

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ИМЕНИ А.П. ЧЕХОВА



Олег Ефремов

АЛЬБОМ ВОСПОМИНАНИЙ

К ВОСЬМИДЕСЯТИЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

УДК [793.2.07+791.44.071.2](47+57)(092)
ББК 85.334.3(2)+85.374(2)
О–53

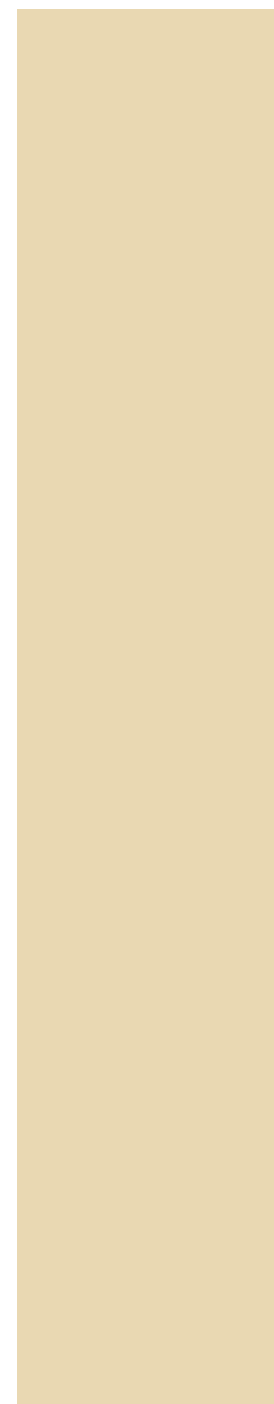
О–53 **Олег Ефремов. Альбом воспоминаний**
М.: Театралис, 2007. 240 с.

Московский Художественный театр им. А.П. Чехова отмечает восьмидесятилетний юбилей Олега Николаевича Ефремова. С именем этого талантливого человека связано более тридцати лет жизни Художественного театра. Ефремов пришел во МХАТ сложившимся актером и режиссером, создателем «Современника», оставившим свое любимое детище ради театра, где работали его учителя – ученики К.С. Станиславского, перед которым Олег Николаевич преклонялся и был верным последователем всю свою творческую жизнь. В книге собраны воспоминания тех, с кем Ефремов играл в Центральном детском театре, работал в «Современнике», а потом во МХАТе. Большой интерес представляет материал театрального критика Натальи Крымовой, статьи драматургов Михаила Рождина и Леонида Зорина, режиссеров Льва Додина, Валерия Фокина, Камы Гинкаса и других.

ISBN 978-5-902492-06-1
О–53

ББК 85.334.3(2)+85.374(2)

© Автор-составитель – Лидия Богова
© Макет, оформление – Валерий Милованов





*Я думаю вот о чем.
Давайте любить жизнь
и понимать это как все-
таки некое ответственное
дело. И приносить это
в свою работу.*

Ефремов

1998 год

Он говорил за всю среду...

Олег Ефремов родился под созвездием Весов. Это случайное совпадение не раз поминалось, в основном комически. Хотя, если прочитать самые распространенные характеристики людей, пришедших в мир под этим знаком, многое в ефремовском характере подтверждает вековые наблюдения. Он жил тайно и явно под мощным воздействием Венеры, планеты любви, имел «ярко выраженные эстетические наклонности, способность к разным видам художественного творчества» (цитирую самую распространенную интернетовскую версию про тех, кто причислен к Весам). С некоторой долей правды можно отнести к нему и то, что люди этого воздушного знака «увлекаются совершенно несбыточными идеями, иногда теряют чувство реальности, вынашивают проекты «вечного двигателя» и т.д.

Его «вечным двигателем», совершенствованию которого он отдал жизнь, был Московский Художественный театр. В этой своей пожизненной работе он пользовался возможностями своего характера и дара, которые никакими «весами» не предусмотрены. Обладал несокрушимой энергией в достижении цели, великолепно ориентировался на местности, художественной и политической, был ярко выраженным лидером, умудренным театральным «диктатором», часто тараном, не умеющим отступать. «Желаю славы я» (с этими строками пришел в мае 45-го в Школу-студию) – это и про него. «Достиг я высшей власти» – монологом Годунова закончил свою актерскую карьеру – и это тоже про него.

Не собираюсь создавать жизнеописание О.Н. (не раз в прошлом к такому жанру обращался). Надеюсь, коллективный портрет Ефремова так или иначе возникнет на страницах книжки, которую вы держите в руках. Что-то в показаниях друзей и спутников Ефремова сходится, что-то разнится, но это идет не столько от ошибок вспоминателей, сколько от сложности самого «объекта». В давнем спектакле Юрия Любимова было пять Маяковских. Если б можно было поставить спектакль об Олеге Николаевиче, то там было бы не меньше персонажей. Ефремов в одиночестве, Ефремов в диалоге с властью, он же в отношениях с актерами, которых взялся вести по жизни. Ефремов – в полной «завязке», чудовищно сосредоточенный, работающий без устали несколько суток подряд. Ефремов в полной «развязке», свободный от всех своих социальных и личных обязательств, отпустивший душу на волю, на праздник, который обычно завершался тихими днями покоя, «выхода» и возвращения в трудный мир. Он нашел свой способ проживания жизни в условиях «невиданного государства» и, скажем вслед поэту, «невиданного театра», которому он хотел вернуть человеческий облик.

В юбилейных книжках не принято сосредотачиваться на мрачных аккордах. «Плохой конец заранее отброшен, он должен, должен, должен быть хорошим». Так вот хочу сказать, что «хорошего конца» не было. Жизнь свою человеческую и артистическую О.Н. изживал почти в полном одиночестве, мало кем понятый и поддержанный. В отличие от многих товарищей по цеху не умел внашиваться в любую обувь. Не пожелал вступить в контакт с новой властью в 90-е годы. Решил все взять на себя, и взял. Возродить чеховский МХАТ, отрезанный им по живому от МХАТа горьковского, не удалось. Многих вернейших своих актеров растерял. Покидал этот мир как ге-

рой трагической пьесы. Трагизм в том, что не успел, не сумел свершить заповеданного ему дела. Свою ситуацию понимал острее и глубже всех своих прижизненных друзей, врагов и критиков. Однажды прочитал ему строчку Пастернака, процитированную в каком-то газетном интервью Сергея Аверинцева (О.Н. ценил его как мало кого из современников). Знакомая цитата в чужом тексте часто сверкает каким-то добавочным смыслом. «Я говорю за всю среду/ с которой я имел ввиду/ сойти со сцены, и сойду». Красота и исчерпанность поэтической формулировки, ограниченной рассуждениями умнейшего филолога, совпала с чем-то очень личным. О.Н. промолчал, затянулся сигаретой, надолго, как он любил. Попросил еще раз прочитать. Видимо, строка попала в тон тому, как сам он осмысливал близкий и неизбежный уход.

Полвека он «говорил за всю среду». Эта среда больше не существует, так же как и та страна, в которой он пытался возродить Художественный театр. Первые годы после ухода Ефремова усваивали и присваивали: кто был к нему ближе, кто пил с ним чаще, кого он больше любил. Прошло пять лет, все эти смешные споры и претензии смыты временем. Остался он сам во всем своем человеческом и художественном достоинстве, одиночестве, крупности и мощи характера. Остались не решенные им задачи, которые придется решать следующим поколениям.

Вот и все дела, как он часто любил повторять, желая упростить или просто снять трудную ситуацию.

*Анатолий Смелянский,
профессор, доктор искусствоведения,
ректор Школы-студии МХАТ*





ИЗ ДОМАШНЕГО АЛЬБОМА

Николай Иванович Ефремов
с сыном Олегом.
1936 год

Детство и юность прошли в старой Москве, на углу Староконюшенного и Гагаринского переулков. Там до сих пор стоит дом, где я жил. До революции он был коммерческим и сдавался квартирами, а после революции они превратились в благоустроенные коммуналки. У меня в коммуналке жили люди, заслуженные перед новой властью, в прошлом они были активными участниками революции, среди них были и бывший латышский стрелок, и партийный работник, и боец Красной Армии. Мой отец Николай Иванович Ефремов был единственным беспартийным в нашей коммуналке и его часто приглашали в качестве примиряющего начала в тех жарких партийных спорах, которые велись обитателями нашей квартиры.

*(Олег Ефремов,
из интервью 1997 г.)*

1933 год



*Олег Николаевич Ефремов
с сыном Михаилом.
1967 год*



*Олег Ефремов
с сыном Михаилом.
1997 год*



*Празднование 90-летия Николая Иванович Ефремова.
1986 год*



*Олег Ефремов, Николай Иванович Ефремов, дети Олега Николаевича Настя и Михаил,
жена Алла Покровская.
1977 год*



*На семидесятилетии Олега Ефремова.
Евгения Добровольская. Внуки Ольга, Степан и Николай*

*Внуки Степан и Николай
поздравляют Олега Ефремова*





1946 год

Когда я в сорок пятом году поступал в Школу-студию, а это было сразу после салюта Победы, конкурс был: пятьсот человек на одно место! Сейчас таких конкурсов нет, а тогда так было. Это говорит о том, что значил театр в то время, каково было его место в жизни, что для людей значили знаменитые актеры! Значение театра в жизни было совершенно другое, не то чтобы небожителями считали актеров, просто занятие театром было самым престижным делом. И общественный идеал театра сыграл в моем решении выбора профессии.

(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.)



Свой первый костюм мне подарили в 1937 году. Его привезла мама от тети Оли, мужа которой посадили, а потом и тетю сослали в Караганду. Костюм бережно хранили и на экзамен я надел его: коричневый, болтавшийся на мне, как на вешалке.

Студией в то время занимался Василий Александрович Орлов. Мы пришли на консультацию, я подготовил «Как хороши, как свежи были розы». Василий Александрович забраковал материал, поэтому на экзаменах я читал прозу Короленко и «Желание славы». Мне нравились пушкинские стихи, я читал так, что желание славы возникало через любовь. Басня была – «Кошка и соловей». Вы, мол, комиссия – кошка, а я – соловей. Ну, тут я сам себе создавал неблагоприятные условия. Мне всегда было необходимо преодоление.

(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.)

Потом я постригся наголо. Так что вид был смешной. На турах до басни ни разу не доходило. Но на конкурсном экзамене сидел весь цвет мхатовской труппы. В центре был Н.П. Хмельёв. Он не преподавал в студии, но был председателем приемной комиссии, потому что после смерти Вл.И. Немировича-Данченко возглавил художественное руководство театра. Хмельёв и принимал окончательное решение. Читаю... Все смеются, но я вижу: он-то нет! Вообще был мрачный человек. Нога трясется у меня, я тогда еще волновался от публичного творчества. Наконец, и он улынулся – и все сразу сказали: ну, хватит, хватит! А Вербицкий-старший предложил: «Ну, вы нас так порадовали, когда читали Пушкина, поэтому я попросил бы: почитайте, пускай мои коллеги послушают». И я прочитал «Желаю славы». Наголо бритый, внутри у меня все полыхает. Когда я вышел из комнаты, вслед выскочил С.К. Блинников и сказал: всё в порядке!
(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.)

Ефремовский курс





СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ

Школа-студия никогда не существовала отдельно от театра. У Художественного театра был еще Дом творчества, имение на берегу водохранилища в лесу. Как только мы были приняты в студию, нас сразу послали в Пестово на картошку. В Пестово впоследствии проходили все общения с корифеями театра: и с Москвиным, и с Тархановым, который, как сейчас помню, постоянно качался в гамаке. Там еще так называлось: белый дом, где жили народные артисты, потом шла липовая аллея, потом желтый дом, где жили тоже артисты, а дальше шел двухэтажный серый дом, он почему-то назывался аэроплан, вот его отдавали нам, студентам. Много было встреч, игр. Ритуально жгли костры, которые заранее готовили, гуляли парочками, и обязательно в этом принимали участие народные артисты. Я помню, как Михаил Михайлович Янин привозил Лялю Черную, которая вокруг костра танцевала. И общение, общение, общение – непрерывное. Вот качается в гамачке Тарханов – и подзывает меня. И он тебе час разговора – как надо дышать, как это важно и необходимо для актера. Сейчас я признаюсь себе: вот, дурак, не ценил дарованное тебе внимание. А тогда стоишь, переминаешься, слушаешь и думаешь: когда он закончит?..

Или студенты играли против актеров в волейбол. А еще кто-то «гасил» и приземлялся прямо на ногу к Грибову, тот потом в гипсе был половину отпуска. Играли в карты. Причем на деньги, я даже помню компанию играющих: Янин, Грибов, Мишка Тулыкин, Леша Покровский и я. Играли и радовались, когда выигрывали, потому что нам надо было на что-то жить. Десять рублей – кон... Я не очень хорошо играл, но играли всю ночь, а потом весь день бодрствовали. Было много влюбленностей. Я хочу сказать, что это было замечательное время, потому что мы учились не просто в студии, студентов которой занимали в массовых сценах спектаклей. Нет, летний отдых вместе с корифеями театра, игры по ночам в шахматы, в карты – давало ощущение общности.

(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.)

Вагин.
Е. Рогозинский
«20 лет»
Васин.
К. Симонов
«Русские люди»
Боркин.
А. П. Чехов
«Иванов»

*Репетиция этюда.
Петр Маслов,
Олег Ефремов,
Алексей Аджубей*



*Иванов — Лев Золотухин
Боркин — Олег Ефремов.
А.П. Чехов
«Иванов»*





*На занятиях.
Олег Ефремов
и Николай Субботин*

*Этюд. Иван Золотарев
и Олег Ефремов*





Студийцы ефремовского
курса с педагогами Иосифом
Раевским, Павлом Массальским
и Василием Марковым.
1946 год

*Театр возникает, когда ты полон жизни,
любопытства и желания сказать миру
о том, что думаешь. Вот если к молодости
обращаться, нужно, прежде всего, помнить:
нельзя в эту пору терять время, это самое
лучшее время в жизни человека. Это я говорю
с позиций человека нынешнего времени.
(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.)*



*Групповой снимок курса
Олега Ефремова.
1947 год*



*День рождения
Олега Ефремова.
1948 год*



Г-н Шампунь — Александр Калужский
Камышев — Олег Ефремов
А.П. Чехов
«На чужбине».



...А первой ролью Ефремова был помещик Камышев в чеховском рассказе «На чужбине». Мало кто из биографов «Современника» знал об этом, но однажды на концерте Ефремов показал свое первое создание.

На сцену вынесли столик и два стула, на стол поставили тарелки, графинчик, какую-то еду, а Ефремов в это время приладил к своему лицу большой нос и вместе с носом усы и очки – совсем как Аркадий Райкин на эстраде.

Преобразившись таким образом, он уселся за стол против партнера, заложил салфетку за воротник, с вниманием осмотрел стоящее перед ним, налил из графинчика в рюмки и принялся тщательно, со всех сторон намазывать горчицей кусок ветчины на вилке. Он не торопился, ничего не пропускал из движений, продельваемых за столом человеком, для которого такое свиданье с графинчиком и закуской – излюбленный и обязательный ритуал. Движения, сами по себе житейские, прослеживались с такой обстоятельностью, что заставляли в этой последовательности предположить некую цель.

Не ради воспроизведения же этих обыденных деталей вышел на сцену Олег Ефремов? Нет, конечно, не ради них.

Тем не менее он еще долго и обстоятельно что-то отрезал, наливал и намазывал.

Потом Камышев влил в себя содержимое рюмки и отправил в рот кусок ветчины. Опалив внутренности водкой и горчицей, он содрогнулся весь, с головы до ног, какой-то животной дрожью насыщения и, не дав пройти этому заведомо знакомому ему во всех подробностях то ли мучительному, то ли сладостному ощущению, обрушился на собеседника. Все предшествующее было лишь физической подготовкой, так сказать, зарядкой – теперь пошла философия:

– А вот от вашей горчицы не будет этого, хоть всю банку съешь!

Он разглагольствовал, жестикулируя через весь стол, почти доставая собеседника длинными руками и работая при этом челюстями, как волкодав. Философствовал он на тему, что все французское – дрянь, в то время как русским, разумеется, «ходу не дают».

Было совершенно ясно, что такой разговор идет каждый день, за каждым обедом, что он необходим Камышеву и возбуждает его так же, как водка, а кроткий старичок француз, вынужденный выслушивать сентенции Камышева, – такой же необходимый предмет обеда, как рюмка или кусок ветчины.

Постепенно он пьянел – и в нем росла злоба. Глазки уходили куда-то вглубь, в голосе все больше звучала агрессивность, а слова он уже не произносил, а будто выплевывал в лицо собеседнику:

– Французу, что ни подай – все съест: и лягушку, и крысу, и тараканов... брр!

Вот, например, эта ветчина не нравится, потому что она русская, а подай вам (тут Ефремов откинулся и оглядел стол, придумывая, что бы такое померзительнее назвать), жареное стекло и скажи, что оно французское, вы станете еще и причмокивать, (здесь он решил заключить все веским обобщением и произнес его, наполнив слова самым ехидным смыслом, на какой только был способен). По-вашему, все русское – скверно...

У Чехова не раз встречается этот тип. Нет для такого типа ничего милее, как порассуждать на «национальную тему». Что-что, а эта тема у него не бывает проходной, она затрагивает самую суть убеждений, предоставляет возможность возвыситься в собственных глазах, обнаружить «принципы», приобщиться, так сказать, к «государственному строю мыслей». В этот момент он уже не просто какой-нибудь Иван Иванович, чиновник или помещик, а гражданин! Представитель общества! За его спиной государство, Российская империя, и – будьте любезны! Утвердить превосходство своей нации и при этом оскорбить, унижить достоинство другой – это ощущается как долг, как гражданская миссия, а настоятельную потребность осуществить эту миссию может вызвать первая же рюмка водки. От животного низменного инстинкта до менее низменной философии уже «государственного порядка» путь оказывается чрезвычайно коротким. Ефремов сыграл убийственную краткость этой дистанции.

Играл он очень смешно. Виртуозно показал, как Камышеву горчица «во все суставы ударила», – побагровел даже при этом; потом замечательно изобразил пьяного – неверные, но упрямые движения, неожиданные реакции, то мгновенные, то замедленные, тупые. Он играл в тот вечер как мастер комедийной миниатюры, как юморист высокого класса, уверенно управляющий залом: жест – зал улыбнулся, еще жест – и зал хохочет.

Но не эта сама по себе великолепная комедийность делала исполнение значительным, а то, что проглядывало за этим мастерством, за этим юмором и наполняло собой это действие, заставляя зал вдруг на секунду замолкнуть, а улыбки – сойти с лиц. Это была точность удара, недвусмысленность его. Ясно выраженное неприятие социального явления.

Он играл яростно. Не играл – дрался, упрятав ярость в обстоятельную, неторопливую и безошибочно рассчитанную, как хирургическая операция, разработку рисунка. И чем обстоятельнее был этот психологический рисунок, в котором не пропускался ни один изгиб, где одно точно следовало за другим, было его продолжением и развитием, – тем сильнее был удар.

Было в этом Камышеве и нечто, отличающееся от чеховского. У Чехова герой – богатый помещик, обедающий за «роскошно сервированным столом», а Ефремов будто взял его и чуть приспустил вниз по социальной лестнице. Возможно, это произошло само собой – артист Ефремов по своей природе не аристократичен и никак не тяготел к ролям «светского» плана. Получился несколько другой тип, другой характер. Не барин-самодур, которому все позволено в силу его родовитости и богатства, а самоуверенный хам – психология, которая может встретиться на любой социальной ступени. Этакая человеческая пакость.

Камышев был показан на вечере, посвященном выпускникам мхатовской студии. Там, в студии, Ефремов, вероятно, играл не совсем так – не столь уверенно, не с той виртуозностью. В студии он, как и все, был учеником – на вечере выступал актером с именем. Однако сыгранная на том вечере роль дала понять нечто более интересное, чем просто выросший профессионализм: художественная природа Ефремова обнаружила себя очень рано и в сути своей мало изменилась с течением лет. А одно из отличий этой своеобразной природы – в неприкрытой, наглядной, неуступчивой социальности.

*Наталья Крымова
Из статьи «Играет Ефремов...»*



*Портрет из актерского фойе ЦДТ.
1949 год*



1951 год

Уже в Школе-студии появилось не то чтобы разочарование в Художественном театре – возникло ощущение собственных сил. И какого-то несоответствия сформулированных в студии критериев с тем, что наблюдалось в Художественном театре. Но известие, что меня не берут во МХАТ, воспринял как потрясение. Весь день меня прогуливали по Москве, чтобы я отошел от этой новости. Я был ошарашен, потому что пока учился, в студии все время шли разговоры о том, что я буду играть в театре, где меня нужно попробовать, все время шла приглядка ко мне. Не знаю в силу чего, то ли в силу характера, то ли в силу моего обучения, но к концу учебы со мной никто из педагогов не кланялся, хотя я играл центральные роли. В день распределения позвонил Василий Осипович Топорков и предложил преподавать в студии, сначала ассистентом, потом педагогом. Так с сорок девятого года я стал преподавать в Школе-студии МХАТ. Теперь понимаю, как мне повезло в тот год, судьба оберегала меня. В первых выпусках было много талантливых людей, но, когда они попадали в атмосферу движения театра, они не могли внести никакого содержания, поколенческого выражения не произошло. От этого театр погружался постепенно в застой.

Считаю, что с началом работы мне повезло. Я попал в Центральный детский театр, который в то время в театральном мире был своего рода оазисом. Здесь впервые была поставлена пьеса Виктора Сергеевича Розова «Ее друзья». Это была первая постановка на российской сцене, а у меня в спектакле первая главная роль. Я начинал с этого. Пьеса в те времена явилась своего рода революцией, потому что там не было никаких лозунгов, там была человеческая проблема, то есть, курс был взят на обыкновенного человека. Еще был жив Сталин, а повествование отличалось от всего того, что шло на сценах многих театров, на сто восемьдесят градусов. Грунт выпускников Школы-студии влилась в один из мощных театральных коллективов. Театр возникает тогда, когда там, грубо говоря, есть какой-то костяк, костяк людей, заинтересованных, дружественных друг другу, есть неформальное товарищество. И это было в то время в Центральном детском театре.

(Из интервью с Г. Печниковым)

Геннадий Печников
и Олег Ефремов.
1996 год



Геннадий Печников

ДРУЖБА ДЛИННОЮ В ПОЛВЕКА

В Центральный детский театр я пришел вместе с группой своих сокурсников, которые не попали в Художественный театр после окончания Школы-студии. А через год в этих стенах оказался Олег Ефремов, тоже не принятый во МХАТ. В отличие от меня этот факт своей биографии он переживал глубоко и серьезно, потому что с молодости имел большие амбиции. Существует даже байка о реакции на это решение Олега. Увидев в одном спектакле Ефремова и Алешу Покровского, тогдашний руководитель театра Алла Константиновна Тарасова сказала: «Ну, зачем нам два одинаковых актера. Пусть остается Покровский, окончивший Школу-студию годом раньше». Олег, узнав это, ответил: «А все равно я приду во МХАТ главным режиссером!»

А впервые увидел я Олега на вступительных экзаменах. Мы в это время, закончив первый курс, чувствовали себя хозяевами в Школе-студии и покровительственно опекали абитуриентов. Сухой, длинный, как жердь, нескладный – и вдруг такая неистовость, такое безоглядное отчаяние хлынуло, когда он стал читать «Желание славы», что у меня невольно сжалось сердце. Прошло больше полвека, а я до сих пор слышу его голос: «Желаю славы я, чтоб именем моим...». И такой темперамент и азарт были в этих словах, что равнодушных не осталось. Считаю, что читать Пушкина трудно и редко кому это удастся, но его задор, молодость, напор, который он сохранил на всю жизнь, сразили не меня одного. Он впоследствии признавался, что учился у нашего курса. Вообще, это его отличительная черта – умение объективно и мудро относиться к людям, о чем говорил прямо и честно.

Так вот, увидев Олега в Детском театре, я позвал его в свою уборную. С тех пор мы не расставались. Играли на пару все роли, занимались спортом, дружили. В отличие от меня Олег был



Володя Чернышев.
В. Розов
«Ее друзья».
1949 год



В. Розов
«Ее друзья».
Участники спектакля: Галина Новожилова,
Геннадий Печников, Татьяна Щекин-Кротова,
Олег Ефремов, Людмила Чернышева, Татьяна Булкина

общественным человеком, он сразу как-то естественно стал секретарем комсомольской организации. У нас в театре была комнатка на самом верху. Мы заходим туда, и первый вопрос, зычно прозвучавший от Ефремова: «Где сейф?». Ему выдают какой-то железный ящик «А ключ?» И – сразу появился хозяин, при котором я был всегда только заместителем.

Шел сорок девятый год. Детский театр – один из лучших в Москве. Это не для красного словца. Достаточно назвать имена, ставшие сегодня историей российского театра! Директор К.Я. Шах-Азизов, художественный руководитель мхатовец Н.М. Волков, а какая прекрасная компания актеров! Константин Язонович имел настоящий нюх на талант. Он чувствовал талант, у него был нюх на идею, на индивидуальность, на способных к творчеству людей. Не пропускал никогда талантливого человека, не одарив его вниманием. Так в театре оказалась Мария Осиповна Кнебель, которую изгнал из МХАТа главный режиссер М.Н. Кедров. Представляете, Марию Осиповну, которая работала со Станиславским, с Немировичем-Данченко, с Поповым! Пишущая, умница! Прекрасная актриса, великолепный педагог, интеллигентный человек. Она, конечно, не пред-



Янис.
С. Михалков
«Я хочу домой».
1949 год

Николай Шаповалов.
Э. Цюрупа
«Романтики».
1950 год



ставляла, что когда-то лишится МХАТа, проработав там тридцать лет! Потом мне признавалась, что в Детском театре ее потрясла лестница, по которой бежала лавина детей и, казалось, сметет все на своем пути!

А с какими горящими глазами бежал по этой лестнице Олег: «Смотри, я несу пьесу «Ее друзья!»». Так появился Виктор Розов, никому не известный драматург. Это потом он напишет десять пьес для нашего театра и станет известным драматургом. А сам Ефремов? Когда ректор Школы-студии Вениамин Захарович Радомысленский позвонил Константину Язоновичу и сказал, что мы вам посылаем Ефремова, человек он талантливый, но такой ершистый, такой непокладистый, Шах-Азизов ответил, ничего, мол, ничего, нам как раз такие нужны.

Пьеса, с которой начал свою актерскую биографию Ефремов, была «Ее друзья». В то время она читалась как глоток свежего воздуха. Никакого официоза, герои – наши современники, заботы и проблемы обыкновенных людей. Еще жив был Сталин, облик которого смотрел отовсюду. Неизвестному драматургу доброжелатели подсказывали: «Вставьте что-нибудь про Сталина! Ну, хоть портрет повесьте!». Розов уперся. Нам тихонько предложил: «Олег, давайте повесим портрет



Саня.
В. Каверин
«Два капитана».
1951 год

Гриша Фабер.
В. Каверин
«Два капитана».
1951 год

Станиславского!». И у меня есть эта фотография из спектакля – Ефремов стоит под портретом Станиславского. А какая компания там была! Сперантова, Коренева, Люся Чернышева, Галя Новожилова – это лучшие актеры тогдашнего театра!

Была молодость – и нам было весело! А полноценность и полнокровность существования самого театра рождали желание непрерывного движения вперед. Олег сразу накинулся на работу и был занят по горло. Мария Осиповна Кнебель начала работу в Детском театре с «Горя от ума». Представляете, что такое для молодых людей начать свою творческую жизнь в театре с «Горя от ума»! Мы с Ефремовым играли в спектакле Молчалина и французика из Бордо. И ту, и другую роль любили, все время разыгрывали друг друга. Причем, Олег так любил маленькие роли, что даже в свою книгу вставил фотографии французика из Бордо и Митрича. Последняя роль – мое сочинение в спектакле «Романтики» Э. Цюрупы. В этой пьесе нам опять же в очередь дали играть главную роль рабочего Николая. Я считал, что Олег идеально подходит для этой роли, и я попросил



А. Кузнецов.
«Гельголанд зовет!»
Сцена из спектакля: Евгений Перов, Олег Ефремов,
Нинель Терновская, Геннадий Молодцов.
1953 год

Костя Полетаев.
В. Розов
«Страница жизни»
1953 год



режиссера Анну Сергеевну Некрасову дать мне эпизод без слов, ремарку с вахтером, который не пропускает кого-то в проходной. И сам сочинил этот эпизод: надел фуражку, нос наклеил, делал эту роль со своего дяди Мити, которого очень любил. И роль назвал – Митрич. Короче говоря, не эпизод, а озорная пуля получилась. Уходил всегда под аплодисменты. Тогда Олег спрашивает: «А почему ты не играешь Николая? И почему я не играю Митрича?». Так мы стали этот эпизод играть в очередь. Сейчас спрашивают, а как же ссоры, зависть, внутреннее соревнование? А не было этого! Не было интриг! Азарт был, были постоянные розыгрыши, но делить ничего не делили. Наоборот, нуждались друг в друге, потому что зажигались друг от друга. Правда, мне потом признавались кое-кто из коллег: вы так тогда дружили, так хотелось вас поссорить, а никак это никому не удавалось.

В работе Олег был неистов. Впивался в роль. Помню одну из первых его репетиций с Марией Осиповой. Ефремов репетирует сцену Молчалина с Лизой. Мария Осиповна очень тактично пытается ему объяснить: «Олег, вот тут не хватает немного мужского начала...». Ефремов багровеет,



*Виктор Сергеевич Розов
и Мария Осиповна Кнебель
с участниками спектакля «Страница
жизни» после премьеры*

желваки у него заходятся – повисает пауза. Он сатанеет, и через паузу – «Зато есть конец!». Она успокаивающе: «Хорошо, хорошо, пойдём дальше!».

Именно его вызвал Шах-Азизов и предложил пьесу со словами: «Вот разберись с этим, если будет интересно...». Замечу, что Олег никогда не терял связи со Школой-студией, и сразу же после окончания стал там преподавать. Предложенная пьеса для первой постановки была «Димка-невидимка» В. Коростылева и М. Львовского. Когда прочитали, я сказал: «Да начинай, а там посмотришь, что получится!». Стали репетировать, придумали много, и все пронизывалось хохмой, шуткой. Я заметил, что получается водевиль. Тогда он говорит, что нужны куплеты. Обратились к Коростылеву. Ребята откликнулись. Вайнберг сочинил музыку, поставили танцы – и возник водевиль! Премьера прошла блистательно! И все было так неожиданно и весело! А какие обсуждения последовали! У нас же такие активы при театре существовали! Актив любителей театра, актив школьников, актив учителей... Я, помню, играл в спектакле дедушку-профессора и признавался режиссеру: «Олег, у меня со слухом плохо...». Он был категоричен: «Пой! Хрен с ней, с музыкой! Давай, дави!».



Ольга Леонардовна Книппер-Чехова
с актерами после спектакля
«Конек-Горбунук».

Ковбель.
Ж.-Б. Мольер
«Мещанин во дворянстве».
1954 год



И какую газету выпускали, какие капустники сочиняли! Капустники, кстати, – это показатель здоровья коллектива! И конечно, неотъемлемая часть жизни – спорт. ГУМ в то время был закрыт, потому что Сталин еще был жив, и все боялись провокаций. Но там был спортивный зал, куда мы ходили играть в волейбол. Много актеров из других театров приходило, Андрея Попова помню, Глаголина... И бесконечные соревнования, бегали, плавали, прыгали... Потом появился пинг-понг. Тут же сделали в театре стол, и такие устраивали бои, что зрителей оказывалось больше, чем участников. Часто захаживал Игорь Кваша, тогда еще студент Школы-студии. Помню, однажды подходит Олег:

– Пошли со мной. Я деньги получил за съемки.

– Подожди, я доиграю.

Он в недоумении выворачивает карманы:

– Да посмотри, сколько тут денег! Пошли!

Было и непонимание. Но оно никогда не приводило к размолвкам. В 1953 году умер Сталин. Сейчас объяснить, почему люди восприняли это как личное горе, подчас и невозможно. А тогда по-



Кочергин.
В. Каверин
«Дочка».
1956 год

Монкс.
Ч. Диккенс
«Оливер Твист».
1956 год



всюду проходили митинги – и по зову сердца. Помню, как Ефремов поднимается на сцену, а он был секретарь комсомольской организации, и начинает говорить: «Вот, когда Ленин умер – был ленинский призыв, сейчас будет – сталинский призыв, я подаю заявление в партию!». Потом после митинга идем с ним по коридору, он ко мне с вопросом:

– Ну, ты будешь подавать заявление?

– Нет!

Он досадливо:

– А... Тьфу на тебя!

А я в тот же день подал заявление в ВТО.

Что оставалось в нем неизменным? Азарт. Азарт жизни. Он и выпивал азартно, и играл в карты азартно, подчас, если оказывался в окружении наперстничников, достаточно много проигрывал, и, конечно, в дружбе был азартен. Дружбу умел пронести через всю жизнь. А это тоже талант. Ему всегда нужна была *своя* компания, близкий круг *своих* людей, дружески друг к другу настроенных, как он говорил, *единомышленников*. Он только так мыслил театр, и даже во МХАТе, где



Курбский – Геннадий Печников
Самозванец – Олег Ефремов
А.С. Пушкин
«Борис Годунов».
1957 год



Шарж Бориса Кноблока на спектакль
«Димка-невидимка»
по пьесе В. Коростылева
и М. Львовского. Режиссерский
дебют Олега Ефремова
в Центральном детском театре

стал художественным руководителем, пытался строить театр как семью. Нас, я думаю, связывало и взаимное уважение. Да, мы представляли одно поколение, одну школу, но за каждым оставалась свобода выбора. И когда я не ответил согласием на предложение перейти в «Современник», он обиды не высказывал, и не показал ни разу своего отношения к моему отказу. Вообще, я никогда за ним не замечал злопамятства, а уж тем более мстительности. Всякое говорили, много и негативного происходило, но дружбу мы сохранили до конца его жизни. А люди театра знают, как это трудно сделать, когда вокруг так много амбиций и зависти. И если случалась у меня беда, он приходил на помощь без всяких просьб.

Как-то я ему предложил попутешествовать. Откликнулся мгновенно. Жизни мы в то время, действительно, не знали. У нас были удивительные педагоги, к нам приходили гениальные художники, помню красивую Ахматову, которая печально читала стихи, игру неистового Рихтера, который выступал в Школе-студии, была встреча с Борисом Пастернаком. Мы много набрали, и, попав в театр, сразу стали играть главные роли. Но чего-то не хватало. И поняли, что нам не хватало жизненного опыта, знания реальности, что была вне стен театра. А перед глазами стоял Горький со своей философией босяцких рассказов. Отсюда и возникло это желание пройтись по Руси. В первый год не получилось, была какая-то халтура. Олег взял с меня слово: «Ну, уж на следующий год, что бы ни случилось, обязательно поедем!» И к следующему лету подготовились капитально. Составили маршрут, пошли в Клуб туристов, где нас предупредили, что путевки могут выдать только группе из трех человек. Уговорили товарища подписать заявление, а ехать

собирались вдвоем. Книжку, конечно, подписали на Олега, он же секретарь и без ощущения себя руководителем просто не мыслил.

Наше летнее путешествие в 1952 году – это целый роман. Потом Олег признавался, что не будь с Геннадием у нас этого путешествия, не было бы «Современника».

И вот мы упаковали палатку, реквизит, одну шляпу на двоих для официальных переговоров, вооружились маршрутными картами. В общем, это было похоже на передвижной театр. В Ярославле главный режиссер Петр Павлович Васильев дал нам рекомендацию, чтобы нас принимали как артистов, способных провести концерт. Надо заметить, что в Ярославль мы приехали голодными. Обокрали нас еще в Москве и украли именно сумку с едой. Обнаружилось это, когда мы в предвкушении сели в купе и стали готовиться к трапезе, которую нам с любовью собрал мой дядька, мясник, упаковав окорока, посуду, бутылочку. Олег, узнав о пропаже, пришел в ярость: «У нас украли – и мы будем красть!». Конечно, не крали, но обида не покидала долго. Петр Павлович принял нас прекрасно, и уже от него мы прибыли с рекомендацией в первый пункт – колхоз «Красный коллективист». Директором там была Герой Социалистического Труда, лауреат Сталинской премии депутат Верховного Совета – Любовь Николаевна Гунина. К ней я и направился, надев шляпу. Она встретила неприветливо: «Ваши документики!» Вышел на улицу, на крыльце сидел Олег, я к нему: «Документы требуют!». После того, как она придирчиво рассмотрела документы, выяснилось, что прошел слух, будто в Ярославской области объявились американские шпионы, и нас приняли за них. Кончилось тем, что мы провели концерт, и Любовь Николаевна прекрасный отзыв нам написала.

Мы многое увидели тогда – например, как заключенные строят Волго-Дон. Нас это поразило, как и жизнь простых людей в глубинке. Это напоминало крепостное право. У крестьян отбирали паспорта, чтобы они не сбежали из колхозов. И это была реальная жизнь, о которой, мы, живя в столице, ничего не знали.

Путешествие каждый день сопровождалось приключениями. Вот стоит пароход, мы входим на палубу, билеты никто не спрашивает. Подумали, что нужно будет покупать на пароходе. Но там никакой продажи нет, мы воодушевились: а вдруг проедем бесплатно и сэкономим! Оказывается, на пароходах проверяют билеты при выходе на берег. И вот причалив к берегу, мы видим, как все достают билеты. Остановились. А тут прошел дождь, Олег предлагает: давай поскользнемся перед контролерами. Так и сделали, он свалился, я на него, суета, извинения, шум: «Ой, возьми билеты, отдай, да подожди, сейчас...». Билетеры уже к нам: «Проходите, проходите быстрее, не задерживайте!». Актерство часто помогало. Путешествие длилось сорок два дня. Потом по Волге доплыли до Ростова, побывали на Волго-Донском канале, видели, как он строится, нас очень хорошо принял главный инженер.

