Римма КРЕЧЕТОВА

ЕФРЕМОВ

Этот текст – попытка взглянуть на судьбу Олега Николаевича Ефремова сквозь структурирующее отдаление. Из сложной, насыщенной событиями его жизни выбрать моменты, где он оказывается главным «агентом влияния» на театральный процесс, и тогда отдельная человеческая история оборачивается историей художественного времени. А еще этот текст – лоскутное одеяло: он собран из кусков, уже опубликованных и еще только ожидающих публикации. И по идее он должен войти в книжку о театре и людях театра, с которыми так счастливо совпала моя жизнь. Ни этого театра, ни этих людей уже нет. Но разве возможно забыть, что они были…

Три выбора, три дороги, три периода, три поступка…

Вот и у Олега Ефремова в его творческой судьбе было три главных поступка, от которых по всей нашей театральной действительности шли мощные, долго не замирающие круги.

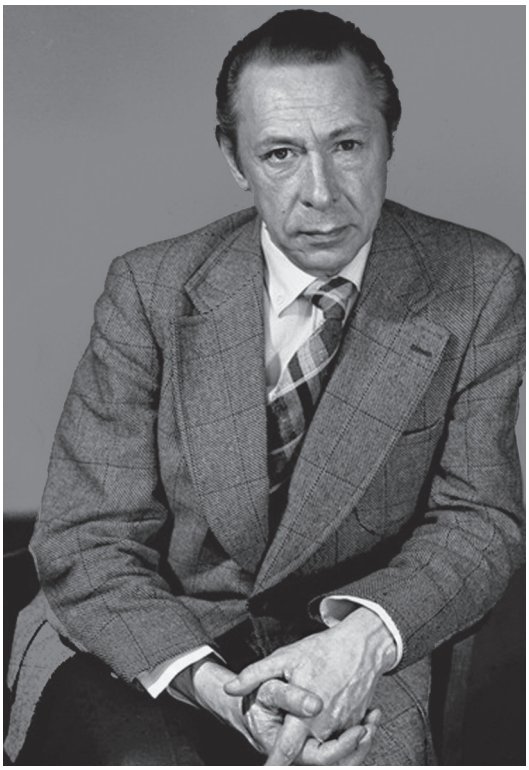
Первый поступок – создание «Современника».

Сегодня, когда новые театры, вернее театрики, возникают и прогорают, словно ларьки у метро, трудно представить, насколько для середины пятидесятых неординарной, смелой и романтической была уже сама идея Ефремова создать свой театр. В те времена это походило на безумие. Все, что требовалось советскому зрителю, уже было создано, а если бы появилась потребность прибавить к существующему что-то еще, то на это есть «инстанции», им и решать. Но чтобы частное, к тому же не имеющее весомой фигуры, лицо осмеливалось вторгаться со своими прихотями в сложившуюся структуру…

Ведь за Ефремовым не было ни-че-го. Только опыт актера детского театра, одной из запомнившихся ролей которого был Иванушка-дурачок из «Конька-Горбунка». Да постановка детской пьесы «Димка-невидимка». Да еще несколько лет работы в школе-студии МХАТ (он там преподавал «актерское мастерство»).

Все.

И вот этот «простой человек» с энергией фанатика искушал театральную молодежь заведомо невоплотимым проектом.



О. Ефремов

В ефремовскую затею никто из людей опытных и осторожных не верил. Но как в свое время призрак коммунизма бродил по Европе, так в середине 50-х призрак нового театрального дела бродил по Москве. Идея, которую

О. Ефремов и Г. Волчек

трудно было представить себе реализованной на практике, тем не менее, будоражила массовое сознание. У Ефремова появились союзники. Одним из главных и оставшихся с ним до конца был Александр Яковлевич Виленкин, работавший в Комиссии по наследию К.С. Станиславского, которая существовала при школе-студии МХАТа.

А главное, уже возникал давно не возникавший вопрос: «А почему, собственно, нельзя?»

Ситуация переставала казаться самодостаточной и устойчивой. Ефремов будто переменил очки, сквозь которые мы смотрели на театральную действительность, поколебал стереотипные представления о ней. Но он еще и собрал вокруг себя таких же молодых (часть из них была его учениками из школы-студии) и, как многим тогда казалось, наивных актеров, готовых не на словах, а на деле следовать за своим одержимым театростроительством лидером.

Наполеон говорил, что гений – это способность отличить трудное от невозможного.

Ефремов, во всяком случае, отличил.

И создал театральный организм, который предложил не только иную форму существования коллектива, но и иное искусство.

В театре конца 50–60-х гг. вызрела попытка найти такой способ сценического существования актера, который позволил бы возникнуть не просто единому тону игры, как говорили когда-то, и не просто ансамблю, как говорят сегодня, но подвижной и гибкой, завораживающе непредсказуемой общности реальных человеческих личностей, способных передать действительность нерасчлененной, а потому предельно живой. Здесь лежала возможность поисков нового единства спектакля, осуществляющего как бы «над» исполнительской техникой, «до» нее, за счет одушевления общей идеей. Причастность к идее давала актеру ощущение свободы, она делала его не слишком чувствительным к тем манипуляциям, которые

с ним производил режиссер. Потому что не режиссер своим навязыванием определенного типа игры объединял коллектив, а сама жизнь, позиция, в ней занимаемая, создавала первоначальное творческое содружество, гораздо более стойкое и энергичное, чем любое чисто эстетическое товарищество.

Новая техника отыскивалась как бы исподволь, она возникала из необходимости высказаться как можно более явственно, почти агрессивно. Это был принципиальнейший шаг, он многое менял в самом взгляде на природу актерской профессии.

Ефремов создавал театр, который входил в жизнь с чувством причастности ко всему. С верой в огромную преобразующую силу искусства. Эта социальная призванность и порождала особенную творческую и организаторскую энергию, без которой ефремовская идея создания театра, как бы прекрасна она ни была, лишь увеличила бы и без того солидный список прекрасных, но, увы, невоплощенных идей.

Правда, с которой начинал «Современник», была прежде всего правдой об обществе. Не вообще, не с точки зрения вечных проблем. «Современник» искал другого: он хотел быть нужным сейчас и сегодня, стремился размышлять о том, что происходило у всех на глазах, пытался вложить в зрителей нравственную чистоту и энергию, которые должны были отозваться принципиальностью общественной позиции, в конечном счете выразиться в социально-полезной реализации личности.

Театр утверждал, что каждый на своем, даже самом маленьком, месте не винтик, а своеобразный двигатель социальных процессов. И потому хотел говорить не об избранных, а о «каждом». Проблемы, вставшие перед обществом, он видел не в пышных театральных одеждах, не возведенными на котурны, но в простом житейском обличье, в обнаженной конкретности, в ничем не смягченной остроте и стремительности.

С первых шагов «Современник» не интересовали произведения типа треплевской пьесы про мучения Мировой души, борьбу с дьяволом и т. п., и т. д. Его не завораживал инфернальный запах серы, не влекла отвлеченная многозначительность. Союзниками театра стали прежде всего те драматурги, в чьих пьесах был негромкий, неприкрашенный психологизм, где раскрытие частных, простых обстоятельств, в которых действовали герои (вспомним, как просты, «ежедневны» обстоятельства в пьесах Володина, Розова), обнажало пространство реальной жизни и вело к неукоснительной нравственной требовательности. Неукоснительной, но чуждой демагогической и холодной навязчивости.

Даже в более поздней трилогии («Декабристы», «Народовольцы», «Большевики»), где «Современник» создавал картину развития революционного движения в России, его трех этапов, Ефремов попытался в строгих, почти документальных условиях раскрыть нравственные установки героев, систему их личностных ценностей, проследить процессы чисто психологические. Люди, чья деятельность повлияла на ход истории, были ему интересны тем, что они действительно люди. История воспринималась Ефремовым не как нечто сверхличностное, она – тот плацдарм, на котором встречаются человек (с его совершенно конкретной личностью) и общество (с законами своего развития).

