? Что-то не верится, «не складывается»... Слишком самостоятелен, строптив, энергичен был Ефремов.



К. Тарасова – Негина.
«Таланты и поклонники». 1931

⁹ С. 14.

¹⁰ О творческом методе режиссера. Из стенограммы беседы с группой молодых режиссеров. 31 мая 1938г. // Указ. Соч. С. 57.

М. Бабанова.– Таня,
А. Лукьянов – Герман.
«Таня»



Pro настоящее

Между тем, молодое поколение в послевоенном Художественном театре – принятый в количестве 16 человек блестящий первый выпуск Студии 1947-го года – пыталось осуществить «реявшую» в воздухе идею студии. (И в Малом театре намечалось тогда молодое студийное «образование» – Роек, Ликсо, Хорькова, Овчинникова, Павлов, Подгорный, Матвеев, Торопов, Телегин, др. Даже свои спектакли – манифесты имелись – «Молодость» Леонида Зорина, «Опасный спутник» Афанасия Салынского...).

Немировича – Данченко к тому времени уже не было в живых. Выборные от молодежи отправились «наверх», к «старикам» и вызвали вежливое ироническое недоумение, а потом – категорический, не без возмущения – отказ. («Вы же во МХАТе работаете! Чего вам еще надо?!»).

Ефремов за свой театр – студию боролся. Его чуть более старшие сверстники во МХАТе отступили. Можно представить, что и он, будучи актером Художественного театра пошел бы просить или предлагать, доказывать важность и плодотворность молодежной студии внутри стареющего коллектива. Но невозможно представить, что, получив отказ, он бы смирился. Скорее – сломал бы себе шею.

Дважды в своей жизни он шел до конца, все «ставил на кон». Один из самых признанных, любимых актеров в замечательной труппе Бибикова, Пыжовой, Кнебель, Эфроса, с огромным успехом и как вполне профессиональный режиссер поставив «Димку – невидимку», веселый, игровой, условный спектакль, он бросил Центральный Детский Театр и принялся организовывать свой

бездомный, безденежный, беззаконный «Современник». И во второй раз, когда, не уговорив свой уже прославленный коллектив автономией, студией, ответвлением войти в структуру МХАТа, для спасения и обновления «великого», – отправился совершать третью мхатовскую революцию один.

Честолюбивый Ефремов и лишенный честолюбия Лобанов боялись остаться в «подмастерьях» и хотели независимости.

В том, что Ефремов построил в «Современнике» театр-дом его характер сыграл первостепенную роль. Но и время по сравнению с лобановскими сороковыми изменилось, в хрущевскую оттепель, просветлело и потеплело. И люди широкого ефремовского круга общения, и его молодые соратники по «Современнику» были другими, более раскованными, смелыми. И еще помогли счастливый случай и судьба. Ефремов оказался в «свое время и на своем месте». Долгие годы он жил «счастливецем» и «победителем». Иногда казалось, что борьба с властью увлекает его; не утомляет, а побуждает к творчеству. Он любил критические ситуации. (Не даром так удался ему сыгранный в Центральном Детском Театре победитель Иван – дурак из сказки Ершова о Коньке – Горбунке, даже из кипятка выходявший невредимым).

Лобанов, прожил жизнь одиноким человеком, к финалу – все более несчастливый. (Хотя в отличие от «бобыля» Ефремова имел любимую и любящую жену, теплый уютный дом), «Неконтактность» (как выразились бы сегодня) и полное отсутствие «административно – организационных» способностей (выдающихся у Ефремова) было его проклятием. Он не выносил «авторитарности», не

Мастер-класс



умел и не любил командовать даже на репетициях. «Атрофия воли» часто посещала его. Тем потаенней и страстней хотел своего театра, своего самостоятельного дела.

У Ефремова был абсолютно свой – им рожденный, учрежденный, им ведомый театр. Лобанов пришел (всегда приходил) в какой – то степени на «готовое». Тень горячо любимого и чтимого им Николая Павловича Хмелева в достаточной степени осложняла жизнь Лобанова. У ермоловцев его Хмелевым укоряли, с Хмелевым сравнивали, потом Хмелевым – побивали. Ефремов владел душами и умами, судьбами своих актеров властно и единолично.

Пожалуй у Лобанова был шанс создания театрального Дома перед войной, в скромном маленьком Театре рабочих ребят Бауманского района. Но он, так же как и Ефремов, у которого тоже имелся «детский зигзаг» в биографии – несколько сезонов в ЦДТ, – не ощущал связи с тьюзовским движением, как нерасторжимой. (Поэтому часто отлучался, режиссировал на стороне).

Обоих не устраивала не только более жесткая, чем во взрослом театре, цензура, но еще и ограниченная мера сложности в театре для детей.

Детям можно и допустимо было говорить далеко не все, чего хотелось. Да и подростковая, детская аудитории понимала, воспринимали далеко не все.

У Ефремова и у Лобанова был общий мхатовский корень. Старший в начале двадцатых годов состоял во 2-й студии Художественного театра, а методинаследие Станиславского воспринял через ближайшего друга Николая Павловича Хмелева. Ефремов в послевоенные сороковые оказался

одним из лучших, талантливых, мыслящих питомцев Школы – студии им. Вл.И. Немировича – Данченко. Но похоже, что в сокровищнице Художественного театра они брали каждый – свое.

Ефремов боготворил Добронравова. Лобанов любил и чтил великого мхатовского характерного и гротескного актера Хмелева, безгранично ему верил. В упомянутом выше авторском сборнике Ефремова «Все не просто...» имеется характерное сравнение обоих корифеев МХАТ.