Нас везде принимали очень хорошо. План поведения один – приезжаем в колхоз и говорим: «Мы туристы, но мы артисты, мы можем дать концерт». И давали. Получали маленькие, но честно заработанные деньги за это. Нам нужно было оправдать расходы на дорогу – где на паром, где



1956 год



Андрей — Валерий Заливин
Алексей — Олег Ефремов
В. Розов
«В добрый час».
1954 год

На Волге. Лето 1952 года



В студии МХАТ. Виталий Яковлевич Виленкин, Евгений Евстигнеев,
Геннадий Печников, Игорь Кваша.
1946 год





Маршрутная книжка
путешественников

ВЦСПС
ЦЕНТРАЛЬНОЕ ТУРИСТНО-ЭКСПУРСИОННОЕ УПРАВЛЕНИЕ

МАРШРУТНАЯ КНИГА
№ 01293

Район путешествия Волга, Ока, Дон,
германо-русские походы

Срок 43 дня время выезда 14 июля

Фамилия руководителя группы, место его работы и
домашний адрес Ефремов О.Н. Ч.З. №
Старожитоминский 5/3 от 5

Наименование организации, выдавшей маршрутную
книжку—Московский Клуб туристов МОСТТУ ВЦСПС.

Директор Московского
Клуба туристов А.И.Иванов

СОСТАВ ГРУППЫ:

№ п/п	Фамилия, имя и отчество	Возраст	Партий- ность	Род занятий и место работы	№ пасп. и место выдачи	Домашний адрес	Отметка о прохождении медосмотра	Распре- деление обязан- ностей
1.	Ефремов Олег Николаевич	25	ВКП(б)	Ч.З. № - экскур.	XXII-СУ 637824 6 мес. из Москва	Смоленск- Моск.-Тамб. 5/14 от 5	2	
2.	Пелешков Геннадий Иванович	25	ВКП(б)	Ч.З. № - экскур.	XXIV-СУ 515457 26 мес. из Москва	Солдатов 5/1 от 158	7	
3.	Мухомин Александр Иванович	35		Ч.З. № - экскур.	XXX-СУ 626210 50 мес. из Москва	б. Серпухов- Воскресенск 5/18 от 2	7	

По Руси. Летнее
путешествие 1952 года.
Олег Ефремов
и Геннадий Печников

День пути	Направление маршрута	Способ пере- движения	Километ- раж	Примечание
2	Москва - Ярославль	ж.д.		25 - 41 км
2-5	Ярославль - Плещ	пешеком	100	30 ²⁰ - вечер
6-7	Плещ - Торжок	карокоз	250	22 ²⁴ - вечер
8-9	Торжок - Муром	карокоз	200	23 - день
10-12	Муром - Арзамас	пешеком	120	24 - день (Валдай)
13	Арзамас - Казань	ж.д.	500	в Казань 31 ²⁰
14-16	Казань - Жигули	карокоз	400	1 ²⁰ - Спб. район
17	Жигули - Куйбышев	пешеком	25	в Куйбышев - 5 ²⁰
18-26	Куйбышев - Ульяновск	карокоз	1000	в Ульяновск - 8 ²⁰
27-30	Ульяновск - Целинное	карокоз	300	в Целинное - 10 ²⁰
31-32	Целинное - ж.д.	пешеком	50	
33	ж.д. - в Краснодар	ж.д.	400	
34	Краснодар - Аше	ж.д.	500	
35-40	в Аше	—	—	
41-43	Аше - Москва	ж.д.	—	

Контрольные пункты и сроки

1. Плещ — 19 июля

2. Куйбышев — 1-3 августа

3. Сталинград — 10-12 августа

4. Аше — 20-21 августа

5. Москва — 27 августа

Прислать в маршрутные
книжки адреса Москва-Воркута.

Закладывание консультанта:

Маршрут
успешно пройден
конечный пункт Аше

на пароход или железную дорогу. Однажды, уже будучи художественным руководителем МХАТа, Олег получил письмо, где говорилось, что нас когда-то видели на одном из таких концертов и просят ответить.

Это путешествие стало для него прообразом, макетом будущего театра. Да это и был настоящий театр на двух актеров со своим репертуаром, с умением держать публику в течение двух часов. У нас был репертуар, программа концерта. Я начинал, рассказывал о том, как снимался в фильме «Мичурин», Олег подключался с чтением, потом шли игровые новеллы Чехова – «На чужбине», «Хирургия». «Жених и папенька». Кроме того, читали стихи Маяковского, Твардовского. Успехом у зрителей пользовалась басня Сергея Михалкова «На рынке корову старик продавал. Никто за корову...», которую мы разыгрывали на двоих. Но особенно на «ура», просто с фантастическим успехом принималась новелла «На чужбине». Олег ее играл с такой же пронзительностью и азартом, как когда-то читал Пушкина...

Именно эту новеллу, где сам выступал от автора, я поставил с актерами нашего театра в годовщину смерти Олега. И играли этот спектакль в Мелихове, где так любил бывать в последние годы жизни Олег Николаевич Ефремов.

Запись беседы от 12 марта 2007 года.



В Центральном детском театре. Олег Ефремов, Анатолий Эфрос, Виктор Розов 1983 год



Иван.
П.Е. Ершов
«Конек-Горбунок»
(инсценировка П. Маляревского).
1952 год

Когда-то, еще в Детском театре, Ефремов замечательно играл Иванушку в «Коньке-Горбунке». Об этом стоит рассказать особо.

Сколько мы видели этих Иванушек – и в детских спектаклях, и на новогодних елках, и в кинофильмах, и в балете! Чаще всего они похожи друг на друга, как близнецы. Иванушка-дурачок – нарицательный тип, некое «общее место», собрание неперменных черт, от рубахи, вышитой и подпоясанной, до поклонов царю, от прически до лаптей. «Конек-Горбунок» и сейчас идет в том же Детском театре, и приятный актер играет Иванушку, только этот Иванушка тоже – общее место. А Ефремов играл совсем особого Иванушку. Будто жил когда-то на свете са-а-мый первый Иванушка, тот единственный, неповторимый, с которого все и началось. Это уже после стали называть других, похожих на него парней «Иванушка-дурачок», если они были и хитры, и простоваты, и глупости делали, и умом всех побивали. Но у того, первого Иванушки было еще что-то свое, чего другие не повторяли и повторить не могли. Вот такие длинные руки, например, – как обнимет за шею Конька-Горбунка, так чуть не целиком его обхватит. Вот такой простодушный длинный нос и большие губы, вытянутые вперед, как у того же Конька-Горбунка, и худые плечи, и трогательная обстоятельность повадки, и жест какой-то забавный, который и описать трудно, – и руки протянуты вперед, ладони друг к другу, большой палец смешно отходит в сторону, а жест этот выражает и удивление, и доброту, и хозяйское отношение ко всякого рода чудесам и небылицам. Ефремов приговаривал, притоптывал: «Ай, ду-ду, ай, ду-ду, сидит ворон на дубу»; сколько уж лет прошло с того «Конька-Горбунка», а это «ай, ду-ду» все не забывается.

Это был Иванушка-индивидуальность, Иванушка-характер, на первый взгляд даже не похожий на того Иванушку, которого все мы с пяти лет держим в своей фантазии. (Говорят, когда в Америке был объявлен конкурс на лучшего «Чарли Чаплина» и отовсюду съехались бесчисленные двойники гениальной маски, сам Чаплин на этом конкурсе занял третье место). Другие показались более «похожими», более подходящими под общее представление о Чарли Чаплине. А в самом Чаплине, видимо, было еще нечто такое, что не поддавалось имитации и, собственно, делало Чаплина Чаплиным.

Это очень трудно – сыграть живого Иванушку-дурачка, но уж если такой сыгран, его и заменить потом трудно. Хоть спектакль снимай. Тут не совсем верно было бы сказать: произошло совпадение индивидуальности и роли. Скорее произошло то редкое несовпадение, при котором и возникает истинное искусство. Или еще: не было никакого банального совпадения между актером и ролью. Когда МХАТ ставил «Горячее сердце», на роль Силана, вероятно, могли рассчитывать многие актеры – только не Хмелев. Мало ли было в Художественном театре прекрасных стариков, и с хитрецей, и положительных, и очень народных, и очень русских. А двадцатидевятилетний угловатый Хмелев – причем тут Силан? Но Хмелев сыграл Силана так, что теперь все другие Силаны кажутся слишком житейскими, хоть актеры и неплохо играют. Это обыкновенные, правдоподобные старики, а Хмелев сыграл необыкновенного, своего, единственного и потому такого значительного. Этот дар – не тянуться к общепринятому, а отталкиваться, сопротивляться ему, ломать его силой своей личности, – вероятно, есть дар самый драгоценный.

Если индивидуальность актера состоит из многих граней, то одной гранью индивидуальности Ефремова, безусловно, является Иванушка-дурачок. Этот Иванушка и потом часто проглядывал – уже совсем в других ролях. Иногда неожиданно, иногда – невпопад, иногда – не сразу приметно, как не сразу приметен ум в самом Иванушке. А всмотришься, подумаешь – и вдруг разглядишь того же везучего Иванушку, а отчего ему везет – от ума или от неумудренности, где хитрость, а где простота – поди разгляди.

Наталья Крымова
Из статьи «Играет Ефремов...»



Бутон — Олег Табаков
Мольер — Олег Ефремов
М. Булгаков
«Кабала святош».
1988 год



Олег Ефремов и Олег Табаков на репетиции «Горе от ума» А. С. Грибоедова. 1992 год

Олег Табаков

ВСЕГДА ПЕРВЫЙ

Ефремов был первым среди нас не по должности, а по любви. Всегда. Даже когда ушел из «Современника» во МХАТ по прошествии четырнадцати лет. Это было, как бывает в жизни, когда отец уходит из семьи. Отец любимый, отец – безусловный авторитет... Отец.

Я был влюблен в Олега, ведь он – один из трех моих учителей в профессии: Сухостав, Топорков, но главный учитель – все равно Ефремов. Он дал мне некий компас ощущения себя по отношению к сообществу, сознания себя в сообществе.

Он был не просто вершителем судеб – сказать так было бы неверно, скорее он был вершителем распорядка моей жизни на протяжении довольно долгого времени. Самостоятельным я стал, пожалуй, когда кино окончательно затянуло меня в свою мясорубку, и когда через несколько лет я женился, стал отцом.

По сути, влюбленность в педагога есть защитная прививка против пошлости, глупости, против дурной заразы в профессии. Не случайно же на первых порах критические стрелы были направлены в актеров «Современника»: о нас писали, что мы «все, как один – Ефремов». Кто-то, может быть, до сих пор остался на него похожим, а с людьми талантливыми произошла желанная метаморфоза – они стали сами собой. При наличии собственного содержания и дарования влюбленность в педагога проходит естественным образом. Сбрасывается, как хитиновый покров, от которого освобождаются тараканы или раки, увеличиваясь в размерах.

А нежная признательность Олегу за мое становление существует во мне на протяжении всей жизни.

Таинство создания нового театра, полемизировавшего с МХАТом, и многое из того, что делал Олег Николаевич, было обусловлено успешностью его актерской практики в театре. В Центральном детском Ефремов был звездой первой величины. Там же он сделал свою первую, замечательную режиссерскую работу – водевиль Коростылева и Львовского «Димка-невидимка».

И сегодня для меня фигура Олега Николаевича Ефремова, конечно, является одной из самых значительных – равно как в годы успеха, так и в годы неудач. Фигура чрезвычайно противоречивая. Сложная, драматическая и, может быть, даже трагическая, но удивительная в своем стремлении к переустройству и совершенствованию театра в формах очень ясных и простых. Он придумал и создал новый театр. С Ефремова начался отсчет нового театрального времени.



Программка спектакля
«Вечно живые»
В. Розова.
Спектакль, открывший
театр «Современник»



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

Даниил Гранин:

– То, с чего начинал Ефремов, что происходило в Москве в конце 50-х, в театре «Современник», было одним из самых первых знаков высвобождения нашего поколения. Все это Олег Ефремов делал на каком-то удивительном взлете новых чувств, новых театральных открытий. А потом мы и сами не заметили, как это стало классикой нашей жизни. Мы так привыкли к его лицу, к его художественной фигуре, к серьезности его скупой улыбки. Он был сам по себе, отдельно от того, что творилось тогда в искусстве.

Мы редко с ним виделись, но всегда это было трогательно и нежно, всегда становилось для меня событием, особой радостью. Просто я любил его.

Не знаю, как для других поколений, но для нашего поколения, поколения шестидесятых, Олег Ефремов значил очень много. Но думаю, что и для всех других это был не только актер и общественный деятель – он был честностью во всем. Главное именно это – честность, твердость принципов. И его понимание жизни, которое было так близко нам всем.



70-летие Олега
Ефремова.
Поздравление Лилии
Толмачевой

Лилия Толмачева

“ШУМИТ, НЕ УМОЛКАЯ, ПАМЯТЬ-ДОЖДЬ”

*В этом году первого октября Олегу Ефремову исполнилось бы 80 лет. Уже семь лет, как он ушел из жизни, но я по-прежнему мысленно разговариваю с ним. В день, когда он умер, меня попросили написать прощальные слова. Их напечатали в «Литературной газете» 31 мая 2000 года. Сегодня, перечитывая эти слова, я снова погружилась в те далекие, замечательные, трудные и счастливые времена. Как наполнено, духовно мы жили! Нас объединял нафос мечты, совсем лишенный корысти и коммерции.
Вот эта статья.*

Театральный мир потрясен его уходом. Он долго и очень тяжело болел, об этом все знали и все равно в его смерть не верили. Такого не может быть. Как будто он неподвластен общим законам жизни. У него свои собственные законы.

Последний раз я видела его на проводах Ангелины Степановой, это было за четыре дня до его кончины. Худой-худой, таким обычно всем видится Дон Кихот. С трудом ходит, с трудом говорит, но долг превыше. Пришел проститься с актрисой «того еще» МХАТа. Прощальные слова. Последний поклон. Он превозмог болезнь, бросил вызов слабости и боли. Так было всегда. Это его кредо. Что бы с ним не случилось — идет в театр, его ждут, он должен, он не может иначе.

Я и сейчас все время мысленно говорю с Олегом (да, с Олегом, его иначе никто не звал, особенно в начале жизни нашего театра. Хотя для многих он был учителем — педагогом по Школе-студии МХАТ, но никакой субординации не было).

Я говорю и плачу: вспоминаю, как начинался наш «Современник», и снова плачу. Плачу от боли, что это прошло и не повторится, от радости, что это было, от жестокости правды, что все проходит.

*Но в памяти такая скрыта мощь,
Что возвращает образы и множит...
Шумит, не умолкая память-дождь,
И память-снег летит и пасть не может.*



*Собрание в театре «Современник».
Начало 60-х годов*

Итак, память! Как мы начинали? С бессонных ночей — о них многие знают, с бесконечных споров — числа им не было, и главное — мечты, мечты, мечты с робкой надеждой, что они исполнятся. Каждый из участников приносил на те репетиции не просто желание играть, а стремление строить свой дом. Недовольство тем, как жил репертуарный театр в то время, было общим. Раздражала и фальшивость репертуара, и пафосная манера существования актера на сцене. Олег был озабочен тем, чтобы актеры и зрители эмоционально были едины, чтобы происходящее на сцене затрагивало каждого сидящего в зале. Поэтому в его постановках возник новый язык человеческого общения на сцене, интонации которого были вдумчивые, серьезные и лишённые привычного театрального пафоса.

Он был мощный вдохновитель. Его убежденность действовала почти на всех. Поиски, каким должен быть современный театр, как говорить со сцены о том, что в нас самих болит от радостей и печалей жизни. Сколько времени нужно отдавать служению театру — все было важно, мелочей у

Театр «Современник».
В кабинете Олега Ефремова
1963 год



нас не было. Олег отдавал театру день и ночь. Буквально. Репетиции, потом собрание, все вместе что-то обсуждаем. Обсуждаем решительно все: от маленького гвоздика до глобальных вопросов. «Как мы живем? И как мы будем жить?» Потом снова репетиция — и снова заседание. (Позже мы сами смеялись над собой: «Прозаседавшиеся»). А сколько времени и сил он потратил написание эстетической программы нашего театра! Но возникало, как нам казалось, много общих мест, необходимых для всех театров. Такая программа нам не нужна. Так мы и не написали свою, о которой мечтали. Но потратили время не зря. У меня в руках стенограмма заседания нашего Совета. 17 февраля 1962 года. Такие желтые, точнее светло-коричневые листочки, вот-вот рассыплются. Я стараюсь не повредить их, бережно перелистываю и не могу оторваться — так интересно. Открывает заседание Табаков. Потом говорит Ефремов. Говорят долго о вершине, на которую надо взойти, но непонятно, как, с какой стороны... «Но счастье там, наверху, и если даже не дойдем, то, наверное, в этом пути, в самом восхождении и есть счастье работы и жизни». А теперь говорит Игорь Кваша, и вот вступает Галя Волчек, и снова Кваша, потом Миша Козаков, потом опять Табаков, и я стараюсь быть на уровне — обсуждаем программу. Мучаемся, почему не можем сформулировать ее. Возникает спор, что на сегодняшний день устарело на сцене и каков современный стиль и метод работы режиссера и артиста, какие драматурги нам нужны. Стенограмма длинная (и не очень складно, видимо, с пропусками записана), но с трудом отрываюсь от нее — как интересно, как творчески мы жили. Будоражил, направлял, поднимал нас, дирижировал нами, конечно, Олег. Всеми помыслами, всеми этими собраниями, обсуждениями он, как только мог, объединял нас, таких разных. Рождалось понимание общей цели, возникали наши особенные критерии и вкус.



Винченцо — Олег Ефремов
Нинучча — Лилия Толмачева
Эдуардо Де Филиппо
«Никто».
Репетиция.
1958 год

Мы стали близкими людьми, близкими друзьями, ценили не только свой талант, но любили своих партнеров, умели восхищаться талантом других. Ефремов очень боялся эгоистических устремлений даже самых честных членов труппы. Но мы были преданы его идеям, которые стали общими, нашими. Атмосфера была уникальная, вероятно, возможная только в молодости. Как жаль, что нельзя в нее вернуться. Спасибо Олегу, что это было.

Принимали Устав театра — в нем было очень много жестких правил, но он организовывал нашу жизнь — сначала студии, а потом и театра «Современник». Все, вновь поступавшие к нам, этот устав знали, не спорили, подчиняясь принятому.

Сколько артистов нужно для нормальной творческой жизни, где все необходимы и нет лишних людей? Решили, что не больше 36 человек. И вот в конце каждого сезона тайные голосования: всем раздавали бюллетени со списком артистов труппы, и каждый составлял свою труппу из них. Оставить можно было только 36. Значит, кого-то вычеркивали, и те должны были уйти, уйти сами. Это было очень трудно, болезненно. Но все подчинялись и уходили. Сурово. Даже жестоко. Но так нужно для жизни театра, для дела.

А наши обсуждения друг друга на худсоветах, часто, ой, какие нелिцеприятные. Тоже закон нашей жизни. Зачем? Чтобы вовремя узнать, что ты сделал, в чем твоя сила, а в чем слабость, над чем нужно



*Эдуардо Де Филиппо с Лилией Толмачевой
и Олегом Ефремовым после спектакля «Никто»*

задуматься. Это тоже испытание! Вернее, воспитание! Да, чего только не придумывал Ефремов в студии! Только бы не остановились и не зазнались. Справедливость и сила в том, что самого Олега Ефремова тоже обсуждали, он тоже каждый год проходил голосование. Эта смелость, одержимость Ефремова только увеличивали и так безмерный его авторитет, ему верили, его поддерживали.

К чему он стремился в поисках новых форм жизни театра? Мне кажется, его пугали громадные, необъемные постоянные труппы, где все были неприкосновенны, никого нельзя было отчислить. Таков закон, а из него возникло страшное слово для артиста, слово — «балласт». Неподвижность театра, омертвление. Так что ему, видимо, более справедливой и необходимой для театра казалась форма антрепризы, но не одного человека — режиссера или директора, а основного сложившегося состава. Антреприза коллектива. В наши дни такой взгляд никого не удивляет, сейчас все возможно. Но в шестидесятые это было неприемлемым, кощунственным, и в чем только не обвиняли Ефремова, ругали, а он просто опередил свое время.

Вспоминаю и торжественные мероприятия. Кстати, их было не счесть — веселых, озорных, с выдумкой, по разным поводам. Обязательно вместе.

А какое счастье было играть с Ефремовым. Замечательный артист и какой живой, чуткий, удивительный партнер. Острый ум и нерв, на все и всех мгновенно реагирующий. Свежие краски,

легкие слезы, заразительный юмор. У него был очень непосредственный контакт с залом, он ощущал его поразительно. Конечно, я особенно люблю роли, где мы играли вместе. В первом нашем спектакле «Вечно живые» — он сначала Борис, а потом Федор Иванович Бороздин — я играла его дочь Ирину, и мне иной раз было за него просто страшно: он играл, что называется, «на разрыв аорты». Спасибо, Олег! Спасибо за спектакль «Никто» Эдуардо де Филиппо, где мы играли возлюбленных: Винченцо де Преторе (такой обаятельный, смешной, невезучий воришка), и я, его подружка Нинучча, без памяти в него влюбленная.

В «Старшей сестре» тоже играли вместе. Он — дядя Ухов, почему-то в этой роли Олег был похож на своего отца Николая Ивановича. Строгий, наивный дядя, а я — его непокорная племянница. Незабываемый Лямин в «Назначении». И вдруг контраст, выхолощенный, холодный царь Николай I в «Декабристах». Всплывает много, много разных ролей, живых лиц. Конечно, вспоминаю, прежде всего, современниковские. Но от мхатовских ролей тоже много ярких впечатлений, даже потрясений. А еще кино! Стоит вспомнить хотя бы «Берегись автомобиля!» или «Три тополя на Плющихе». Нельзя не назвать и доброго доктора Айболита. Он был не просто смешная фигура, а трагикомичная. В таланте Олега вообще было особенно дорого ощущение трагикомедии. Мы долго хором пели песню Айболита: «Это очень хорошо, что пока нам плохо!».

А вот трагический момент в фильме «Война и мир»: Долохов в санях, раненый, истекающий кровью, вспоминает мать. Это было потрясающе сыграно!

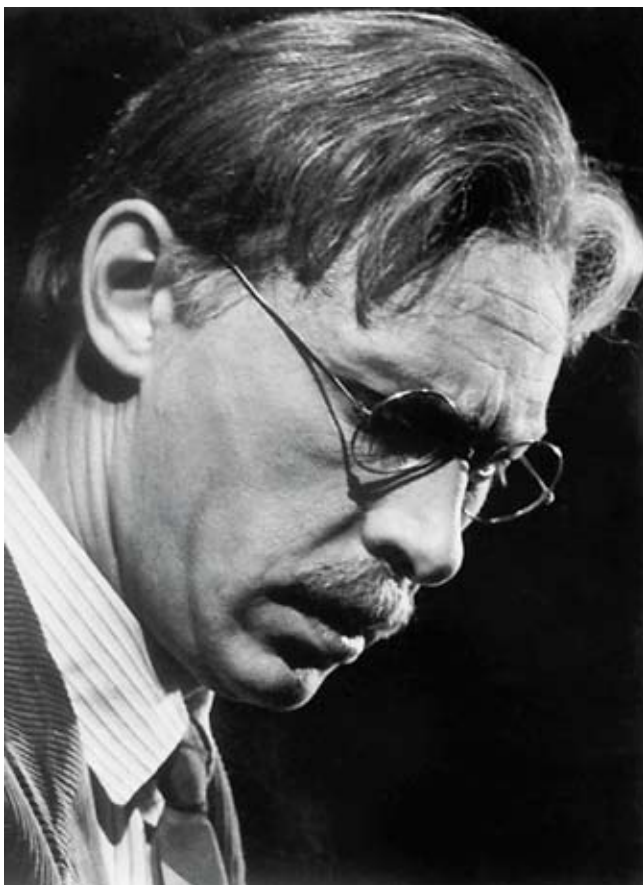
Существует мнение, что он ушел из «Современника» потому, что наступил «крах», исчерпанность. Кто же был исчерпан? Режиссер, его артисты? Если Олег ушел от «краха» «Современника», то зачем были те знаменитые три дня и ночи, когда он уговаривал нас идти во МХАТ вместе с ним? Зачем брать с собой «исчерпанных людей»? Он был очень умным человеком, во всем отдавал себе отчет, видел состояние Художественного театра, сам считал, что его надо реанимировать. Потому и звал с собой. Мне думается, он хотел поднять для себя планку: я создал театр «Современник», следующая задача — возродить МХАТ, любимый, родной театр, из школы которого мы все вышли. Задача гигантская. Увлекательная. Только исполнимая ли? Мы не верили и не пошли за ним. Как могли, боролись за него. Не победили. Наши пути разошлись.

Думаю, что тут и честолюбие свою роль сыграло. А Олег был, безусловно, честолюбив (не тщеславен!). По хорошему, по большому счету. Многие знают, что по окончании Школы-студии Олега по субъективным и очень непринципиальным причинам в Художественный театр не приняли. Однако, считая его талантливым, тут же пригласили преподавать.

На переход во МХАТ его уговорили старики МХАТа и Фурцева, тогдашний Министр культуры. Я и сегодня считаю, что его уход из «Современника» был ошибкой. Во МХАТе у него не было такой мощной духовной поддержки, как у нас. Но он легкого пути не искал. Трудно ему было очень. И все же, как много удалось ему сделать и там, хотя «шапка Мономаха» была тяжела. Я чувствовала и видела это сама. Ефремов пригласил меня как режиссера поставить для «стариков» пьесу Олби «Все кончено». Репетируя там, я увидела, как ему живется в чужой для него атмосфере, где многие его не принимали. Вот тогда я поняла, почему он старался выдернуть хотя бы по одному из необходимых ему артистов своего «Современника». На кого можно было бы опереться. Они знают его.

Он сочетал в себе простонародность и интеллигентность... Он был огромен. В театральном мире его сегодня очень не хватает: не потому что незаменим, а потому что неповторим! Нам выпало счастье встретить в жизни такого человека и учителя.

Вспоминается еще очень многое, сказано не все, я ни за что не могла бы остановиться. Жизнь после его ухода хлынула мощным потоком, всплывают события большие и малые, борьба и победы, радости и горести, подробности, милые и грустные. И руководит той жизнью Олег.



Ухов.
А. Володин
«Старшая сестра».
1962 год

Искусство актера Ефремова основано на самом истовом и преданном следовании Станиславскому и его школе. Станиславский считал задачей театра раскрывать жизнь человеческого духа, – в том, что делает Ефремов-актер на сцене, неизменная верность этим принципам. Станиславский внушал актерам, что главное в искусстве – человек, его судьба, его внутренний мир и соотношение этого единичного мира с миром большим, каждого человека с окружающим. Ефремова никуда не сдвинешь с этой убежденности. Станиславский стремился уводить воображение актера от сцены в жизнь, чтобы в зрителях потом происходил тот же процесс, – Ефремов творит по тем же законам независимо от размеров роли. Станиславский требовал, чтобы актер знал в подробностях всю предысторию, биографию, «перспективу» персонажа.

Сейчас это требование многим кажется «доисторическим»: «Ах, опять вы про перспективу роли!» – Ефремов не просто умеет пользоваться этим методом, но только с его помощью и творит.

Стоит подчеркнуть, что в современном достоверном материале Ефремов чувствует себя, как рыба в воде. Это его хозяйство, тут он по-особенному свободен, и в нем происходит какая-то вдохновенная внутренняя перестройка. То, что другим может показаться скучноватым бытовизмом, для Ефремова наилучшая питательная среда. Есть точная конкретность обстоятельств, исторических и бытовых, – и актер буквально расцветает. Пусть роль скромная (по месту ее в пьесе и по краскам, которые для нее требуются), но Ефремов способен сыграть ее (другого слова не подберешь) вдохновенно. Каждый жест, каждый взгляд отобран как самый точный вариант из сотни других, но притом выполнен с такой импровизационной легкостью, словно и репетиций никаких не потребовалось...

Именно так он сыграл дядю Ухова в «Старшей сестре» А. Володина. Вот где был точно схвачен характер! Правда, тут, как иногда бывает у Ефремова (помните Камышева?), произошло некоторое «понижение ранга». У Володина про дядю сказано «инженер» – Ефремов сыграл скорее бухгалтера. Но зато весь образ мыслей этого бухгалтера воспроизвел доподлинно, проанализировал с какой-то драматической беспощадностью. Есть люди, которые культивируют свой собственный опыт. В силу умственной ограниченности они не в состоянии этот опыт переосмыслить, сопоставить его с опытом других, критически к себе отнестись. Им кажется, что из собственного бытия они извлекли как раз те единственно мудрые уроки, по которым должны жить и другие. Учить других, передавать им свой опыт – в этом они видят и долг свой, и смысл существования. Жизнь изменилась, а они ничего в этих изменениях не поняли. И вот они втискивают окружающее в свои нормы, как втискивают вещи в маленький чемодан. Вещи явно не влезают, а они упрямо уминают, уталкивают их, что-то дорогое ломая при этом, – и не видят, что поломали, занятые своим неумным делом. А потом в отчаянии сидят у испорченного чемодана, не понимая, почему: казалось бы, совершенно правильные действия привели к таким неожиданным и странным результатам. Дядя Ухов в исполнении Ефремова был фигурой в своем роде драматической.

В рамках искусства традиционно психологического, пользуясь богатым запасом житейских наблюдений, проверяя строение роли умом аналитическим, скорее режиссерским, нежели актерским, Ефремов стал мастером социальных портретов, точно отражающих свое время и в главном, и в частности.

Наталья Крымова
Из статьи «Играет Ефремов...»



Середина 60-х годов



Леонид Зорин и Олег Ефремов
на репетиции «Медной бабушки».
Стенограмму репетиции ведет
Галина Бродская.
1974

Леонид Зорин

КОГДА-НИБУДЬ...

Худой, впалощекый, с узким лицом, исполненным адского обаяния, с которым не могла тягаться самая яркая красота, он был воплощением одаренности. Я говорю сейчас не об искусстве, хотя он и достиг в нем высот. Речь – о человеческом даре, может быть, даже о даре жизни. Мне не привелось больше видеть такой беспредельной витальной силы, его хватало на все и на всех – на роли, на споры, на войны, на водку, на женщин, на ежечасный труд, на ежеминутное пламя. Он был не двужилен – десятижилен, иначе мыслимо ль объяснить, как выдержал он атлантову ношу. Даже сказать, что каждое утро он вновь и вновь вступал в эту гонку, будет неточно и приблизительно – он из нее не выходил. Иной раз одолевало сомнение – спит ли он вообще? Не верилось.

В сентябре 66-го меня подстерег Ефремов. Пятидесятилетие Октября, надвигающееся на следующий год, велено было отметить спектаклем – Ефремов решил поставить три! И вместо неизбежной отписки он предложил глубокую вспашку – исследовать революционные волны. Не сомневаюсь, что начальство было не в великом восторге от столь героического решения. Этот аналитический замысел слишком отчетливо выбивался из протокольного ритуала.

Я сразу же ответил согласием. Мы расстались, я вернулся домой, но уже спустя полтора часа в дверь позвонили – приехал Ефремов. Он захватил с собой несколько книг по декабристскому движению. За обедом наш разговор продолжился. Он был увлекателен, но сумбурен.

Однако ночь внесла в мои мысли некоторую стройность и ясность. Утром мы все собрались в «Современнике» – явились Александр Свободин, который взялся за народовольцев, и Михаил Шатров – он должен был увенчать все здание большевиками.



В гримерной театра «Современник».
Середина 60-х годов

Я изложил свои предложения. Объединить все эти эпохи и хрестоматийные персонажи могла бы роковая проблема нравственности и революции. Насколько возможны и совместимы одна с другой – оставляет насилье какое-то место для морали?

Сама постановка подобной темы сулила нам немалые трудности – официальная идеология канонизировала ответы.

Однако в то утро не возникало ни опасений, ни дискуссий. Не было смысла пускаться в плавание, чтобы утверждать утвержденное. Жанр документальной драмы казался некоторым прикрытием. Все были молодо возбуждены. Я с ходу погрузился в работу. Где-то в начале октября нас пригласили на телевидение, в беседе я обещал Ефремову, так сказать, на глазах у зрителей, что к ноябрю закончу пьесу. Так оно, в общем, и получилось. 31 октября рукопись была прочитана первым слушателям.

В том, что пьеса моих гостей растревожила, я убедился, зато их реакции были едва ли не полярными. Впоследствии я не раз убеждался, что в пьесе заключена неожиданность – аудитория обнаруживала совсем не то, чего ожидала. Ефремов неторопливо примеривался к своей геракловой работенке. В те месяцы я редко с ним виделся.

Однажды призванный к большому начальству Ефремов уловил недовольство. Он сделал большие глаза. Тогда из партийных уст прозвучало внятное объяснение: они ведь хотели сменить власть. Ефремов и сам понял в чем дело. С его-то опытом и умом! Но с ходу отказался от лестного – хотя и негласного – предложения вести доверительную беседу двух государственных людей. По-прежнему оставаясь в образе вполне инфантильного простачка, далекого от партийной мудрости, он протянул:

– Конечно, хотели.

Потом рассудительно добавил:

– И они и большевики. За то ведь и чествуем. Разве нет?

Тут первая пристрелка закончилась.

Хозяин кабинета, естественно, был недоволен своим собеседником. Человеку с пионерским сознанием не возглавлять бы московский театр. Там нужен был человек с головой, почувствовавший повороты истории. Но объяснить сейчас, что к чему, было решительно невозможно. Осенью следующего года страна и вместе с нею весь мир отпразднует юбилей с м е н ы власти. Трагикомический парадокс заключается в несоответствии этой революционной витрины сложившемуся державному строю. И зрелые люди давно это поняли, и с ними было легко и приятно, не возникала необходимость подобных деликатных бесед. Еще не наступила эпоха холодной усмешливой откровенности, свободной от вынужденной игры. Она начнет оформляться и крепнуть после августа шестьдесят восьмого.

В апреле 1967 года, когда я трудился в Ялте, Елизавета Исааковна Котова, заведующая литературной частью, порадовала меня телеграммой: «Ефремов приступил к репетициям». Спустя две недели, вернувшись в Москву, я застал его поглощенным работой. И сразу же обратил внимание, с какой открытостью ищет он общности с героями, отделенными веком. Мне думается, что в личном, скажу даже – интимном начале – таилась основа его эстетики, связывавшей его с мхатовской школой. Однако сравнительно с учителями, артистами, постоянно готовыми к великолепному лицедейству, к необходимости преобразоваться, он основательно сократил это странство перевоплощения. Он почти не изменял своей внешности и сохранял все свои свойства. Гора неизменно шла к Магомету, он точно притягивал к себе своих разнообразных героев. И не от недостатка возможностей. Искусство этих гражданственных лет, сломавшее стену между сценой и залом, создало и своего актера – посланца зрительской аудитории, ее полномочного депутата. Поэтому требовалась узнаваемость не столько самого персонажа, сколько того, кто его воплощал. Личностное начало в артисте приобретало первостепенность.



1970 год



Николай I, император.
Леонид Зорин
«Декабристы».
1967 год

Вот почему Олег Ефремов – всегда оставался Олегом Ефремовым. Понятно, не всякая индивидуальность могла себе такое позволить. Но притягательность и заразительность Ефремова и его артистов, как видно, давали им это право. Не знаю, осознанно или нет, они сумели выразить время, которое вызвало к жизни и утвердило в ней их театр.

Олег рассказывал о своих затруднениях – где-то ему не хватает опор, где-то он чувствует перегрузку. Возможно, он ко мне обратится с просьбой о новом эпизоде либо, наоборот, о купюре. К таким поворотам я был готов. Ефремов всегда относился к пьесе как к препятствию на пути к спектаклю, которое надо преодолеть. Автор – это загадочный зверь, хорошо, если он ведет себя смиренно, ведь может и пожрать его замысел. Самые трудные отношения у Ефремова складывались с композицией пьесы. Он постоянно монтировал текст, перемещал и выбрасывал реплики, представлял сцены и акты. Пошады тут не было никому – не только смертным, но и бессмертным, ни Горький, ни Чехов не убереглись. Скорей даже безответные классики подверглись особо крутым переделкам. Мое положение было удобней, я мог участвовать в операциях.

Двенадцатого августа Ефремов решил наконец прогнать весь спектакль. Впервые предстал он как нечто целое, имеющее свой образ и звук. В первом прогоне – особый нерв, неведомо от чего – от страха, отчаянья, предсмертного холода, не распускающей отваги, необходимости прыжка через открывавшуюся бездну – зрелище наполняется кровью и заряжается энергией.

То, что увидели мы в этот вечер, нас взволновало, забились надежда: все состоится, все будет в порядке. «Ну, как?» – спросил довольный Ефремов. Я ответил подчеркнуто серьезно: «Больно уж хороша эта пьеса, пробивается, как трава сквозь асфальт». От неожиданности у Ефремова на полминуты отвисла челюсть, потом он захохотал – невпродых, со стоном и всхлипом, почти истерически. Артисты, сбжавшиеся на странные звуки, непонимающе переглядывались.

Августовские дни я запомню, они нам всем истрепали нервы. Помню одно из посещений Министерства, куда мы были приглашены, и где нам был предъявлен унылый список примерно из двадцати замечаний. Почти полдня ушло на торговлю, кое-что удалось отбить, кое-что я, чертыхаясь, сделал.