Правда, которой добивался «Современник», тяготела к сценической простоте, к достоверности нового свойства. Ефремов отказывался от сложных постановочных решений, от ярких сценических эффектов. Он без сожаления отбрасывал найденное в этой области режиссерскими поколениями в прошлом. (Потом появится термин, который можно приложить к начинавшему «Современнику», – «бедный театр».)

Можно подумать, что отказ этот вынужденный. «Современнику» на первых порах многое было просто технически недоступно: он был в прямом смысле слов нищ и бездомен, какие уж тут сценические эффекты.

Обстоятельства – сила влиятельная. Их со счета не сбросишь. И все же тут дело не в них. Главное, Ефремову внешнее «оперение» спектакля было не нужно. Сценическая среда, при всей ее воздействующей на зрителя силе, представлялась ему чем-то вторичным. Ибо не обладала той наступательной человеческой подлинностью, которая приходила на сцену с актером. И что очень важно – с актером нового типа, готовым открыть перед залом свое человеческое «я». На сцену надо было идти с тем, «что тревожит тебя самого, – непременно тебя самого – иначе нельзя создать ничего серьезного, общественно значимого, творчески откликнуться на зов своего времени», – так говорил Ефремов. Сегодня это звучит слишком пафосно, тенденциозно и связано с проблемами чисто общественными. Но именно этот принцип и заключал в себе энергию эстетических преобразований.

Сегодня мы порой позволяем себе забыть, чем была в те годы режиссура Ефремова по отношению ко всей остальной театральной действительности. Мы позволяем себе мерить ее мерками иных, позже и из других эстетических принципов возникших тенденций. При таком подходе она кому-то кажется и не режиссурой вообще. (Быть может, даже и самому позднему Ефремову, иначе с чего бы его после перехода во МХАТ так потянуло к первоклассным сценографам, с чего бы такая страсть к почти оперному размаху зрелища?) Однако воплощение именно новых художественных идей (а не только общественных) в сценической практике Ефремова периода «Современника» привело к принципиально важным эстетическим сдвигам в театральной ситуации тех лет.

Вспомним. Процесс формирования нынешних режиссерских «миров», процесс становления сегодняшней режиссуры лишь начинался. Актер в массе своей еще прятался под когда-то надежной защитой наклеек, толщинок, жирного грима, характерных жестов, голоса, специально поставленного, умения ткать поверх текста цветистый узор. Это служило привычным средством раскрытия образа, вело к его фиксированному обособлению внутри спектакля. Добротная прежде сеть выразительных средств. Но с течением времени она прохудилась. Жизнь уже не улавливалась, уходила из нее. И зрительный зал оказывался один на один с пустотой. Новые пьесы невозможно было сыграть в этой системе художественных координат. Необходимо было вернуть в театр жизнь, пробиться к подлинному, приблизить человека на сцене к человеку реальному.

Сначала казалось, что стоит содрать все налепленное, прикрывающее – и задача почти решена. И вот «Современник» предельно открыл актерские лица, освободил голоса от перегрузок, заставил зал всматриваться и вслушиваться, ловить оттенки проявлений подлинной, живой, а не специально театрализованной актерской души. Театр стремился, продолжая, развивая, подхватывая то, что находил и искал Станиславский, добиться не только правды и простоты, но ежесекундной естественности сценического бытия. Для того-то он и освободил пространство вокруг актера, погасил фон, на котором тот движется, и всю энергию каждого, кто занят в спектакле, сконцентрировал объединяющей, цементирующей идеей, обязательно общественно значимой.

Это был важнейший момент в движении общих театральных процессов. Именно в искусстве «Современника» непреклонно обозначился новый способ игры, который уже возникал и на других сценах (в спектаклях Эфроса прежде всего), но здесь был доведен до предела осознанности и выявлен как общая социально-эстетическая платформа.

Актер убирал внешнее, потому что хотел сам присутствовать в спектакле, со всеми своими симпатиями, антипатиями, со своими сомнениями и своей борьбой. То есть со всем, что составляло его человеческое, подлинное «я». Он стремился к этому и тогда, когда пьеса как будто бы должна была заставить его спрятать себя в глубину образа. Ведь не только «Вечно живые» или «Пять вечеров», но и «Голый король», при всей его пародийной характерности, при явном увлечении внешним, «неузнаваемым», заставлял нас через капустнический маскарад почувствовать сегодняшнюю, бескомпромиссную позицию исполнителей.

Здесь менялась исконная природа характерности. Прежде это значило крайнюю степень отказа от своей индивидуальности. Нечто подобное маске, скрывавшей на все время спектакля подлинное лицо исполнителя. Только маска эта была не застывшей, а предельно подвижной, она жила, меняла выражения, обладала как будто какой-то своей душой, не актерской, другой, совершенно чужой, вымышленной, но ощутимой. Весь долгий спектакль актер делал вид, что он – некто отличный от него самого. И гордился своей неузнаваемостью, в ней видел подтверждение настоящего мастерства. А тут, в «Современнике», едва спрятавшись, едва убедив нас в существовании «другого», актер спешил выглянуть сам, чтобы поинтересоваться, узнали ли. «Ну, я это, я, что – не поняли?» – как будто то и дело обращался он к зрителю. Это была какая-то совершенно иная характерность, скорее знак, чем последовательно развернутый способ игры. Образ все время как бы пульсировал, словно электронное табло, показывающее то время, то температуру воздуха, то число.

Природа актера двойственна: он и художник и материал. «Современник» как бы приглушил материал в актере и на первый план выдвинул в нем художника, человека, стоящего за роль.

Личность актера в искусстве театра приобретала другое значение. Происходила зримая смена актерского типа, как это было когда-то во МХАТе. После долгого отчуждения снова хотелось из зрительного зала протянуть руку на сцену и обменяться рукопожатием то ли с персонажем, то ли с актером…

Перемены в способе игры были сразу замечены. Однако отнеслись к ним по-разному. Основателей «Современника» называли натуралистами, «бормотательными» реалистами и т. д. Кому-то все это казалось лишь претензией на оригинальность, преходящей бравадой. Сознательное нежелание прибегать к сложившимся приемам – неумением, чуть ли не непрофессионализмом.

Стоит перелистать прессу тех лет, чтобы почувствовать даже в самых доброжелательных отзывах вдруг проскальзывающую интонацию неуверенности и снисхождения, лишь только речь заходит не о том, что сказал в своем спектакле театр, а о том, как это им было сказано. Над «Современником» будто тяготела некая застенчивость критиков. С одной стороны, их охватывал понятный восторг. С другой – смущала кажущаяся техническая незрелость актеров, странная незавершенность и скромность режиссерских рисунков. Словом, что-то тревожно напоминающее дилетантизм.

Призрак былой фундаментальности актерского образа, внешней его обозначенности долго мешал до конца принять едва возникающий способ игры. Инерция непосредственного восприятия вызывала инерцию теоретического осмысления. Это явление типичное: смена художественных средств невольно сопровождается отходом от сложившихся норм, и утрата привычного профессионализма кажется утратой профессионализма вообще. «Не хотел» воспринимается как «не смог». История живописи конца прошлого – начала нынешнего века – ярчайшее тому подтверждение.

Но прошли годы и стало ясно, чего на самом деле сумел добиться Ефремов. И как постепенно, но бесповоротно стал меняться весь облик тогдашнего нашего театра: на фоне спектаклей «Современника» устаревшая театральность выглядела сто крат устаревшей.