«Когда в 1945 году я сдавал приемные экзамены в Школу – студию Художественного театра, председателем приемной комиссии был Николай Петрович Хмелев. В 1949 году, когда я кончал школу, диплом мой, удостоверяющий, что я стал актером, подписал Борис Георгиевич Добронравов.

Двух этих актеров – самых значительных в их поколении – часто сравнивали между собой, и ценители охотно толковали о мастерстве и особенной – действительно особенной – технике Хмелева. Но на непосредственную юную душу впечатление производил Добронравов. Много было нас, молодых актеров, которые выбрали его образцом, примером для подражания.

Что в Добронравове было такое неотразимое, неповторимое и магическое, оставившее след в актерских поколениях, хотя самое преходящее и непрочное из искусств – искусство актера? Я думаю, что его «нерв» – истинно трагедийный. Он не был «трагиком» по амплуа – амплуа его, как у каждого из артистов МХАТа, было широко и разнообразно. Но эта трагедийная струна в каждой из его немногих ролей была слышна.»¹¹

¹¹ Ефремов. О.Н. «Б.Г. Добронравов».
/// Ефремов Олег. Указ. соч.
С. 30–31.

Pro настоящее

Ефремов пишет о «неподдельности», «весомости личности» Добронравова, «внутренней силе таланта» и «переливании» в роль, об «отсутствии особенных ухищрений и специальных технических трюков», о его «необоримой притягательности» и «магнетической силе», о красоте «по-мужски», о взгляде, который создавал на сцене «напряжение» и «ощущение ожидания», о невероятной интенсивности «проживаемого» им сценического времени.

Но так (или почти так) играл и сам Ефремов. И в его творениях нередко звучала трагедийная струна.

Ему не нравились занимательные сделанные роли, не нравилось, когда зритель более всего следил за эффектной режиссерской трактовкой образа, а нравилось, когда актер «вынимал зрителя из покойного театрального кресла, сотрясал его душу, до жути, до мурашек по спине, до забвения».¹²

Он, не скрывая, предпочитал Добронравова, а не Хмелева, хоть и безмерно уважал его, как великого артиста и подлинного мхатовца. «За ним [Добронравовым в роли царя Федора – В.М.] нельзя было следить анализирующим взглядом»¹³. За Хмелевым сего «особенным мастерством» и «огромным арсеналом актерских приспособлений» – можно.

Лобанов и Ефремов оба принадлежали психологическому, реалистическому театру, никогда не изменяя закону внутреннего оправдания роли. Но Ефремов «правде человеческого духа» учился у «правовверных» мхатовцев, преданных и неукоснительных адептов направления, Лобанов – у «бунтарей». В Шаляпинской студии, куда он поступил в декабре 1919-го года, некоторое время преподавал,

репетировал, вел беседы с учениками Е.Б. Вахтангов, а все десять последующих лет рядом с Лобановым оставался его друг, пламенный вахтанговец Рубен Симонов.

Там учили актерскому мастерству, ставили отрывки А.Д. Дикий и Л.М. Леонидов. От первого начинающий режиссер воспринял праздничность и озорство театра, а от второго – жажду большой, неистойвой, мощной правды, а не бледной правденки.

Он участвовал в этюдах вместе с гениальным Ф.И. Шаляпиным. Да и друг его Хмелев в какой – то степени был бунтарь и нарушитель величавого мхатовского спокойствия, ежечасно, ежедневно своими ролями доказывая, что направление и метод Станиславского куда шире и объемней, чем это представлялось иным из последователей и толкователей учения. (Недаром великого Хмелева – нервного, мятущегося, недовольного партнерами и собой, мучительно трудного в творческом общении – долго не признавали в родном театральном доме).

В Театре имени М.Н. Ермоловой Лобанов работал с актерами, собранными и воспитанными Хмелевым и им самим, не только с ярчайшими индивидуальностями, но к концу тридцатых – в сороковые годы уже первоклассными мастерами, более опытными, старшими по возрасту даже в молодых ролях, чем у Ефремова в начальную пору его «Современника», где сильны были позиции актера студийного типа. Больше такой труппы в театре им. М.Н. Ермоловой не будет никогда.

Никому не приходило в голову обвинить ермоловцев в дилетантизме, «шептательном реализме», любительщине. Они были яркие, интенсивны, смелы и свободны.

¹² Там же

¹³ Там же. С. 32.



Состав мастерства, многообразных умений (в которые входил гротеск и эксцентрический трюк, искусство позы и виртуозная, вплоть до акробатики, пластика) был у них очевидней, богаче, да и по компонентам иной, чем в «Современнике». (Если не считать таких артистов «на все времена и направления», как Евстигнеев или молодой Табаков). Искания и новации Лобанова обеспечивали неоспоримое и сложное мастерство, «особая техника» его актеров. В «Бешеных деньгах», например, молодой еще Якут, фантастически игравший старика, «князеньку Кучумова», стремительно

на спине съезжал с лестницы, как с ледяной горы, вытянувшись, словно прямая доска, выставив вперед не гнувшиеся ноги – лыжи.

Владея искусством театральной метафоры, гиперболического сгущения, остранения, Лобанов весь был театрален, разнообразно театрален, в том числе и формах жизни. Но жизненных реалий в своих спектаклях он не бросал. Быт любил, хотя никогда и не погрязал в нем.

О.Ефремов. 1975

Продолжение следует