Сказав лишь про августовские дни, я был неточен, ибо Ефремов вел репетиции и по ночам. И августовские ночи творили редкую полноту бытия. В зале, медленно остывающим от яростного дневного жара, дышали страсти вдруг породившихся с нами людей. За старыми театральными стенами (кто только не выступал в этом здании) дремала уставшая Москва. Могучий город словно навис над нашими двумя этажами, сжимая нас каменными громадами, готовый расплющить и размолоть. Но мы не ощущали угрозы, бессонница наша была прекрасна. Совсем немного минуло лет, и дом этот пал, как падает крепость, как падает последний редут. Исчез, не поймешь, куда он делся: либо его вдавили в почву, и он со стоном ушел под землю, либо он растворился в воздухе, наполнив его своей музыкой. Теперь, проходя по гремящей площади, на коей оптимистически высится памятник бедному поэту, я всякий раз замедляю шаг, оглядываю ровное место. И чудится, дом еще там стоит, веселый скворечник, уют и убежище, еще звенит и греет наша обреченная молодость.

В конце концов, виза была дана. И точно плита свалилась с сердца, на радостях мы все обнялись. 17 августа утром мы показали нашу работу Министерству, получили



*Заведующая
литературной частью
театра «Современник»
Елизавета Котова
и директор театра
Леонид Иосифович
Эрман в кабинете
у Олега Ефремова.
Середина 1960-х годов*

«добро», вечером в зал был пущен зритель. Слухи распространялись быстро, задолго до начала спектакля театр был осажден толпой.

Ночью я записал в дневнике: «Незабываемый день!». И впрямь. Трудно забыть эту густую, как зной на улице, тишину, замерзшую, чтобы взорваться. Казалось, слышны даже потрескивающие электрические разряды. К концу спектакля чуть не каждая реплика покрывалась рукоплесканиями. Помню, как откликнулся зал на предсмертный зов Бестужева-Рюмина: «Верьте, время освобождения народов настало! Неужто русские, в войне истинно Отечественной исторгшие Европу из-под ига... не свернут собственного ярма? Все люди, благородно мыслящие, правительству ненавистны. Друзья мои! Освободим Россию – и нас провозгласят героями века». И с поразившим меня пониманием были встречены слова Муравьева: «Но неужто века пройдут, покамест человек обретет естественное право мыслить и мысли свои исповедовать? Стало, Пестель прав? Но ежели насилие родит насилие, то и новое насилие родит такое же по образу и подобию своему... И будет ли этой цепи конец?»

Когда я уже выходил из театра, меня догнал запыхавшийся сотрудник – Ефремов просил к нему зайти. В своей гримуборной Олег выпрастывался из императорского мундира. «Ну, как?» – спросил он. Я сказал: «Ты же видишь». Улыбка его была усталой, но освещенной гордостью мастера за честно сделанную работу.



Желябов.
А. Свободин
«Народовольцы».
1967 год

После эйфории премьеры стала достаточно очевидной явная тяжеловесность постройки спектакля. Это нисколько не умаляет признания актерских работ, и прежде всего, работы Ефремова, сыгравшего своего императора с энергией, с удовольствием, с юмором, с неисчерпаемой щедростью красок. (Хорош в этой роли был и Козаков). Мне очень нравились и Кваша – железный честолюбивый Пестель, и Евстигнеев в Чернышеве – скользкий, обходительный, влажный, с умильной улыбкой на лисьем лице. Можно назвать и других артистов, но это увело бы нас в сторону. Полной, безусловной удаче мешали, как я уже сказал, громоздкость и несоразмерность частей. То же самое можно сказать о пьесе. Ее экспозиция давила обилием лиц и обстоятельностью. Автору все представлялось равным в своей значимости и необходимости. Я так и не добился гармонии в союзе вымысла и документа.

И все же, когда я сейчас возвращаюсь к этому полузабытому детищу, я чувствую, что оно мне дорого. Я не сумел разлюбить этой пьесы, как разлюбил многих ее сестер. Могу и сегодня сказать с убежденностью, что это серьезный и честный труд.



Министр культуры
Екатерина Фурцева
на приеме трилогии,
посвященной 50-летию
Революции в театре
«Современник»

«Когда-нибудь напишут о нем так, как он этого заслуживает». Этими словами я начал спустя четверть века статью о Ефремове. «Когда-нибудь...» – этим горьким вздохом мы защищаемся и утешаемся. «Так, как он этого заслуживает...» Он заслуживает не несколько строк, он создал не только новый театр, другой, решительно отличавшийся от государственных учреждений, он создал новый очаг озона, в котором возникла возможность дышать.

Прошло два с половиной года, и Ефремов ушел во МХАТ. В недавней помянутой мною статье я выразил мысль, что не чувство истощенности своей миссии и не тайная тяга к священной академической сени подвигли его на этот шаг. Возможно, «проснулось и сотрясло давнее сыновнее чувство? И речь тут идет не о блудном сыне, скорей – о добросердечном Яфете, который прикрыл наготу отца». Я склонен думать, что эта версия имеет свое право на жизнь.

*Из мемуарного романа Леонида Зорина «Авансцена».
Москва, издательство «Слово» 1997 г.*





*Театр «Современник»
на площади
Маяковского*





Галина Волчек
и Олег Ефремов

Галина Волчек

КАК ЭТО БЫЛО...

Олег Ефремов стал в моей жизни человеком, определившим не только профессию, не только место работы. Он определил мою судьбу. Можно смело сказать, что он – прямо или косвенно – срежиссировал все главные, поворотные события моей жизни в театре. Все началось, конечно же, с его прихода на наш курс, с нашей безоглядной влюбленности в него как в педагога. Потом – «Вечно живые» и создание театра, где художественное и личностное лидерство Ефремова были очевидны для каждого. Именно он спровоцировал мои первые режиссерские опыты. И, наконец, его уход во МХАТ – одно из самых драматических событий в моей жизни, после которого, спустя два года, мне пришлось, вопреки моему желанию, возглавить театр.

Наверное, можно по-разному относиться к учителю. Но умею только так, как умею. И, несмотря на разные периоды нашей жизни, несмотря на многочисленные недосказанности, которые были за долгие годы, Ефремов был и остается для меня самым значимым человеком в искусстве. Я получала на своем пути много болезненных ударов. Особенно, после того, как возглавила театр. Но не только из них состояла моя жизнь. Были и успех, и комплименты, и серьезный художественный анализ спектаклей, и глубокие бескомпромиссные размышления людей, чье мнение было очень дорого.

Но, так или иначе, очень важным мне казалось то, что думает Ефремов. Он был и остается для меня величиной безусловной. И поэтому сказанное им на моем шестидесятилетии стало для меня важной и сущностной оценкой сделанного в театре, им созданным.

Сегодняшним двадцатилетним, начинающим в актерской профессии, трудно себе представить, что пятьдесят лет назад возможность на каких бы то ни было условиях создать театр казалась даже не утопией. Об этом не думал никто из нас, пока судьба не подарила нам встречу с Олегом Николаевичем Ефремовым.



Вероника — Светлана Мизери
Борис — Олег Ефремов.
В. Розов
«Вечно живые».
1956 год

Наш курс, на котором из тех, кто создавал «Современник» или чуть позднее пришел в него работать, учились Игорь Кваша, Людмила Иванова, Наталья Каташева, Светлана Мизери, занимался у солидных, взрослых педагогов, старых мхатовцев. И естественным, возвращаемым в нас желанием было поступить в труппу этого театра. Они были замечательными людьми, прекрасными педагогами и артистами, но подлинной близости и понимания между нами не было. Это сейчас, с высоты прожитых лет, я понимаю, что и не могло быть. Они были другими, чем мы, на эти сорок-пятьдесят прожитых лет.

И вдруг к нам на третьем курсе приходит преподавать Олег Ефремов. Буквально после нескольких занятий каждый из нас в отдельности и мы вместе пребывали в состоянии полного восторга от общения с ним. Он был человеком нашего поколения. Старше нас, конечно, но не настолько, чтобы эта разница стала чем-то существенным. Один из нас, авторитетнее, значительнее, опытнее, умнее. Впервые мы говорили с педагогом на одном языке. Причем обо всем. От каких-то бытовых историй до, что самое важное, сути постигаемой профессии. Очень скоро он стал не просто учителем, но настоящим гуру, без интенсивного общения с которым мы уже просто не могли обходиться. Невозможно было не заразиться, не поверить безоглядно в то, что и как он говорил, невозможно было не влюбиться в его язык, мысли, темперамент, интонации, точку зрения на все, случавшееся вокруг.

Я и сейчас считаю, что главным и в моей жизни, и в жизни многих из тех, кто создавал «Современник», была и остается встреча с Ефремовым. Он точно знал, куда ведет нас. Сообщил нам другую энергию — и в личностных, и в общечеловеческих, и в художественных проявлениях



*Клавдия Васильевна — Галина Волчек
Федор — Олег Ефремов.
В. Розов
«В поисках радости».
1957 год*

молодых актеров. Мы задумались, стараясь понять не умозрительно, а по существу, что такое учение Станиславского, понятие сверхзадачи в нем. До встречи с Ефремовым мы все эти корневые, жизненно важные для актера вещи, без которых, и сегодня я уверена в этом абсолютно, артист не может выходить на сцену, воспринимали как нечто абстрактное. Как некие теоретические догмы. Именно Ефремов научил понимать Станиславского и самую суть профессии. От него мы поняли и усвоили, что каждый выход на сцену — это не только то, как ты сыграешь. Не менее, а часто и более важное — что и с какой внутренней отдачей ты должен передать в зал за эти три часа пребывания на сцене. Что мы вместе сообщаем зрителю, против чего протестуем, что вызывает наш гражданский, человеческий гнев, что рождает психологический дискомфорт. И наоборот — что отстаиваем, защищаем, к чему призываем. Это было для нас настоящим открытием. Рождало



Капустник на юбилее театра.
1986 год

другой контакт со зрителем, более доверительную интонацию в общении со зрительным залом. Мы не занимались морализаторством, которое сплошь и рядом звучало тогда со сцены, в том числе и боготворимого нами МХАТа. Ефремов научил нас другому языку. Другому пониманию себя как личности, как профессионала. Другому, гораздо более требовательному, отношению к себе в первую очередь, что позволяло быть таким же требовательным и к окружающим. Другому мироощущению.

Для меня лично не существовало вопроса, что ответить Ефремову на его предложение попробовать репетировать по ночам в студии спектакль. Пришлось отказаться от предложения поехать в Киев, в театр им. Л. Украинки, куда меня звал замечательный режиссер, предлагая положение ведущей молодой актрисы. Причем выбора, по сути дела, никакого не было. Просто лично для меня в той жизни не было на территории театра никого более заразительного, чем Ефремов. Невозможно было не пойти за ним, если зовет.

Верили ли мы в успех? Прогнозировали счастливое будущее своего театра? Предполагали ли, что он будет отмечать пятидесятилетний юбилей? У меня нет однозначно ответа на эти вопросы.

Тогда для меня лично и, думаю, для каждого из нас по-другому быть не могло. Эта потребность служить тому театру, который взрастил, прежде всего, в себе, а затем и в нас Ефремов, была почти религиозного свойства.



О том, почему и как «Современник» лишился приставки студия в своем имени, ходит множество толкований. Я же не только помню, но и точно знаю, что это было решением Олега Ефремова.

Причем выношенным, а не стихийно возникшим после обсуждения на очередном собрании труппы. Оно далось ему не просто. Речь шла не об отказе от шести букв. Пришлось признать и констатировать для себя и всем вокруг – ситуация изменилась, мы стали другими. В нашем собственном прошлом осталась часть непреложных, писанных и неписанных законов, на которых собирался, строился и существовал в начале пути «Современник». Я считаю это одним из самых грандиозных поступков в жизни Ефремова. Он не побоялся посмотреть правде в глаза, оценить те неизбежные перемены, которые произошли с нами за восемь лет – с каждым конкретно, включая его самого, и коллективом как таковым.

Конечно, за восемь лет мы далеко ушли от абсолютно первобытного коммунизма, когда у всех глаза горели одним светом и цветом, одновременно поднималась температура, доходя до одинаковых значений. Никаких амбиций. Мы были их лишены не только в сознании, но в подсознании – что, на самом деле, совсем не свойственно актерской природе. Каждый болел за общее дело. Не существовало твоих личных проблем как таковых. Только переживания за театр, готовность работать на его благо двадцать четыре часа, без сна и отдыха. Мы были равны перед одной прекрасной, замечательной идеей. Родить и создать театр, в котором бы не было фальши, глянца,

*Гастроли театра «Современник» в Ульяновске.
1969 год*



лакированной действительности, со сцены которого мы бы говорили со зрителем о том, что болит и кажется важным.

И хотя в 1964 году все мы были вовсе не пожилыми людьми, но между тем, как ощущает себя и живет человек в двадцать лет и как в тридцать – огромная разница. Появились семьи, дети... Появился не только коллективный, но и личный успех... Мы стали другими. Ефремов не мог смириться с неправдой как таковой, с несоответствием между декларациями и реальной жизнью. И он нашел в себе силы признать это.

Думаю, что решение уйти во МХАТ у Ефремова созрело не в одну минуту. Как я теперь, с позиций прожитых лет, понимаю, многое для него совпало тогда. Изменились внешние отношения с труппой, с ее костяком, со «стариками». В начале пути он абсолютно был уверен и знал, что мы готовы без раздумий отдать за него, но если не руку, то палец уж точно. Постепенно он стал в этом разуверяться, не без нашей помощи, конечно. Это не значит, что мы его перестали обожать, любить и считать вождем и учителем, но прорывались какие-то ироничные нотки, что-то еще. Уже потом, в самом начале работы

во МХАТе, он мне однажды с укоризной рассказывал, как Алла Константиновна Тарасова утром на какой-то репетиции его спросила: «Олег, ты позавтракал?». И он с восхищением говорил: «Представляешь, как они ко мне относятся!».

На эти изменившиеся отношения наложился самый сложный выпуск «Чайки» – Ефремов впервые взялся за классику, за Чехова, предложил острое, совсем не традиционное решение и наткнулся на серьезное непонимание, даже отторжение и внутри спектакля, и при обсуждении его на труппе. Меня лично эта ефремовская «Чайка» очень даже зацепила. Меньше всего, по внешнему рисунку. А вот внутренние ходы, которые он «считал» у Чехова, то, как он построил отношения главных персонажей, как целостно через весь спектакль проходила тема общей душевной глухоты – все это было очень интересно. Ефремов не подавал вида, но обсуждение «Чайки» на труппе не могло по нему не ударить.

Предложению МХАТа, его корифеев, было где осесть в его сознании. Без борьбы он не мог. И жизнь ему предложила на выбор две площадки для этой борьбы – с нами, которых он знал наизусть со всеми достоинствами и недостатками, и другую, неизведанную, с новым противником, на территории, что для него было немаловажно, первого, титульного театра страны. С Художественным театром у каждого из нас были особые отношения. Мы учились в Школе-студии, и те, кого по окончании не брали во МХАТ, очень болезненно это переживали. Как говорят многочисленные очевидцы, Ефремов, которого тоже не взяли, поклялся себе, что вернется туда обязательно, и просить об этом не будет – сами позовут.

Не хочу и не считаю возможным обсуждать, правильно ли сделал Ефремов. Это был его выбор, его решение. Другое дело, что мы с этим решением не согласились. Причем категорически. Умоляли

Ильин.
А. Володин
«Пять вечеров».
1957

Филипп.
Э. Хемингуэй
«Пятая колонна».
1962 год





*Театр «Современник».
Вечер памяти
Олега Ефремова.
2002 год*

его остановиться, одуматься, не бросать «Современник» на произвол судьбы. Его же идея слить «Современник» со МХАТом, мне кажется, носила полуутопический характер. Уверена, что проголосуй мы все «за», вопрос о переходе всей труппы и переносе репертуара вряд ли бы решился. Кто бы позволил существовать на афише главного театра страны «Голому королю», «Большевикам» или нашему «На дне»? Но уйди за ним костяк труппы, «Современник» точно прекратил бы свое существование. А этому в нашем сознании сопротивлялось все – и четырнадцать вместе прожитых лет, тяжелых и счастливых, и абсолютное нежелание своими руками уничтожить с таким трудом построенное, и уверенность в том, что «Современник» отнюдь не исчерпал свою миссию, он нужен зрителю, он должен жить.

Эти дни, эти кровавые собрания – одни из самых трагических минут в моей жизни. Ощущение пропасти, конца, абсолютной безвыходности. Как мы будем без него?! Зачем он это делает?! – Погубит себя и нас. И еще неверие, что Ефремов все-таки сделает это. Я и сейчас убеждена, что он как бы играл, играл и заигрался в эту игру. Когда уже ему объявили в Министерстве, что вопрос о назначении решен, он пришел белый. Он вроде, и давал согласие, и не давал, а внутри себя всё равно, конечно же, не ожидал, что так всё закончится. Точка была поставлена, и уже обратного хода быть и не могло.



Бороздин.
В. Розов
«Вечно живые».
1957 год

В годы, когда Ефремов как актер начинал, получило распространение слово «типажность». Для точности стоит отметить, что существовало оно и раньше, особенно в кино, но с середины 50-х годов перекочевало в театр.

Ефремову поначалу тоже чуть-чуть не приклеили: «типажный артист». С годами всем стало ясно, однако, что это – полнейшее недоразумение, внимательному взгляду это было заметно и раньше.

Он, несомненно, проигрывал там, где требовался типаж, хотя все данные, чтобы представить самого что ни на есть достоверного, простого парня, у него были. Его обаяние, лишенное мягкости, располагающей милоты и складности, требовало и применения особого, и особого восприятия.

В этом смысле интересным оказалось соревнование, возникшее между ним и Алексеем Баталовым в роли Бориса Бороздина. Ефремов сыграл эту роль в скромном спектакле «Вечно живые», которым в 56-м году открылся «Современник», Баталов – в фильме «Летят журавли», имевшем, как известно, всемирный отклик.

Тем не менее удачу Баталова определили в немалой мере и его актерское обаяние, и точно выбранная режиссером «типажность»; Ефремов же остался в памяти тех, кто видел его в этой роли, благодаря совсем иным качествам.

В спектакле у Ефремова не было, разумеется, подобных возможностей, но и задача исполнения была иной. Спектакль «Вечно живые» ставил Ефремов-режиссер, и этим спектаклем он открывал свой театр. Ефремов-актер, появляясь лишь в первой картине, был как бы камертоном спектакля, смысловым и художественным. В одной короткой картине не разыграешься, но Ефремов, кажется, намеренно был собран, скромен и точен. Из всех слов и поступков Бориса он выделил главное: «Если я честный – я должен...». Все остальное им как режиссером организовано вокруг этой мысли. Таким образом, с первой же картины первого же на сцене «Современника» спектакля Ефремов заявил тему, на годы определившую и характер этого театра, и его место в общественной жизни.

«Если я честный – я должен...»

В роли доктора Бороздина Ефремов как бы связал воедино всех тех, кто из его героев к войне причастен. Его Борис был сыном именно такого человека, как этот доктор, а танкист Иванов был одним из тех, кто тысячами проходил через руки этого доктора. И все они – и Борис, и доктор, и танкист, и вместе с ними другие герои «Вечно живых» – образовали при всей своей разности некую цепь, некую общую волю, сквозь которую трудно прорваться злу фашизма. Здесь в самом чистом виде сказалась принадлежность Ефремова к «коренной русской учительности искусства». Доктор Бороздин и по типу созданного актером характера, и по манере исполнения выразил эту принадлежность в идеальном качестве. Чеховское начало, вбирающее в себя в преобразованном виде лучшие свойства российской трудовой интеллигенции, определило характер и социально, и психологически, и художественно.

Житейски точными, неторопливыми штрихами Ефремов рисовал портрет человека, живущего так, как велит ему его долг. Мотив *долга*, возникший когда-то в роли Бориса, тут получил новое, более широкое и обоснованное развитие.

Долг человеческий, не выражающий себя в громких словах, противостоящий всяческому беспорядку, составляет в характере Бороздина некую нерушимую нравственную основу поступков и мыслей. Усталый, старый человек, в котором никогда не заживет боль потери, но никогда и не выплеснется наружу (разве что в горькую минуту он выпьет лишнюю рюмку), этот старик никогда не сорвется в поступок, марающий память о сыне или нарушающий то, что для него обозначается все тем же святым словом – *долг*. Этой ролью Ефремов подводил итог многим мыслям о жизни и трагических испытаниях, которые она ставит на пути человека. В чисто художественном плане он сыграл старого доктора в лучших мхатовских традициях и этим тоже подвел некий итог десятилетнему своему пребыванию на сцене «Современника».



Он.
К. Симонов
«Четвертый».
1962 год

О какой же из театральных ролей Ефремова еще не сказано? Какие из них проясняют то, что принято называть «темой» актера?

Может быть, роль в «Четвертом»? Он играл ее осмысленно и граждански, с активно выраженной нелюбовью ко всякого рода сделкам с совестью, как умеют играть в «Современнике». Но при всем том казалось, что сначала он слишком долго сидел в зале за режиссерским столиком, строил спектакль режиссерски, оставляя место, куда войти самому. А потом вошел, заполнив собой это место, и только. Маловато.

Вообще дух театральной «американизации», свойственной нашим пьесам о зарубежной жизни, Ефремову как актеру противопоказан. Он и в подлинных западных пьесах чувствует себя не вполне удобно – русский актер с головы до ног, тут, как говорится, ни убавить, ни прибавить. Национальная характерность (или, как в «Четвертом», внациональная абстракция) ему мешает, он должен забыть о ней, чтобы творчески раскрепоститься. Но такое раскрепощение моментально высвобождает чисто ефремовские, сугубо национальные душевные и прочие свойства, и они, в свою очередь, могут не совпасть с характером в пьесе.

Потому, например, он не сразу обрел свободу в «Никто» Эдуардо Де Филиппо. Я хочу вспомнить один спектакль, который шел не в театре, а в литературном музее. Ефремову в тот вечер, казалось, придавал силы протест – и против того, что делали с его театром, и против несправедливостей, обрушившихся на его Винченцо Де Преторе, и вообще против всех нелепостей жизни. Спектакль репетировался этюдным способом, обычным для «Современника», и крошечное помещение музея не дало возможности ощутить обычно болезненный момент перехода из комнаты на сцену. Актеры часто соскакивали с полуметрового помоста и оказывались на публике. Ефремов буквально наступал на ноги зрителям – и тем не менее это был высокого класса театр. Его сугубо натуральная правда иногда доходила почти до натурализма – но не переходя грани. Сраженный выстрелом, Винченцо Де Преторе падал страшно, как действительно падают убитые, – у меня сохранилась эта фотография: летит Ефремов куда-то в первый ряд, отшатываются в страхе и изумлении зрители. Потом он лежит на железной кровати, тоже вынесенный прямо к публике, страшно бледный и остроносый – Ефремов умеет вот так, чисто физически отдаваться роли до конца...

На итальянца он, конечно, был мало похож, но об этом как-то и не думалось.

Точно так же он не стал американцем в «Пятой колонне» и тем самым дал повод для критики. Кроме того, в Филиппе он, возможно, сыграл что-то менее значительное, чем у Хемингуэя (в спектакле этого автора несколько подровняли и, если позволено будет так сказать, подгримировали под К. Симонова, в чьей редакции пьеса увидела свет). Тем не менее в целом это все же был уход от «общих мест» в изображении испанских событий, и Филипп тоже был чем угодно, только не «общим местом». Ефремов сыграл человека, с которого будто сняли кожу, оставив жилы и голые нервы. Он рассказал о том, что реальное участие в борьбе, идущей в мире, – не пустяк, а дело, нередко испепеляющее и душу, и тело человека.

Эту роль в рассказе о Ефремове никак пропустить нельзя, к «теме» его она имеет прямое отношение, и все же... И все же – не Хемингуэй, а Виктор Розов дал этому актеру возможность высказать о войне свое, наболевшее. Ефремову, как уже говорилось, очень важно, чтобы это было именно свое, кровное, не опосредованное через «иностранные» характеры и события.



Лямин.
А. Володин
«Назначение».
1963 год

Нюта – Нина Дорошина
Лямин – Олег Ефремов.
А. Володин
«Назначение».
1963 год

Однако бывают у хорошего актера роли, в которых весь прошлый опыт не только таинственным образом перерабатывается, но и поднимается на новую ступень. Такой ролью у Ефремова стал Лямин в пьесе Володина «Назначение». Пожалуй, именно на этой роли и стоит более подробно остановиться в силу того, что она не подводит итог, а намекает на будущее, на какого-то нового, по-новому привлекательного Ефремова. Трудно назвать жанр, в котором здесь играл Ефремов. Комедия, конечно, но какая-то особенная комедия, со вторым, совсем не комедийным планом. Реальная, да, реальная, но с тем странным «смещением», что впору фантастике. Внешний комизм

Ефремовым доводился до такой резкости, а серьезное существо роли – до такого драматизма, что в самый раз было назвать этот жанр фантастической трагикомедией.

Вместе с тем игра его иногда напоминала водевиль по своей легкости и даже «легкомысленности». А потом – почти без видимого перехода – звучала истинно драматическая нота. В самый разгар семейного скандала человек теряет сознание – Ефремов играл этот момент и смешно, и страшно. Он бледнел, лицо его заострялось, тело становилось ватным, петрушечным. Но, очнувшись, он говорил совсем неожиданное: «Я отдохнул», и зал отвечал ему смехом. На таких переходах была построена вся роль.

В то же время Лямин, пожалуй, был первым поэтическим созданием Ефремова. С актером, кажется, случилось то же, что с Ляминам, который однажды, очнувшись, открыл в себе и в окружающих что-то новое. Он рванулся ночью гулять по городу. Ему сказали: «Ночью ничего не видно», – а он со знакомой ефремовской убежденностью ответил нечто удивительное: «Ночью все видно, только в ночном свете...».

На сцене «Современника» всегда умели сталкивать социальные, общественные силы. А теперь вдруг обнаружили значительность поэзии в жизни и искусстве, а вслед за тем – враждебность этого поэтического начала всему обыденно бездушному, нормативному, казенному. Мотив новый для Ефремова. И красок, и приспособлений он потребовал новых, а главное – устроил экзамен всему внутреннему «хозяйству» актера. Волна новых чувств поднялась не только в герое, но в нем самом, произошло некое открытие мира и его ценностей. Ефремов открылся художником более трепетным, нервным и чутким, чем это казалось многим. Он с видимым удовольствием принялся за изучение новых ходов и красок. Впрочем, видимых следов изучения не было, напротив – легкость, импровизационность, как всегда в лучших его созданиях.

Лямина волнует, например, мысль о том, что в жизни ничто не повторится: ни это утро, ушедшее на семейный скандал, ни этот день, потраченный на служебные неприятности, – вообще ничто. Вокруг небо, деревья, весна, лето, хорошие люди, а чтобы сомкнуться с этой поэзией, – надо делать какие-то дьявольские усилия. Какая во всем этом глупая несправедливость! Человека держит в плену повседневность, паутина неразумных обстоятельств; иногда он и сам не понимает, в чем его естественное, человеческое, а в чем ложь и плен его жизни. Ефремов передавал эту растерянность, и страстное желание жить по-человечески. Проклятые обстоятельства! С ними и сражаться наивно, и не сражаться невозможно. Ефремов играет Лямина одним из тех, кто сражается.

Бывший начальник Лямина, о чем бы ни думал, думает о себе. Ефремов играет одного из тех «чудаков», которых вечно беспокоит судьба человечества. Редко ли, часто ли встречается такой склад ума: зрелище одного несчастья сразу рождает мысли о многих несчастных, обман одной женщины сокрушает веру в женщин вообще, а собственное пребывание в мире усложняется неотступным чувством ответственности за все и всех. Характер знакомый, классический в своем роде – Ефремов с помощью Володина находит ему лишь современные формы проявления. Главное в Лямине – обостренное, повышенное чувство ответственности. Увидел безобразие – и сказал. Все молчат, а он сказал: получил повышение по службе – и уже измучился от ответственности за людей.

Мысль об ответственности за каждого рядом находящегося человека и в голову не приходила его предшественнику по службе, а Лямин весь извелся – его все волнует, ему важно именно то, что совершенно не важно его предшественнику.

«Человек, легко увлекающийся и легко падающий духом», в минуту слабости Лямин решает отказаться от высокого поста. И приходит новый начальник – некто Муровеев. Сначала Лямин не понимает смысла этого прихода.

Счастливый, что избавился от нервозности, он сдает дела и рассказывает о сослуживцах, пока вдруг не останавливается, пораженный невероятным сходством. Новый начальник как две капли воды похож на того бесстыдного хищника, которого не так давно сменил Лямин. Он последовательно, по этапам и очень смешно играет момент узнавания. Вот Лямин задумался на минуту. Потом отогнал мысль как дикую, нелепую и снова принялся за дела. И опять взглянул на собеседника, и опять его поразило видение двойника, и он уже решил, что его разыгрывают, и произнес сначала тихо, вопросительно: «Коля?», – а затем громко и радостно, как открытие: «Николай!». Но тут же, сраженный недоумением Муровеева, умолк. И задумался, продолжая рассматривать странную личность, возникшую в его кабинете. Постепенно он понял все. Перед ним человек, не только внешне, но и внутренне как две капли воды похожий на его бывшего начальника.

Он понял, что Муровеев – из тех самых, кто всегда «все знает». И ничему не удивляется. И никому не верит. Он не слышит, не видит, не понимает. Он – не человек, он – фантом, машина, которая только служит. Словом, тот же тип, от которого Лямин только что избавился. И поняв, кто перед ним, Лямин сказал: (Ефремов играет этот момент как принятие самого важного в жизни решения): «Очевидно, я пока еще не освобожу это место. А вам придется подыскать себе что-нибудь...»

Дело не в том, конечно, что кто-то кому-то не уступил место по службе. Речь шла о месте в обществе. Ефремов и тут твердо проводит свою линию – в самой поэтической, лирической, фантастической роли.

Прозрение Лямина в том, что он понял: общественная пассивность честного таланта развивает энергию бездарности; смирение таких рядовых, как Лямин, рождает силу таких, как его бывший начальник. Но эта сила связана с тем в жизни, с чем люди только рады попрощаться, а попросившись, уже не желают встречаться еще раз. Когда в жизни (или в искусстве) встает вопрос: «Куда идти?» – всегда кто-то тянет назад, к старому. Там, в прошлом, всегда кому-то удобнее и как-то понятнее. Этой тенденции надо уметь сказать свое «нет». Ясно выраженное ее неприятие Ефремов и сыграл в «Назначении».



Лямин – Олег Ефремов
Муровеев – Евгений Евстигнеев
А. Володин
«Назначение».
1963 год

Танкист Иванов
Кадр из фильма
«Живые и мертвые»

Говорить о войне Ефремов начал в роли Бориса в «Вечно живых». Закончить на том свой разговор он не мог – люди его поколения от войны не отмахиваются и не забывают ее, она на всю жизнь с ними; глубже становится лишь понимание того, что было пережито. Между Борисом и старым доктором Бороздиным, которого Ефремов сыграл во второй редакции спектакля, хочется поставить еще одну, совсем небольшую роль – в кино. Это танкист в фильме «Живые и мертвые».

Борис ушел – и не вернулся. Там, в бою, мы его не видели, могли только догадываться, как все было. В «Живых и мертвых» Ефремов сыграл человека там, передав в полную меру реальности, как он это умеет делать, самочувствие человека между жизнью и смертью.

Танкист только что из боя, пропах дымом и кровью, его мутит от этого запаха и от всего того, что впервые пришлось увидеть. И потому все живое, что сейчас перед его глазами, мучает его уже одним своим видом. Он весь еще там и рвется туда, обратно, несмотря на весь ужас увиденного. Его мучает сознание, что он еще не сделал того, что нужно, и потому он нечеловечески собран. Зрелище драматичное и противоестественное – этот обуглившийся танкист на фоне беспечно-солнечной листвы деревьев, один в своем танке, когда отступает армия и ничто не может остановить этого беспорядочного движения. И все же он один противостоит всему – единственно только своей природой. При взгляде на этого человека возникает мысль, что это отступление – временно, что растерянность, паника, хаос не суть происходящего. И растерянность, и хаос будут преодолены людьми, потому что нет силы, которая может сравниться с тем, что накапливается и собирается в таких, как этот танкист, даже в первые, самые страшные часы войны. И потому в измученном, ожесточенном человеке – внутренний порядок. И даже – улыбка. «На моей фамилии вся Россия держится. Фамилия у меня Иванов», – Ефремов не мастер патетических слов, и эти слова произносятся крайне просто, но с такой неожиданной улыбкой, перед которой отступает кровь, дым и весь кошмар происходящего.

Как уже говорилось, Ефремов хорошо знает, что такое «перспектива роли». В роли танкиста он сыграл перспективу войны. Не перспективу данной судьбы – как раз этот танкист, наверное, и не дойдет до Берлина (на это необъяснимым образом намекает актер), но другие, похожие на него, дойдут.

Наталья Крымова
Из статьи «Играет Ефремов...»







Алексей Узоров.
Кадр из фильма
«Первый эшелон».
1956 год

Илларионов.
Кадр из фильма «Сотрудник ЧК».
1964 год

Корреспондент – Олег Ефремов,
Сергей Зайцев – Олег Табаков
Кадр из фильма «Строится мост».
1966 год

Щербаков.
Кадр из фильма
«Командировка».
1962 год







*Айболит
Кадр из фильма
«Айболит-66»
1966 год*



*Долохов.
Кадр из фильма
«Война и мир».
1967 год*

*Крыся Котляренко – Елена Проклова
Искремас – Олег Табаков
Художник – Олег Ефремов.
Кадр из фильма
«Гори, гори, моя звезда»*



Александр Митта

СОТВОРЧЕСТВО

Когда я приступил к съемкам «Звонят, откройте дверь», существовал закон, соблюдая который, режиссер имел право брать на главные роли театральных актеров, но в эпизодах обязан занимать только киноактеров. То есть тех, кто работал в Театре киноактера. И здесь режиссер мог попасть в нелепую ситуацию: серьезные мастера на эпизодические роли не соглашались, а свободные артисты, которых в Театре киноактера было великое множество, от долгого простоя теряли профессиональность, поэтому часто не могли даже и эпизод сыграть. Такое произошло на съемках фильма «Звонят, откройте дверь». Помните эпизод, когда дети ищут «первых пионеров», звонят в дверь, и им открывает персонаж Ефремова? В этой сцене до появления Ефремова я снял нескольких актеров. Один текст произнес правильно, но все получилось прямолинейно, без глубины, второй сыграл тоже правильно, но невыразительно, снял третьего – чувствую – тупик. Полное несоответствие отснятого материала тому, что я хотел видеть. В этом состоянии поехал к Ефремову.

Рассказал о ситуации, извинился за то, что эпизод маленький – а пришлось беспокоить его. Он приехал, я объяснил задачу, начали съемку, работа была закончена за пятнадцать минут. Он спросил, что еще нужно? Отвечаю: все, что хотел, я получил, но если у него есть какие-то идеи... И тут он симпровизировал четыре совершенно разных реакции персонажа на вопрос о «первых пионерах». Первый человек открывал дверь, будучи с большого бодуна, совершенно не понимал,

чего от него хотят. Он страшно пугался – и резко захлопывал дверь. Второй человек на вопрос о «первых пионерах» зло грозил пальцем: что вы меня дурите, что тут мне устраиваете... Третий, когда услышал вопрос и понял, чего от него хотят, разом размяк и заплакал слезами умиления... Был четвертый вариант, который я просто не запомнил. Но со мной на всю жизнь осталось удивление и восхищение тем, как на моих глазах легко, артистично и достоверно актер сыграл совершенно разные типы, не прибегая ни к каким ухищрениям и обманам. Я снял все четыре варианта – и в каждом варианте была правда! Уже работая за монтажным столом, долго не мог выбрать вариант – все были убедительны.