Была и другая сфера активного воздействия «Современника» на театральный процесс. Тезисы Ефремова о театре единомышленников, о коллективе, «который целиком – художник», о новом принципе организации всей его внутренней жизни, когда «коллектив – хозяин, именно коллектив, а не главный режиссер», быстро стали популярными в молодежной среде.

С конца пятидесятых годов по всей стране началось движение за «свой» театр. Студенты театральных вузов с небывалой охотой и уже не в одиночку, а целыми группами уезжали в провинцию. Уезжали не «середняки», кого не взяли в театры столицы, а самые талантливые и энергичные. Они уже не цеплялись за известный театр. Не хотели годами притираться к существующему уровню какой-нибудь сцены (что прежде казалось путем неизбежным). Их манила свобода самостоятельной деятельности, условия, в которых можно выразить себя сегодня, немедленно, не откладывая на будущее.

Это было время, чуждое остужающих, излишне осторожных расчетов (порой необходимых). В своей борьбе за новый театр молодые думали опереться на зрителя. Они идеализировали его, считали повсеместно готовым к экспериментам, уставшим, как и они, от театральной рутины.

Но как выяснилось достаточно скоро, это было опасным заблуждением.

История театра знала всякое: театр без специального здания, прямо на улице, в толпе. Театр с хитрейшей постановочной техникой и – шекспировский, декларативно упрощенный. Знала эта история и мечту об актере-марионетке (не только в переносном, но и в самом буквальном смысле слова), безропотно вписывающемся в любой режиссерский замысел. Был театр без пьес, Мейерхольд уверял, что можно поставить даже телефонную книгу.

Все составляющие театрального зрелища могли быть отвергнуты и отвергались. Все, кроме зрителя. Даже гофмановский директор театра и Гордон Крэг, мечтавшие о представлении без актеров, без живого элемента спектакля, пришли бы, наверное, в ужас, если бы им предложили избавиться заодно и от зрителя (он ведь тоже – «живой элемент»).

Конечно, нельзя сказать, чтобы экспериментаторы зрителя оставили совершенно в покое: его пересаживали из зала на сцену, запирали, пугали, иногда и физически мучили, ему подстраивали ловушки, его делали участником игры, его презирали, перед ним заискивали. Зритель выдержал все. Оказался фигурой единственно необходимой, незаменимой ничем, устоявшей под натиском самых отчаянных новшеств XX в. И если вслед за итальянским историком театра использовать образ знаменитой картины Брюллова «Гибель Помпеи» (помните, там статуя Помпея одна остается неколебимой в момент катастрофы, спокойно взирая на всеобщую разруху и хаос), то именно зрителя можно сравнить с этой статуей.

Зритель, как выяснилось, умел отстаивать свои интересы и был далеко не инертным потребителем зрелищ. В противостояние «традиция – эксперимент» он вносил стабилизирующее начало, корректируя режиссерские поиски уровнем своей готовности к ним.

Отказ идти в театр – вот аргумент, приводящий зрителя к победе над его оппонентами. И потому момент перехода к новому для театра достаточно сложен. Разрыв со зрительным залом чреват не только финансовым и моральным уроном. В конечном-то счете лишь зритель может поддержать жизнь спектакля, а значит, ввести его в контекст будущего времени, предъявить новым поколениям художников. И не только театральная молодежь, захваченная «современниковскими» идеями, вплотную столкнулась с этой проблемой. Всматриваясь в репертуар БДТ после прихода туда Товстоногова, мы отчетливо различим в нем ее влияние.

Создаваемые молодыми театры единомышленников делали ставку на эксперимент, на завтрашнее слово в искусстве. И порой добивались многого.

Вспомним хотя бы опыт Павлодарского театра, руководимого В. Кузенковым, где было испробовано и найдено достаточно много чисто современных театральных структур. Его «Город на заре», «Клоп», «Баня», «Человек с ружьем» были самостоятельной (а иногда опережающий) параллелью режиссерским исканиям Любимова. И тем досаднее, что достигая подлинно художественных, вполне столичных результатов, театры такого типа часто не находили понимания у зрителя.

Ах, как им был нужен аншлаг! Как бы он много решил. Но аншлага не было, хотя «единомышленники» предпринимали все возможное, чтобы добиться его. Они (актеры и режиссеры) не гнушались ролью зазывал и кассиров, они ходили по учреждениям и предприятиям, продавали билеты, агитировали, обольщали. Но эффект получался обратным: зритель, доверившись зазывалам, идти-то шел, но не принимал того, что видел на сцене. Доверие исчезло: продать сегодня билеты там, где их под личное обаяние сумели продать вчера, становилось уже невозможно.

Необходимо было время, планомерность усилий. Работа по сближению критериев театра и зрителя. В зрительный зал все чаще стали ходить социологи. Возникла мода на всякого рода анкеты, опросы. Перестраивалась и репертуарно-художественная политика. Ставка на лобовой штурм сменилась принципом своеобразных «качелей».

Театр завлекал склонного к стереотипу зрителя, показывая ему детектив или что-нибудь безоблачно развлекательное, а потом, за счет полученных аншлагов, позволял себе заведомо убыточный эксперимент. Критики осуждали театр за «эстетическое двурушничество». Но такой политике нельзя отказать в остроумии: она позволяла сохранить серьезного зрителя, вырастить талантливую молодежь, принять участие в поиске новых театральных идей и в то же время – не нищенствовать. Ситуация парадоксальная: оплачивал экспериментальный спектакль зритель, питавший отвращение к эксперименту.

Однако подобные хитрости появились позднее. На первых порах все строилось на принципах исключительно максималистских: лучше войти в затяжной конфликт со зрителем, чем отступить от своей эстетики, отказаться от своего драматурга. Это было время «бури и натиска», время наивное, нерасчетливое, отнявшее столько сил у молодой режиссуры, и – очень важное для судеб театра.

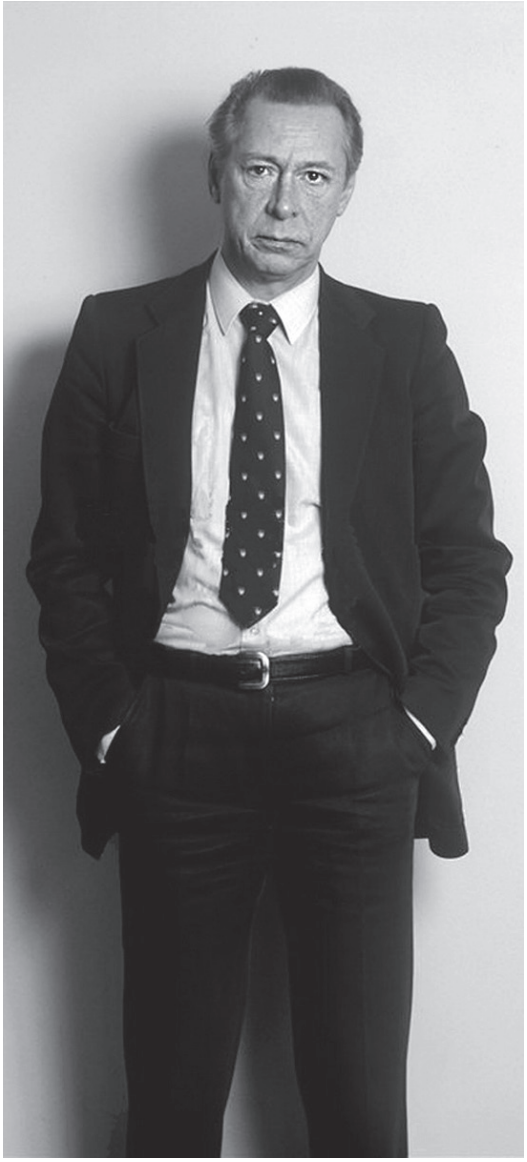
Энергия молодых не пропала даром, многое было ею преобразовано (во всяком случае, положено начало преобразованиям). В ходе «натиска» стихийно встали вопросы, связанные с отношениями театра и зрителя, со сменой творческих поколений внутри коллективов, с соприкосновением экспериментального и традиционного. И были нащупаны первые, еще черновые, ответы на них.