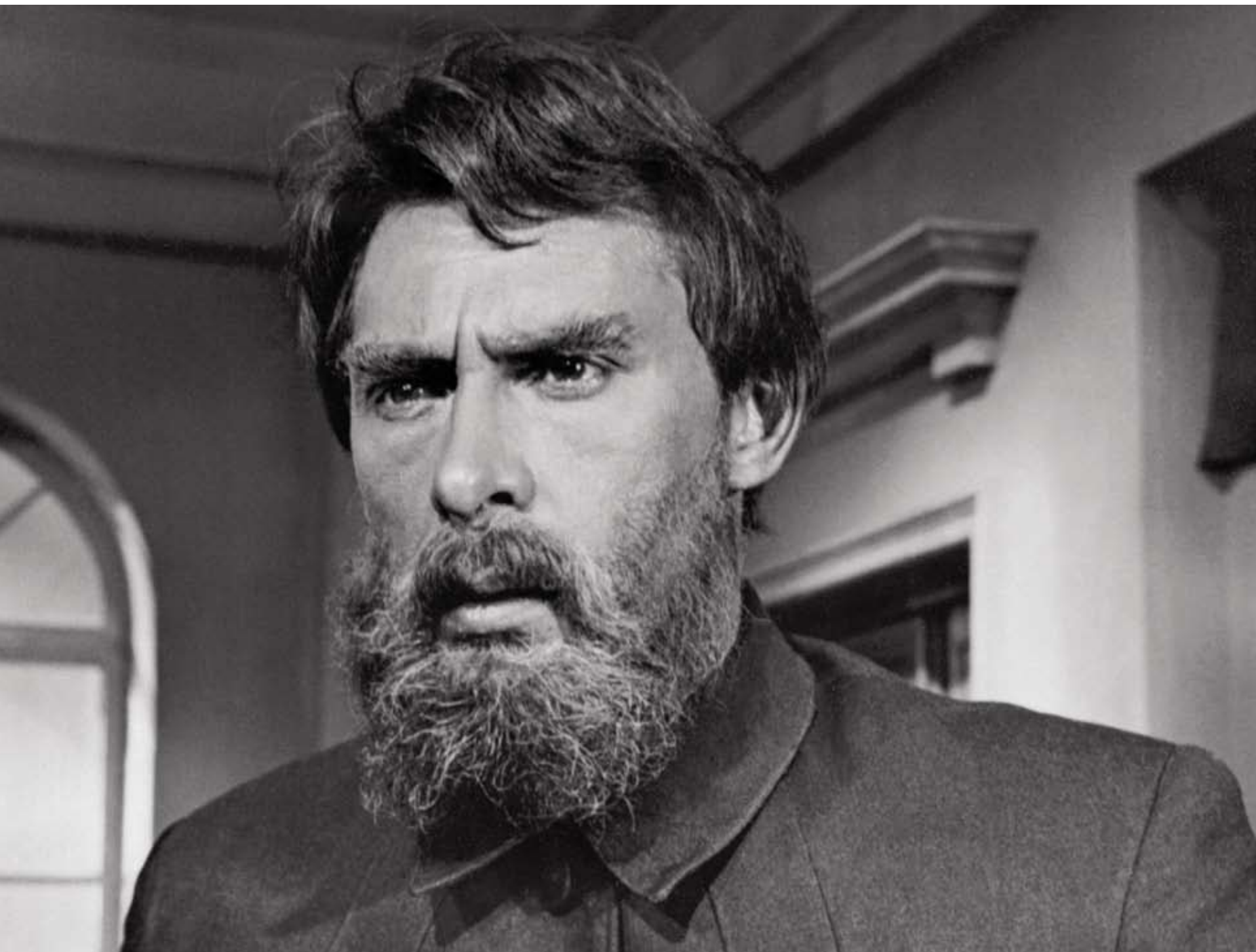
Роль в фильме «Гори, гори, моя звезда» писалась для Юрия Владимировича Никулина. Я был с ним хорошо знаком, и он соответствовал моему пониманию, ощущению и представлению о художнике. Я так вижу художника: молчаливого, мало и часто плохо говорящего, больше находящегося в состоянии раздумья. И как вы помните, главное достоинство игры Юрия Владимировича, что он прекрасно мог находиться в «немом кино», в его молчании ощущались серьезные мысли.

Роль ему нравилась. Все было готово к съемкам. Но он вместе с цирком уехал на гастроли в Австралию, успешные гастроли продлили, и я остался без исполнителя. И снова подумал о Ефремове. Смущало одно: роль, повторяю, писалась для Никулина, а роль возникала фигура прекрасного театрального актера, который потрясающе владел словом, грех было бы не использовать эти возможности. Именно с такими мыслями поехал к Олегу. Объяснил ему, что роль писалась для Юрия Владимировича, в связи с этим обещал дописать текст. Для меня здесь не было проблемы, так как этот мир хорошо знаю, у меня самого много друзей среди художников. Я всегда знал и привык к тому, что драматические актеры трепетно относятся даже к отдельным фразам, всегда стремятся иметь в роли как можно больше текста. Ефремов молча выслушал, и предложение дописать текст остановил вопросом: а зачем? И продолжил: если есть такое четкое решение образа, нужно довести его до принципиального решения, пусть роль будет без слов, пусть художник вообще станет молчуном. И посетовав, пошутил: сейчас в театре дела ужасны, ты меня будешь снимать, а я в это время буду думать о своем. Я впервые услышал такую реакцию на предложение дописать роль. Его идея мне показалась интересной, те немногие слова, что были в роли, я сократил, персонаж получился абсолютно неразговорчивым человеком. Художник в исполнении Ефремова молча слушал, кивал согласительно, вскоре окружающие понимали, что слов от него не дождешься, и внимание невольно переходило на картины мастера, которыми были увешаны все стены от потолка до пола в его маленькой избушке. Характер художника раскрывали его полотна, которые оказались красноречивее всех слов. Осталось в памяти: роль эту сняли совершенно незаметно, но точно воплощенная, она удивительным образом раскрывала концепцию фильма, работала на идею произведения. Работа не могла не понравиться, остаться незамеченной. Потом я читал, что критики отмечали эту работу в числе лучших ролей, сыгранных Олегом Ефремовым.

Запись беседы от 16 мая 2007 года.

Якушенко.
Кадр из фильма
«Академик из Аскании»





*В Московском Художественном театре.
1980-е годы*







Конец 60-х годов



Олег Ефремов и Михаил Роцин
на 50-летию драматурга.
1983 год

Михаил Роцин

МОЙ ДРУГ ОЛЕГ ЕФРЕМОВ

Свобода лица – величайшее дело, на ней и только на ней может вырасти действительная воля народа. В себе самом человек должен уважать свою свободу и чтить ее не менее, как в ближнем, как в целом народе.

А. Герцен

В нашей долгой дружбе, в общей нашей с ним жизни вспоминаю такое событие: как он играл Пушкина. Казалось бы! Ну куда, как это можно, допустимо ли? Маленький, верткий, взрывчатый арапчонок Александр Сергеевич и эдакая русопятая орясина, важный главный режиссер, «Станиславский», герой «Трех тополей на Плющихе» и танкист Иванов («Иванов моя фамилия! Иванов!» – Помните?). Одним словом, нелепее не придумаешь: Ефремов – и вдруг Пушкин! Царя Николая – пожалуйста, тут он как нельзя подходит, да и играл его весьма ярко, картинно в «Декабристах» еще в «Современнике». Однако хочешь не хочешь, но в пьесе Зорина «Медная бабушка», не очень-то, признаться, сильной, назначение на главную роль идеально подходившего Ролана Быкова запретили и играть самого Пушкина было некому. Конечно, типаж есть типаж, и портрет есть портрет. Вроде не клеилось одно с другим, но играть-то Ефремов умел что хочешь, кого хочешь, а играть судьбу, играть Пушкина «взрослого», Пушкина последних дней жизни никто лучше в тот момент не находился. И пусть с этой нелепостью, с антипортретностью, но играл Ефремов, конечно, Пушкина, не кого-нибудь, и зритель, поначалу опарашенный, убеждался в ходе спектакля и верил, что перед ним именно Пушкин.

А вот как-то в Греции, жарким летом 95-го, живем мы с Ефремовым вблизи Афин, на даче его большого друга и знаменитого греческого актера и режиссера Костаса Костакиса, и сидим в первом, подвальном этаже, где прохладнее, попиваем какое-то сухое, жара и скука невозможные,



Олег Ефремов и Пол Скоффилд
1962 год

и я достаю маленькие томики Пушкина, дорожные, которые всегда вожу с собой. Знаю, как Ефремов любит Пушкина, как хорошо умеет читать его. И мы читаем наизусть, на два голоса, строчку он, строчку я – «Пророка».

«Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачил-ся, – начинает просто, как Данте! – И шестикрылый серафим / На перепутье мне явился... – Ефремов сидит мрачный, налитый вином и жарой, с голыми ногами, раздетый, необычайно серьезный. – Восстань, пророк, и виждь, и внемли, / Исполнись волею моей, / И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей».

В его интонации, в ритме, в котором он читает, я ощущаю, как он понимает то, что читает, как проникается этим или давно проникся, поверил.

Мне не довелось увидеть Ефремова легендарным Самозванцем в Центральном детском театре, когда он был совсем молод и впервые, наверное, всерьез принял к Пушкину. Но знаю его глубочайшую любовь к Пушкину и веру в Пушкина. И не просто так начинаю с Пушкина, а хочу напомнить известные слова, что если явится русский человек с такими качествами русского, как у Пушкина, то лишь лет через двести. Думаю, тайна этой знаменитой фразы в одном: главная пушкинская черта для современников, несомненно, была

одна – пушкинская свобода. Свободолюбие, свободомыслие, свобода жить по-своему. Рабская угнетенность во всем – вот чем был русский человек. Крепость – внешняя и внутренняя – вот была жизнь русского человека, и, конечно, оттого и отводилось лет двести, не меньше, пока обретет русский человек подлинно свободный дух.

Олег Ефремов – один из самых свободных людей, которых доводилось встречать в жизни. А может, и самый свободный, уникальный в этом смысле.

Судьба наградила его актерским талантом и направила на одну дорогу – в Театр. Театральная биография Ефремова общеизвестна, и деятельность его, и все вехи – от Школы-студии МХАТа до руководителя и главного режиссера первейшего театра страны; и роли, им сыгранные, тоже достаточно известны: амплитуда, опять же, от Самозванца в «Борисе Годунове» в молодости до самого Бориса уже на седьмом десятке лет. Много всего, необычайно много: ролей, спектаклей, людей. Начало – в Центральном детском, затем – создание «Современника» и вся эпоха «Современника», от 56-го до 70-го, далее МХАТ, затем – раздел МХАТа и уже МХАТ «свой», «мужской», имени Чехова. Эпоха! Невероятная биография! Он двигался, как ледокол, как самонаводящаяся ракета или выпущенная из лука стрела. Что вело его? Что держало? Энергия, страсть.

...Я начал со свободы, а надо бы начать со времени, с зачумленной сталинизмом страны, с народа, всего сто лет назад официально освобожденного от многовекового крепостничества и на десятки лет ввергнутого в новое рабство, еще более изуверское, издевательское по сути, потому что прикрыто было обманными лозунгами свободы и братства. Что повторяют теперь в всем известное: московский арбатский мальчишка, студент, начинающий артист выходил в жизнь суровую, сжатую клещами. Так сложилось, что самый ранний, отроческий опыт уже раскрыл перед ним жестокость и несправедливость мира: в отличие от многих сверстников, от пылкой пионерии-комсомолии, ничего не знавшей о беззакониях и тюрьмах, юный Ефремов через свою семью, через арбатскую коммуналку и дворовую шпану рано познал, где правда, где ложь. Рано узнал

жизнь, рано зарядился от бывалых людей понятием об обстоящем мире. Рано пришло своеволие и своемыслие. Воспитание было атеистическое, советское, но были добрейшая русская бабушка и суровый дед, и строгий, справедливый прекрасный отец, всю жизнь остававшийся другом, соратником, соучастником каждого события в жизни, каждого шага – вперед ли, в сторону. С отцом повезло, это несомненно: доживший до девяноста Николай Иванович Ефремов был опорой, оселком, живой совестью (сживал на репетициях, на всех спектаклях, собраниях, – думаю, сын всегда, вольно ли, невольно, по его реакции проверял себя). Раннее чувство правды – вот, мне кажется, чем обладал Олег Николаевич. Что такое знаменитое «Не верю!» Станиславского? Чувство правды в жизни, в отношениях с людьми, книгами, авторами пьес, самими пьесами.

Театр, порожденный А. П. Чеховым, врагом фальши, лицемерия, словоблудия, излома психологического, писателем самой высокой правды и искренности, мог и должен был быть правдивым во всем: внутри, в себе, на вешалке, на сцене. Старый, реликтовый МХАТ был Ефремову школой не только в смысле вуза, он еще застал, видел, знал всех «стариков». Благоговение и доверие Станиславскому у Ефремова удивительны: он предан Константину Сергеевичу столь же полно и отчетливо, как Пушкину и Чехову, они и есть его боги, его религия. В 1952 году два молодых человека, студенты-актеры Олег Ефремов и Геша Печников, по образцу молодого Максима Горького решили пойти «по Руси»: отправились от Ярославля до самого Волго-Донского канала, по всей Волге, градам и весям. Увидели городские мальчишки своими глазами, а не в «Кубанских казаках» и «Кавалере Золотой Звезды», какова на самом деле и эта Русь, и изможденная после войны деревня, и «воще». Так что чувство правды становилось (или было) органическим, а с годами стало прямо чертой характера, причем превалирующей. А жили-то во лжи, в глубокой, бесконечной, все пронизывающей. Ложь была государственная, господствующая, воинствующая, везде и повсюду. А театр, искусство – слуги общества и государства – влеклись вслед.

Великий, прославленный МХАТ, флагман, переродился, потерял свои прежние идеалы. Театр вообще переживал трагедию, подчиняясь идеологическому давлению и райкомовско-цексовскому диктату. Залы заполняли солдатами, которых возили автобусами, на заводах насильно раздавали билеты, а завод переводил потом театру деньги, как за настоящих зрителей. Но это были не настоящие зрители, а несчастные. Как и актеры, которым приходилось – хочешь не хочешь – перед таким зрителем изгаляться и врать.

Но били, били все же в самой темной глубине океана поддонные гейзеры, оставались еще люди, умы и томимые тоской по правде сердца: мысль никуда не денешь, «в мыслях мы не вольны». Какие-то студенты читали по-настоящему, а не лишь для зачета Маркса и Ленина по четвертому изданию (где самое богатое – справочный отдел каждого тома с именами и биографиями тех, кого уже уничтожил Сталин), какие-то юные поэты писали стихи так, как лилось из души, и искали по букинистам и библиотекам чудом уцелевших декадентов, эмигрантов, Серебряный век. Какие-то безумные художники малевали, что хотели, плюя на Академию и официозные выставки. Кто-то сочинял и клал в стол потаенную прозу. В самой партии, наконец, первый секретарь райкома или второй схватывались в драке, или являлся какой-нибудь неуправляемый редактор районной или комсомольской газетенки и печатал своевольно то, чего не положено. Смерть Сталина раскрепостила мозги. Потом XX съезд, начало оттепели... Все это наше, пройденное, пережитое, куда денешься!.. Комсорг курса Ефремов в 53-м вступил в партию. Искренне? По зову души?.. Несомненно. Вера пока еще была сильнее своего сознания и своего взгляда. Да иначе и нельзя было пока двигаться вперед. Партбилет был пропуском в жизнь, в профессию, на работу. Может, я вру или противоречу себе? Что ж он, мол, свободный человек, а сам, как все, по ранжиру?.. Не думаю. Именно с партбилетом можно было оставаться самим собой, все равно идти своим путем. Просто это было еще мучительнее. Лицедейство – трудная профессия. Чем ты талантливее, оригинальнее, тем лучше, кажется, тогда ты выделяешься, завоевываешь достойное



Конец 60-х годов



Репетиция спектакля «Вечно живые»
в поездке. Театр «Современник»

тебя место, ты – Артист. С другой стороны, всю жизнь – зависимость: от театра, роли, режиссера, партнера, от публики, от критики. Вспомним Карабаса-Барабаса и его бедных кукол!

Артист Ефремов редкого таланта, обаяния, многосторонности. Но он и упрям, упорен, его самостоятельность и принципы, все та же внутренняя свобода никогда, мне кажется, не ставили его в общий ряд, в массовку, в толпу. Свобода делает человека смелым. Похоже, Ефремов никогда никого не боялся. Более того, смелость и мужественность, и просто мужское его обаяние, стать, твердость рано выявили в нем личность, способную на лидерство. Не зря так много влюблялись в него и любили женщины!.. Уже в Центральном детском театре, где он начал, где сыграл свою первую роль в одной из первых пьес В. Розова, отмечали его упорство, упрямство, называли «мхатовский идол» или что-то в таком духе. Он был мхатовец, станиславовец по сути своей. А вообще-то, театр чей? Королевский, императорский? Государственный? Имперский Краснопресненского райкома?

Театр принадлежит публике, бывает востребован определенной публикой. Не зря существует выражение: «У них была тогда *своя* публика». Я уже перечислил выше примерно тот социальный слой, который созрел к оттепели, саму эту оттепель породил, а теперь в нее влился, ее осуществлял. Я вспоминаю. Был, скажем, 54-й год. Весна. Разнесся, как всегда по Москве, бегущим огнем по пороху слух, что из долгой эмиграции вернулся художник, старик Коненков. Его быстро восстановили в Союзе художников; сплетничали, что председатель С. Герасимов сказал невзначай на заседании: «Вы себе жили там, как хотели, пока мы здесь страдали», – оговорился! Старику-скульптору дали мастерскую в угловом доме на Тверском. Помню, мы, студенты Литинститута, отправились туда в гости, посмотреть. Всех пускали. В гигантской мастерской с огромными окнами на бульвар набито было сколько скульптур, столько же и народу. Коненковские деревянные старики, старухи, девушки, лесовики и лешие окружили со всех сторон. Мы ничего такого прежде не видели, – один какой-то был лесовичок деревянный затерян в залах Третьяковки. Это было откровение, это было ново, интересно, талантливо. Сам хозяин в белой огромной бороде и рабочем сизом халате вышел к нам рассказывать и показывать. За окнами струилась и бежала капель, солнце сияло, на бульваре летали по лужам, подымая брызги, весело одетые ребяташки. Для меня навсегда тот день связался со словом *оттепель*. Можно было свободно говорить, смотреть, перемывать косточки академикам живописи.

А следом, например, уж совсем из небытия явился другой большой мастер, скульптор Эрзя, – фантастический, причудливый, необыкновенный. Этого, правда, пихнули в какой-то подвал, но и в подвале были чудеса: такая обступала скульптура, совершенно не похожая ни на что привычное.

Образовался новый журнал для молодых, «Молодая гвардия», с энтузиастом-критиком А. Макаровым во главе. Выходил «Новый мир», каждая книжка которого чем-то что-то взрывала, колыхала общество. Потом родилась «Юность» с Катаевым. Уже ловили по киоскам польские и югославские газеты «Борбу», «Политику», слушали «Голоса», доносились разные новые вести из Чехословакии, об их театрах в частности. Был подъем, были кухни, потом Политехнический. Явился бурный Евтушенко, наш сотоварищ по институту, везде печатался, легко вынимал из кармана кучу денег, поил всех своим любимым шампанским. Его строчка всюду повторялась: «Интеллигенция поет блатные песни». Блатными были Галич, Высоцкий, Окуджава. Арбат. Синий троллейбус. Девочка плачет... Вошла звезда Белла. Поэт Володька Морозов, тоже литинститутский, повесился. Моего друга и сокурсника Вахтанга Кварацхелия – красавца, бывшего летчика, юриста, драматурга – арестовали и сослали в Ачинск, в свиноплеомсовхоз. Входил в славу прекрасный Паруйр Севак, тоже наш товарищ. Много пели, много пили, много гуляли, много читали, смотрели. Ходили в Консерваторию, в Малый зал, на концерты молодых тоже музыкантов. Мы были хорошей публикой. Нам не хватало только своего театра. И театр пришел к нам, появился, возник где-то на



*На репетиции
в «Современнике».
1963 год*



*Иннокентий Смоктуновский в гостях
у «Современника».
1968 год*

задворках, двинулся к Маяковке. Молодой Ефремов, всегда остро чувствующий социальный момент, перемены, происходящие в обществе, с группой таких же талантливых молодых актеров-единомышленников вдруг собрал и затеял совсем новый театр-студию.

Студия – тоже порождение мхатовских идей, ведь именно МХАТ в годы своих острых внутренних противоречий, творческой усталости, ослабления отпочковывал Первую студию, Вторую студию. Они вырастали в новые самостоятельные театры. Общество, публика тех оттепельных лет сразу клонули на «Современник»: там показывали *правду*, которой давно не бывало в театре, в драматической литературе. Жизнь, правду жизни. Семья Бороздиных, ее история в «Вечно живых» Виктора Розова – это была наша жизнь, наш быт, трагическая жизнь всем нам столь известной войны. Борис Бороздин, которого играл молодой, тощий, пылкий Ефремов, – романтический светлый юноша, обаятельный, не просто честный, а человек чести, идейный, отдавший жизнь за родину, пока подлый друг и любимая девушка по сути предавали его. Этот герой был как бы я; и вся семья Бороздиных, и остальные – все это были мы, наши семьи, наши друзья, наши собственные истории. Они так играли, так говорили, так общались, что мы вмиг узнали себя. Мы – публика; конечно, правильно они выбрали себе название: современник, современники. Конечно, это была романтика, мы все на ней выросли, воспитались. Но это был и подлинный реализм.

На дне рождения у Галины Волчек



Может быть, это было так пронзительно, так похоже оттого, что позади у нас уже было сокрушительное по пронзительности и правде итальянское кино, неореализм. А это вроде бы получался наш неореализм, впечатление оставалось такое же.

А потом «Современник» жажнул «Голого короля». Это было чудо! Ах, что они вытворяли – Евстигнеев, Кваша, Сергачев, Дорошина! Гоголевской силы пьеса Евгения Шварца обрела такую плоть, кровь, энергию, такие краски и искрометность, что и сравнивать было не с чем. Такого просто не было, не бывало на нашей памяти.

Я сейчас не смогу перечислять все, чем потрясал и радовал Москву новый ефремовский театр. Но особенно памятно: обалденное «Назначение» Александра Володина, где сам Ефремов с исключительной своей точностью и достоверностью играл Лямина, а Евстигнеев сатирического Куропеева – тоже знакомый продукт эпохи. Превосходны были и женщины – Дорошина и Волчек. Человеческий, истинно гуманный спектакль.

Нельзя забыть, конечно, «Всегда в продаже» Вас. Аксенова. Василий Аксенов как раз вышел в знаменитости, был королем в новом журнале «Юность», теперь сделал первую свою пьесу. Она была причудлива, набита просто-таки реалиями и образами уже новой нашей эпохи, – в смысле социального выбора репертуара Ефремов редко ошибался. Спектакль запомнился всем замечательным Козаковым – Кисточкиным и, конечно, уже хрестоматийным теперь образом буфетчицы Клавды, которую «на унос» делал Олег Табаков.

А какие замечательные были тот же Табаков и Козаков в «Обыкновенной истории» Гончарова! Обыкновенная история – как молодой романтический реформатор может превратиться, переродиться в такого же типа, с какими он сейчас борется. Провидческая, обыкновенная оказалась история. Кстати, это был, кажется, первый в то время опыт переноса на сцену прозы (чем позже постоянно занимался взошедший на Таганке Юрий Любимов).

Очень памятен лирический, нежный «Вкус черешни» Агнешки Осецкой: песни к спектаклю написал Окуджава, и каждый раз после спектакля молодая публика вместе с актерами брела от Маяковки до Пушкинской в ресторан ВТО, распевая по всей улице Горького «Ах, пане-панове, тепла нет ни на грош».

От спектакля к спектаклю «Современник» набирал силу и славу.

Не забыть про спектакль «Никто» Эдуардо Де Филиппо, это тоже было нечто новое, свежее, озорное. Здесь Ефремов тоже играл сам, заново доказывая свою актерскую многогранность и мастерство. Не забыть еще «Двое на качелях» с Лавровой и Козаковым, тоже был пронзительный и на шумевший спектакль.

Но все же идея, социальная антисталинская направленность продолжала более всего волновать главного режиссера. В «Традиционном сборе» В. Розова снова ставилась проблема нравственности, ответственности за себя, свою жизнь, поведение. Назидательный Розов показывал, что те, кто «достигли», вышли в люди, далеко не замечательны и не славны, если карьеры их и достижения добыты ценой уступок совести, чести и высокой морали. Как писал молодой Евтушенко в то время: «Мы делаем себе карьеру тем, что не делаем ее».

Такие спектакли и пьесы разрешались большим начальством с трудом, приходилось ходить, обивать пороги кабинетов. Чем более театр, превратившийся из студии в уже официально признанный, государственный, завоевывал успех у публики, тем более становился бельмом на глазу у начальства, у официальной критики. Это противостояние достигло своего пика во время создания знаменитой трилогии, которую готовили к 50-летию Октября. Мы оставались преданы идеалам коммунизма, своей Великой революции, – а как иначе?.. Вся либеральная интеллигенция только и занималась, что улучшением, очищением Советской власти от родимых пятен прошлого (еще в старой, сталинской редакции этих пятен). Оттепель уже замерзала, затухала, но и ее очистили-

тельные идеалы оставались нашим кредо, нашим делом. Откровения трилогии казались публике оглушительными, думаю, и самому Ефремову бывало страшно от того, что он затеял.

Оказывается, и с легендарными, святыми декабристами не все было так, как затвержено по учебникам: царь-лицедей (именно так придумал Олег Николаевич играть Николая I) лихо «раскалывал» бунтовщиков на допросах, а они по человеческой слабости, подлости или из ложного благородства пасовали перед ним. В «Народовольцах» было еще круче: тот самый народ, ради которого они шли на смерть, на казнь, их же и проклинал, клеймил, хоть и содрогался сам от ужаса в момент казни, забываема была «народная сцена» (как в старом МХАТе), когда толпа оборачивалась лицом в зал. Трилогия выросла в трагедию русской революции. Третий спектакль «Большевики» Михаила Шатрова был особенно острым и сокрушительным: театр замахивался на самое святое – Ленина и его партию, показывал, как революция переросла в кровавый террор, уничтоживший великую идею не пушками и танками, а простым голосованием. Помню, сколько мук натерпелось с этим спектаклем Ефремов, Шатров, все актеры – все, кто стоял близко к театру и болел за него. Тогда только Фурцева, министр культуры, которую мы все называли заглазно «Катя», взяла на себя риск разрешить спектакль.

Ефремов одержал еще одну победу, весьма важную, принципиальную. Через несколько лет, уже во МХАТе, когда шатровская Лениниана будет завершаться пьесой «Так победим», припомнится и поможет та, первая победа с «Большевиками». В истории мирового театра (плюс кино, плюс ТВ) XX век вполне может быть назван веком режиссуры. Помню, я насмешничал в молодости: зачем вообще режиссер? Что за профессия? Взяли пьесу, разучили, и актеры играют себе по написанному, что еще нужно?.. Есть известная шутка: Бог знает, что; черт знает, как; остальное – режиссура.

Нет, сегодня в руках режиссера все и вся. Он придумывает, он решает, он воплощает, следит за процессом и вмешивается в него на каждом шагу. Примерно, как московская ГАИ: где хочет, прокладывает путь, когда хочет, меняет его, сама вешает знаки, сама штрафует. Впервые Ефремов начал как режиссер еще в Центральном детском театре: поставил «Димку-невидимку», очень популярного.

Часто задают вопрос, почему именно Детский театр в тяжелые годы театрального упадка оказался всех выше, современнее, интереснее?.. Там была талантливая молодежь, там был замечательный директор Шах-Азизов, которого добром вспоминают по сей день, там работала режиссер Мария Иосифовна Кнебель, начинал Анатолий Эфрос, вокруг театра смыкались передовая критика, драматургия, своя, не только детская и молодежная, но и подлинно театральная, понимающая публика.

Но все же, думаю, не этот театр и этот первый опыт подвигли Ефремова к режиссуре, а все тот же МХАТ, Станиславский. Я был одним из немногих, кому выпало посмотреть еще один знаменитый спектакль театра, который, к сожалению, зритель потом не увидел. Это был «Случай в Виши» Артура Миллера. Он так и остался московской театральной легендой. Антифашистская, против антисемитизма заостренная пьеса знаменитого американского драматурга удивительно подходила в ту пору нам – обществу, зараженному государственным антисемитизмом. Прекрасно, утонченно играл Евстигнеев, хорош и памятен был Игорь Кваша, именно он через много лет восстановил спектакль. Когда мы были в Америке, то попросили в нашу программу встреч включить Олби, Теннесси Уильямса и Миллера. Олег Николаевич и Артур Миллер встретились и обнялись, как давние и добрые друзья.

«Современник» процветал и много работал. Актеры его стали очень знамениты, каждый был в особь, вызрели в стенах театра большие таланты. Снимались в кино, концертировали, заражались понемногу звездной болезнью самовлюбленности, самостийности. Ефремов хотел удержать ансамбль, коллектив, единомыслие и товарищество. Он был жесток, требователен, иногда

деспотичен, несправедлив. Он позволял себе то, что не позволял другим. Некие нити недовольства, претензий, недоговоренностей натягивались в этой, казалось бы, столь дружной и ладной семье. Уже кто-то со стороны пошучивал: «Террариум единомышленников». В любом театре вообще не обходится без недовольства друг другом, обид, претензий, зависти, сплетен и склок, а то и прямых скандалов. «Современник» долго держался на ином уровне, иных принципах. Принципиально главное оставалось на месте: работа, увлечение работой, отдача ей всех сил. Вот когда стали случаться предпочтения работы чему-то другому, тогда театр чуть закачался. Нельзя было этого, нельзя в этом смысле походить на других.

Возможно, что-то новое в себе ощущал и Ефремов: здесь уже все было ясно, налажено, сделано, душа, возможно, просила чего-то нового, сил и мыслей было пока много. Так постепенно, исподволь замаячила впереди возможность и опасность разрыва, развода что ли; то же, как бывает во вполне хорошей на вид семье.

Здесь самое место назвать хоть некоторых из тех, кто помогал Ефремову, был близок к нему: директор Леня (Леонид Иосифович) Эрман, завлит Ляля (Елизавета Исаковна) Котова, бессменный секретарь Раиса Викторовна Ленская (в «Современнике»), Ирина Григорьевна Егорова и Татьяна Александровна Горячева, его секретари-помощники (во МХАТе). Все эти «горячие» годы женой О. Н. была Алла Покровская, замечательная современниковская актриса.

Нелады в театре в какой-то мере были отражением начавшегося общественного упадка в конце 60-х: та волна, которая подняла и вынесла на своем гребне «Современник», опала и растекалась Бог знает чем. В 67-м была трилогия, а в 68-м – уже Чехословакия, наши танки в Праге. Подъем кончился, общество той же дорожкой, уже застывшей, заскользило вниз, назад.

*Репетиция спектакля
«Большевики»
1967 год*



В 70-м Ефремов поставил в театре «Чайку» А. П. Чехова. Странная была «Чайка»: не про историю Нины Заречной и Треплева, а про то, как все болтают, мечтают, скулят и положительно ничего не делают, отдавшись на волю волн. Любопытно, что пьеса, с которой начинался МХАТ, теперь завершала жизнь лучшей, быть может, последней мхатовской студии.

В 70-м же году Ефремов был представлен труппе МХАТа как новый его худрук. Я уже писал, вспоминал где-то: в моде тогда были кожаные куртки и пиджаки, мы ворвались в священные стены в этой одежде, как большевистские комиссары, а в коридорах и фойе театра все внешне оставалось по-старинному, вроде как бы по-изначальному, и пахло нафталином от ковровых дорожек и сукон.

Расставание с «Современником» было печально-трагичным. Олег Николаевич позвал артистов с собою целиком влиться во мхатовскую труппу. «Современник» отказался, он был слишком крепко сколочен, славен, удачлив; в этом отказе сквозило тайное, подводное, накопившееся, не ясное никому недовольство своим любимым вождем. Труппу возглавила Галина Волчек, верная ученица Ефремова. Ефремов, если не ошибаюсь, ушел в запой (есть у него такая российская манера нырнуть в тяжелый момент жизни в сорокаградусную), театр побежал дальше по накатанным рельсам, Москва и критика шумели, перемывали, обсмаковывали сие событие. А Ефремов уже придумывал, чтоб как в старом МХАТе: совет старейшин, репертуар, начал встречаться один на один с актерами – там была невероятная труппа в 150 человек, причем делилась на «стариков» и среднее поколение, примерно ровесников нового руководителя, а то и его товарищей по школе, по жизни. Эти средние были увешаны орденами, званиями, но почти ничего не играли. Мало умели.

Не забудем, какое стояло время на дворе: брежневское, бездарное, подлое, опять откровенно-бесчеловечное, тень Сталина вернулась и витала надо всем. Опять надо было, засучив рукава, бороться с подлостью и пошлостью человеческой, с засильем бюрократов и явившихся еще к тому ж казнокрадов, нового класса – парткратии. Довольно скоро Ефремов найдет автора, который поможет ему оформить свою социальную ненависть к «порядку»: это будет Александр Гельман, автор «Премии» («Заседание парткома»), затем «Обратной связи», «Нижеподписавшихся». Каждый из этих спектаклей производил общественную бурю, народ валил в театр. Сам же театр был настороже, к такому не привыкли, критика подливала масла в огонь, издеваясь над откровенной публицистичностью, превращением «святого» МХАТа в «газету».

Впрочем, началось еще с первого во МХАТе поставленного Ефремовым «дикого» спектакля «Сталевары», когда на сцене горели мартены, а работники в робах (в том числе сам Евстигнеев, пришедший вскоре в театр) разбирали производственные, заводские конфликты.

Мне, естественно, более памятна история с «Валентином и Валентиной» – тоже одним из первых спектаклей нового МХАТа. Клянусь, на знаменитой провальной премьере я сам, автор, слушал пьесу почти с ужасом: так грубо, улично звучал язык персонажей в священных стенах, в зале, где набилось в тот вечер несметно лысин, золотых погон, бриллиантов, поскольку сам премьер, товарищ Косыгин, оказался в ложе. Мы сидели с Ефремовым после спектакля в комнатке администратора, мимо нас уходили из театра зрители, и ни одна душа не поздравила, не сказала спасибо, сама министр культуры, наша Катя Фурцева, вылетела фурией, потому что в антракте, как стало потом известно, Косыгин призвал ее к себе в ложу и устроил прямо на месте преступления нагоняй: что это у вас делается во МХАТе!

Рисую картинку. Еще жив «Современник». Я сижу однажды случайно на парапете памятника Маяковскому, в руке авоська (еще не было пластиковых пакетов), в авоське буханка черного хлеба и бутылка водки. Мглисто, сыро, весна. Вижу, от метро, наискосок через площадь идет длинный, тощий Ефремов. «Привет!» – «Привет!.. Чего это ты тут сидишь, тебе за столом надо сидеть, пьесы писать». Я смутился, прикрыл полой пальто свой товар в авоське, отвечаю: «А я как раз... это...



На репетиции спектакля «Сон разума»
МХАТ
1973 год



За кулисами с Аллой Покровской
после спектакля
«Старый Новый год».
1973 год



Конец 60-х годов

собираюсь...» Я действительно уезжал в Пензу, в деревню, где потом, за два летних месяца, сидя на пасеке в Никольском районе, – машинка на табуретке, сам сижу на скамеечке, с которой хозяйка Шура доит корову, – написал пьесу «Старый Новый год». Со мной была моя жена (того времени) актриса Лида Савченко. Читал ей сцену за сценой, она хохотала.

Вернувшись, я позвонил Ефремову. Ехидно сказал: «А я пьесу-то написал». Он ответил: «Хорошо, давай читаем». Приехал ко мне с Котовой. С кем-то еще из современниковцев. Я читал, на кухне варилась привезенная из деревни курица. Лида опять хохотала. Олег тоже.

И вот с этого момента, с той минуты, как пьеса ему понравилась, начались наши с ней муки. Мы ходили в Министерство культуры, мы каждую неделю бывали у Родионова, начальника московской культуры (и председателя шахматной секции какой-то). К кому только не обращался Ефремов, кому только не звонил! Один я бы, кажется, однажды обозлясь, плюнул бы и бросил, – нет, Ефремов, как танк, как таран, упорно двигался к цели.

Так продолжалось семь лет! И лишь переходя во МХАТ, он выпросил у Фурцевой одно из первых условий – разрешить поставить эту пьесу. Семь лет!.. Впрочем, что ни делается, все к лучшему: во МХАТе все роли разошлись потом среди замечательных актеров: играли Невинный, Евстигнеев, Ханаева, Щербаков, Калягин, Минина, Мирошниченко. Тоже не сразу было разрешение, тоже долго мытарилась с редактурой и цензурой, но все же упрямый мастер своего добился. Какие были репетиции, какой получился спектакль!.. Теперь, кажется, нет человека, который бы не видел, не вспомнил при встрече со мной «Старый Новый год». Как хохотали! Кажется, никогда не слышал в театре, чтобы так хохотали. Только в цирке или в кино, на Чаплине. Мудрый Ефремов знал, что делал, что отстаивал: спектакль привлек огромную публику. Он не сходил с афиш двадцать с лишним лет! Это была награда за семь лет терзаний.

У меня за сорок лет работы в литературе нет никаких званий и премий, но именно со «Старым Новым годом» связана и моя самая большая театральная награда. Часто рассказываю об этом, расскажу и здесь. Однажды, играли в филиале, я сидел в ложе, близкой к выходу из зала, в правой. Вдруг вбежала, – это после спектакля, когда уже вытекла публика мимо, – вбежала старенькая мхатовская капельдинерша, потащила за руку: «Идемте, посмотрите!..» Спустились по двум ступенькам в зал. Подводит к какому-то креслу – в филиале кожей обтянутые сиденья. Тронула рукой: «Потрогайте, не стесняйтесь. Тут одна дама сидела, так хохотала, так хохотала». Я скрепился, потрогал – сиденьице было мокрое.

Вернусь к «Валентине», хочу показать, кто для меня в жизни Ефремов, как он помогал мне стать драматургом, как учил Театру. Я прежде писал довольно спокойные, традиционные рассказы, выпустил первую книжку, вторую. Тяга к другой форме была давно, самая первая попытка написать пьесу была лет в двадцать, а к тридцати, к 1963-му, недовольство миром и собой стало столь острым, что просто честным, правдивым рассказом (я работал в «Новом мире», и школа у меня была новомирская, в отличие от моих сверстников – Аксенова, Гладиллина, Кузнецова, которых собирала под свое крыло «Юность») уже было не отделаться.