И когда для Ефремова придет время итогов, то одним из главных станет это вот его энергичное реформирующее воздействие на весь реальный процесс.

Второй поступок Ефремова был уже далеко не бесспорным. В 1971 г. он неожиданно оставил «Современник» и стал художественным руководителем МХАТа. Это событие всколыхнуло всю театральную общественность и вызвало массу самых разных, чрезвычайно важных последствий.

Это неожиданное назначение, бурно и неоднозначно воспринятое в столице, на периферии получило свой отзвук. Власти местные, привыкшие ориентироваться на московский пример (так если «сомнительная» пьеса появлялась на афише московских театров, ей облегчался путь и на провинциальные сцены), впали в растерянность. Оказывается, в молодых возмутителях спокойствия, с которыми надо было бороться и «не пущать», центр видит спасителей основ российского театрального дела, если отдает в их руки не какой-то подвал, а национальное достояние, театр, который посещал сам Ленин. Эта растерянность властей на местах сегодня выглядит скорее комической. Но тогда она повлияла на атмосферу в провинции, спутав представление тамошних высших чиновников о расстановке сил в театральной епархии. Для них, постоянно ждущих указаний, прозвучал сигнал, который непросто расшифровать. По их представлениям назначить Ефремова главным во МХАТ означало почти то же самое, что предложить шпиону иностранной державы возглавить нашу разведку. Но раз такое свершилось… задуматься есть над чем.

У нас все приобретает характер крайности. И хорошее и дурное. Так было прежде, так



остается и теперь. Сигнал из Москвы был услышан не только властями, но и теми, кто стоял на позиции Ефремова. Такими же, как и он, борцами с театральной рутиной. Во всех крупных театрах страны в ту пору работало много немолодых, но замечательных актеров, мастеров, получивших прекрасное образование, любимых зрителями, не представлявших жизни вне стен родного театра. Система стационирования

театральных коллективов привела к оседлости трупп. Актеры уже не должны были бродить в поисках работы из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь. Они врастали в город, как врастают в него архитектурные памятники, становились культурным достоянием.

И вдруг оказалось, что все можно снести.

Традиция перестала служить защитой, ее легко опрокидывал призыв к обновлению. И началось нашествие. Молодые, активные режиссеры, получив в свои руки провинциальный театр, собирали вокруг себя группу единомышленников и отстраняли от участия в спектаклях тамошних «стариков». Это ведь были не мхатовские старейшины, которые то ли по собственной инициативе, то ли благодаря «подсказке» Фурцевой (последнее кажется более правдоподобным) «позвали» Ефремова, и с которыми ему приходилось считаться, искать их поддержки. Провинциальные были совсем беззащитны. Нередко за «обновителем» не было ни таланта, ни идей, ничего, кроме молодости и группы товарищей, всегда готовых к атаке. У такого, с позволения сказать, «обновителя» не могло получиться что-нибудь путное. Зритель переставал ходить в театр, конфликты в труппе не затухали, на сцене ничего выдающегося не возникало. Городские власти теряли терпение: и без театра хватало проблем. И тогда легкие на подъем борцы с рутиной перекочевывали на новое место, и там все начиналось сначала…

В столице враги «Современника» тоже были растеряны. Как же так, мальчишка, дилетант, фигов карманник – и вдруг допущен в лучший, главнейший театр страны. Пытались объяснить необъяснимое. Подозревали, что Министерство культуры на такой беспрецедентный шаг толкнули умнейшие идеологические стратегии, добиваясь раскола «Современника».

На какое-то время тень двусмысленности нависла над Ефремовым. Особенно обескуражены были его товарищи, с которыми он прошел все эти непростые годы борьбы, которых воспитывал в духе социальной нравственности. Они отказались последовать за ним в Художественный театр, что означало бы конец «Современнику». Быть может, власти на это действительно рассчитывали. Тогда во многих странах обострились отношения с новым поколением, с так называемыми «новыми левыми», которые противопоставили себя традиционному обществу, не желали входить в сложившуюся государственную «систему», справедливо опасаясь, что она их поглотит. И протянутый Ефремову пряник мог быть продуманным и лукавым, рассчитанным на подрыв единства в либеральной среде. Возможно.

Вполне, однако, возможно и другое. А именно: Ефремов оказался во МХАТе в результате все того же «комплекса Комиссаржевской». Хотели поставить во главе постаревшего МХАТа молодого, доказавшего свою театрообразующую силу режиссера, который сможет «встряхнуть» коллектив, и ничего больше. Это был прообраз хорошо нам сегодня знакомой «шоковой терапии», примененной в одном отдельно взятом театре, как социализм «в одной, отдельно взятой стране».

Оба эксперимента не удались.

Ефремов, как в свое время Мейерхольд, согласившийся прийти в театр Комиссаржевской, недооценил сложности возникающих при этом проблем. Но его влекло новое поле деятельности: шутка сказать – реформировать МХАТ! Он надеялся на поддержку товарищей, на приход «всем сразу, вместе». К тому же тут был и еще один тайный соблазн. При своем возникновении, «Современник» пытался прильнуть ко МХАТу, найти под его крышей приют и защиту. Он объявил себя (совершенно искренне, но и не без дипломатического расчета) последней по времени студией театра, продолжающей дело Станиславского, очищая его от искажений и исказителей. Словом, по Киплингу: «Мы одной крови, ты и я…».

Однако человеческое общество – не джунгли.

Примиряющий клич в нем не действовал.

Вспоминаю поистине драматическую коллегию Министерства культуры, призванную решить судьбу театра-студии еще в самом начале его пути. Бледные, тихие, они сидели вдоль стенки на стульях, словно нашкодившие ученики в кабинете директора школы. Говорил А.В. Солодовников, тогдашний директор

Художественного театра, чиновник с еще довоенным (сталинским) бюрократическим стажем.

Речь его, хитро построенная и вроде нейтральная, для опытного слуха звучала как отречение. Было ясно, что со стороны Художественного театра поддержки (а на нее лишь и можно было надеяться) ждать не приходится. И когда пришло время говорить Ефремову, он поднялся и, используя все свое мужское и актерское обаяние, с лицом уже принесенной жертвы, пригасив в глазах хитрость и ум, прикрыв их печальной мягкостью, обратился к Фурцевой так, будто в переполненном зале коллегии не было никого и разговор шел между ними двумя: «Екатерина Алексеевна, вы слышали, что говорил Александр Васильевич. А это наш единственный друг в Художественном театре». Задушевность, неупрекающая печаль… Интонация была поразительной. «Современник», смело противоставивший себя искусству соцреализма, которое не только по должности, но и по собственному своему пониманию-убеждению Екатерина Алексеевна призвана была защищать, обернулся вдруг таким обаятельным, невинным страдальцем. Ведь их, робко сидящих вдоль стенки, на наших глазах только что предали. «Современник» тогда не закрыли.

Не буду утверждать, что интонация Ефремова что-то решила. Такие коллегии и их выводы готовятся заранее. Но, безусловно, его реплика сняла остроту дискуссии, что в ситуации публичного судилища было важно.