Я придумал вылить все свое тогдашнее мироощущение в новой форме: сочинилась пьеса резкая, смешная, сатирическая – «Седьмой подвиг Геракла» – о том, как Геракл пришел в страну Авгия чистить его конюшни, из-за которых вся страна заросла и провоняла дерьмом лжи. Рассказы тоже были довольно правдивы, я истово искал правды, но здесь правда уже переходила в крик, в вопль, выхлестывала через край. Чуткое на реализм ухо Ефремова не могло не услышать меня. Потом была «Дружина», потом еще детская пьеса, пьеса о Лермонтове, и только пятой, кажется, по счету стала «Валентина». Интересно, что поначалу Ефремов как бы прошел мимо нее, но потом, уже когда Валерий Фокин начал репетировать ее в «Современнике», вернулся, перечитал, сказал, что никакая это не молодежная пьеса, а вполне нормальная, вполне «взрослая», только хорошо бы вот то-то и то-то усилить, уточнить, обогатить.

Он заставлял меня работать до смешного упрямо: в районе нового здания МХАТа, на Тверском, в подвале, находилось театральное общежитие – меня отправляли туда, запирали, среди дня приносили, как в карцер, поесть и даже коньяку, и ждали, когда будут готовы новые, «обогащенные» странички. Ефремов уже сложил в уме свой спектакль: широкий, с декорацией сразу всей Москвы, с историей двух семей – богатой, обеспеченной у Валентины и бедной, скромной у проводницы, матери Валентина. Этот социальный разрыв, эта правда о жизни, а отнюдь не откровенно любовные сцены, и не нравились начальству. Хотя и обнаженные в их первую ночь любви герои, Вергинская и Киндинов, тоже впервые явились тогда на московской сцене.

Я когда-то уже писал, – повторюсь, – на мой взгляд, взаимоотношения писателя, который приходит в театр, напоминают вот что: раньше ты плыл сам по себе в лодочке, и вдруг пересел на огромный корабль, где свои порядки, большая команда, капитан и прочее. Или ты будешь плыть с ними, по их правилам и курсу, или тебе здесь не место. Я поначалу оказался в положении такого пассажира или, в крайнем случае, фрахтовщика, сдавшего на корабль свой груз. Капитан-Ефремов учил меня принятому в театре: актер-роль, взаимодействие, само действие – против повествовательности и описательности. И прочее, прочее. У меня не было никакого театрального опыта, воспитания, я в молодости не очень увлекался театром. Я видел, как на своих замечательных репетициях Ефремов ведет актера к правде, правде и еще сто раз к правде. Он помогал, он вытягивал, он искал понимания и до зубной боли, до отчаяния мучился с актерами, которые не слышат его, не чувствуют, не способны исполнить, казалось бы, очевидное. Ему очень трудно было работать во МХАТе с, по сути, чужими актерами, с теми из них, кто потерял высокий профессионализм. Мы скоро сдружились, нашли общий язык, потому что со мной ему тоже бывало трудно: меня заносило в лирику, в прекраснодушие, в идеализм. Он сдирал, слава Богу, с меня эти шкурки.

Ефремов очень умный человек: за его простоватостью, обыденностью скрыт ум очень серьезный, своеобразный, обогащенный самым широким опытом, способностью к длительному размышлению, точному анализу, четкому формулированию и синтезу. Свобода духа сообщает ему свободу ума.

Хочется перебить самого себя и рассказать о Ефремове веселом, контактном, общительном, обаятельно-увлеченном, открытом, без наморщенного лба и строгой складки губ. Однажды я пришел к нему, спросил: «Скажи, реформатор и строитель, ты был когда-нибудь в Сибири, видел своими глазами хоть одну гидроэлектростанцию?..» Я много тогда ездил, занимался журналистикой, говорил чуть свысока. Надо уточнить, разговор шел в самом начале строительства БАМа, о котором только и галдычили газеты, радио, ТВ. Мы решили увидеть этот БАМ своими глазами. «Поехали?» – «Поехали!» Связались с ЦК комсомола, там слегка обалдели, потом сами выписали нам командировки, обещали всякую помощь. Мы полетели в Иркутск, потом в Братск, вышли из поезда однажды утром, сели на песочек на берегу новорожденного Братского моря-водохранилища, поставили рядом на песок еще оставшуюся бутылку водки. По гребню плотины шел красными гигантскими буквами лозунг «Наша цель – коммунизм!» Отчего-то три буквы упали, исчезли, осталось «комизм». Господи, сколько мы хохотали в этой поездке, в какие только не попадали ситуации, какое множество людей встретили, увидели, перезнакомились, сдружились.

Стройка-дорога шла от Усть-Кута (станция и пристань «Лена»). Энтузиастов-комсомольцев вопреки пропаганде попадалось там мало, строили в основном железнодорожные войска и зеки. Средство передвижения – только вертолет, потому что дорогу «ложили» по вечной мерзлоте, а это коварный противник: пройдет вездеход или трактор, сорвет верхний слой почвы, и мерзлота (смерзшийся песок и земля) начинает оттаивать и проваливаться. Садимся в вертолет, Ефремов навеселе, я вполне трезвый. Командир говорит: «И мы тоже так, вот нас двое, кто-то один должен быть обязательно трезвым».



Алла Тарасова,
Софья Пилявская
и Олег Ефремов
на репетиции спектакля
«Валентин и Валентина»
по пьесе М. Рождина.
1972 год

Однако, поднявшись, начали игру с другими вертолетами, гонки: снижаться, взмывать, снова вниз, прятаться в тайге и так далее. Мы вошли в азарт, мы «стреляли в «противника», катались по железному полу, вопили, болели за своих. Олег сделался совершенным мальчишкой, играющим в войну, тоже вопили хохотал. Потом попали в Тайшет, столицу БАМа, полдня сидели на деревенском аэродроме, ждали okazji, улетели с каким-то пожарным вертолетом, который дотащил нас до стройки Зейской ГЭС, – в ночи, в огнях увидели размах поднимающейся плотины, я встретил знакомых строителей из Братска, сказал, что с Ефремовым, – нас накормили шикарным ужином в бараке-гостинице. Мы добрались тогда до самой последней точки БАМа – Дипкуна. Там опять вояки приняли нас с распростертыми: по всему БАМу строго соблюдался «сухой закон». Мы только и делали, что его нарушали.

В Дипкуне, когда десяток офицеров собрался у полковника к обеду с гостями, полковник извлек откуда-то бутылку водки, одну на всех. Офицерские жены и дети (там жили уже с семьями) бегали и заглядывали в окна: сам Ефремов!!.. Мы завернули в Комсомольск, потом в Благовещенск, стояли на берегу Амура, смотрели на тот берег, китайский, пестревший плакатами и лозунгами не хуже, чем у нас. Олег Николаевич всему дивился, все впитывал, был увлечен, а увлечение всегда преображало его, вдохновляло. Кончили мы свой поход на Тихом океане, как в песне: стояли на берегу океана во Владивостоке, я говорил: «А ведь когда-нибудь будем стоять так по ту сторону океана». Как в воду глядел: в том же году или на другой полетели вместе в Америку на премьеру «Валентины», которую поставил в театре АСТ в Сан-Франциско американский режиссер Эд Хастингс. А уж там нас встречали! Уж там было новых людей, встреч, эпизодов и событий – миллион!

Впрочем, всякую границу, как и все иностранное, Ефремов переносил с трудом. Хотя всю жизнь много ездил, везде был, – в одном Сингапуре раза три! – и весьма редко, наперечет, что-либо ставил за рубежом. «Как, – говорит – я буду ставить, для кого? Я же не знаю их публику, их народ». Из всех стран любил, кажется, по-настоящему только Грецию: многих там знал, его знали и любили там тоже.

Среди моих устных рассказов о нем есть такой. Как-то мы путешествовали по Армении, наши друзья повезли нас по Араратской долине показать развалины античного театра. Стоял очень жаркий день, помню, я сам попросился сесть за руль: так легче ехать, чем пассажиром. Я рулил среди зеленых виноградников, редких деревень. Наконец остановились у груды гигантских развалин, песчаниковые камни налезали друг на друга, надо было взбираться по ним вверх, перепрыгивая, подавая руки. Так двигались минут пятнадцать, все выше и выше, солнце пекло, воздух замер. Стоп. Стали уже на вершине груды, на плоском камне. Россыпь камней, словно гигантский желтый рафинад, громоздилась внизу. Ефремову понадобилось ровно две минуты, чтобы взглянуть в панораму. Затем он отер пот и сказал кратко: «Это не театр». Молодые наши спутники стали опровергать его, подняли голоса, замахали руками. Ефремов снова взгляделся, вполне орлиным взором окинул место, повторил: «Это не театр»..

Оказалось, что мне велели остановиться чуть раньше, чем надо. Мы еще проделали несколько километров, пока нашли нужное место, – не помню теперь его названия. В самом деле, древние развалины театра оказались дальше.

Невероятна популярность Ефремова: всюду и везде его узнают, принимают с радостью, говорят открыто и запросто, как со своим добрым знакомцем. Он в ответ общался с людьми столь же открыто, свойски, без капли чванства или фанаберии, он всегда оставался самим собой и одинаково равным с проводницей, ребенком, министром или приехавшим вдруг Мастрояни.

У него очень обильная почта: как от поклонников, публики театральной, так и от самого простого люда, вплоть до бомжей или беженцев, которые запросто просят денег, думая, что Ефремов



должен быть сказочно богат или всемогущ. «Олех, – пишет какой-нибудь освободившийся из лагеря, – помоги, кореш, нету на хлеб, на дорогу, домой доехать».

Романтическое служение народу и критический, иронический, даже сатирический взгляд, обоснованный глубоким знанием своего народа, сочетались у Ефремова с чаадаевской страстностью, чеховской глубиной и реализмом, – он сам простой русский мужик и слишком хорошо себя знал, чтобы льстить себе, быть самодовольным или упиваться славой. Глубокая, преданная любовь Ефремова к Чехову – будто благодарность писателю за его строгий и пронизывающий, реалистически-докторский взгляд на человека, на жизнь, на мятущегося, вечно недовольного, вечно прекрасногодушного и ошибающегося русского интеллигента. Никто из всей мировой драматургии так не подошел Ефремову, как Чехов. В Чехове, в каждой его пьесе Ефремов словно бы находил себя, с его помощью разрешал все насущные проблемы и времени, и героев времени. Чеховская печаль, чеховская утонченность, чеховский стиль – все подходило Ефремову как нельзя лучше. Кажется, будь он сам писателем, он писал бы тоже именно так: сдержанно, кратко, точно.

Актер творит свою роль из всего: из себя, своей индивидуальности, своего опыта, всех своих наблюдений над людьми, над жизнью. Режиссер творит спектакль точно так же: лепит или рисует, как художник, собирает в новый спектакль все свои корневые и новые, сиюминутные впечатления – как собирает писатель все в роман, который сейчас, сего дня пишет. И это всегда прочитывается, всегда видно: зачем, от чего оттолкнулся, куда направлено.

Ефремов жил и вдохновлялся театром. Надо было видеть, как он увлекается, загорается, работает, когда ему интересно! Это один Ефремов. Он на каждом спектакле, который смотрит, все время

Аладьин.
М. Рошин
«Перламутровая Зинаида».
1987 год



Валентин — Евгений Киндинов
Прохожий — Олег Ефремов
М. Рошин
«Валентин и Валентина».
1972 год

продолжает работать. Он бормочет, шевелит губами, повторяет и проигрывает каждую роль вместе с каждым актером. Целое зрелище.

Есть другой Ефремов: мрачный, замкнутый, сидит, нахохлясь уже немолодую птицей, не выпуская из руки вечную сигарету, все ему скучно, ничто не увлекает. Может часами крутить по виду приключения, вестерны, триллеры – все равно что, лишь бы отвлечься, забыться, не думать о своем проклятом театре, если там плохо или не так идут дела. Не думать?.. Все равно, поверх всего он думает только об этом. Творческий процесс может принимать любые формы, но он не кончается и не прерывается.

Часто спрашивают (я сам себя спрашиваю): в чем секрет Ефремова? Что за личность? Откуда он такой взялся? Со своей внешностью шофера или водопроводчика, как обзывали его во МХАТе, и со всем своим изяществом, изыском, тайной порочностью и, возможно, скрытым безумием, как говорил Бунин. Кто ответит? Кто может открыть секрет? Да и надо ли?.. Вот он такой: да, и такой, и такой, разве не бывает? всю жизнь шел наперекор, против рутины, был реформатором и созидателем, и всю жизнь не любил конфликтов, умел найти компромисс, равновесие (астрологический знак Ефремова – Весы), глубоко переживал всякий конфликт, хотя, кажется, какое место на свете более конфликтно, чем театр, коллектив артистов!

На моей памяти – печально знаменитый раздел МХАТа, кажется, это было совсем недавно. Вот уж была мука Ефремова! Может быть, ни один разрыв с женщиной он не перенес так тяжело, как это. Душа его раздиралась, изо всех сил он старался сохранить равновесие. Помню, когда министр тов. Демичев сказал ему: «Да вы просто увольняйте тех, кто вам не нужен, не подходит, так везде делается». «Как я могу увольнять? – ответил Ефремов. – своих товарищей? Артистов?..». И не мог,

на самом деле не мог этого сделать. Карабасом-Барабасом никогда не был, хоть и имел всегда полную власть над людьми, только официальную.

Я начал со свободы, свободного духа, свободы воли. Но свобода не дается так просто. Есть и обратная сторона медали: свободный человек, как правило, остается один. Так тот же Пушкин был глубоко одинок. При всей общительности своей, обилии друзей, любимых женщин, привязанностей, интересов и пытливости к людям малознакомым, «охоте к перемене мест», – при всем этом всегда был один, сам по себе, наедине с пером, бумагой и свечой в подсвечнике. А Лермонтов? А Чехов? Чехов, носивший кольцо с надписью: «Одинокому везде пустыня».

27 октября 1997 года в Камергергском, старом МХАТе, праздновали 70-летие Олега Ефремова. Впрочем, праздновали – не совсем то слово. Отмечали. Теперь так называются юбилеи. Для праздника не подходило настроение у самого юбиляра, он плохо себя чувствовал, как все чаще случается в последнее время, был недоволен собою и делами в театре, раздражен и обижен случившимся накануне выпадом сына, Ефремова-младшего, который нахамил отцу. Настроение шефа, естественно, улавливалось в театре, многие вместо даров готовы были тоже одарить юбиляра своим недовольством, претензиями, обидами – их накопилось достаточно. Хотя давали в тот вечер «Три сестры», лучший, вероятно, ефремовский спектакль последних лет, и главному, то есть делу, которое сообщается, можно было и должно порадоваться.

Пол-Москвы или вся Москва, собравшаяся тогда во МХАТе, спектакль уже видела, оценила, приняла. Пережили уже и потерю Елены Майоровой, прекрасно игравшей здесь Машу, ожидали капустника, как это водится на подобных вечерах, но опять-таки не было для этого в театре нужного настроения. Потом Олег Николаевич говорил грустно: «Покатились 70-летия – у меня, у Ульянова, еще у кого-то. Это знаешь, что значит: это наш год подошел, тех, кто на войну не успел и в живых остался, воевали-то 24-й, 25-й, 26-й – эти до юбилеев не дошли почти никто, не доехали. В самом деле, в эти личные 70 уместились все 70 советской власти. Обними такую жизнь, обзри ее, оцени. Как?..»

Как ни отмахивался Ефремов, не удалось избежать юбилейного накатанного ритуала: и цветы несли охапками после спектакля, и юбиляра вытащили на сцену, и речи говорили маленькие делегации от всех почти московских театров. Ждали даже президента, Камергергский был забит милицией, еле машину поставишь (точнее, не поставишь), но раз приехал Горбачёв, Ельцин не появился. Наверху, на пятом этаже, накрыли столы для гостей, фуршет. Олег Николаевич был обласкан, зацелован, заговорен тостами, – налицо была подлинная любовь, дружество, благодарность ему за то, что он такой, как есть, за все, что сделал в жизни, создал, родил, поддержал, вынес на своих не очень-то широких, но мощных плечах.

Достаточно собралось хорошего народа, подлинных друзей, отвечая верностью на верность Олега, кстати, может быть, одно из главных его качеств. Он никогда не был подвержен моде, театральным интригам, знаменитому «против кого дружите?», не поддельвался, имея в виду хоть какую-нибудь от кого-то выгоду себе лично. И, соответственно, никогда в жизни не любил людей с противоположными знаками алчности, выгоды, корыстолюбия, чванства, не терпел перевертышей, лукавства, панибратства. Словом, он очень бережет в себе то качество, которое мы называем словом «порядочность», а прежде говорили просто «благородство».

Сам юбиляр сказал краткие, но (он иначе не может) программные слова: *«Раньше мы боролись за свободу культуры, теперь надо бороться за культуру свободы».*

Как, Олег Николаевич, как?.. На это нужна еще одна ваша жизнь, ваше семижилье, ваш напор и последовательность. Кто потянет этот воз сегодня? Завтра? В наступающем новом XXI?

Уж мы им будем не указ, но, думаю, будут озираться, оглядываться, искать примеры в истории. Найдут О. Н. Ефремова, Дон Кихота театра. Пускай поучатся. Есть чему.

Олег Николаевич любил приезжать к нам в Переделкино, просто повидаться, вырваться из Москвы, воздухом чистым подышать. Его появление будоражило обычно весь «Дом творчества», его любили, хотели обласкать, накормить, позвать еще. И тот его майский приезд не был ничем особенно примечателен, если бы... если бы он не был последним.

Жил одиноко, тоскливо, хотя продолжал работать, упорно репетировал «Сирано». Был совсем больным, пшикал то и дело в горло из карманного ингалятора. И дома, и в театре мы видели два особых серьезных аппарата для дыхания, без которых порой вообще не мог обходиться. Ходил тоже плохо, сам за рулем уже не сидел, как прежде. И в тот раз приехал с шофером, на мхатовском «жигуленке». Привез с собою Лялю Котову и Таню Горячеву, хотел со всеми сразу повидаться. Я позвонил еще Мише Шатрову, который живет неподалеку на даче, он пришел тоже. В нашей с Таней крохе-комнатке, которая, в отличие от квартиры профессора Преображенского служила сразу и кабинетом, и спальней, и гостиной (удобства в коридоре), все как-то уместилось. Олег вытянул поперек комнаты свои длинные ноги. Он еще похудел, отпустил бороду, – она ему шла, но незнакомо меняла лицо, выделяя пронизательные, всепонимающие, налитые печалью глаза. «Как у больной обезьянки», определила моя жена Таня. Обратив гостиную в столовую, она стала нарезать бутерброды, хлопотать вокруг стола. «Надоели мне эти бутерброды!» – вдруг сказал Олег с сердцем. И за этим опять почудилась такая холостяцкая неустроенность и вечная сухомятка. Мы переглянулись с Шатровым – может, позовет к себе, как бывало не раз, но нет, у него жена в отъезде, обедов не готовилось, не до гостей. «А давайте поедим в то местечко, где мы были в прошлый раз» – неожиданно предложил Олег. Он вспомнил как мы действительно обедали как-то неподалеку во вполне приличном Стейк-хаусе в Ново-Переделкине. Мы готовы были отозваться на любое его желание. Смеялись, пустили какой-то анекдот, от которого Олег хохотал, как дитя, все просил повторить его снова и опять смеялся. А сколько было воспоминаний! «Тебе все надо...» – подначивал он Лялю Котову.

Пришлось ехать двумя рейсами – в одну машину все не помещались. В «Хаусе» девушки, узрев Олега, вытянулись, разулыбались. В меню креветки, рыба, вырезки. У Олега было одно неизменно любимое блюдо – айсбан немецкий, свиная рулька. Девушка отправилась к повару узнать: сподобится ли для особого гостя на особое блюдо. Оказалось, можно, только надо подождать. Еще в машине Олег завел с Шатровым разговор о новой пьесе, чуть ли не опять о Ленине, но уже рассекреченном, солженицынском. Шатров был поражен этим предложением. Теперь этот разговор продолжили, но уже без жара. Не так как бывало прежде.

Пока крутили меню Олег, приехавший раньше, вспомнил о шофере, который остался в машине, вскоре тот присоединился к нам. Это было очень характерно для Олега, не терпевшего барства. «Хаус» славился своим пивом, мы стали заказывать, Олег вдруг объявил с вызовом: «Я тоже буду». Все немного напряглись, но никто не возразил. Когда же принесли кружки, он даже не пригубил его. Курил, правда, непрестанно, пренебрегая всеми советами, то и дело вытягивал из пачки свое неизменное «Мальборо». Когда появилось заказанное, перед Олегом поставили тарелицу с его айсбаном. Он оживился, стал пробовать, учил барышню, каков по-настоящему должен быть гарнир, тушеная, а не просто капуста. Не мог удержаться от наставнического тона. Приятно было смотреть, что ему нравится это блюдо. Он и со мной завел привычный между нами разговор о том, что собираюсь делать. Но это было вроде не совсем всерьез, да и я ощущал всю тяжкую тревогу за него, как-то не до театра, кажется, не о том думалось. Что-то, должно быть, просочилось в мою интонацию печальное, на что он быстро ответил: «Да ладно, Мишка, в крайнем случае, помрем». Его жестокий реализм, надо полагать, уже отобрал все вероятности, все мысли на этот счет, про себя он все понимал. Но, конечно, все равно хотелось тепла, общения, привычного хода жизни.

Но сколько, представьте, надо передумать, какую внутреннюю работу проделать, чтобы легко, почти в шутку сказать такую фразу!

В ресторанчике стояли два бильярдных стола, молодые люди, игравшие там и несомненно видевшие Ефремова, деликатно держались поодаль, но потом, когда уже собирались уходить, все-таки набежали за автографами, несли в подарок шампанское. Олег, всегда коммуникабельный, легкий в общении, обаятельный, теперь был настороженным, без радости. Но все же оживился, вступил в разговор.

Ах, не надо его забывать, не надо заслонять, затушевывать любыми новыми идеями, живыми свежими лицами. Оставить и сохранить его в памяти таким, каким он был: нестигаемым, всепобеждающим, полным человеколюбия, юмора, правды, мощной жизненной силы.

Вечная память, Олег Николаевич!..

1998-2004 гг.

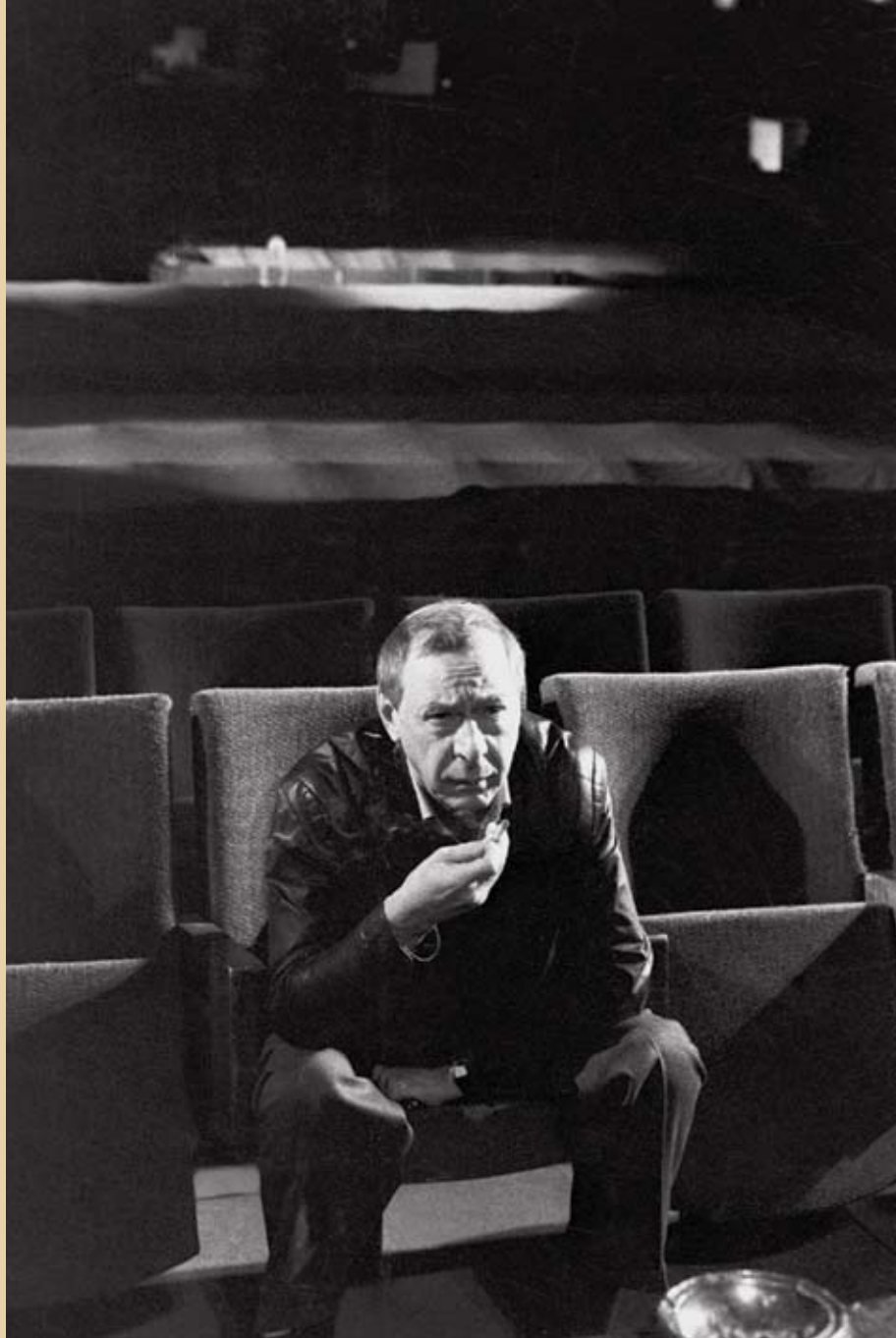
Статья подготовлена для полного собрания сочинений М.М. Роцина.



Петр Себейкин.
М. Роцин
«Старый Новый год».
1973 год

Как и все театры с большой историей, Художественный театр чаще других громко хоронят и отпевают! А он вопреки прогнозам воспаряет! В этом вся штука, что театр подобно человеку вдруг неожиданно может воспарить. Не только МХАТ, любой театр! МХАТ, в который меня позвали, на тот момент был очень неинтеллигентный и разобщенный театр, что-то шло от стариков, а что-то от среднего поколения и даже от молодых. Это был театр с душком бездумья, всерьез об искусстве здесь говорить было нельзя! Я дал себе пять лет, чтобы поправить дела.

Как лечить сегодняшнее состояние театра, каким образом? Мне кажется, дело сейчас не в том, чтобы еще одного талантливого переманить, надо чтобы возник иной климат. Вопрос не в талантах. Каждый делает свой театр, но очевидно что-то должно быть преемственным. Вот говорят, что искусство МХАТ было строгое и простое. Но какое же строгое искусство было в «Горячем сердце», где все существовало на грани гротеска? Думаю, дело не в выражении, не в нахождении языка общения, язык может быть конфликтным с залом, а может – наоборот. Если говорить о главном наследии основателей Художественного театра, то оно состоит в том, чтобы не удовлетворяться в поисках живого человеческого образа. Надо быть очень мужественным в осознании основного и главного: понимать, где не получается, все время искать и открывать новое, приносить это новое в жизнь на сцене.



1986 год

(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.)



На репетиции
в «Современнике».
1966 год

Марк Захаров

РЕФОРМАТОР

Впервые я увидел Олега Ефремова на сцене Центрального детского театра в роли Ивана-дурака. Дураком он был замечательным. В его глазах постоянно вспыхивали шальные огоньки каких-то затаянных и веселых мыслей. Теперь я понимаю – он готовился к реформации послевоенного театрального искусства и одновременно валял дурака.

В начале своего актерского пути он считался нефотогеничным, и умные люди в кино его не снимали. Но он оказался умнее самых умных и удачливее самых счастливых. Реформация, которую он учинил в российском театре, преобразила его естество, и со временем ефремовская улыбка стала национальным достоянием. Танкист Иванов в давнишнем фильме Столлера «Живые и мертвые» – крохотная, эпизодическая роль стоила, на мой взгляд, дороже самого фильма. «На этой фамилии вся Россия держится!» – лукаво усмехался танкист Иванов...

«Нельзя организовать театр на базе малоодаренных артистов», – говорили в 1956 году некоторые маститые мхатовцы. В 1970 году они позвали его в МХАТ вместе с бывшими «малоодаренными» артистами. У руководства МХАТ в первоначальных оценках Ефремова была своя субъективная правда. Театр сороковых–пятидесятых показывал, какая случалась жизнь в царской России, как мучались люди с красивыми голосами в заморских странах, или какой она мерещилась преуспевающим драматургам в свете социалистического реализма. Актерская команда ефремовского «Современника» заговорила на языке московских квартир, деревень, улиц. Театр имел неслыханный успех у зрителей. Первый спектакль – «Вечно живые» В. Розова не был ни фрондой, ни кукишем в кармане, однако, опытные партийные вожди сразу почувствовали и гражданскую позицию новых артистов, и внутреннюю свободу, и вызывающе еретическую достоверность. Реформатор хлебнул горя через край и справедливо распределили его место среди будущих народных артистов России – звезд российского театра и кинематографа.

Конечно, это не вся правда. У Реформатора была предтеча: служил в ермоловском театре Лобанов – режиссер божьей милостью. А еще раньше, на заре XX-го столетия, явились миру Станиславский и Немирович, опрокинувшие мир сценических штампов и человеческой лжи. Вот к этому целебному первоисточнику и позвал своих единомышленников взбунтовавшийся Реформатор. Удивительно, как изменчива, многогранна и до конца не познаваема правда человеческого бытия. Как она видоизменяется, штампуется, умирает и оживает в новых театральных поколениях.



*В ложе театра МХАТ.
Юрий Любимов, Петер Штайн,
Олег Ефремов, Марк Захаров,
Кирилл Лавров.
1997 год*

Реформатор это понимал. Акции политического сопротивления, новый, глубоко выстраданный протест против омертвления власти, узаконенного двурушничества и лжи сотрясал души шестидесятников. И, несмотря на мощные идеологические препоны, «Современник», ведомый вождем-реформатором, вобрал в себя все ветры перемен, устремился в долгожданный поиск нового сценического пространства. Среди тогдашнего советского руководства намечился даже своеобразный театральный раскол.

Одни «любимые руководители» театр закрывали, другие «любимые» его слегка приоткрывали до тех пор, пока он не открылся всему русскому культурному пространству.

Реформатор, обласканный славой, не искал тихой, комфортной жизни. Его мхатовский период и разделение главного театра страны на два коллектива – чередование мучительной драмы с не менее печальной трагедией.

В последние годы он подобрел и с пониманием отнесся ко многим спектаклям Ленкома. Понравилась ему и недооцененная гоголевская «Мистификация».

Он подолгу задерживался в моем кабинете, а потом я навещал его в больнице, и мы строили дерзкие планы в отношении Международного Фонда Станиславского, знаменитой Любимовки – фамильного имени купцов Алексеевых, где зарождался МХТ, удил рыбу Чехов и писал свой «Вишневый сад». Что станет с Любимовкой, он не увидел. Может быть, к лучшему: не все работы удается завершить так, как хотелось Реформатору.

Он врезался в театральный процесс России и, несмотря на все свои огрехи, слабости и ошибки, подарил нам вечный зов к строительству современного, всегда нового, живого и правдивого репертуарного театра.



Открытие памятника
А.П. Чехову.
1998 год



1969 год



На отдыхе за рубежом.
1995 год

Валерий Фокин

ОДИН ИЗ ПОСЛЕДНИХ...

С Олегом Николаевичем я не работал, хотя постоянно встречался, и в разных обстоятельствах. Помню день, который мы с ним провели вдвоем в Авиньоне, за городом, когда говорили о театре, о жизни... Помню его выступления на различных театральных и партийных конференциях, творческих собраниях – это всегда было очень серьезно и честно, и говорил он всегда о больших вопросах, не боялся эти вопросы ставить. Сказать, что я был ему близким человеком, не могу. Но! У меня в последнее время формируется конкретное ощущение и понимание его значения. Почему это происходит именно сейчас? Ответ нахожу в том, что именно после ухода человека из жизни, осознаешь значение и масштаб личности. А личность, он, бесспорно, объемная.

Олег Николаевич Ефремов – фигура, которая вмещает разные качества и таланты. Его нельзя представить только режиссером, хотя он достаточно много ставил. И если анализировать его только как режиссера, то можно найти какие-то качества, которые тяготеют к актерской режиссуре в большей степени. Хотя тут же всплывает в памяти «Чайка», последняя постановка Ефремова в «Современнике» перед уходом, принятая весьма прохладно критикой. Но в этом спектакле была какая-то непривычная острота в ощущении одиночества людей, когда герои не просто не слышали друг друга, но и не хотели слушать, чему способствовал и режиссерский монтаж текста, и резкость в актерском исполнении. Помимо остроты в спектакле было много не просто смешного, а искаженно смешного. И это было в семидесятом году, когда чеховские постановки носили груз лирическо-мелодраматического, драматического штампа. Неожиданное прочтение, надо отметить!

С другой стороны, Ефремов – выдающийся артист. Кто может это оспорить?! Никто не может в этом сомневаться.

Мы можем сказать, что это был вождь, лидер, который много сделал для театрального движения, не только как один из основателей Союза театральных деятелей, но и как человек, во многом повернувший весь театральный процесс в сторону живых и демократических преобразований в борьбе против министерской и цензурной рутины. Это так? Так! К чему я это веду?

Мне кажется, что Олег Ефремов – один из очень немногих, последних представителей умирающего сегодня института художественных руководителей. Этот институт умирает, почти умер. Его уже нет в силу определенных обстоятельств и изменений в нашей жизни. Много тому



Михаил Ульянов, Олег Ефремов,
Кирилл Лавров.
1992 год

причин. Я не говорю о формальном месте главного режиссера, хотя многие молодые и этих обязанностей не хотят нести, потому что удобней жить вольной птицей, приезжать, ставить, ни за что не отвечая. Нынешнее время мнимых и фальшивых величин породило тотальную безответственность во всех аспектах жизни: и в политике, и в культуре, и в профессии. Никто ни за что не хочет отвечать, вот почему я говорю о Ефремове, как об одном из последних...

Что такое художественный руководитель в том содержании слова, которому он соответствовал? Одно дело создать какой-то театр и вести его в определенном направлении. Так он жил в «Современнике». Другое дело – когда человек приходит в театр, где существует десятилетиями накопленный опыт, причем опыт как позитивный, так и негативный. Где властвуют как дурные традиции, которые превратились в рутину и постоянно защищаются, рассказывают, как надо, как в прошлом все было хорошо; и живые традиции, которые, конечно же, есть, их не может не быть – это принципиальная разница. Такое можно видеть и в Александринском, и в Малом, и в Художественном театре.

Сегодня я отчетливо понимаю ситуацию, в которой оказался Ефремов, когда ему пришлось, реанимируя, заново создавать МХАТ. Но! Заново создавая (и в этом уникальность Ефремова!), он постоянно исследовал прошедшую эпоху. Я наблюдал и ощущал это. В его действиях не было



С художником Валерием Левенталем у макета к спектаклю
«Чайка».
1980 год



Наташа – Татьяна Лаврова
Андрей Голубев – Олег Ефремов
А. Гельман
«Наедине со всеми».
1981 год

*Мольер.
М. Булгаков
«Кабала святош».
1988 год*

Михаил Ульянов:

– Рядом с ним всегда можно было заряжаться энергией. Он был замечательным человеком, грешным, русским человеком, но всегда был чист перед театром. Такой режиссер, такой актер мог родиться только в России, с ее размахом, с ее идиотизмом, с ее любовью и не-любовью к своим сынам. Он был одним из самых яростных борцов в кабинетах. Сколько он ходил по чиновникам, сколько умолял, отстаивал! Он был светлым рыцарем театра. При этом в чем-то наивен и похож на Дон Кихота. Не только в его тощей фигуре, но и в его поступках сквозила эта донкихотская вера – в то, что он победит все ветряные мельницы. И большинство из них он действительно побеждал.



кавалерийских атак – давайте до основания все разрушим и начнем жить с чистого листа. Нет, – словно говорил он, – мы возьмем из прошлого все хорошее, отсечем дурное, проявим непримиримость и безжалостность к тем догмам и демагогии, за которыми прячется беспомощность, будем смелы и отважны, создавая сегодняшний театр. Считаю это самой сложной работой, которая требовала и ума, и таланта, и масштаба руководителя. И только в этом случае могла возникнуть та необходимая золотая середина, без которой невозможно было сохранение и развитие Художественного театра. Без этой золотой середины невозможно и сохранение национального театра, потому что национальный театр обречен на то, чтобы всегда искать золотую середину. Если это *живой* театр, конечно.

Олег Николаевич Ефремов был одним из таких художественных руководителей, который эту золотую середину нашел. Поэтому ему был важен организаторский опыт Вл.И. Немировича-Данченко, он мог взять оттуда какие-то элементы и внести их в сегодняшнее существование театра, не боясь этого. Но самое главное, он, таким образом, сохранял корневые вещи, которые и определяют сущность и лицо коллектива.

Сегодня театры почти все на одно лицо, словно растворились в одном потоке. Раньше этого не было. И театр на Таганке не был похож на «Современник», а театр Вахтангова отличался от Художественного театра. Что было хуже, лучше – это другое дело, но все стремились сохранить свою индивидуальность, на это была направлена и репертуарная политика, идея театра. Сегодня за редким исключением этого явления нет. Я могу назвать четыре-пять коллективов, что невероятно мало на всю Россию, которые пытаются сохранить свою неповторимость. Так вот Ефремов сохранял корневые положения, сохранял не в музейном шкафу, а «брал этот корень», понимая его ценность и значение, осознавая, как важно «корень» не сломать, не предать, и прививал его к сегодняшнему дню с задачей, чтобы корень дал ростки нового именно в этот год и день.

Талант Художественного руководителя – особое дарование, которое содержит в себе много качеств: и педагогических, и лидерских. Но самое главное – это чувство традиции, когда руководитель, начиная делать новый театр, осознает необходимость связи с днем вчерашним. Опасная тенденция – думать, что с тебя что-то начинается, что именно это и имеет право на жизнь. Ефремову удалось в лучших своих проявлениях, в спектаклях, когда он был в силе и здоров, в течение первых двадцати лет из тех тридцати, что руководил Художественным театром, строить театр, который оставался не просто в хорошей форме – *это был именно Художественный театр с современным ощущением жизни*. Вдумайтесь – в течение двадцати лет! Кому удалось это еще? А Ефремов сумел. Редчайший и уникальный дар художественного руководителя позволил ему уловить живую интонацию, идущую из прошлого, услышать ее, почувствовать, полюбить, – и пронести в день сегодняшний.

Он не был простым человеком. В «Современник» я пришел по приглашению коллегии, Ефремов там уже не работал. А через два дня последовал звонок от Олега Николаевича с предложением зайти во МХАТ и поговорить. Пришел. Обстановка напоминала военный штаб: бегают с какими-то бумагами, глаза горят, все чем-то озабочены. Он с ходу:

– Значит так, все решено, будешь работать у меня.

Я начал робко возражать, что, мол, дал согласие «Современнику», уже получил предложение постановки, начал работать с драматургом. Он поинтересовался, что за пьеса. Я ответил: «Валентин и Валентина» Михаила Рощина. Ответ последовал тут же:

– Эта пьеса будет ставиться у меня. В «Современнике» она не пойдет, не знаю, над чем вы работаете с драматургом, пьеса будет репетироваться только во МХАТе.

Через несколько дней раздался звонок от Рощина с предложением встретиться у Ефремова. При этом мнется, что-то не договаривает... Приезжаю во МХАТ, захожу в кабинет, там помимо хозяина находятся еще несколько человек, Михал Михалыч сидит, опустив глаза. Ефремов:

– Значит так. Эту пьесу ты ставишь во МХАТе, или не ставишь ее нигде.

Учитывая время, когда это происходило, нетрудно представить, что молодой режиссер, попавший в подобную ситуацию, мог запросто сломаться, просто профессионально закончиться. Я не помню людей, которые сидели тогда у него в кабинете, но ощущение, когда на тебя смотрят как на мошку, которую можно так просто раздавить, помню и сегодня. И то, что он так разговаривал при свидетелях, при авторе, с которым я работал, было особенно обидно. Но у меня характер тот, когда дворовое воспитание дало определенную закалку, чтобы не сразу сдаваться, поэтому ответил однозначно: «Значит, не поставлю». Встал и вышел. За мной побежал Рошчин. Слезы душат, а сдаваться не привык, иду и шепчу: «Ну, я ему покажу! Ну, я докажу!». Было мне на тот момент двадцать четыре года. Так что он мог быть очень жестким, без всяких воспитательных мер: сломался – значит, сломался. Это твои проблемы. Урок суровый, но на мой характер был полезен. А над спектаклем «Современник» и Художественный театр работали параллельно, и мой спектакль победил, он был острее, на другом дыхании.

Я наблюдал его реформаторские шаги, например, разделение МХАТа – это была жестокая акция. Более того, я пошел вслед за ним и разделил Ермоловский театр, которым руководил в то время. Помню, мы участвовали с ним в телевизионной передаче, когда оба говорили о необходимости такого шага в реорганизации труппы. Но закончилась передача, мы вышли с ним к машине, и он неожиданно меня озадачил: «Ну, это все ладно, Лапуля, (он умел произнести слова как-то по-особому конкретно!) но как ты будешь делить театр? У меня-то – два театра, а ты, что сцену пилить будешь?» Мы полтора часа говорили о необходимости обновления, а на конкретный вопрос у меня не было ответа. Все продумал, кроме главного: а где будет играть вторая часть труппы?

Ефремов любил менять структуру, и я понимаю почему. Потому что театр как никакое другое предприятие склонно к образованию заводи, где все начинает существовать по ранжиру: вот тут жирные караси плавают, здесь мелкие рыбешки появились – их в сторону, сюда не заплывать, а то сожру – и сжирают! Живой театр боится этого. Поэтому он правильно задумал разделение, как в свое время правильно придумал в «Современнике» собрания, когда коллеги в конце сезона говорили правду друг другу. Другое дело, во что любое нововведение со временем превращается. Прошло время, и Ефремов понял, что правду многие сказать не могут, потому что у каждого она своя. Он сознавал, что в театре не может быть безмятежного существования, если строишь живой театр. Поэтому он так любил постоянно реформировать.

В последние годы многое определяла болезнь. Годы эти драматичны. Он был очень умный человек. И когда говорят, что он чего-то не видел, не понимал, я в это не верю. Все видел и понимал, но не хватало воли, которой он славился, когда ради идеи мог совершать жесткие поступки. Окружающие это мгновенно видят – и начинают решать личные проблемы. Олег Николаевич не мог этого не чувствовать, но не было сил реагировать – и он внутренне махнул рукой.

Став руководителем Александринского театра, значение Ефремова в российском театре я понимаю особенно остро. Сегодня умирает авторский театр, вместе с уходящими режиссерами заканчивается и театр, который они создали. Можно сколько угодно клясться в верности ушедшему мастеру, но оставшимся требуется мужество осознания, что повторить успех вчерашнего дня невозможно, как невозможно воссоздать театр Мейерхольда или Таирова. Должен прийти режиссер, который будет делать *свой* театр, взяв из прошлого то, что можно применить сегодня. Если такие руководители не захотят подключаться к дню вчерашнему – они умрут, погибнут. Сегодня для меня это абсолютно ясно. Как абсолютно ясно и то, что сегодня уходят не просто Олег Ефремов и Михаил Ульянов, которого я тоже очень любил, – люди из другой эпохи, другого поколения, – *уходят люди какой-то особой духовной культуры*. Вряд ли, что молодые будут не хуже. То, что будет что-то другое, несомненно, а будет ли оно лучше, – это еще вопрос. Поэтому Олег Ефремов – это великая фигура.

Запись беседы от 12 апреля 2007 года.



В кабинете МХАТа, 1986 год



*Я бы сказал, что все-таки
Художественный – это театр XX века,
национальный театр, который привнес
в искусство очень многое, взяв лучшее
у Малого. Главное в Художественном
театре – это движение, постоянное
и обязательное развитие. Вообще
развитие – это не ровненькое что-то, а это
всегда туда-сюда, туда-сюда... Но главное...
Это Лев Николаевич сказал – по-моему, очень
здорово! – «Главное не то место, которое
ты занимаешь, а то направление, куда
ты двигаешься». Вот это очень важно...
МХАТ всегда ругали, это стало чем-то даже
естественным. Ругали и справа, и слева.
Конечно, существовали моменты, когда
место, которое занимал Художественный
театр, было самым высоким. Того, кто
попробовал бы критиковать МХАТ в 40-е,
в 50-е годы в тюрьму могли посадить.
Так было.
(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.)*



Празднование 60-летия



Сбор труппы во МХАТе.
1970 год

Светлана Крючкова

**“НИКТО НЕ ЗНАЕТ
И НИКОГДА
НЕ ПОЙМЕТ,
КАКОЙ ТЯЖКИЙ
ГРУЗ Я ОБРЕЧЕН
НЕСТИ...”**

Именно эти слова из пьесы М. Булгакова «Последние дни» приходят на память, когда я думаю об Олеге Николаевиче Ефремове. Когда он пришел во МХАТ, я училась на третьем курсе Школы-студии. Даже мы, студенты, понимали тогда, что ситуация в театре была критической – 180 человек труппа, самая большая в мире, никто не понимал, что в таких условиях делать. Известие, что руководителем придет Олег Ефремов, воспринималось многими однозначно: самоубийца. Его назначили в самое страшное и плохо разгребаемое место. Не думаю, что кто-то другой смог бы привести это заведение в порядок, как это сделал Ефремов. Как он ухитрился это сделать – мне и сегодня во многом непонятно.

С другой стороны, я часто думаю, что было бы, останься он в истории только создателем и руководителем «Современника»? Уверена, что оценка его личности была бы однозначной: гений, который осуществил эпохальное событие во времена советской власти – создал театр по инициативе снизу, что не удавалось никому на протяжении десятков лет. Грандиозная фигура в российской театральной культуре, никак не меньше, чем Таиров, Мейерхольд.

И когда я слышу сегодня голоса недовольных в его адрес, напоминаю мудрость – чем больше человек делает, тем больше у него ошибок и промахов. Олег Николаевич подтвердил это, когда взял на себя обязанности художественного руководителя. Сегодня настало время оставшимся в живых не ошибки его перечислять, а рассказать о том, что было сделано, какими качествами должен обладать человек, чтобы театр стал таким, каким был Художественный театр в семидесятые и восьмидесятые годы.

Олег Ефремов, Анатолий Васильев
и Юрий Леонидов на репетиции
спектакля «Медная бабушка».
1975 год



Александр Сергеевич Пушкин.
Л. Зорин
«Медная бабушка».
1975 год



Легче учить, а не переучивать, «Современник» он создавал с нуля, поэтому и работалось там свободно, зажигательно. Не случайно именно актеры «Современника» напоминают его интонации, манеры. И когда смотрю спектакли театра «Современник», слышу голос самого Олега Николаевича.

Во МХАТе существовала десятилетиями складываемая схема, в огромной труппе были сложнейшие отношения поколений, были живы старики, которые уже не играли активно, потому что не было прежних сил. И существовало агрессивное среднее поколение, так называемые заслуженные артисты, у которых не было мастерства стариков, но они считали, что на все имеют право, потому что имели «острые зубы». И наконец, была бесправная молодежь, у которой и зубы еще не отросли, и мастерство не накопилось. Думаю, что он ощущал эту чужеродность среды, где все жили в претензии друг к другу. Помню его первую встречу с труппой, мы, студенты, прибежали посмотреть, как это будет происходить. Олег Николаевич стоял не на сцене, а где-то в седьмом ряду, лицом к залу. Перед ним сидела труппа театра. Ему передали букет роз, на длинных стеблях, розы были красивые, розового цвета. Он взял этот букет, отдернул руку и сказал: «Они колотятся». Этот двойной смысл врезался в память.

Как он умудрился загрузить эту труппу работой, не сводя ни с кем счеты – уму непостижимо. При этом пригласил на постановки в основном режиссеров малоизвестных, и выиграл эти спектакли. Это сегодня Виктюк – известный режиссер Роман Виктюк, а Васильев – Анатолий Васильев. А в начале семидесятых они были – молодые и начинающие. Казалось, в театр пришел человек, который ничего не боялся, не боялся той ситуации, когда кто-то мог сказать: «Глупо! Бездарно! Плохого взял режиссера!». Сейчас политика руководителей сводится к тому, чтобы сделать ни плохо, ни хорошо, пусть, и хорошо не получится, ну и риска не надо! Он рисковал – и часто выигрывал! При этом никогда не думал, как он выглядит, что при этом скажут.

Почти целиком взял наш курс Павла Массальского, и возникли спектакли «Валентин и Валентина», «Медная бабушка», «Соло для часов с боем», «Похожий на льва», «Муж и жена снимут комнату». А рядом работал Эфрос над «Эшеленом», сам Ефремов выпускал «Старый Новый год», «Сталева-ры». Такое было чувство, будто свежий воздух ворвался в давно закрытое помещение, появилась надежда и ожидание чего-то хорошего, вера в завтрашний день. Без этого театр не может жить. И начинать мне, недавней выпускнице в команде, где самой взрослой была Катя Васильева, смотреть спектакли с великими Андровской, Грибовым, Станицыным, Яншиным, Прудкиным – это было счастье! Пленка с записями тех спектаклей ничего передать не может, поэтому то, что творилось в зале в те годы, останется со мною на всю жизнь. Так что начиналась моя творческая жизнь забываемо.

Приход Олега Николаевича во МХАТ для меня не размыл значение его фигуры. Просто с годами я убеждаюсь, что он – недооцененная фигура в российском театре. И еще одно запомнилось. Редко кто из моего окружения всю жизнь оставался таким искренним, отзывчивым, честным. Ты мог с ним не соглашаться, но в искренность его помыслов нельзя было не верить. Он всегда четко представлял проблемы и задачи сегодняшнего дня, адекватно ощущал время, ставил волнующие зрителя вопросы. У Ивана Бунина есть рассказ об ангеле смерти, который приходит к человеку и забирает его на ту сторону бытия. А если ангел человека не забирает, он оставляет ему вторую пару глаз, которыми человек видит то, чего не дано видеть другим. Ефремов мне представляется человеком, который видел больше других, поэтому острее других познал цену дружбы и предательства, глубже других страдал от своих ошибок. С этим жить тяжело. Сейчас много муссируют: пил – не пил, когда пил, с кем пил... Дорогие мои, да если бы вы столько видели, сколько ему было дано, хорошо бы никому не было! Потом какое страшное время настало, когда начались собрания, какие гадости ему говорили, как все отстаивали свои личные права, не заботясь об обязанностях. И у всех были претензии. Думаю, что происходящее часто выглядело кошмаром.

Это как у Гойи: сон разума порождает чудовищ. Как представишь всех их – молящих, требующих, скандалящих – не сразу заснуть сумеешь. Он нес колоссальный груз ответственности. И ни по таланту, ни по масштабу личности, ни по его человеческим качествам нет равных ему. Не случайно рядом с ним многие решили свои проблемы. А потом, как это водится, первыми стали предъявлять претензии и обиды. Да, что-то не вышло, многое из задуманного не получилось. Но человек с годами теряет силы, и именно в это время рядом с ним оказываются люди, которым, он, будь в силе и прежней мощи, приблизиться к себе не позволил бы. Да, все видел и понимал, а сил нет – вот и разгулялись многие, толкая его к каким-то неблагоприятным поступкам. Печально, что он прожил дольше, чем было у него сил. Именно в минуты его бессилия некоторые позволяли себе ерничать, иронизировать, насмехаться. Этого невозможно представить когда Ефремов работал в «Современнике» или в первые десятилетия во МХАТе.

Он многое мог понять и обнять, поэтому никогда не притворялся, был всегда прост. Когда-то он снимался в фильме «Здравствуй и прощай», где оператором работал мой первый муж Юрий Векслер. Я в это время успешно работала во МХАТе, играла Александрину в спектакле «Последние дни», все складывалось как нельзя лучше. Но летом 85-го года я оказалась в Ленинграде, познакомилась с Векслером, влюбилась, мы решили жить вместе. Шел август месяц, последние дни отпуска, документы были во МХАТе. И вот однажды утром я набралась смелости и позвонила Олегу Николаевичу домой. Разговор дословно врезался в память.

– Олег Николаевич, здравствуйте! Это Света Крючкова. Я хотела вам сказать, что я ухожу из театра.

Ефремов опешил. Это сейчас актеры переходят из театра в театр, как из одной комнаты в другую, а тогда это был нонсенс. Он ответил открытым текстом:

– Ты с ума сошла!

– Я замуж выхожу, Олег Николаевич...

– Ну и за кого?

– За Векслера.

После долгой паузы:

– За Векслера?! Выходи.

И ни слова больше. Ведь в этот момент он мог просто отчитать, хотите уходить – подавайте заявление директору, почему звоните домой, почему не думаете о театре, где после ухода нужны будут вводы, и так далее...

У меня в жизни было два главных режиссера в театрах, где я работала – Ефремов и Товстоногов – оба относились ко мне по-отечески, за что я благодарна судьбе.

После этого разговора встретились мы через несколько лет, когда Олег Николаевич снимался у Векслера в картине «Чужая жена и муж под кроватью». Я сидела в это время с маленьким Митей, готовила большие обеды, на которые муж приводил голодных со съемок артистов. Это сейчас вопрос еды не доставляет никому забот, а тогда это было проблемой. И однажды он привел Ефремова. Когда его увидела – стало тепло на душе. Посадили его за круглый стол, была жива еще моя мама. Он пожаловался на ноги. И тогда мама принесла сапожок электрический для сохранения тепла. Она была счастлива оказаться рядом с ним, и предложила по-простому: «Олег Николаевич, мы с вами ровесники, что мы будем стесняться, кладите ножки в сапожок!» И такое возникло ощущение, что он был здесь всегда. Мама вспоминала его визит до конца дней своих.

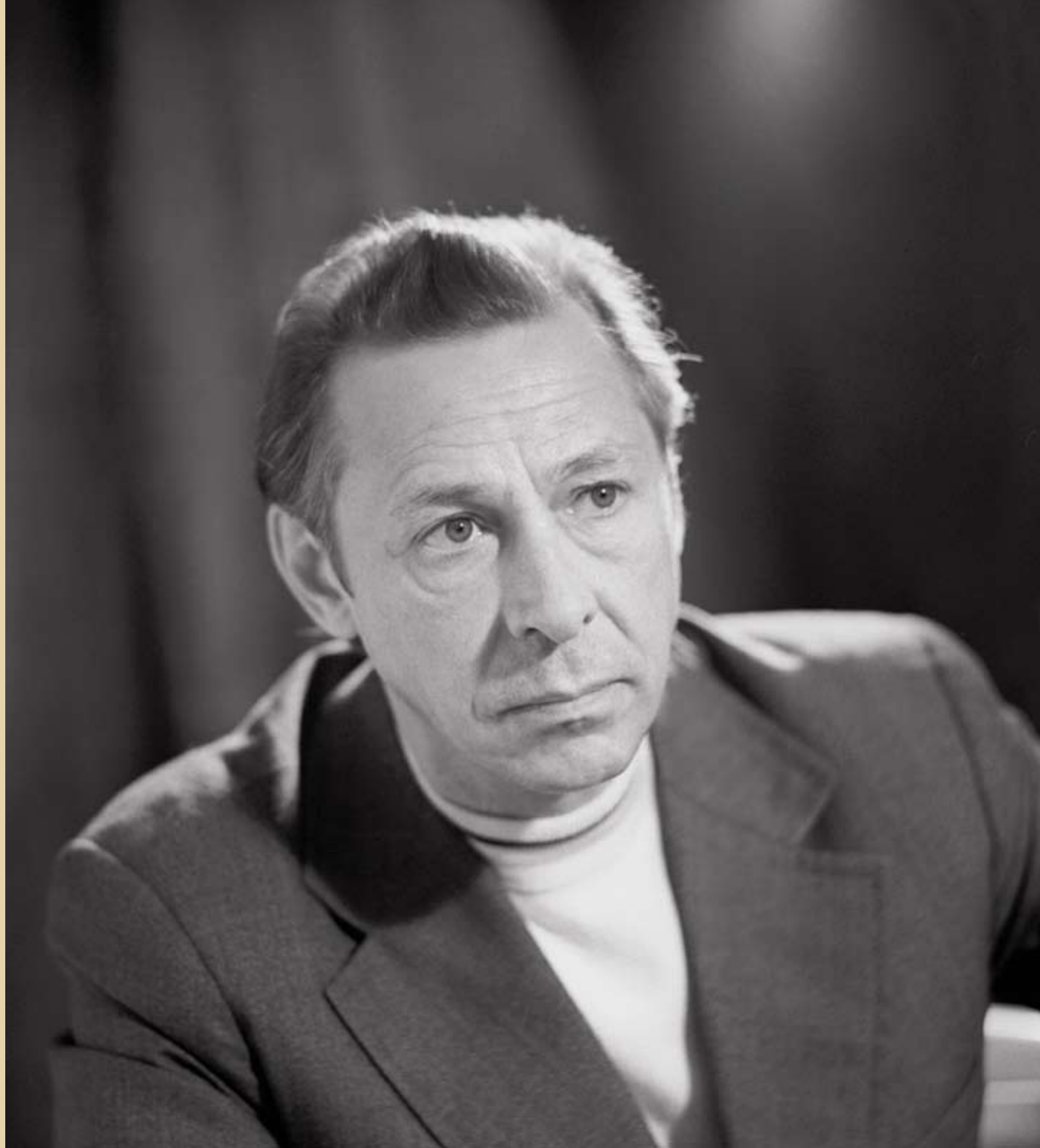
Следующая встреча произошла, когда Юра ушел из жизни. Надо сказать, что многие из близких друзей, кто пил-спал у нас, просто исчезли из моей жизни, словно забыли о моем и Митином существовании. Для меня это было шоком, обида часто душила до слез, но и породила позу: никогда никому не жаловаться, а после нескольких отказов о помощи – привычку ничего ни у кого не просить. Поэтому, оказавшись на фестивале «Киношок» и увидев там Ефремова, постаралась

вести себя незаметно. Хотя он вел себя так, что окружающие часто позволяли себе с ним панибратство. Проходила мимо, он взял меня за руку: «Светка, сядь, посиди!» Начал говорить о Юре и вдруг слышу слова, от которых и сегодня ощущаю ком в горле: «Если что-то нужно сделать для Мити – я помогу. Учеба, работа – что нужно?». Никто, ни один человек не предложил свою помощь, более того, отказывали, когда просила, отказывали Юрины друзья. Я никогда не жалею, стараюсь не обнаруживать своих проблем, не люблю, чтобы меня жалели – но он и через это увидел, что мне плохо. Увидел самую большую мою проблему и единственный – предложил помощь. Это будет со мной до конца жизни.

Запись беседы от 17 апреля 2007года.

*Репетиция юбилейного поздравления
Вахтанговскому театру.
Алексей Грибов, Олег Ефремов,
Михаил Яншин .
1971 год*





1972 год



За кулисами МХАТа.
Олег Ефремов, Давид Боровский,
Александр Гельман.
1982 год

Александр Гельман

ИСТОРИЯ ПОСТАНОВКИ ОДНОЙ ПЬЕСЫ

Сегодня, когда театры в России работают – пока еще – свободно, без цензуры, без вмешательства начальства в репертуарные планы, когда выросло новое поколение драматургов, режиссеров, артистов, понятия не имеющих о жестком идеологическом контроле, я хочу на примере цензурной судьбы одной моей пьесы показать, в каких условиях всю свою творческую жизнь, за исключением нескольких последних лет, приходилось работать Олегу Николаевичу Ефремову.

Речь идет о пьесе «Скамейка». По сегодняшним меркам даже трудно себе представить, что могло в этой вещи не устраивать начальство. Художественный совет театра включил пьесу в репертуарный план, если не ошибаюсь, сезона 1979-1980, а Министерство культуры СССР пьесу эту из плана выкинуло. Ефремов позвонил начальнику Управления театров: в чем дело, почему? «Олег Николаевич, это не пьеса для МХАТа – героиня почти проститутка, герой врет напрапалую, ничтожные личности, почему мы должны о них рассказывать?» Олег бросил трубку, по «вертушке» набрал номер помощника министра – попросил, соединить с Петром Ниловичем. Соединили. Ефремов попросил министра прочитать пьесу, которую Чаусов (тогдашний начальник Управления театров), без всяких на то оснований, изъял из репертуарного плана. Министр пообещал прочитать. С курьером пьеса была тут же ему отправлена.

Петр Нилович Демичев читал пьесу несколько месяцев. Ефремов связывался с помощником – еще не прочитал, еще не прочитал. Наконец, позвонили из Министерства – прочитал,



На репетиции пьесы А. Гельмана
«Скамейка». Олег Ефремов,
Татьяна Доронина, Олег Табаков.
1983 год

готов встретиться, но когда именно – уточним дополнительно. Уточняли еще месяц. Но вот назначен день и час. Олег берет меня с собой. Между тем в приемной министра ждали его одного. Происходит заминка. Я хочу уйти, Ефремов держит меня за руку. Помощник зашел в кабинет, вышел – министр готов принять двоих. Заходим, усаживаемся. Принесли чай. Министр поинтересовался какой-то хозяйственной проблемой театра, не помню какой, Ефремов доложил, зашла речь еще о каком-то деле, не помню каком, – обсудили. Наконец Петр Нилович весьма неохотно придвинул к себе рукопись «Скамейки». Само телодвижение министра уже говорило о том, что дело плохо.

Не буду здесь воспроизводить весь состоявшийся тогда разговор, суть же его была в следующем: пьеса произвела на Петра Ниловича, «прямо скажем», гнетущее впечатление. Два ничтожества укоряют друг друга в ничтожестве. Конечно, если Олег Николаевич настаивает, она, вероятно, после некоторой переработки может быть поставлена. Свои конкретные замечания он передаст своему заместителю Зайцеву. Я был взбешен, начал что-то горячо говорить, возражать. Олег меня перебил, остановил. Сказал: «Петр Нилович, я эту пьесу обязательно хочу поставить, поэтому я вас очень прошу – передайте свои замечания как можно быстрее Зайцеву».

Когда мы вышли от министра, Олег сказал: «Саша, спокойно, бывает хуже. У него есть замечания, – очень хорошо, посмотрим какие, подумаем, как их учесть таким образом, чтобы пьесу не испортить. Завтра звоню Зайцеву и говорю: Петр Нилыч «Скамейку» разрешил, ждем его замечаний, чтобы начать репетиции».

Ждать пришлось долго. Сначала Зайцев никак не мог получить замечания министра, потом очень долго изучал полученные замечания. О постановке «Скамейки» в текущем сезоне, как планировал Ефремов, речи уже быть не могло. Тем временем в МХАТ пришла Татьяна Доронина. Ефремов дал ей прочитать пьесу, он решил, что играть будут Доронина и Табаков. Это было решено до нашей встречи с Зайцевым – Ефремов надеялся, что назначение таких выдающихся артистов должно содействовать разрешению конфликта в пользу театра.

Наступил день свидания с Зайцевым. Зайцев разговаривал с нами крайне почтительно, мягко, любезно. Но выводы были жесткие: министр поручил решить ему вопрос о возможности постановки пьесы «Скамейка» на сцене МХАТа и он, ознакомившись с текстом пьесы, с соображениями министра, с соображениями коллегии Управления театров, пришел к выводу, что эту пьесу ставить не следует. Гельман напишет новую пьесу, она наверняка у него наполовину уже написана, и Олег Николаевич продолжит сотрудничество с этим, несомненно, интересным автором. Что же касается «Скамейки» – это в творчестве драматурга, прямо скажем, брак. Бывает такое, что делать. На то, что Ефремов предполагает занять в этой пьесе Доронину и Табакова, заместитель министра не обратил никакого внимания.

Когда мы вышли из здания Министерства, я минут пять непрерывно матерился. Олег усмехался. Успокаивал меня: мы еще что-то придумаем. Я был уверен, – ничего больше придумать нельзя. Тем более, что Андрей Смирнов показывал «Скамейку» в Госкино с предложением сделать на ее основе фильм, там ему ответили примерно теми же словами: это про проститутку, это нам не надо.

Но Ефремов никогда не успокаивался, пока не были исчерпаны все возможности. Спустя некоторое время, он договорился с Татьяной Дорониной – она пойдет одна к министру, объяснит ему, почему она хочет играть в этой пьесе, как это для нее важно, и попросит Петра Ниловича персонально ей пойти навстречу. Ход королевой был безошибочный. Дорониной Петр Нилович отказать не мог. Начались репетиции.

Вот в таких условиях более сорока лет приходилось работать Олегу Николаевичу Ефремову. А ведь случай со «Скамейкой» был далеко, далеко не самый сложный, не самый многострадальный в подцензурной творческой летописи Ефремова. Баталии с цензурой отнимали массу сил, времени, энергии, вызывали в душе остервенение. Но у Ефремова руки никогда окончательно не опускались – опускались и снова поднимались, опускались и снова поднимались. Он был в этом смысле неутомим и на удивление изобретателен. Результат этой тяжелой, изнуряющей работы был сказочный: *в несвободной стране ему удалось создать свободный театр.*

Однако написать об этом для юбилейного сборника в честь 80-летия Олега Николаевича я счел нужным не только для того, чтобы напомнить, как сложно было работать в прошлом. К великому сожалению, тема цензуры в наши дни снова становится актуальной. Судя по тому, как развиваются события в стране, не исключено, что горький опыт советской эпохи будет опять востребован. На телевидении цензура фактически уже установлена и действует вовсю. Я уверен, если бы Ефремов был жив, он не стал бы ждать, когда запреты коснутся театра, он уже сегодня говорил бы о надвигающейся опасности в полный голос. Когда займется театром, уже будет поздно трепыхаться.



*Олег Ефремов на
репетиции во МХАТе.
1979 год*



*Торжественный
вечер, посвященный
125-летию
К.С. Станиславского.
1988 год*



*Юлия Борисова
и Олег Ефремов.
1972 год*



*За кулисами с гостем.
1996 год*



С Георгием Жженовым

Ефремов, прежде всего, индивидуальность. Во всяком случае, это в нем – самое интересное. Отсутствие банального совпадения актера не столько с ролью, сколько с определенным типом, исконно русским, коренным дало удивительный результат в исполнении роли Иванушки в спектакле «Конек-Горбунок».

Если нужно точное определение этой грани ефремовского таланта – пожалуйста: *народность*.

Но есть народность и *народность*. Бывает, что актер профессионально владеет простотой речи и повадки, способностью к имитации народных типов – в этом его мастерство, его, так сказать, «народное» амплуа. Но Ефремов принадлежит совсем к другому ряду. И о народности говорится в ином смысле.

Народность в данном случае имеет отношение не столько к тем приемам и краскам, к которым актер профессионально тяготеет. Сколько к возможности выразить себя и свое отношение к жизни через роли, имеющие в основе своей народное, коренное (хочется сказать: мужицкое) начало. Не у многих актеров есть корни – не только театральные, но жизненные. У Ефремова они есть – и те, и другие. Театральные его корни уходят в мхатовскую школу, традиции и методологию Художественного театра он изучил не только как способный, толковый ученик, но с упрямством и страстью самоучки, влюбленного уже в одно слово «наука». Другие же его корни – в массовом, будничном, непарадном укладе народной жизни, в быте и повседневных интересах людей, являющихся реальной основой общества.

Его понимание социальной ступени, на которой стоит персонаж, может быть и субъективным и не совпадать с авторским. Он из каждой роли извлекает свой интерес, словно не заботясь о совпадении. Ему важно самому ощутить общественную принадлежность человека, самому осмыслить заложенный в этом драматизм (или комизм), самому соотнести все это с сегодняшними общественными настроениями – и утвердить все это на сцене.

У актеров в жизни разные обличья. Одного сразу заметишь в толпе, он с толпой не сливается – впереди себя несет свою значительность, свою артистичность. Не то артист, не то метрдотель. А другого в толпе и не заметишь, так он притерся, врос в нее – один из многих на улице, в метро, в пригородной электричке. Ефремов очень прост в жизни, даже простоват. Скорее нескладен, чем изящен, Немногословен, угловат и неэффектен. Иногда – скучен, как бывает скучным для других человек, занятый своим и не расположенный делиться этим с кем попало.

Нередко он усталый. Серое лицо. Вялые руки. Он не из тех театральных деятелей, которые и в жизни считают своим долгом поддерживать в себе некий «актерский» тонус. Темперамент, воля, энергия мысли просыпаются в нем только в работе. Он – фанатик своего дела, живет им с утра до вечера, и окружающих, по-моему, воспринимает тоже только в зависимости от их принадлежности к его делу. И когда среди раскрашенных актерских фотографий, выставленных в газетных киосках, видишь худое, утомленное лицо Ефремова, которому ретушер изо всех сил старался придать оптимистически-фотогеничные черты, – нельзя не улыбнуться, особенно, если знаешь каков Ефремов в действительности.

Наталья Крымова
Из статьи «Играет Ефремов...»

Подберезовиков.
Кадр из фильма
«Берегись автомобиля»



Дурандарте.
Кадр из фильма
«Король-олень»



Дьяков – Михаил Ульянов,
Бывший диссидент – Вячеслав Тихонов,
Киловатов – Олег Ефремов
Кадр из фильма
«Сочинение к дню Победы»



Полынин – Олег Ефремов,
Грицко – Георгий Бурков
Кадр из фильма
«Случай с Полыниным»



Виктор.
Кадр из фильма
«Мама вышла замуж»



Нюра – Татьяна Доронина,
Шофер такси – Олег Ефремов
Кадр из фильма
«Три тополя на Плющихе»



1986 год



Дни Й. Свободы в Москве.
Справа – Л. Солнцева, Х. Альбертова,
Й. Свобода, О. Савченко.
1999 год

Лариса Солнцева

ЧУДНАЯ СИЛА ТАЛАНТА

В 1952 году на сцене Центрального детского театра была поставлена пьеса «отца чешского театра» Йозефа Каетана Тыла «Волынщик из Стракониц». Эта пьеса-сказка открыла целое направление в национальной драматургии – жанр «бахорки», отдающий дань фольклорному мышлению народа глубоко чтимого в стране и по сей день.

Поставил спектакль режиссер В. Колисаев, оформил художник Б. Кноблок, а в роли волынщика Шванды – Олег Ефремов. Безродный подкидыш, влюбленный в дочь сельского аристократа – лесника, решает покинуть Страконицы, чтобы в чужих краях добиться славы и денег. Только так он сможет получить в жены любимую Доротку. Притомившись в дороге, Шванда засыпает в лесу. И здесь над ним склоняется мать-лесная дева. Он – плод ее любви к человеку. Лишенная за это силы чар, она просит подруг-лесовичек наделить волынку сына чудодейственной силой. Те уступают чайною матери и вершат свои заклинания. Вот они:

«Пусть осенит высокое волнение
Того, кто славит песнями отчизну,
Пусть вдохновенье будет дружно с ним.
Но если он о родине забудет,
Но если он любви своей изменит,
Но если променяет он искусство
На низкую корысть в чужом краю –
Умолкнет сила чудная волынки.
Покинет вдохновенье музыканта,
Пусть он тогда пеняет на себя».



*Мастер-класс Йозефа Свободы во МХАТе
Переводчица О. Савченко, Й. Свобода,
О. Ефремов, искусствовед Х. Альбертова*



Спектакль был поэтичным, человечным и мудрым, оставляя в душе зрителя на долгие годы отрадный след. В шестидесятые годы его возобновляли, но уже без Ефремова. Теперь, спустя десятилетия, я чувствую, что слова сказочных персонажей имели прямое отношение к самому Олегу; его талант не замолк, не потерял голос, и вдохновение не покидало его до самых последних дней.

А общаться тесно мы стали в Школе-студии МХАТ, куда меня пригласили читать лекции по окончании аспирантуры в ГИТИСе. Первыми моими студентами стали те, кто сегодня считаются основателями театра «Современник». Тогда будучи студентами выпускного курса, они готовили дипломные спектакли и один из них – вне плана – пьесу В. Розова «В добрый час» репетировали, часто по ночам, с Ефремовым-режиссером. Здесь все было проникнуто бескорыстием, вдохновением, заинтересованностью друг в друге. И Ефремов всех объединял! Все эти качества присутствовали и в «Современнике». С ним долгие десятилетия была связана судьба моего поколения, здесь вместе с театром мы искали ответы на вопросы, что ставила жизнь и время, поэтому спектакли театра помню до сих пор.

Так как я всю жизнь занимаюсь театром Восточной Европы и пристальней всего чешским театром, мои контакты с Олегом касались, прежде всего, этого аспекта. Так в начале шестидесятых состоялись первые гастроли «Современника» за рубеж. Это была Чехословакия. Театр готовился к этой поездке очень тщательно и по-особому ответственно. Прошли гастроли великолепно. Но, главное, Олег познакомился с чешским театром, спектаклями режиссера Отомара Крейчи и художника Йозефа Свободы, одним из лучших сценографов мирового театра. Свобода был боль-

*Леонид Монастырский, Александр Гельман,
Олег Ефремов и Йозеф Свобода на репетиции
пьесы «Обратная связь».
1977 год*



С участниками спектакля «Соло для часов с боем» О. Заградника после премьеры.
1973 год

шим моим другом, и, когда мы с Олегом Николаевичем оказались в Чехословакии в одно время, Мастер пригласил нас в гости. Эта встреча не могла остаться бесследной. Мне кажется, для обоих. Помню, сколь ярко и серьезно они обсуждали проблемы театра. Сама обстановка в доме, где все было сделано своими руками, вызывала восхищение и раздумья. Думаю, что Свобода сыграл переломную роль в понимании сценического пространства у Олега. Сценография чешского мастера разрушала привычное понятие сценической условности, оформление художника создавало динамическую среду, чуткий аккомпанемент внутреннему процессу на сцене. Свобода в ту пору работал над спектаклями с самыми крупными режиссерами мира, его имя значилось на афишах самых знаменитых театров планеты, где он использовал множество открытий XX века – от светового занавеса до голографии, полиэкрана и лазера. Думаю, что именно знакомство со Свободой вызвало желание Олега внести в театр другую систему координат ценностей. И когда Ефремов пришел во МХАТ, одним из первых людей, кого он позвал, был Й. Свобода. Если вспомнить события 1968 года в Чехословакии и то, как долго чехи помнили вхождение наших танков в Прагу, особенно ценно и гуманно воспринимается жест Свободы, который откликнулся на предложение. Он ценил Олега, прежде всего, как великого труженика, которому требовалась помощь. Во МХАТе в то время положение с постановочной частью, мягко говоря, требовало



Пятидесятилетие.
1977 год



*Поздравление артистов
Театра на Таганке*

кардинальных перемен. От многого, что процветало в главном театре страны, в Европе давно уже отказались. Й. Свобода в первую свою постановку «Сон разума» А.-Б. Вальехо принес новый сценический язык: появились яркие метафоры, проекции, сразу возникла мощь образного мышления.