И вот теперь у него появилась возможность вернуться в альма-матер. Причем, не блудным сыном, стоящим перед отцом на коленях, беззащитно и трогательно выставив свои голые пятки, как на известной картине Рембрандта, а ревизором из последней сцены гоголевской комедии. Согласитесь, такое искушение трудно преодолеть. В любом человеке заложена потребность реванша. Не случайно, проиграв какую-то ситуацию в жизни, мы в воображении строим иллюзии отыгрыша.

Но была и еще причина, с точки зрения природы театральных процессов гораздо более глубокая и выведенная за пределы психологии личности.

«Современник» к концу шестидесятых изживал отпущенный ему ресурс студийности.

Как известно, уже на самых первых этапах становления режиссуры возникло ясное понимание, что в коллективности искусства театра – громадные художественные возможности. Но в ней же – источник многих принципиальнейших трудностей.

Однако если преимущества студийного коллектива достаточно и давно были оценены, то проблемы, такому типу театров присущие, противоречия, изначально в них заключенные, не успели раскрыться вполне. Послереволюционная действительность с ее социальными, а потом и насильственными концепциями коллективизма перемешала все карты. И потому мы каждый раз собираемся на внутритеатральный скандал как на пожар. Обсуждаем, кто поджигатель. А между тем горючие вещества преспокойно накапливались на наших глазах, иногда и нашими же стараниями.

В усложнении внутристудийной ситуации (а оно, в конце концов, обязательно наступает), в разрушении былого единства нередко видится проявление чьих-то личностных качеств, фактор чисто субъективный, то есть случайный.

Но всмотритесь в судьбы совершенно разных коллективов нового типа, и вы непременно почувствуете, как они друг другу близки. Судьбы «Современника» и Таганки, Художественного театра, МХАТ 2-го и Вахтанговской студии, «Свободного театра» Антуана и ТНП Вилара, брехтовского «Берлинер ансамбля» и театра Гротовского при всей их несхожести (всяческой) будто повторяют некую общую схему. Понять ее – значило бы найти законы развития театральных организмов современного режиссерского типа. Ибо такие законы есть, и они – законы особые.

Мы послушно повторяем вслед за Немировичем-Данченко: театры как люди, они должны умирать. Нам кажется, такова природа сценического искусства. Пусть умирают и нарождаются, как это делает все живущее. Но стоит заметить: рассуждения эти порождены режиссурой. Они и появились-то с ней вместе.

Дорежиссерский театр не знал страха смерти и тоски по бессмертию: он жил, не думая о положенном пределе. Кому могло прийти в голову обсуждать возраст Александринки или Малого, «Комеди Франсез» или «Ковент-Гардена»? Разве что в связи с престижем национальной культуры или в предвкушении юбилея. Кто мог подумать, что они должны умереть по законам собственного развития?

Полосы упадка чередовались с процветанием, но общий механизм был заведен надолго, действовал безотказно. Сменяли друг друга монархи, революции чередовались с реставрациями. Театры чутко воспринимали перемены, отражали давление новой общественной ситуации. Но – оставались.

И вдруг – определяемый какими-то внутренними процессами возраст, сопоставимый с возрастом человеческим. И вдруг – борьба за долголетие, соревнование в долгожительстве, своего рода театральная геронтология. Однако все эти рассуждения витают вокруг театра нового типа, но, как и прежде, не распространяются, допустим, на Малый театр. О нем судят словно в другой системе координат.

Созданный режиссурой театральный организм действительно оказался соразмерен человеческой жизни. Потому что в основу его как раз и легла эта жизнь – жизнь его основателя-режиссера и жизнь тех, кого он собрал ради общего дела. На судьбу таких коллективов стали воздействовать с небывалой прежде энергией процессы, которым подчиняется возрастная эволюция каждой творческой личности.

И еще. Студия обычно сама себе внушает иллюзию, что все в ней равноправны и равны. На самом деле это, конечно, не так. Знаменитая формула: «Сегодня Гамлет, завтра статист», – утверждая особую дисциплину и демократизм в коллективе, к сожалению, необратима: «сегодня статист, завтра Гамлет» – не может быть правилом. Гамлета в статиста переводит нравственный принцип студийности. Статиста в Гамлета способна обратить только природа и труд.

По мере раскрытия индивидуальностей, в актерах «Современника» стало исчезать что-то, делавшее их похожими друг на друга. Утратилась, выветрилась постепенно единая интонация личности, так ясно звучавшая прежде. Прежде на их популярность влияла популярность театра. Кем, начиная дело, были они? Ефремов, режиссер и актер «Современника», Табаков, актер «Современника», Кваша, актер «Современника», Толмачева, Волчек – актрисы «Современника». Это определение прилагалось к фамилии, как титул или научная степень. Первое время оно было важнее фамилии: театр несопоставимо известнее, чем каждый из его представителей. Именно слава театра, его высокая нравственная и творческая репутация придавали им особенный вес. И вряд ли каждый из них в одиночку смог бы так скоро войти в круг художников, избранных прессой и публикой.

Но постепенно дарования окрепли и высветились (кино, телевидение ускорили этот процесс). И для новых поколений зрителей нередко именно знакомое актерское имя стало путеводной нитью, которая вела их сквозь лабиринт театральной действительности в зрительный зал «Современника». Акценты переместились: уже «Современник» – это театр, где играют такие-то, такие-то. Характер и цена единства решительно переменились. Наступила пора перехода к чему-то иному. Театр это понял и изменил свой статус. Как это случалось и прежде, когда вместо студии Художественного театра возник МХАТ 2-ой, а студия Вахтангова превратилась в театр его имени. «Современник» еще до ухода Ефремова тоже стал «просто» театром.

Перед уходом, однако, Ефремов совершил две примечательные творческие акции.

Год 1967-й был для советских театров экзаменом на «гражданскую зрелость». Наступил полувековой юбилей Октября. По тогдашней традиции его необходимо было отметить масштабным спектаклем, утверждающим революционные ценности. Трое из четверки преобразователей эту необходимость проигнорировали.

Любимов вообще имел стойкое отвращение к так называемым «датским» (приуроченным к датам) спектаклям. Для него 1967 г. – это «Послушайте!..», спектакль про то, как был

одинок в советской России ее самый талантливый поэт и как в конце концов его затравили. А еще «Пугачев» Есенина о мужицком бунте. Автор текста, как и Маяковский, покончил с собой. Словом, вполне «юбилейная» информация к размышлению.

Для Эфроса год сложился драматичнее. Он потерял Ленком и уже на Бронной выпустил «Три сестры», очень скоро со скандалом снятые с афиши.

Товстоногов, при всей его мудрой осторожности, тоже ничего подобного своей «Оптимистической трагедии», не поставил. Пьеса Д. Аля «Правда и ничего, кроме правды» вряд ли была достойным «подарком».

И только «Современник» неожиданно откликнулся сразу тремя спектаклями из истории революционного движения в России: «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова. Все три поставил сам Ефремов.

Откуда такое рвение?

Всем, и властям в том числе, наверняка было ясно, что не большевистский азарт движет театром, а что-то иное. Просто Ефремов, гибкий политик, решил воспользоваться моментом и вынести на сцену проблемы, действительно его волновавшие. Творческий опыт, который уже был накоплен театром при постановке пьес про время сегодняшнее, был использован, чтобы пройти через основные этапы революционной борьбы, и увидеть в борцах людей, одержимых идеей. Как и куда она их привела?

На эти спектакли можно было смотреть по-разному. С одной стороны, они продолжали главную тему «Современника», которая прозвучала уже в «Вечно живых». Тема нравственного долга, честности перед собой и обществом. Только теперь эта тема сложно и болезненно преломлялась в ситуациях политической схватки, пролитой крови, когда уже не так просто было сделать правильный выбор.

«Современник» вынес на всеобщее обсуждение проблемы опасные. Декабристы, показывающие на допросах друг на друга, так как дворянская честь не позволяла им лгать императору.