В 1977 году Свобода оформил спектакль «Обратная связь» А. Гельмана. Постановка шла в новом здании МХАТа на Страстном. Сегодня можно утверждать, что художник помог режиссеру обжить ту сцену. Сценография представляла гигантский улей, составленный из площадок-сегментов. Когда он заполняется людьми на всех площадках и начинается действие, возникает образ необозримой многозначности. Связи по горизонтали, связи по вертикали, разумное подчинение и разноречивость интересов и функций. Муравейник? Машина? Где-то вдали, «наверху» – Москва, Главк, Министерство, Госплан. Где-то на полпути – обком. А перед нами молодой город. Тут строится комбинат союзного значения, его продукцию ждут десятки предприятий – их «голкачи» уже оккупировали гостиницу...

Поражающее внезапно сценическое строение, выполненное из того же материала что зрительный зал (яшень), и опоясывающий строение зеркальный горизонт, отражающий сидящую в зале публику, настойчиво работали на идею спектакля.

Олег, как никто другой, понимал необходимость перемен в постановочной культуре, и Й. Свобода помог ему, исходя из реальных возможностей театра, привнести современные ритмы. Поэтому, когда в 1999 году Посольство Чехии сумело организовать выставку работ Й. Свободы в России,

проходила она в Камергерском переулке, в старом здании МХАТа. Здесь прошел и мастер-класс, который давал великий художник. Именно Олег Николаевич добился, чтобы первым зарубежным режиссером, удостоенным театральной премии К.С. Станиславского, стал Отмар Крейча. Во время работы над пьесой словацкого автора О. Заградника «Соло для часов с боем» (1973 год, режиссер-стажер А. Васильев) он так глубоко и тонко очерчивал психологические линии персонажей, что автор ввел в текст ефремовские коррективы.

И наконец, не могу не огласить строки письма Ежи Гротовского от 26 ноября 1971 года, касающиеся интереса Олега к его театру: «Что касается приезда Ефремова к нам, мы очень рады его видеть... Пожалуйста, напишите мне еще в январе, чтобы зафиксировать точно число его приезда и убедиться, нет ли каких-нибудь неожиданных обстоятельств. Ефремову мы закрепим места на несколько спектаклей «Апокалипсиса» и дадим ему доступ ко всем нашим архивным и теоретическим материалам. Я буду искренне рад встретиться с Ефремовым и поговорить по душам об искусстве и жизни. Передайте ему от меня самый сердечный привет. Я познакомился с ним лично много лет тому назад, но я не совсем уверен, помнит ли он меня».

Несколько позже Олег побывал в Вроцлаве в Театре – лаборатории Гротовского.

Люди, когда-то вошедшие в жизнь Олега Николаевича, сотрудничавшие с ним, навсегда оставались его друзьями. Он помнил и ценил участие другого таланта в его судьбе.



*Юбилей Татьяны Дорониной.
Анатолий Смелянский,
Михаил Рошин, Татьяна Доронина,
Олег Ефремов.
1983 год*



*В кабинете МХАТа.
1990 год*



Александр Калягин
и Олег Ефремов.
1990 год

Александр Калягин

ДЕЯТЕЛЬ

Сейчас оглядываясь назад, что-то пересматривая в своей жизни, я все отчетливей понимаю, какое место в ней занимал Олег Николаевич Ефремов. Он был Учителем, именно с большой буквы, который учил меня не только профессии, но и жизни. Более того, я думаю, что моя актерская биография так или иначе состоялась бы, но без него не были бы сформированы какие-то главные мировоззренческие установки, с которыми я живу и по сей день.

Олег Николаевич Ефремов был ключевой фигурой театрального процесса, он был не просто артистом, режиссером, руководителем театра, он был деятелем отечественного театра, определившим его развитие. «Не строитель театра, не кирпичик в театральном здании», – это были его любимые упреки, которые частенько приходилось выслушивать и мне. Сам же он был, сейчас я это хорошо понимаю, фундаментом театрального здания. На нем держалось все, он нес огромный груз театральных проблем, отдавая всего себя Театру, не тому конкретному театру, в котором играл и работал, а идее Художественного театра. Он верил в возможность *общего* (ключевое для него слово) дела, верил в то, что можно пожертвовать своими творческими амбициями, своим эгоизмом. Верил, потому что сам был готов на любые жертвы – я уверен, что Олег Николаевич не до конца реализовал свой актерский талант, а одарен он был фантастически. Он убеждал и покорял всегда, и на сцене он был живым человеком, к которому сразу начинаешь как-то по-особенному относиться, чаще всего – любить. Ефремов мог сыграть абсолютно все, но собственная самореализация его не волновала, для него важнее было определить «общую тенденцию, которая может возродить и двинуть театр дальше». Я не знаю другого такого человека, для которого Театр был всем: семьей, домом, женой, любовницей. Он был одержим театром, и жизнь воспринимал исключительно через театр. Но он не был театральным романтиком, даже тогда, когда создавал «Современник» – это не было романтическим порывом, скорей, акцией, имеющей гражданское значение. Ефремов вообще был человеком гражданской ответственности, он, как никто другой в нашем театре, осознавал свою миссию, понимал, что человек театра еще и человек страны. Для Олега Николаевича всегда было важно «что» ставить, а потом уже



*Столетие Московского
Художественного
театра.
1998 год*

«как». Он искал пьесу, а в ней то, что могло выразить правду жизни, которую он или любил, или ненавидел. Быть может, в его спектаклях было немного художественных открытий, но они могли поменять жизнь. После ухода Ефремова со сцены российского театра жизнь стала вялой и скучной, нас удивляют, но больше не сокрушают своими идеями. Правильно написал к 70-летию Ефремова Михаил Рощин: «Сейчас бомбы взрывают, а раньше Ефремов взрывал Москву каждым своим спектаклем». Но Олег Николаевич никогда не был диссидентом, он верил в идеалы своего времени и боролся с теми, кто их обязан был воплощать, и не воплощал. Ефремов был из тех, кто подготовил новое время, но сам в нем уже не участвовал. Он всегда был верен себе, и ничего не могло подвинуть его перестроиться. Да, что говорить, Олег Ефремов – это не имя и фамилия, не просто артист, режиссер, театральный деятель, – это явление, эпоха, планета.

Его по праву называли реформатором, ставя рядом со Станиславским, лидером, который мог объединить вокруг себя людей и повести за собой. Ему от Бога было дано свойство фантастического воздействия на людей. Он обладал удивительной притягательной силой, почти сверхъестественным магнетизмом. Под его обаяние попадали абсолютно все: мужчины, женщины, люди всех возрастов, социального положения, наделенные властью или без нее. Несколько раз, пытаясь выяснить с ним отношения, например, поставить ребром вопрос о моем будущем в театре, я нарывался на такое сильное мужское, человеческое, режиссерское обаяние, что забывал, зачем я к нему пришел. Я всегда знал, что если зайду к Ефремову в кабинет, то не сумею ничего добиться. Он меня все равно повернет в ту сторону, в какую ему надо. Поэтому писал ему письма, а он мне отвечал. Я сохранил эти письма, и сегодня, когда их читаю, то понимаю, что сам того не ведая, проходил школу Ефремова. Например, в одном из писем Олег Николаевич мне написал: «Ваше беспокойство о Вашей творческой жизни в театре, к сожалению (и в этом виноваты не Вы,

а очевидно, те условия жизни театра в настоящем), не связано с беспокойством о творческой судьбе театра». Он меня учил, учил ежедневно, наверное, так учат родители, которым дороги дети.

Меня часто спрашивают, почему я занялся общественной деятельностью, зачем мне понадобилось стать Председателем СТД, теперь вот еще войти в Общественную Палату. Я рассказываю, что никогда не представлял себя общественным деятелем, но так случилось, что благословил меня на эту должность Михаил Александрович Ульянов, а потом меня охватил азарт: неужели не получится? Это все так, но есть еще одно, что, мне кажется, сыграло роль – я был учеником Олега Николаевича Ефремова. Помню, как мы все собрались в его доме, когда запретили «Так победим!». Был Михаил Шатров, Анатолий Смелянский и я, мы наблюдали, как у Ефремова ходили желваки, он был потрясающим в этом своем праведном гневе. Какой он был настоящий мужик, сколько в нем было мужества, честности, гражданственности! *Если руководить театром, то только так, как он,* – я все время об этом думаю. Да, иногда Ефремов был несправедлив, мог быть жестким, если ему казалось, что предают общее дело. Но он был и по-настоящему демократичным, обладая фантастическим обаянием, он мог снять боль, когда это надо было, или, наоборот, заставить, чтобы эта боль у тебя появилась.

Интересно, что когда он был недоволен мной, когда пытался поставить на место, то переходил со мной на «вы». А когда все шло нормально, на репетициях, всегда говорил мне «ты». Я же к нему всегда обращался на «вы», при том, что у нас были доверительные отношения. Был посвящен в тайны его личной жизни, о которых никогда никому не рассказывал и не расскажу, но я знал, как ему бывало тяжело.

Большая часть моей творческой жизни прошла рядом с Ефремовым. Странные у нас были отношения, страстные, взрывчатые, конфликтные, любовные. Но немного людей на свете, которых я бы уважал так, как этого человека, которые столько бы для меня значили, как Ефремов. Олег Николаевич продолжает и сейчас быть для меня нравственным ориентиром, я часто ловлю себя на мысли, что, совершая какие-то шаги, невольно думаю, а как бы поступил он.

*Георгий Товстоногов, Александр
Свободин, Анатолий Смелянский,
Михаил Шатров, Олег Ефремов.
1986 год*





Театр всегда хочет как-то завоевать внимание. Но сразу ощущаю бездуховность, бессердечность того или иного сочинения. А то, что интересно, должно быть обязательно духовно – это закон театра.

Я ощущаю боль за сегодняшний день, но адресую ее к себе. Могу пояснить что произошло. Случился перерыв в сознательной деятельности человека. Идет это от всей нашей жизни. Я не могу сказать, что сегодня все молодые критики против Художественного театра или против этого направления в искусстве. Но многие просто не знают истории театра. Знают какие-то отдельные эпизоды, события, а непрерывной истории не знают. За последние десять лет произошло сокрушение кумиров. И осуществлялось это вдохновенно, без оглядки. Вот раз был Константин Сергеевич долгие десятилетия незыблемой фигурой, авторитетом – значит, и он должен пойти в полный перемол. И Художественный театр попал в тот же перемол. Что способствовало этому? Вспомним, как особенно с послевоенных лет началось принудительное омхачивание всего советского театра, несмотря на грандиозные достижения, того же Мейерхольда, Вахтангова. И как ответ данному принуждению – театр в своем движении остановился. Но сам-то Станиславский не участвовал в этом омхачивании, у него самого ни один спектакль на свой другой – не похож. Он в каждом спектакле ставил новые задачи – перед актерами, перед художниками, всеми. Это самое трудное – все время ставить новые задачи! Верю, что схлынет эта волна сокрушения кумиров, отойдет в сторону. Но в прошлом важно слышать оценки современников. Так важно услышать смысл наследия Станиславского и Немировича-Данченко: каждый спектакль должен рождаться из новой идеи и задачи!
(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.)



Олег Ефремов
и Андрей Мягков
в зрительном зале.
1981 год

Андрей Мягков

ЧЕЛОВЕК- ПЛАНЕТА

Это был 1965 год. Мы заканчивали Школу-студию МХАТ, играли дипломные спектакли. На «Мещан», где играла Анастасия Вознесенская, пришел Олег Ефремов. Ей он и сделал приглашение войти в труппу «Современника». Руководители курса сказали: «Хорошо, но у нее муж – Мягков...». Ефремов ответил: «Это уже хуже. Мужчин в театре много, мы никого не собирались брать. Ну, ладно, пусть приходит с мужем». Так я оказался в «Современнике». Это было счастье. Я, да не я один, был в то время влюблен в «Современник», все спектакли на слуху. Контакт у нас установился сразу. Если говорить о моих университетах жизни и творчества – это, конечно, Ефремов. Так сложились отношения, что он до сих пор – мой главный режиссер, мой главный учитель в профессии, главный авторитет в театре. Прошло семь лет с его ухода – а нет ни одного дня, когда мы его не вспомнили бы по любому поводу.

Он был разным. И в театре с ним было и прекрасно, и мучительно одновременно. Прекрасно, потому что с ним было ощущение пути, ты вместе с ним все время брал какие-то новые высоты, познавал жизнь, свои возможности в этой жизни. Мучительно, потому что требовательность была высочайшей, соответствовать этому иногда просто сил не хватало. Чтобы ему что-то понравилось – это большая редкость! Занимался театром по двадцать пять часов в сутки: здесь он завтракал, обедал, ужинал, все главное в его жизни происходило в театре, было связано с театром.

После его ухода наступила другая жизнь. И не только у меня. У российского театра наступила другая жизнь. Он ведь не просто личность, художник, это – эпоха в истории театра, который своими исканиями, идеями, открытыми им законами определял творческую жизнь целого поколения. И дар этот – рождать и открывать идеи – от Бога.

Он никого не повторял, ставил то, что подчас разрешали только ему. Знал и боготворил Станиславского, исповедовал его идеи, а работал по-своему, ничего не пытался реанимировать. Часто говорил о театре как об алтаре, перед которым нельзя не то чтобы лукавить, обманывать, лезть, но к которому нужно относиться только свято. Он ведь мечтал (наивнейший человек!) за кулисами поставить исповедальные будки, чтобы артист, выходящий на сцену Художественного театра, оставался один на один в исповедальной будке и готовился переступить черту, отделяющую сцену от реальной жизни.

Всю жизнь исповедовал и мечтал о Театре, свободном от житейской суеты. Идею эту не осуществил, при своем огромном уме был часто наивным и поэтичным. Но как без его мечты и идеала

Шатунов – Вячеслав Расцветаев
Потапов – Олег Ефремов
Батарцев – Михаил Зимин
Мотрошилова – Анастасия Георгиевская
Фроловский – Александр Калягин
Сцена из спектакля
«Протокол одного заседания»
по пьесе А. Гельмана.
1976 год



Олег Ефремов, Андрей Мягков,
Олег Борисов на репетиции
пьесы А.П. Чехова
«Дядя Ваня».
1984 год



скучно стало жить! Я уже доживаю свою творческую жизнь в театре, и мне порой кажется, что не ухожу только потому, что он бы мой уход не одобрил. Вот как только почувствую, что одобрит – уйду сразу.

И конечно, огромные вера и внутренняя сила в нем были невероятные. Как вспомнишь те обсуждения, бесконечные комиссии, когда приходилось играть в пустых залах – становится страшно. На что ушла жизнь, на что тратил свой дар?! Он мог убажывать, кричать, негодовать, упрашивать, обманывать, умолять, унижаться – и все это был Ефремов. И так всю жизнь! И все ради того, чтобы жил театр, который ему был дорог.

Он создал театр. Новый. С нуля. Без приказов и разнарядок, спущенных сверху. Он пригласил туда людей, сформировал труппу. Кому это еще удалось в советское время? И все, кто называет себя основателями, – это его ученики. Неизвестно, как сложились их судьбы, если б не Ефремов. Честно говоря, я удивлен, почему «Современник» не носит его имя.

Годы работы с Ефремовым были самые плодотворные. И не только на сцене, но и в жизни. Не любя высоких слов, могу сказать, что он был личностью, охватывающей всё в этой жизни. Не знаю ничего, о чем бы услышал от него: это мне неинтересно. Ему все было интересно! Наука и политика, культура и поэзия, философия и история.

Россия оставалась единственной и любимой. Настоящий патриот, без громких словопрений он доказал это в лучших своих постановках.

А сколько он открыл нам, своим артистам! Все самое интересное, что было в жизни – приглашалось в «Современнике»! Поэты и музыканты, ученые и кинорежиссеры – всех приводил на сборы труппы! Ходил в гости к знаменитым людям, которые часто были недоступны для общения, – и звал с собой актеров! Человечески все время шло обогащение. Вместе с Ефремовым я рос, развивался, старился.

Практически я был занят почти в каждом его спектакле. Могу, как на духу, признаться – так интересно мне ни с кем не работалось. Он ничего никогда не навязывал. К успеху вел, заботясь об актере. Да, он режиссер – чисто актерский, который понимал, что воплощение всех замыслов и идей зависит от актеров, поэтому к нам был терпелив и внимателен, никогда не выпускал актера на сцену неподготовленным. И артист для него никогда не был в чистом виде исполнителем, относился к нам как к товарищам, коллегам, сотворцам. Бывало, что артист ощущал себя в тупике, не мог выполнить поставленные задачи. И опять же он добивался, чтобы актер существовал на сцене осознанно, не в сопротивлении. Иногда трудно было задуманное реализовать – тогда наступали показы самого Ефремова. Это тоже было незабываемо! Актер он замечательный, показывал так заразительно, ярко, смешно, обаятельно, трагично. Повторить это было невозможно, но мысль задачи сразу становилась осязаемой, хотелось выйти на сцену и сделать все по-своему.

Когда артист счастлив? Конечно, когда в театре успех, когда он ощущает себя нужным. Этот успех Олег Николаевич дарил нам множество раз. За это – низкий поклон.

Когда сегодня просят рассказать о Ефремове, я не знаю, как это сделать. Как не знаю, как можно ответить на вопрос, что такое жизнь, творчество. О жизни и театре можно говорить или все время, или ничего не говорить, потому что отдельные эпизоды мало что проясняют. Он человек – планета, человек – театр.

Незабываемо его обаяние, так, как он хохотал, смеяться не может никто. Наверное, и так страдать, молча, ни на что не жалуясь, тоже никто не может. Последние пять лет он сильно болел. И именно в этот период, когда уже не было сил работать с прежней силой и отдачей, ему незаслуженно досталось от критики.

Несправедливо и то, что до сих пор нет мемориальной доски, нет репетиционного зала его имени, не сохранилась гримерка Ефремова. А время уходит, не осталось его спектаклей, ушли из жизни многие исполнители, и только память человеческая способна и должна оставить в истории его деяния и облик.



1979 год



Ия Саввина,
Владимир Васильев,
Олег Ефремов.
1987 год

Ия Саввина

ВСЕ УШЛО

(Не о Ефремове,
а о нем среди
людей и о людях
вокруг него)

В моем доме есть место, где стоит фотография Ефремова и предметы, рассказывающие о нем. Я никому не позволяю к этому прикоснуться. С ним ушло то, что не вернешь. Изменились отношения между людьми, другим стало общение, иная стала атмосфера, а, может быть, просто ушло мое время? Ефремов остался. Думаю, не только со мной.

Определить его человеческую суть словами невозможно. Невольно приходят на память строки Иосифа Бродского: «...в старое жерло вложив заряд классической картечи, я трачу, что осталось русской речи на ваш анфас и матовые плечи».

Но, даже «вложив заряд классической картечи», не определишь Ефремова. Много лет назад я сказала то, что утверждаю и сегодня: он – художественный руководитель театра – так повернулась судьба. Но она могла вернуться по-другому, и я реально представляю его и директором крупнейшего завода, и председателем правительства, и президентом страны.

Людей любил. Помню, как однажды, репетируя Чехова, он сказал: «Маша не любит Медведевко, Дорн не любит Полину и так далее... Понимаете, какая это трагедия? А человек, пока жив, должен любить! Надо любить!» Он произнес это, словно выдохнул.

Человек с уникальным чувством достоинства. Потому – просто человек.

«Чувство собственного достоинства –
это просто портрет любви.
Я люблю вас, мои товарищи, –
боль и нежность в моей крови.
Что б там тьма и зло ни пророчили,
кроме этого ничего
не придумало человечество
для спасения своего»

Булат Окуджава

Он провожал Булата. Плохо ходил. И только ему добрые люди разрешили подъехать на машине к театру Вахтангова, пересечь старый Арбат.



Репетиции спектакля «Дядя Ваня».
1984 год

До прихода во МХАТ мы общались редко и случайно. Во время съемок в Ленинграде я посмотрела спектакль гастролирующего «Современника» – «Голый король». Влюбилась в режиссера, в постановку. В то время Саша Володин познакомил с пьесой «Талант», он очень хотел, чтобы я сыграла в ней главную роль. Товстоногов уже приступил к ее постановке, и Володин сказал Георгию Александровичу: «Уговоришь Саввину, я оставлю это название, не уговоришь – пьеса будет называться «Старшая сестра». И приехал ко мне в гостиницу Алексей Герман, который стажировался у Товстоногова, позвал на встречу с режиссером. Я: «Зачем отнимать у него время? Я не смогу ничего делать. В Москве все – семья, больной сын и так далее...» Алеша Герман (как тесен мир!), сын писателя Юрия Германа, которого обожал Иосиф Хейфиц, мой режиссер по «Даме с собачкой». Когда старшего Германа не стало – как был подавлен и растерян Хейфиц: «Я же без него ничего не могу». И от отчаяния, наверное, снял чеховскую «Даму с собачкой».

И вот сын Германа, впоследствии потрясающий режиссер («Мой друг Иван Лапшин» и так далее) сказал: «Ты идиотка, или прикидываешься? Это же шанс просто познакомиться с Товстоноговым!». И познакомились. И на всю жизнь. Казалось бы, зачем я все это вспоминаю? А затем, что вокруг Ефремова были уникальные люди. Он ценил, и его ценили. И мне хочется упомянуть их всех, но не получится. Их много, и большинство уже ушло.

Я работала в Театре им. Моссовета, когда раздался звонок Олега Николаевича: «Это Ефремов. Надо поговорить. Хочу пригласить тебя на роль в наш спектакль». Володин и Ефремова уговаривал



меня взять на главную роль в пьесе. Пришла. Это было в старом «Современнике» на площади Маяковского. За столом сидят Ефремов и Эрнст Неизвестный. Кругом ни стула, ни табурета. На мне был подарок Нади Леже – шуба до пят из меха ильки – роскошное одеяние. Я посмотрела на них, сбросила шубу на пол – и села на нее. Они вскочили. Эрнст притащил какое-то кресло. Олег пытается объяснить: «Понимаешь, мы уже репетируем, но меня Сашка «достал»: возьми Саввину, возьми Саввину!». Я пришла на следующий день. Репетировал Львов-Анохин с Лилей Толмачевой. Я вижу, как меняется в лице Лилия – ее можно понять! Я не актриса и по характеру, и по воспитанию, поэтому мне многие актерские качества просто не присущи. Увидев лицо Лили, я сразу сказала Ефремову: «Олег, я не могу, не получается со временем!». Он с облегчением вздохнул! Ему лишь бы сказать Володину, что Саввина сама отказалась! Но на всю жизнь осталась любовь к Лиле. И мы теперь встречаемся иногда где-нибудь – и радость, и счастье!

Та единственная репетиция в «Современнике» памятна вторым профессиональным уроком, который я запомнила на всю жизнь. Таких серьезных уроков в моей жизни было три.

Первым был Ролан Быков. Он репетировал со мной в Студенческом театре спектакль «Такая любовь» Павла Когоута. Когда работали в комнате – все было прекрасно, а вышли в зал – меня не слышно в пустом зале даже в первом ряду. И тогда Быков сказал: «Иечка, нужен посыл, это не голос, не горло, – это *душевный посыл!*». Много лет спустя, Юрий Александрович Завадский говорил: «Представляете, какая хитрая Саввина, вот вы орете, орете, а никого не слышно, а Саввина шепчет – и ее слышат три тысячи человек!». Это – Быков.



Репетиции спектакля «Горе от ума». 1992 год



Второй урок дал Львов-Анохин на репетиции в «Современнике». Он делал замечания актерам и сказал: «Лилечка! Надо тянуть мысль! Нельзя ставить точки в монологе! Точка будет там, где мысль до конца стала ясна!».

Третьим стал Ефремов, когда я перешла во МХАТ. Репетировали «Обратную связь» Меня часто называли «специалисткой по очеловечиванию ролей». Роль в «Обратной связи» – персонаж-функция. Мне было не по себе. Все не ладилось. Ефремов, сделав свои пожелания артистам к следующей репетиции, оставил меня одну. Он: «Тебе стыдно произносить этот текст?». Я: «Да!». Ефремов: «Ну и дура! Запомни: чем непроизносимее текст, тем больше наглости и напора должно быть в исполнении!».

Никаких упреков к автору. Он отстаивал свою *идею*! Только забыл Пушкина: «Не настаивай на излюбленной идее». Я не люблю драматургов. Но Гельмана – добрейшего, умницу, «своего человека» – люблю. И Ефремов его любил. А потом Миша Львов, артист Театра им. Моссовета не поленился (мы сейчас все ленимся и не смотрим работы друг друга), после спектакля зашел за кулисы и сказал: «Все замечательны – Смоктуновский, Попов, но самое пронзительное для меня – был ваш диалог со Славочкой Невинным». Все это сделал Ефремов.

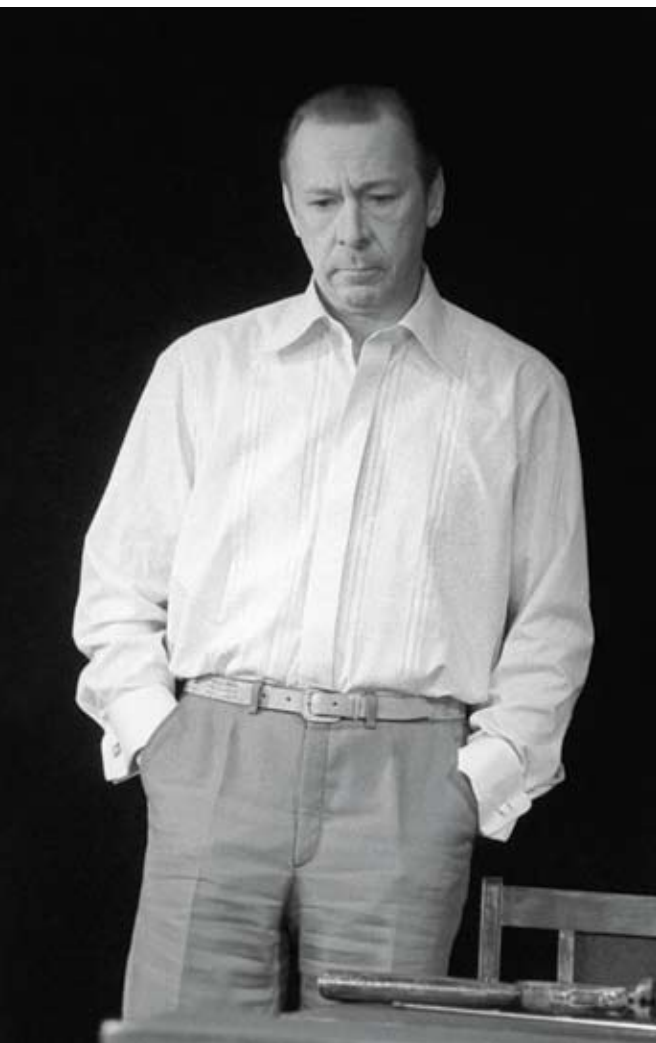
А как я оказалась во МХАТе?

Мы изредка с Ефремовым встречались. Я, шутя, спрашивала: «Когда позовешь к себе?». Он, уже работая во МХАТе, отвечал: «Я сам не знаю, как мне оттуда уйти». Во МХАТе ему было трудно, далеко не все с энтузиазмом приняли его приход. Я по-прежнему работала в Театре Моссовета, но к этому времени умер Юрий Александрович Завадский, и, конечно, многое в театре менялось. Если бы он был жив – я и мысли об уходе из театра не допустила бы, столь велика была моя преданность ему.

И вот однажды вечером, когда у меня были гости, – раздался звонок. Олег: «Я сейчас зайду, мы уединимся минут на пятнадцать». Приехал, мы уединились. Он: «Слушай, я был так рад, когда весь художественный совет заявил, что хорошо бы пригласить в нашу труппу Саввину. Вот я тебе и позвонил». Я начала что-то щебетать, что, мол, семнадцать лет работы в одном театре, а тут новый коллектив... Он сомнения разрешил очень просто: «Хочешь – приди на роль, хочешь – приди на полгода, год. Хочешь – на сколько хочешь. А у себя в театре можешь сказать так: Ефремов просил помочь!» Эта фраза оказалась паролем: даже Ростислав Плятт, который не мог вообразить мой уход, сказал: если Ефремов о чем-то просит – отказывать нельзя! Ему никто не мог отказать! И Анатолий Эфрос, будучи больным, не смог отказать в постановке! Он имел такую силу убеждения. А Фаина Георгиевна Раневская буквально заставила меня взять ее перстень-печатку, где было выгравировано «БФ» – это подлинные инициалы. Она сказала: «Вы обязаны взять! Здесь написано: «Благословляю. Фаина». Потому, что вы уходите к Ефремову!».

Его работа во МХАТе – это ежедневные титанические усилия. Долгое время обсуждали, правильно ли он сделал, уйдя из «Современника»? Его переход я сравниваю с ситуацией, когда вы сидите дома, у вас есть пожарный шланг, а рядом загорается дом... Вы, что будете ждать, когда придут пожарные? Из «Современника» Ефремов ушел, потому что погибал МХАТ! И тем самым обрек себя на чудовищный подвиг и постоянное сопротивление, преодоление! Может быть, он преувеличивал свои силы. Хотя я считаю, что за время его работы во МХАТе было много хорошего и сильного. А какой спектакль «Три сестры»! Уникальная постановка по духу, по атмосфере! Его переход – это господом посланный знак: он не имел права не поддержать самый главный театр Советского Союза.

Готовность поддержать любого талантливого человека – тоже уникальна. На какой сцене можно было увидеть такое созвездие режиссерских талантов: Додин, Гинкас, Эфрос? А Ефремов был не просто художественным руководителем, а хорошим режиссером! Ставил сам – а рядом работали лучшие из лучших. Где можно встретить подобное?



Зилов.
А. Вампилов
«Утиная охота».
1979 год

Вот не помню, а врать не хочу, по какому поводу были накрыты в театре столики, мы что-то праздновали. И приехал Кира Лавров. Я сидела за соседним столом, очень близко к Ефремову и Лаврову. Не подслушивала (нет!), просто слышала и видела их. Лавров в это время был оглушен уходом из жизни Товстоногова, а Ефремов собирался запускать новый спектакль и пригласил на постановку Темура Чхеидзе. Умоляюще и безнадежно Кира Лавров попросил Ефремова помочь осиротевшему театру, отдать им хорошего режиссера на постановку. И без секундной паузы Олег Николаевич сказал: «Кира, ты что, мог подумать, что я откажу? Да я его еще и уговорю!». У Лаврова слезы навернулись.

«Вы, нынешние, ну-тка»?!

Потом, на прощании с Ефремовым, Лавров сказал прекрасные слова с любовью и болью и предложил дать «Современнику» имя Ефремова.

Как он любил Смоктуновского и страдал, когда того не стало!

Как любил Леночку Майорову! Но «Три сестры», где она играла Машу, после ее гибели не отменил. Многие обвиняли его в черствости. Но, если вдуматься, – что важно для ее памяти: отмена или сыграть любой ценой спектакль в ее память?

Его принцип игры – исповедальность. Актер не имел права прятаться за профессионализм, за фокусы мастерства. Только исповедальность. Актер играет кровью и только тратой души может оправдать пребывание на сцене. Ефремов не просто провозглашал принципы, сам жил по этим законам.

Он не любил показывать, как надо играть. Он начинал репетировать с терпеливого объяснения. Тут же некоторые начинали выяснять, разговаривать, уходить от конкретного задания. Это происходит от слабости, неуверенности. Андрей Попов обычно в такой ситуации мне говорил: «Вот они сейчас поговорят, поговорят, – а потом я выйду, займу площадку на полчаса – и перерыв!» И вот тогда Ефремов не выдерживал говорильни, и от отчаяния, что не мог пробиться к актеру, который осмысленно и своим путем должен добиваться поставленной задачи, выходил на сцену. И показывал, как надо играть! Никто из самых замечательных артистов не мог увиденное сыграть! Мне всегда хотелось, чтобы он сыграл какой-нибудь спектакль один за всех – это был бы вечный праздник!

Как-то я опоздала на репетицию «Горе от ума», где играла Хлестову. Зашла в зал – все умирают от хохота! Это Ефремов, не дождавшись, играл мою роль.

А как он показывал Шамраева в «Чайке»? Олег Николаевич сказал, что Шамраев все время хочет «встрясть» в разговор, но на него никто не обращает внимания. Он пробует это сделать несколько раз – и каждая неудачная попытка накапливает обиду. И как Ефремов-Шамраев с этой обидой шел по сцене – помню и сегодня! На это нельзя было смотреть без смеха! В том спектакле я играла Полину Андреевну, в которой актрисы видели всегда только любящую женщину. Он мне сказал: скучно! И восстановил текст, который старый театр выкинул. В тексте шел повтор сцены Дорна и Полины Андреевны, которая вновь и вновь канючила: «Вы опять весь вечер смотрели на нее!» Становилось понятно: она не просто любила, а «достала» своей любовью. Это было не только сильное чувство, но и желание собственности на любимого человека. Когда Ефремов дал этот ключ – сразу стало интересно играть! Он вообще часто дарил актеру чувство свободы – когда хотелось сочинять, фантазировать. В той постановке Аркадина в сцене воспоминаний рассказывает об озере, где во времена ее молодости проходили вечера, гуляния, и о Дорне, который тогда был кумиром... А Полина Андреевна вдруг вынимает платочек и – чудовищный вскрик! Зал хохотал. А Невинный-Шамраев, муж Полины Андреевны, бросал мне: «Кловун!».

В «Трех сестрах» я играла Анфису, восьмидесятилетнюю няньку. Ефремов попросил меня подстраховать в этой роли Софью Станиславовну Пилявскую. Отказать ему, как я уже говорила, было невозможно. Нянька, так нянька. Помните сцену, когда Ольга вместе с Анфисой приходят в дом,



*Анна Константиновна – Ия Саввина
Антон Николаевич – Олег Ефремов.
Кадр из фильма
«Продлись, продлись очарованье»*

живя на казенной квартире? И бабка говорит: «Квартира большая, казенная, и мне цельная комната и кроватка. Все казенное. Проснусь ночью и – о, Господи, мать Божия, счастливей меня человека нету!». Вдруг Ефремов предложил: «Ия, я понимаю, это трудно, почти несовместимо с текстом, но ты попробуй в этом тексте потосковать о доме, где прожила всю жизнь». И я начала гладить колонны дома – навернулись слезы, возникла живая интонация. После спектакля он подошел и поцеловал меня.

Он сам был великим актером! В любом проявлении – необыкновенен! Высшей похвалой было слово «Молодец!», его я услышала после спектакля «Московский хор», куда пришлось вестись в четыре дня.

В кино, будучи партнером, говорил: «Я отдыхаю. Теперь мое дело – его дело (указывая на кино-режиссера). А мое дело простое – актерское. Будучи партнером, никогда не режиссировал, не спорил с режиссером. В фильме «Продлись, продлись очарование» был эпизод, когда я позволила себе срежиссировать. Ефремов–герой фильма – вез меня в машине, и моя героиня объявляла, что она хочет выйти. Как ему задержать ее? Не хватать же! Я предложила: «Да элементарно! Бери ремень безопасности и накинь!». Он был в восторге от моего предложения, немедленно, в секунду это сделал, а потом страшно хохотал. И опять: «Молодец!». После пробы в кино на фильм «Традиционный сбор», где нас обоих не утвердили, он сказал жене Аллочке Покровской обо мне: «Такая смешная! Ну, такая смешная! Представляешь, спорит с Натансоном!».

Сколько я получила от него «оплеух»! Но смешно, не обидно. Об этом надо отдельную книгу писать. А последнее – это на пленке, на кассете в последний его год, в моем доме.

Ефремов: «Она всегда ругается, потому что ничего не понимает. Но она мой друг. Мой Человеческий друг. Так выпьем за дружбу Олега Николаевича Ефремова и Ии Сергеевны Саввиной!».

Уникальная личность. Организатор, выдумщик, неумный фантазер – и в то же время – артист, великий артист! И великий, драгоценный человек.

*Запись беседы от 20 мая
2007 года.*



*На семидесятилетии.
1997 год*

Возможно, впрочем, что все началось с тех пор, когда еще в Детском театре он сыграл ряд несколько ролей в пьесах Розова. И правда, выходил на сцену молодой парень (играл он вчерашних школьников или рабочих), и на первый взгляд был похож на многих других, таких же молодых актеров театра и кино – те же простота, непринужденность, та же современность манеры и облика.

Но на этих самых наглядных и общих признаках сходство кончалось. Не надо было особого внимания, чтобы заметить, например, в Косте Полетаеве из «Страниц жизни» умное и тонкое построение характера, не простого и не однозначного. Тип, но никак не «типаж». Уже в этой одной из первых своих серьезных ролей Ефремов раскрылся как характерный актер внутреннего перевоплощения. Без особых внешних перемен – зато каждый раз переключение собственной психики, сложный ее перевод на другие рельсы. Новый склад ума, новая логика, новый характер общения.

Типажный актер поверхностен. Он не углубляется в роль, а только слегка приспособливает себя к ней. В кино такого типа актеры – рабы режиссера, отученные от инициативы и не тоскующие без нее. Ефремов по натуре предельно самостоятелен. Оставаясь как будто самим собой, он копает роль вглубь, как крот, как упрямый жук землю, он рыхлит и распахивает ее изнутри, прокладывая какие-то свои собственные траншеи, так, что потом эта роль уже сама по себе кажется и сложной, и неожиданной.

Он – актер-аналитик. Его мастерство актерское и режиссерское – именно в сфере анализа. Он знает смысл и цену *действенному разбору* роли – это особого рода искусство, которым владеют далеко не все ученики Станиславского, но которое Ефремов со свойственной ему хозяйственной приглядкой учуял в мхатовской школе как огромную ценность. Учуял и освоил. Теперь он – мастер действенного анализа пьесы и роли. Даже педант в этом, при всей неровности и импульсивности натуры.