Народовольцы, фанатически преданные идее освобождения народа, оказавшиеся чужими этому самому народу, люди, сознательно переступившие через кровь.

Большевики, после долгой дискуссии проголосовавшие за «красный террор», который должен был стать ответом на выстрел Каплан. Этим голосованием и пением интернационала заканчивалась трилогия.

В советское время непрерывно вырабатывался список идей, которые нещадно преследовались. По мере движения времени, изменения обстоятельств (пражские события, высылка Солженицына и т. д.) список претерпевал изменения, он был не догмой, но живым документом, никогда не возникавшим на бумаге во всей своей целостности, но будто прямо из воздуха мгновенно проникавший в любой чиновничий ум. Достаточно было одного прецедента, чтобы образовалось всеобщее правило. Например, стоило руководителю государства или какому-либо идеологическому монстру неодобрительно отметить, например, тему отцов и детей, как ее начинали искоренять всюду. В период борьбы с алкоголизмом или курением не только кромсали сценарии (причем, совершенно без всякого смысла, лишь бы не было в них того, чему не велено быть), но бросались (в панике и с азартом!) выстригать из готовых, в том числе и из зарубежных, фильмов кадры, где герои курят или пьют. Все это на полном серьезе, с государственным подходом. Когда начальство по какой-то, лишь ему одному ведомой причине не одобряло длинноволосых мужчин (одно время их много появилось среди самой обыкновенной молодежи на улицах), чтобы попасть на телеэкран, надо было постричься. Когда наступало гонение на бороды (было и это), с петровским упрямством требовали от бородачей, занимавших положение, связанное с появлением перед публикой, чтобы они пожертвовали своим украшением. (Впрочем, «украшение» не всегда было невинным. Одно время вошло в моду демонстрировать «фигу в кармане», отпустив бородку под высланного Солженицына).

То, что предложил обсудить в своей трилогии «Современник»: интеллигенция – власть – народ, обсуждать заведомо было н-и-з-з-я. Так казалось из зрительного зала, будто впервые допущенного за кулисы революции. Но значит был и иной взгляд – с позиций высшей государственной целесообразности. Чиновники, обычно извлекавшие крамолу из-под любого «куста», тут вдруг будто ослепли.

Нет. Они оставались зрячими. Но из двух зол принято выбирать меньшее. А это зло было с неким довеском полезности. И министра культуры Фурцеву не могло не порадовать, что «Современник» так серьезно (трилогия!) подошел к юбилею. Это хорошо для отчетов и особенно как пример для других. А потом в «Декабристах» Николай I (пусть царская, но власть) в исполнении Ефремова выглядел куда убедительнее, сильнее, чем запутавшиеся в показаниях революционеры. Через его холод, деспотизм и коварство все равно пробивалось обаяние актерской личности. И в «Народовольцах» страшной (человеческим и историческим страхом) была сцена казни, где народ – грубый, равнодушный, враждебный – не понимал своих заступников. Казалось, чему тут радоваться, ведь в одиночестве оказались революционеры.

Но в этом и был парадокс времени.

Советская власть уже не ощущала былой своей близости к «штурманам грядущих революционных бурь». Напротив. Она все больше опасалась нового их появления. И все решительнее ассоциировала себя с властью вообще, озабоченной собственной безопасностью. (Впрочем, уже с первых лет своих у руля государства, большевики тайком учились у царской охранки.) И потому исторический урок, даваемый зрителям «Современником», мог показаться чиновникам поучительным и полезным: заговорщики ведь проигрывали и проигрывали не по случаю, а под воздействием закономерностей общественного развития.

С «Большевиками» было сложнее. Их чуть-чуть не закрыли. Но Фурцева уступила нажиму

Ефремова (он вообще умел убеждать, а женщин – в особенности). И не ошиблась. Зрители в конце спектакля, стоя, вместе с актерами пели Интернационал. И это происходило не на партийном съезде, а в одном из самых непослушных, идейно ненадежных театров страны. Лучший подарок к юбилею Октября трудно было представить.

А между тем, Ефремов хотел показать, как начинался в России кровавый кошмар. Он анализировал саму психологическую возможность для умных, образованных, искренне убежденных в светлых идеях коммунизма людей, признать необходимость массовых расстрелов и репрессий. Театр отвечал на вопрос, как такое могло случиться. Но, пожалуй, еще важнее для Ефремова была возможность сделать достоянием публики те «за» и «против», которые тогда прозвучали. Это был для него не спектакль-итог, а спектакль-диспут. И зрители пели Интернационал в знак солидарности с театром, с его актерами, осмелившимися так прямо и страстно говорить со сцены о самых острых, неприкасаемых моментах советской истории.

Ефремову в этом спектакле многое удалось. И групповой портрет советских наркомов, динамичный, но приобретающий временами композиционную законченность, точность, будто и впрямь перед нами многофигурное полотно живописца. Обычно свободная, порой расплывчатая структура его спектаклей на этот раз подчинялась строгому ритму, который вносила смена караула кремлевских курсантов на авансцене, происходившая в своем особенном, не зависящем ни от зала, ни от спектакля историческом времени. Такое сочетание ритуала, документальности и игры производило странное и тревожное впечатление.

Вообще, надо признать, в революционной трилогии режиссер в гораздо большей степени использовал не только внутренние, живые краски театра, но внимательнее прислушивался к подсказкам пространства, смело строил сложные массовые сцены, придавая им «мхатовскую» разработанность и сегодняшнюю гибкость и простоту. Он будто уже вырос из прежнего своего режиссерского «костюма». Будто предугадывал, что близится поворот в его творческой судьбе.

А, может быть, Ефремов готовился к нему? Во всяком случае, неожиданное обращение к «Чайке» заставляет предположить, что этот выбор был своего рода межевым знаком, соединившим два театра его жизни.

Постановка чеховской пьесы стала последней его работой в «Современнике». И – самой странной. Спектакль вобрал в себя суровые оттенки того сложного времени. Внутреннюю неспокойность внутри «Современника», разочарование, вызванное непредугаданной недолговечностью студийной идеи… Спутанность общественного сознания, до самой «перестройки» так и не вернувшегося к политической ясности и оптимизму шестидесятых… Предчувствие неизбежности, но и неопределенность близящихся перемен… Все это вдруг отразилось в спектакле, превратило его то ли в человеческую комедию, то ли в крикливый интеллигентский фарс, не осознаваемый самими его участниками. Ефремов явно прощался с прошлыми иллюзиями. Но прощался как неисправимый идеалист. Ему одинаково были чужды и Тригорин, и Треплев. И драма Нины не вызывала сочувствия. Ему было одиноко и холодно среди этих людей, словно он и был той Мировой душой, единственной, уцелевшей после катастрофы. Было ясно – Чехов чем-то интересен Ефремову, но скорее как антипод, а не драматург, с которым у него установилась духовная и художественная близость.

И все-таки он ушел в театр, где на строгом сером занавесе, как фирменный «лейбл», раскинула крылья летящая «Чайка»…

Когда Ефремов только начинал создавать «Современник», его считали наивным. Но как оказалось, тогда он точно выбрал момент, нашел правильный метод и проявил поразительные дипломатические способности. Зато его наивность обнаружилась во всей ее трогательности, когда он возглавил МХАТ и стал его «реформировать». Он сразу же решил повернуть этот, продолжающий считать себя все таким же великим, как при основателях, коллектив к реалиям новых дней. Попытался ввести в обиход читки пьес тех драматургов, которых любил

и естественно собирался ставить во МХАТе. На первой же встрече с коллективом, после небольшого вступления сам прочел «Дульсинею Тобосскую» Александра Володина.

Идея обновления через новую драматургию в принципе была вполне здравой. Именно благодаря ей преобразился во всем мире (и в нашей стране) послевоенный театр. Что же касается читки, то для Художественного театра такой способ воздействия на сомневающихся был уже знаком: еще в конце двадцатых Станиславский устроил здесь читку «Унтиловска» Леонида Леонова и тем самым добился разрешения на постановку этой уже запрещенной пьесы.

Удивительно, но Ефремов был уверен, что очевидные для него достоинства пьесы Володина окажутся очевидными и для мхатовцев. Он слишком привык находиться в кругу единомышленников, говорить с ними на одном языке.

И вот дисциплинированные актеры, в том числе некоторые «старики», пришли на объявленную Ефремовым читку с естественным любопытством. Им захотелось заглянуть в свое близкое будущее. Услышанное, однако, повергло их в отчаяние и ужас. Вместо того чтобы заинтересовать труппу своими репертуарными планами, Ефремов поселил в ней недоумение. Не оценили мхатовцы и его попыток привить им любовь к искусству тех, с кем дружил «Современник». (Как бесценный подарок, он устроил для них концерт Аллы Пугачевой.)

Все это совсем не вязалось с реалистичным умом и дипломатическим даром Ефремова. Хотя, кто знает, может быть, его хитрость как раз и заключалась в якобы наивной прямолинейности, обезоруживающей открытости собственных предпочтений. Подумать только, так обаятелен, талантлив и так беззащитен… Впрочем, «дар» тоже его не оставил: шаг за шагом он начинал завоевывать поддержку влиятельных членов труппы.

Режиссерскую и актерскую карьеру во МХАТе он начал с постановки пьесы Володина «Дульсинея Тобосская», где сыграл роль Луиса. То есть многозначительно появился на прославленной сцене в облике Рыцаря Печального Образа.

Этот первый шаг укрепил в нем иллюзию скорой разрешимости поставленной перед собой задачи. Все-таки удалось начать с любимого своего драматурга, объединить в главных ролях мхатовского великого «старика» Михаила Яншина (Санчо Панса), Татьяну Доронину (Дульсинея), перешедшую из БДТ, и – себя, современнейшего из «современниковцев».

Но одновременно он и посеял сомнения. Спектакль показал, что между победой дипломатической и художественной – огромное расстояние, а сценическая инерция обладает невероятной подчиняющей силой. Не только Дорониной, бывшей актрисе Товстоногова (режиссера, при всей склонности к новым тенденциям не утратившего вкуса и к традиционной театральности), но и ему, такому абсолютно сегодняшнему, преодолеть рутину не удалось. Как никогда он выглядел ряженым, и даже голос его временами терял всегдашнюю искренность и простоту.

Так начались годы борьбы с «ветряными мельницами». Самыми неожиданными и разными. Постепенно ему удалось все-таки переманить некоторых своих «единомышленников» из «Современника». Нашли у него приют и бывшие товстоноговцы (кроме Дорониной, тут появился Олег Борисов и даже «сам» Иннокентий Смоктуновский). Пришли Калягин, Любшин, Савина.

Стало ясно, что от идеи труппы, воспитанной в одной творческой вере, он двинулся в сторону идеи «театра-коллекции». То есть от Станиславского к Кедрову, возглавившему МХАТ после смерти Немировича-Данченко.

Надо отдать ему должное, «коллекцию» – замечательную! – собрать Ефремов сумел. Сумел он и переменить репертуарную политику театра: Володин, Рощин, Зорин, Вампилов, чуть позже Гельман… Это были «его» драматурги, и с обычной настойчивостью он «внедрял» их тексты, преодолевая искреннее непонимание одних, тупое неприятие других. В результате Художественный театр словно расслоился. Образовался (так будет и у Эфроса в Ленкоме и на Бронной) круг актеров, с которыми Ефремов работал, и другой, гораздо более

многочисленный, практически не замечаемый. Чаще всего таким и бывает результат реформирования, основывающийся на «комплексе Комиссаржевской»: внутри коллектива, ни на йоту не изменившегося, образуется секта «новаторов». И вместо объединения вокруг новых художественных идей постепенно вызревает глубочайший разлад.

Впрочем, и «секта» Ефремова была разнородна. Единомыслия, подобного тому, что он создавал в «Современнике», достичь не удавалось. Да и времена уже наступали другие, разъединяющие.

В эту нелегкую и долгую свою пору (почти двадцать лет) он как никогда много ставил. Особенно часто Чехова и Гельмана. Два этих драматурга стали его постоянными спутниками.

Словно выполняя какой-то тайный обет (или искупая вину), он одну за другой возвращал на сцену Художественного театра пьесы Чехова.

Успел поставить все самые главные.

Это были странные спектакли. Так сказать, «на сопротивление материала». Ефремову явно не были близки герои Чехова. Они существа иной природы, иного способа жить и думать о жизни. Ему недоставало в них силы, энергии, ясности. Увлеченности делом. Вот разве что Астров…

Ефремов честно старался преодолеть непонимание. Иногда скрывал его, прибегая к внешним сценическим эффектам. Иногда, теряя терпение, «выпрямлял» пьесу (как это случилось с перемонтированным «Ивановым»), словно прокладывая сквозь старую городскую застройку современную транспортную магистраль. Он внутренне постоянно спорил не столько с Чеховым, сколько с его персонажами. Ему казалось, что чего-то главного в них недоставало и самому автору, не случайно ведь, не из озорства Чехов обозначил жанр своих пьес: «комедия».

Спор этот уравновешивался согласием, которое с первой же сценической встречи возникло у него с Александром Гельманом. Когда в 1975 г. Ефремов вышел на мхатовскую сцену в роли бригадира Потапова из «Заседания парткома», он словно вернулся в дни своей молодости. И все его обаяние, такое простое, мужское и сильное, его светлая хитрость, его ум, одновременно трезвый и романтический, его заразительность – включились в спектакль. В этой роли размылась граница между актером и образом. Ставя в тупик участников заседания парткома, Ефремов-Потапов, казалось, был человечески счастлив. Он не играл борьбу, он боролся.

«Формула» Гельмана: «Уровень правды – это тоже художественность» – была для Ефремова истиной всегдашней и абсолютной. Но стоит сказать, что кроме «правды» в пьесах Гельмана привлекала и ловкая парадоксальность сюжета, выворачивающая прописные социалистические понятия как перчатку. А еще ироничность конструкции пьес, явная их придуманность в сочетании с правдой в изображении не только социальной реальности, но и психологических состояний и отношений героев. «Документальные» пьесы Гельмана, в отличие от просто пьес Володина, Рощина или Розова, исследовали психологию человека, прежде всего как психологию социальную, выраженную зависимость личности от ее общественной роли, от понимания или непонимания внешних, самых широких процессов. Это были люди-маяки – те самые маркеры, которые ставят на трещины разрушающегося здания, чтобы можно было контролировать процесс разрушения. Ефремов и сам был таким «маяком», чутко реагирующим на любые подвижки в конструкции дома-страны, и потому с таким увлечением он включался в работу над очередной социальной параболой Гельмана.

До самого своего конца Ефремов оставался верен этой творческой дружбе, и только смерть помешала ему поставить новую пьесу «его» драматурга. Последним ефремовским спектаклем стали «Три сестры». Он простился с режиссурой и жизнью по-мхатовски…

Впрочем, все это случится еще не сейчас. Прежде он совершит свой третий поступок.

Третий поступок Ефремова – известный, как «раздел МХАТа» – вытекал из поступка второго и был разрушителен изначально. Разрушителен для МХАТа, для самого Ефремова и как прецедент – для театрального дела страны. Так уж было ему на роду

написано: каждый шаг его личной творческой биографии оказывался историческим, порождал целую серию подобных же.

МХАТ, в фундамент которого были заложены принципы нравственности, теперь вошел в полосу публичных скандалов, которые мало чем отличались от происходящих при разводе в семье, когда по суду делят имущество. И стало это началом последующих скандалов-разделов, когда вдруг проглянули нравы дикого рынка, и возникла борьба за собственность. Раздел МХАТа вступил в противоречие с корпоративной (возродившейся во времена оттепели) нравственностью, гарантом которой, казалось, всегда был Ефремов.

Сегодня, как и тогда, существует множество аргументов, которые не только оправдывают этот раздел, но выставляют его в свете благородной необходимости.

Необходимость, очевидно, была.

Но на ее дне скрывалась не только (и даже не столько) забота о будущем МХАТа, сколько потребность отделиться от прошлого. То есть признание, что реформировать Художественный театр так, как это изначально замысливалось, Ефремову не удалось. Он все равно остался старым большим кораблем, который даже повинуясь командам молодого капитана, не может преодолеть накопившуюся инерцию и плывет рыскающим, неуверенным курсом.

И вот, разочаровавшись в методах терапевтических, Ефремов обратился к хирургии. Переезжая после многолетней реконструкции старого здания обратно в Камергерский (тогда еще Проезд Художественного театра), он решил, что можно начать все сначала. И потому, как это часто делают при переезде на новую квартиру, забывал взять с собой «старую мебель». Он думал, что оставив за обновленным порогом часть труппы, ограничившись теми, кто ему был творчески необходим, а попутно связав всех зависимостью и благодарностью, он сможет добиться художественного и того особенного единства, которое когда-то позволило ему создать «Современник».

Увы. Рядом с ним не оказалось советчиков, способных взглянуть на происходящее не с точки зрения иллюзорно утилитарных интересов момента, но с позиции, основанной на понимании фундаментальных законов театра.

Разделенный МХАТ продолжил существование словно бы неразделенно. Ничего не изменилось. Художественного прорыва не произошло.

Иначе и быть не могло. Шел 1989 г. Для сценического искусства уже наступило время растерянности, не располагавшее к успешным творческим реформам. Сценические идеи прежних десятилетий «устали», как устает от больших нагрузок металл. А для новых – пора еще не пришла…

Понимал ли это Ефремов? Умом, конечно же, понимал. Но одно дело ум… В душе он долго, пожалуй, дольше всех прочих, оставался романтиком. Шестидесятые годы для него никак не заканчивались.

Давид Боровский рассказывает, как в марте 1978 г. у него была рабочая встреча с Ефремовым. Они тогда готовились к «Утиной охоте». Как раз в тот день «Правда» опубликовала статью Жюрайтиса «В защиту "Пиковой дамы"». Статья-донос не только означала, что постановку в Гранд-опера Любимову отменят, но и была оскорбительной по отношению к Альфреду Шнитке. И Ефремов немедленно проявил солидарность: позвонил Шнитке и заказал ему музыку к «Утиной охоте». Как в песне Булата Окуджавы он готов был «все равно» умереть «на той единственной гражданской». И с каждым годом, по мере того, как менялся общественный климат, в этих своих ощущениях он становился все более одиноким. И все непонятнее для нового поколения актеров становились его рассуждения и подсказки на репетициях. В них проявлялась прежняя, неистребимая потребность Ефремова прислушиваться к социальным процессам. Позиция. Казалось, его слова доносились из каких-то других, незнакомых времен. Их слушали с вежливой скукой.

Обласканный властью, щадимый (насколько это возможно) прессой, понимающий, что дни его подходят к концу, он был уже фигурой трагической. И по-настоящему одинокой.

Счастливая творческая старость, не как внешнее благополучие, а как внутреннее состояние, ему в удел не досталась.

Впрочем, она не досталась ни одному из тех реформаторов, с которыми он начинал.

Самое страшное, что болезнь отняла у Ефремова не только его силу, свободу дыхания, его особую ауру, но и возможность играть. От большинства своих коллег-режиссеров он отличался тем, что никогда не переставал быть актером.

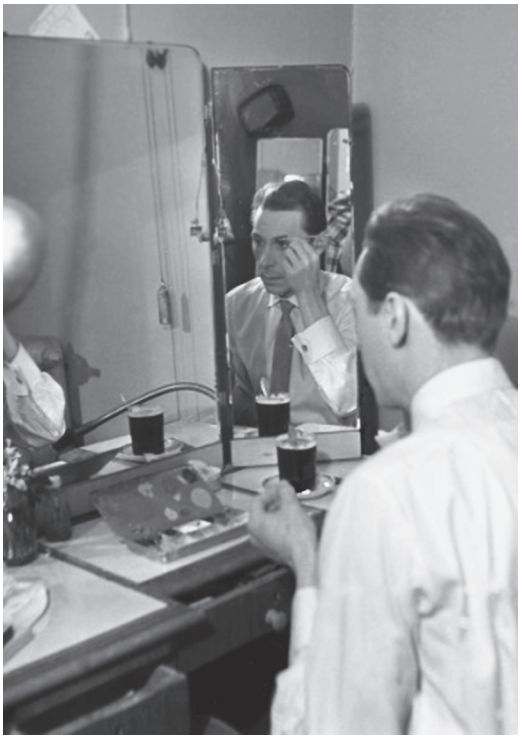
Любимов, возглавив театр на Таганке, тот час же покинул вполне успешное для него актерское поприще. Будто и не было его обаятельных, но не без язвинки, героев. Его сценического простодушия, его особенной кинокрасоты. Актер по природе своей, он словно не испытывал искушения снова оказаться на сцене под чьей-то чужой личиной.

Товстоногов и Эфрос вообще были по образованию и внутреннему своему состоянию режиссерами. Им сцена представлялась площадкой, на которой они блестяще «играли» живыми фигурами, а не местом для собственной игры.

Один лишь Ефремов, перейдя в режиссеры, не оставил игры. Играл почти до смертного часа, пока болезнь не отняла у него последние силы. Это тоже чисто актерское качество: играть вопреки всему, лечиться игрой.

Он любил выходить на сцену. И эта его любовь была мягкой, неназойливой, деликатной. Но ничего внешне актерского в нем никогда не было. Его высокая и не очень складная фигура не казалась театрально тренированной. И его костюмы, не сценические, а реальные, в последние годы достаточно дорогие, все равно сидели на нем как-то чуть провинциально, и брюки дудочкой казались сшитыми по моде прежних советских времен. Он всегда выглядел просто как человек. Один из многих в многоликой московской толпе. Он и вел себя так, будто никогда не ступал на подмостки. В отличие от большинства актеров, постоянно играя, он умел в жизни совсем отрешаться от игры, отдыхал от нее. Сбрасывал не только внешний, но и внутренний грим.

Он был замечательным, совершенно нового типа актером, представителем особенного театрального времени, переменившего взгляд на природу профессии.



Но до самого конца оставался и режиссером, для которого спектакль являлся, прежде всего, знаком человеческого и социального, а уже потом – эстетического времени.

И, конечно же, Ефремов был тем, кого мы довольно коряво называем «театральными деятелями». С каждым годом он думал и говорил о театре все мудрее, смелее и шире. Поднимаясь по ступеням социального успеха, он будто поднимался и по внутренним духовным ступеням. Первое заметно было сразу и всем. Второе – спрятано и касалось только его самого.

Из трех форм, в которые отлилась его жизнь, – то есть режиссура, игра и театральная деятельность,– самой сущностной, как мне кажется, оказалась все-таки «деятельность». Она включила в себя все – и постановки, и роли, и то самое главное, ради чего, возможно, он и был позван в сценическое искусство судьбой – создание «Современника».

Театра, переломившего ход театральных процессов…