Театральные режиссеры, работавшие в последние годы с Ефремовым как с актером, знают, какое мучение и какая это одновременно прекрасная школа – иметь в руках не послушное актерское тесто, а сверхсамостоятельный творческий организм, у которого *все свое* – от миропонимания до методики репетиций. Такого не заморозишь разговорами вокруг и около – ему подавай существо. Ефремов в работе просто одержим точностью и логикой мысли. И пока он не докопается до этой логики, сам или (что бывает реже) с помощью другого режиссера, до тех пор не будет покоя ни Ефремову, ни окружающим. Нелегкая это натура.

Если при сегодняшнем взаимопроникновении театральных систем все же допустимо деление театра на какие-то направления, то Ефремов представляет от театра психологического. Он исповедует и защищает, не боясь обвинений в консерватизме, именно эти принципы. Сам таков и уже воспитал целую группу таких же приверженцев психологической школы. Другие воспевают «актерский театр», и их скучно слушать, ибо сразу понятно, к чему, к какой рутине все клонится. Ефремов говорит убежденно: «Актерский психологический театр!» – и это звучит совсем иначе, подтвержденное тем, что Ефремов и его друзья делают. Психологический театр сейчас переживает сложное время. Он редко где существует в чистом виде. Мнимое психологическое искусство нередко выдает себя за истинное. А истинное бывает не просто разглядеть в разного рода постановочных хитростях.

Наталья Крымова
Из статьи «Играет Ефремов...»



Я думаю, когда мы сегодня обсуждаем, какие театры открывать, какие запрещать, какие закрывать, какие направления поддерживать, а какие не поддерживать, – это очень опасный путь. Каждое направление имеет право на существование, но должно существовать с той основой, о которой я говорил. Да, мы живем в свободное время, но, вынося какому-то явлению приговор, должны ощущать свою ответственность перед жизнью и временем. Я за то, чтобы все оставалось, как есть. Пускай сама жизнь многое подскажет. Время все расставит по местам. Те театры, которые сумеют выжить в новых экономических условиях, – будут жить. Те интересные явления, что оказались беспомощными в нынешних обстоятельствах, – государство поддержит. Мы придумаем какую-нибудь форму этой государственной поддержки. Мхатовцам нужно подумать, какие стороны и грани своего искусства нужно сохранить и развивать. Просто так восстанавливать старые ценности – занятие ненужное. Самое трудное было для меня – поставить «Три сестры», чтобы это совсем не было похоже на спектакль Немировича-Данченко. Но поставить по-новому, не придумывая искусственно какие-то обстоятельства, не помещая героев в гарнизон или казарму, – это будет чуждо для МХАТа. Да и не Чехов это. Мне хотелось найти новый ресурс именно из Чехова, потому что найденное Немировичем – представлялось пройденным. Так Художественный театр должен смотреть на каждую свою новую работу. Если это произойдет, то постепенно будут возвращаться подлинные ценности.

(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.)



На гастролях в Америке.
Виктор Гвоздицкий,
Анатолий Смелянский,
Олег Ефремов.
1998 год

Виктор Гвоздицкий

“...НЕЗАПНЫЕ ДАРЫ”

*«... кто жизнью своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор:
Клянусь, тот будет небу другом,
Какой бы ни был приговор
Земли слепой...»*

А.С. Пушкин

С Ефремовым я встретился на спектакле «Пушкин и Натали» – мы привезли его из Ленинграда в Москву. Я очень волновался – камерное пространство, все так близко, все какие-то другие, чужие, что ли... В сторону Ефремова даже не смотрю. Однако чувствую оттуда «помощь»: реагирует, засмеялся. Понял, видимо, как актер актера, что нужна поддержка.

Потом уже в репетиционных беседах и просто в разговорах он все время возвращался к Пушкину. Пушкин был субстратом всей его жизни. Пушкиным онверял Чехова, Мольера, Ростана, Лермонтова, когда с Н.М. Шейко репетировали «Маскарад».

– Если бы Пушкин...

– А как бы Пушкин...

Тема Пушкина от начала, когда он вводил меня в свой театр, до последних наших с ним встреч существовала. Он уже незадолго до смерти говорил мне, что сейчас хотел бы сыграть Сальери.

Вообще-то играть он разлюбил. Но по сцене скучал. «Ну а ты? Давай Моцарта, что ли».

Убежденность в осуществлении таких планов ошеломляла.

Тогда же, в день нашего знакомства, после спектакля я вернулся в актерскую комнату, а там сидит Олег Николаевич Ефремов. Собственно, это была просто комната. Спектакль шел в какой-то



*Участники первой репетиции спектакля
«Три сестры» в кабинете Олега Ефремова.
июнь 1995 года*

гостиной. Комнатный спектакль, тогда эта мода только начиналась – доверительное общение с залом. Режиссеры еще не ставили на свалках, на балконах, на чердаках, в переходах. Ставили нормально. Прихожу – сидит Ефремов. Для меня это была фигура необъятная, легенда. Я знал его по фильмам, в театре не видел. Мы не были знакомы. Он заговорил. Про спектакль ничего не сказал: «Ну, как ты, чего ты? Что будешь делать?». Отвечаю: «Я сейчас уезжаю «Стрелой» в Ленинград».

И уехал.

Я знаю, что потом он смотрел спектакли со мной у Левитина, у Гинкаса. Вообще, был из числа режиссеров, смотрящих не только свои спектакли.

Потом, уже спустя какое-то время после моего прихода в Художественный театр, когда уже были сыграны Арбенин и Тузенбах, сидя у него, я спросил... (Разговаривать с Олегом Николаевичем было довольно трудно, потому что он был человеком монологическим, в диалоге он дарил собеседнику словно обрывки постоянного внутреннего монолога. С ним можно было молчать, и он при этом не смущался. Все его актеры знали это его молчание, паузы, в которых он «исчезал», как будто проваливался, и потом выходил из них, как ни в чем ни бывало. Поначалу мне это выдержать было тяжело. Я относился к нему с огромным пиететом, с нежностью, с любовью. Я был захвачен его человеческой тонкостью и безусловным для меня авторитетом).

... так вот, чтобы не «усугублять» одну из таких пауз, я спросил: «Олег Николаевич, а почему вы не позвали меня в свой театр 15 лет назад, после «Пушкина и Натали?» Он ответил: «Помнишь, я пришел к тебе за кулисы после спектакля? Пришел тебя приглашать, а ты сказал, что в Ленинград уезжаешь».

Ефремов замечательно ощущал поэзию и в слове, и в драме, и в жизни. Стихи читал великолепно. Идеально соблюдал метр. Он был совсем не бытовым режиссером, поэтому ему давался Чехов, он понимал его связь с символистами, он ощущал человеческую «недосказанность», неразгаданные тайны, например, говорил, что до конца не открыл для себя Тузенбаха и Соню.

Как-то после репетиции мы продолжали разговор о Сирано, и он вдруг спросил меня: «Кого тебе жаль в этой пьесе?». Я ответил: «Конечно, Сирано». А он мне: «А мне жаль Кристиана. В сцене у балкона Сирано – великолепен, а Кристиан так жалок...». В этом весь Ефремов, его масштаб, его способность быть «над» – над человеком, над актером, над пьесой.

Одиночество Ефремова было не следствием обстоятельств, оно было его постоянной природной особенностью. На последних репетициях «Сирано», длящихся три часа, он уже и задерживать никого не мог, прерывался только для того, чтобы посмотреть «Новости». Я не понимал тогда, до какой степени он страдает от того, что происходит со страной, с театром. А то, что произойдет с театром, он предчувствовал. Он уже никого не задерживал, только мог сказать: «Ну, если кто-то хочет посмотреть со мной новости, то может остаться...».

Он чувствовал все каким-то гениальным чутьем, которое у него было всегда и по отношению к людям театра и вообще ко всем, с кем сталкивала жизнь.

Его мужскую харизму понимала Елена Владимировна Юнгер. Эти два человека – Ефремов и Юнгер – были главными людьми моей жизни. Мне не хватает их до сих пор, свою жизнь в театре я



А.П. Чехов «Три сестры».
Сцена из спектакля.
1997 год

делю на две половины— с ними и без них. Юнгер мне всегда говорила о Ефремове: «Я его обожаю». Хотя они не были знакомы. В одном ее моноспектакле о Достоевском была фонограмма с его голосом, и Юнгер говорила, что голос этот действует на «гормональном уровне». Я спросил ее разрешения передать ему этот отзыв, она сказала: «И передайте еще от меня привет». А Ефремов, когда я ему про голос передал, моментально согласился: «Ну, правильно...». Для него это было не ново. Он понимал, кто такая Юнгер, кто такой Акимов, хотя театр акимовский был ему далек. Его театральные пристрастия не мешали ему ценить людей другой театральной веры. Он не был адептом искусства Мейерхольда, но пригласил на роль в своем театре «мейерхольдовскую» Бабанову и отдал ей все «медали». Он говорил: «Вот вышла, и от наших не осталось ничего». Олег Николаевич позвонил Марии Ивановне после премьеры и 50 минут говорил комплиментарные слова, от которых она отвыкла, особенно в те последние ее годы. Он воздал ей как актрисе, хотя театра, которому она оставалась верна, не знал. Уважал, но не поклонялся.

Женщины его обожали, а мужчины ему подражали. Михаил Козаков рассказывал, что искал такой же одеклон, каким пользовался Ефремов, покупал рубашки, как у него. Ему подражали, ощущая особый магнетизм личности, который проявлялся не только в профессии, но и в жизни. Это, конечно, был гипноз, которым он владел и осознавал эту свою силу до последних дней. Его ответ на мой очередной «концентрирующий» вопрос, мог ли он быть президентом, заданный, когда болезнь «дышала» ему в затылок, тому подтверждение: «Конечно, мог бы. Надо только напрячь людей, объяснить, как следует работать, и все».

Как-то, уходя после всех с репетиций, может, это была одна из наших самых последних встреч, задержался в его кабинете. У меня были какие-то неприятности – было тяжело. Я уже стою в дверях, он меня подзывает и спрашивает: «Что с тобой?» Я был поражен, репетиция шла три часа, сцена репетировалась не моя, у меня были какие-то реплики, так что я не в центре внимания. Я отвечаю: «Да вы тоже грустный, Олег Николаевич». Тогда он говорит: «Знаешь, почему я грустный? Не то, не так... Иная, лучшая потребность мне свобода... я так поверил в эти перемены. И вот думаю – какой крах будет у всего этого. Это видно по театру – куда он идет».

... Репетировать, репетировать, преодолевая болезнь, репетировать.

Вдруг: «Вот выпустим «Сирано» и возьмемся за «Гамлета».

Пауза.

– Ты думаешь, что этого не будет? Все будет.

Я был потрясен, что он, все понимая, – обдумывает. Строит, вынашивает планы на будущее.

«Три сестры» был спектакль одновременно и светлый, и мрачный. Это был спектакль-предчувствие, спектакль-надежда.

В нем были заняты все близкие ему артисты: Невинный, Мягков, Саввина, Любшин, Пилявская, Майорова, Медведева. Я впервые с ним репетировал. Когда был застольный период, мы все читали, он время от времени западал в свои паузы. Я не понимал, в чем дело и волновался – режиссер молчит, а для всех актеров это было вполне привычно. Иногда Ефремов показывал минимально, много раз извиняясь перед артистами, что он показывает хуже, чем они играют. Замечательно показывал женские роли. Я не могу забыть, как он показывал роль Наташи, у которой в его существовании была своя правда, такая же пронзительная, как у сестер.

Мы очень долго репетировали за столом: читали, молчали, вспоминали Чехова, равнялись на Пушкина, уходили в диалоги о современной политике, которая его всегда занимала.

А когда вышли на сцену, оказалось, что все уже заложено. Для меня это было неожиданно, я думал, что будет неразбериха. И эта слаженность шла не столько от детального разбора, сколько от его личности, самого его присутствия, от его отношения к происходящему.

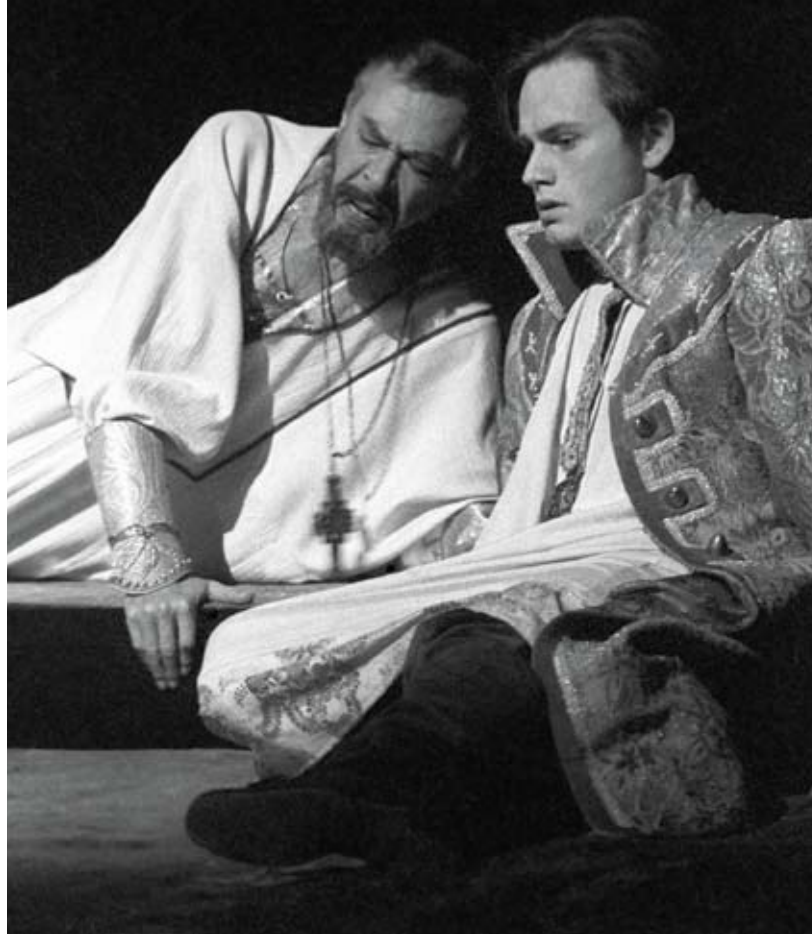
Я был поражен тем, что даже мастера в его присутствии были скованны, его стеснялись. Их любовь к нему и страх перед ним были чем-то единым. До выхода на сцену я ни у кого не видел ни одной свободной «пробы».

Катя Васильева, много работавшая с Ефремовым, умный и очень независимый человек, говорила мне: «Главное дотянуть до сцены – там будет не так страшно – он будет дальше».

Действительно, он сидел в дальнем ряду, вспыхивала его сигарета, и боковым зрением каждый ощущал его реакцию. Он не хвалил никого. Но все понимали, когда ему нравилось: со своего места он как олень подавался вперед, был натянут, как тетива. Это был хороший знак, хотя, что хорошо, кто хорош, кто плох – от него никто не слышал. Мне он вообще ничего не говорил, и у меня было ощущение полного провала. Да еще он мне рассказывал, что не все понимает про Тузенбаха. Катя Васильева предупреждала меня: «Вот увидишь – в главной сцене ты будешь».



Марина – Нина Гуляева
Астров – Олег Ефремов
А.П. Чехов
«Дядя Ваня».
1988 год



*Борис Годунов — Олег Ефремов
Федор Годунов — Сергей Шнырев
А.С. Пушкин
«Борис Годунов».
1994 год*

находиться где-то около Красной площади». Как в воду глядела. Когда мы репетировали сцену прощания Тузенбаха с Ириной, Ефремов мне говорит: «Отойди дальше, дальше, еще дальше, я же сказал тебе – дальше, понимаешь, чтобы вообще не было видно лица, и тогда крикни сильно «Ирина!». Ну и про кофе, что там есть. Чтобы только слышно было!».

На него очень давила ситуация в театре. Он не предполагал, что так пойдет. Он другого хотел. Сейчас говорят, что раздел театра был акцией вандалов: разделение труппы и прочее. Это не так. Можно что угодно говорить о последнем периоде Ефремова, но театр для него всегда был – ИДЕЯ, даже в самые тяжелые периоды его жизни. Я думаю, что его одиночество вызвано тем, что он не находил людей, адекватных своему замыслу. Он уже многого не мог сказать. Да и свойственная ему деликатность этого не позволяла. Он никогда ничего не декларировал. Никогда ничего не ждал.

Ефремов очень часто говорил о Станиславском, его интересовала подсознательная сторона системы и, конечно, сосуществование актера и режиссера в одной личности. Он сыграл свою последнюю роль Бориса Годунова уже на пределе сил, уже не мог долго играть, задыхался. И играл

быстро, чтобы успеть все сказать. Это соединение уходящего Ефремова и умирающего Годунова создавало особую трагическую интонацию. В Ефремове было много от Годунова: и разрушитель, и созидатель в одном лице. Это была трагедия ухода перед общей катастрофой. Последние свои роли: и Мольера в «Кабале святош», и Годунова – он играл «на разрыв», своей кровью предощущая близость смерти. Это ведь и была его, Ефремова, личная ситуация. Он видел, что остается в одиночестве, что распадается театр-дом.

Однако же удалось мне застать еще и Ефремова веселого, легкого, по-особенному элегантного. Он притягивал к себе людей. Я помню такой эпизод: какой-то орден новомодный ему должны были вручать. Чествование проходило в очень дорогом ресторане, какие в те годы расцвели по всей Москве – с портье, с крупье. Позвал он и меня с собой. Поехали. Среди орденосцев были и Зайцев, и Церетели, и еще кто-то... из другого мира. Компания совсем не ефремовская. Но всех он знал, со всеми был знаком, был на «ты», что меня, признаться, удивило. И для всех он был центром притяжения.

На этом помпезном вручении орденов, которое произошло довольно быстро, уже на выходе из ресторана я увидел такую сцену. Весь «бомонд», все хозяева жизни стоят вокруг него и смотрят на него снизу вверх. Он стоит, выпрямившись, в шикарном синем костюме из тонкой шерсти, с ярким галстуком и что-то сверху объясняет...

Ефремов, который мог отпустить крепкое словцо, не раз говорил: «Ненавижу каботинаж», – и был совершенно искренен. Приехав из Парижа, он сказал: «Я все понял – будем делать как в «Комеди Франсез» – сосьете и сосьетеры». Он все время хотел что-то переменить, реформировать, «дойти до самой сути».

Я застал Ефремова в последний период его жизни, о котором теперь принято говорить уничижительно. Это не совсем так. Когда он репетировал со своими актерами, – более собранной творческой компании я не видел. «Три сестры» сделаны ансамблем, который на развале не создать. Даже «Сирано» – спектакль, который не он выпускал, не доведенный им до конца, основан на собранности всех и каждого. Вибрация хорошего творческого нерва, пиетет и доверие к режиссеру-лидеру, который сумел за эти тридцать мхатовских лет всю труппу повернуть лицом к своему времени – да многие ли режиссеры входили со своими актерами в такой бескорыстный и самоотверженный, но требовательный союз? Другое дело, что-то не получилось – но не получилось и у самого времени. Ведь это было и началом другой жизни театра, наступление которой он видел, вседозволенность которой – презирал.

Заигрывание со зрителем или подыгрывание вкусам аудитории для него было невозможно – главным для него оставался спектакль в контексте времени, искусства, социума, но не «заполняемости зала». Он мог, анализируя работу того или иного актера, сказать: артист хочет нравиться. А понятия «коммерческий спектакль» при нем и вовсе не было.

Неизбежную развязку свою, своего театра, может быть, даже театра вообще, встречал он как Сирано:

– Бить веку вашему поклон?!

Не кланяюсь я и не каюсь!

Вспоминаю, что одна из ефремовских пауз «разрешилась» текстом из несыгранной им роли:

–... быть может жизнь

Мне принесет незапные дары.



1990 год



Деклан Доннеллан, Лев Додин,
Олег Ефремов. Любимовка.
1997 год

Лев Додин

О ЕФРЕМОВЕ

Уже много лет каждый раз, проходя мимо стоянки автомобилей на площади Маяковского у гостиницы «Пекин», я поражался крошечному метражу площади, на которой разместил Олег Николаевич Ефремов главное создание своей жизни – театр «Современник». Не верилось, что на таком небольшом пространстве умещалась мощь этого театра, сыгравшего историческую роль в становлении тогда советского, а теперь и российского общества, в становлении людей, связанных с культурой. А люди эти, будем надеяться, одна из основ общества.

Олег Николаевич Ефремов – первым в середине двадцатого века осуществил возвращение к духовным истокам учения К.С. Станиславского и дореволюционного театра. Я думаю, он начал не только реформу советского театра, он одним из первых в мире, абсолютно лично, на новом витке развития театра, ощутил корни и суть того, что питало учение К.С. Станиславского (и Вл.И. Немировича-Данченко в какой-то мере) и что нашло выражение в создании Московского Художественного театра. Это обращение к истокам означало возвращение в театр *живой жизни*, всего того, что, как считалось, существовало в официальном государственном МХАТе и что на самом деле там давно умерло. В это время многие искренне старались работать по системе Станиславского, но, клянясь в верности учению Станиславского, на самом деле решали вопросы и задачи абсолютной неправды.

Ефремов – во многом сын XX съезда, воспринявший все лучшее в историческом событии, поверивший в это лучшее и пытавшийся реализовать главные уроки этого события в действительности. Он поверил, что крошечные, выплывшие на поверхность обрывки правды и есть



*Снос театра «Современник»
на площади Маяковского.*



*Олег Ефремов, Михаил Николаевич
Кедров, Евгений Евстигнеев,
Александр Володин в антракте
спектакля «Пять вечеров».
Театр «Современник».
1960 год*

возвращение к истокам русской цивилизации и русской культуры. Он начал возвращать в театр суть этой русской культуры, живую, взаправдашнюю жизнь, которая текла за окном и звучала на улице, то есть, то, с чего начинали когда-то Гоголь, Толстой, Чехов, Станиславский. Это возвращение на сцену живой, несуразной, негармоничной и не всегда внятно выраженной жизни было абсолютной революцией для советского театра, а значит, и для русского театра, потому что тогда другого русского театра не было. Это была та самая правда, которую власть старательно из театра и жизни выжигала именем Станиславского.

Шок, который мы, совсем молодые люди, испытывали на спектаклях «Современника», сегодня передать новым поколениям почти невозможно, потому что это не сравнимо ни с какими правдами сексуальных отношений и матерным нецензурным языком на сегодняшней сцене. Последнее – частичные «правденки», у Ефремова возникла цельная, воспринятая во всей полноте мироощущения и в разнообразии природы чувств, современная, противоречивая и объемная стихия живой жизни. Это первое и главное.

Второе, не менее важное. Целью сценической правды было открытие сущностной правды жизни. Это была правда-протест и правда-открытие, потому что существующая до этого на сцене и кинематографе так называемая правда являлась абсолютной ложью. И насаждаемая правда как абсолютная ложь советской системы и была лучшим способом удушения русской культуры, которое длилось, пока существовала сама власть.

Прорыв, совершенный Олегом Николаевичем, был революционен и фантастически заразителен. Он требовал удивительного, на сегодняшний день особенно странного, соединения мощнейшего актерского и режиссерского таланта, человеческой открытости, личностной истинности и полноты гражданского чувства, слов, которые сегодня как бы даже вроде неловко произносить. Причем он делал это на материале, казалось бы, очень наивных произведений.

Его первый спектакль «Вечно живые» – советская история, добрая и позитивная, весьма мягко рисующая жесточайшие годы Великой Отечественной войны. Но простота и естественность, негромкость существования людей, которых он открыл в пьесе, вдруг переворачивали саму историю. Задачи, поставленные в спектакле Ефремовым, выглядели скромнее тех, что прозвучали в гениальном фильме М. Калатозова и С. Урусевского «Летят журавли», заново открывшем вечный трагизм и антигуманизм любой войны.

Ефремов в спектакле говорил о том, как непросто на войне остаться человеком. Но это было так убедительно и пронзительно, что возникал трагизм иного рода. Если говорить о художественных особенностях и достоинствах Ефремова, то одно из главных его свойств – он удивительно тонко чувствовал и обнаруживал тихий *трагизм повседневности*. Трагизм не как исключительность обстоятельств (исключительность обстоятельств Ефремову и как человеку, и как художнику была не свойственна, недаром ему порой было так трудно с классикой и недаром его так тянуло к Чехову), для него трагизм и в жизни, и в искусстве открывался в повседневности, в взаправду прожитой минуте. Эта минута была непростом.

«Вечно живые» я смотрел мальчишкой где-то близко к премьере, постановка произвела глубокое впечатление. Но, как ни странно, более сильное потрясение я испытал, побывав на спектакле много лет спустя, если не ошибаюсь, это был 1968 год, то есть, спустя десять лет. Как сейчас помню, это было 9 мая – День Победы. И Ефремов, и Алла Покровская, игравшая тот спектакль просто замечательно, и другие артисты уговаривали не ходить. Играл уже не первый состав, не участвовал Ефремов. Мне говорили: «Ну, это будет просто спектакль в праздничный день, ну, не серьезно идти смотреть!». Но любое посещение маленького здания на площади Маяковского в те годы таило в себе целое художественное мироздание, от любого путешествия в это мироздание отказаться было невозможно – и я пошел смотреть этот «датский» спектакль. Повторюсь, я помню потрясение, которое испытал заново. Играли совсем другие артисты, кстати, неплохие,



Олег Ефремов и Александр Володин
на репетиции спектакля «Дульсинея
Тобосская».
1971 год

помню поношенные декорации. К сожалению, Олег Николаевич никогда не умел поддерживать внешнюю культуру спектакля, он для этого был слишком актер, ему казалось, что *правда* и среди одряхлевших декораций остается *правдой*. Как это ни парадоксально, но *правда действительности* среди одряхлевших декораций существовала с еще большей силой, потому что не осталось ничего, кроме тех живых связей, которые он наметил много лет назад между другими артистами. И новые исполнители жили этими связями, видели, слышали друг друга, думали, разговаривали своими человеческими голосами не с самими собой, не с публикой, а друг с другом. Давно уже существовал «Современник», а во всех вузах продолжали учить говорить театральными голосами, эти голоса звучали повсюду на советской сцене. Сегодня артист снова разучился разговаривать собственным человеческим голосом, данным ему от природы, а эта природа всегда что-то выражает. В лучшем случае артисты разговаривают голосами телевизионными, не имеющими ничего общего с голосами человеческими, или говорят голосами той или иной манеры – а простоты человеческого голоса не услышишь. Это единство живого дыхания с современной реальностью существовало в спектакле ради решения личностных, общественных, гражданских задач. Произнести, как считалось, в лучшее из лучших советских времен, что жизнь тяжела, а очень часто – страшна, и сказать об этом с такой любовью и нежностью к каждому отдельно взятому человеку, – было важно, нужно и так не просто. Не люди страшны, а сама жизнь – эта мысль и сегодня современна. Ефремову каждый человек был дорог, он каждого защищал – в этом был подлинным последователем К.С. Станиславского. Каждый человек, сам по себе, казался ему хорошим, но жизнь друг другу эти люди устраивали чрезвычайно тяжелую. А еще где-то на



заднем плане в рассказываемых событиях существовало государство, которое эту человеческую жизнь топтало, уничтожало, разламывало.

Речь шла о возвращении понятия ценности отдельной человеческой личности, каждой индивидуальности, о трепете человеческой души. Это *Чудо* существовало не так долго, но пятнадцать лет для театра срок громадный, может быть, даже великий.

В этом смысле замечателен был «Голый король», одна из вершин режиссерского мастерства Ефремова, где вдруг стало ясно, что *правда* способна решать очень резкие, смелые, острые жанровые задачи. Поначалу казалось, что правда «Современника» годилась только для бормотательного реализма, как тогда, желая оскорбить новых молодых артистов, говорили старые мастера. Дескать, они не произносят слова, а бормочут, говорят, как в жизни. Но артистов «Современника» все слышали и понимали. Я помнил все слова, сказанные Ефремовым, у него была замечательная речь, как и у Олега Табакова, у Игоря Кваши, у Лилии Толмачевой и Аллы Покровской... Так вот оказалось, что «современниковская» правда Станиславского была способна решать не только реалистические задачи.

«Голый король» – сатирико-лирическая сказка Евгения Шварца – на сцене почти никогда не имела успеха. Пьесу, где жанровые определения сложно сочетаются, молодые актеры сыграли идеально, все фантастически острые обстоятельства драматургии были сыграны с потрясающей легкостью воображения и абсолютной верой в реальность происходящего. Я до сих пор помню интонацию Короля-Евстигнеева, который говорил: «Первым делом надо ошеломить народ наглостью». И помню радость, царившую в зрительном зале от блеска актерского мастерства,

*Александр Солженицын,
Олег Ефремов, Юрий Любимов,
Александр Володин на праздновании
100-летия МХАТа.
1998 год*



Олег Ефремов
и Марчелло Мастрояни.
1986 год

юмора и узнаваемости. Я, мальчишка, которому на этот момент было от силы лет пятнадцать, осознавал себя тем самым народом, который все время ошеломляют наглостью, а мне этого так не хотелось.

Тема личности, значение ее в истории государства, которое было устроено несправедливо и не давало свободно развиваться этой личности, – главная в творчестве Ефремова. Поэтому столь близкой Ефремову стала драматургия Володина, где важнейшей была тема: богатая, готовая к цветению человеческая личность – и ее подавление, уничтожение обществом, которое формирует государство. Спектакль «Пять вечеров», поставленный Георгием Александровичем Товстоноговым, – может быть, одна из самых удачных постановок Володина. Но даже при всех достоинствах было видно – играют очень хорошие артисты. Я так это и понимал: очень хорошие артисты точно и талантливо играют правду жизни. Особенно это стало заметно в «Старшей сестре», где роскошная Доронина никак не воспринималась представительницей простого советского народа. И рядом с этой постановкой – «Старшая сестра» в «Современнике», увиденная после премьеры у Товстоногова и ошеломившая такой непритязательностью, что в первый момент показалась мне непрофессиональным спектаклем. Что же они, черт возьми, не могут поставить и сыграть профессионально?! Но постепенно Лилия Толмачева втягивала в свою правду, в негромкую действительность своего человеческого сиротства, и ощущение ее сиротства было важнее факта, что она блестящая артистка. Я верил, что героиня Толмачевой талантливая актриса, потому что и сама Толмачева при всей своей скромности была блестящей артисткой. Просто артисткой другого рода и совсем другого нового времени.

Если вспомнить любимые мною спектакли Олега Николаевича, сразу перед глазами встает самое блистательное его создание – «Назначение» Володина. Здесь соединились и узнаваемая правда, и пронзительная володинская лирика, страсть. Никто, кроме Володина, в шестидесятые годы так не писал о любви, о чувстве, связывающем мужчину и женщину. Он рассказывал об этом целомудренно, но очень чувственно. Ефремов, будучи режиссером, сам играл главного героя. Лямин в его исполнении предстал человеком неотразимого обаяния, мужской силы и чувственности. Ефремову ничего не приходилось доказывать, его природа сама действовала на любом расстоянии. А рядом – юная, прелестная, безалаберная, казалось бы, абсолютно ему не подходящая в пару Нина Дорошина. Герои соприкасались – и ошеломляла острота чувственности и поэзии, хотя не было в том спектакле сцен, которые сегодня назвали бы сексуальными, эротическими. Эротики в сценах не было, но эротизмом всё дышало. В лучшей пьесе Александра Володина, а «Назначение» считаю лучшей его пьесой, в момент, когда друг Лямина – Куропеев превращается в своего двойника Муровеева – действие переходит в некую фантазмагорию советской действительности. Именно фантазмагории достигал в своей игре Евстигнеев. Трио: Ефремов, Евстигнеев, Дорошина, а рядом – замечательная пара Кваша-Волчек, играющие родителей, – представляло фантастический ансамбль. Ансамбль исполнения – еще одно подлинно мхатовское свойство, которое возвращал на советскую сцену Олег Николаевич Ефремов.

Стало триумфом повторять, будто Ефремов был актерским режиссером, а постановщик, мол, он никакой. «Назначение» – блистательно придуманная постановка, по тем временам эксцентричная, смелая, с катающейся мебелью, которая перевоплощалась на глазах и продолжала ритм жизни артистов, а потом артисты, играющие взаправду, продолжали ритм жизни этой меняющейся и живой мебели. Это был самостоятельно созданный режиссерский мир, и, когда я вспоминаю виденные в своей жизни спектакли, я утверждаю, что это был один из немногих абсолютно гармонично придуманных, сочиненных, поставленных, рожденных и сыгранных спектаклей. Такое не исчезает из памяти и художественного опыта как тех, кто видел спектакль, так и тех, кто никогда этого не увидит, потому что память и художественный опыт каким-то образом передаются, как передается все подлинное в искусстве.



Если бы Олег Николаевич в своей жизни ничего кроме раннего «Современника» не создал, уже означало бы, что он занял историческое место в русском театре XX века и в истории мирового театра. Не без его влияния и значения именно в конце 50-60-х годов Москва стала городом, куда приезжали люди со всего мира. Многие культурные люди на Западе поверили тогда в социализм «с человеческим лицом», который хотелось видеть в России, и потянулись в Москву. Приезжали смотреть спектакли Питер Брук и Джорджо Стрелер, Жан Вилар и Эдуардо Де Филиппо, в Москве учился Гротовский. Думаю, что многое воспринималось приезжающими как открытие: и то, что делал Любимов, и сильным толчком для их собственного развития стало то, как работал Ефремов. Мы часто говорим о своем российском величии, о том, что мы значим для мира, часто подразумевая под этим то, чего надо стыдиться. А вот того, чем надо гордиться, стесняемся, боимся сказать: да, у нас было немало великих режиссеров, и в том числе один среди первых из них в середине XX века – Олег Николаевич Ефремов, многое открывший, вернувший и ожививший в развитии мирового и европейского театра.

Уже по горячности, с которой это произношу, понятно, что я был увлечен не только спектаклями Олега Николаевича, но им самим, его личностью. Впрочем, актер и личность в нем представляли единство. Во всех работах присутствовала неповторимость его личностного начала, а актер он был блистательный, такой абсолютной органики я сегодня практически не встречал. Он был артистом, который не мог соврать. Даже любимый мною гений Иннокентий Михайлович Смоктуновский, если попадал в неправдивые предлагаемые обстоятельства, вынужденно или потому, что обманывался по поводу роли, или не находил общего языка с режиссером, иногда вдруг попадал в фальшивую ноту, начинал плюсовать или минусовать. Ефремов просто не умел быть неправдивым. Да, он очень многое как артист открывал, но его, как всякого правдивого артиста, нещадно эксплуатировали, заставляя играть неправдивые ситуации, что, думаю, как артиста ломало и уводило все дальше от желания быть артистом.

Да, его обаяние артиста и режиссера действовало безотказно, но мне выпало счастье, будучи совсем мальчишкой, познакомиться с Олегом Николаевичем человеком. И возникла влюбленность, замороженность богатством человеческого дара – и зависть, что человек может быть так красив, свободен, прост, уверен в себе – и в то же время оставаться застенчивым, скромным, мужественным и нежным.

Я не уверен, место ли здесь для воспоминаний, но так получилось, что совсем молодым человеком я сотрудничал с Корогодским, который был младшим другом Ефремова, если так можно сказать. Благодаря этому я рано познакомился с Олегом Ефремовым вне сцены. Помню 1 Мая, которое мы встречали в маленькой комнате коммунальной квартиры у Миши Рощина и Лиды Савченко, туда пришел Бурков, еще кто-то и Олег Николаевич. Это был совсем не пьяный вечер, потому что все, что связано с опьянением, это – другая история, другая часть жизни Олега Николаевича. Он уходил на другую, так сказать, половину планеты и в другие компании, в свое зазеркалье, и становился, видимо, там другим человеком. Тот вечер 1 Мая – прелестный вечер, полный ума, блеска разговоров и тех самых кухонных интеллигентских бесед и споров, в которых рождались общественные и художественные идеи, придумывались пьесы, находились решения спектаклей. В тот вечер обсуждалась жизнь страны, к которой Ефремов относился абсолютно как настоящий политический и гражданский деятель. Думаю, если бы тогда была возможна политика, как она стала возможна позже в нашей стране, он мог стать блистательным политическим деятелем, президентом страны. И был бы не хуже Рейгана по своему обаянию и способности увлекать людей в самые неожиданные проекты, по уверенности, с которой он готов был вести людей к тому, во что верил.

Его способность быть органичным и благородным в самых невероятных обстоятельствах – удивительна. Я позволю себе одно воспоминание, если оно покажется лишним, пусть его изымут. В Ленинграде начались гастроли «Современника», и Зиновий Яковлевич Корогодский говорит: «Звонил



Дон Луис.
А. Володин
«Дульсинья Тобосская».
1971 год

Олег Николаевич и приглашал к себе, пойдём?» Я, конечно, согласился. И мы втроем, пригласив ещё Веню Фильштинского, пошли в гостиницу «Европейская», в которой я никогда не был. Пришли в роскошную по тем временам гостиницу, в шикарный номер, где были большие белые с золотом залы, гостиная. Встретила нас в вечернем платье Алла Покровская, которую я боготворил как актрису. И простит меня Алла, дверь в следующую комнату, видимо спальню, была открыта, и там, на большой белой, императорского стиля кровати, сидел в длинных семейных черных трусах Ефремов. Вероятно, он чуть-чуть больше, чем надо, уже выпил. Не голый король, а голый Ефремов. Эта пара: она – в вечернем туалете и он – в домашних трусах, конечно, меня поразила. Я потерял дар речи, старался смотреть на Аллу в вечернем платье, но глаз тянулся к Ефремову в домашних трусах. Надо отдать должное Покровской, она вела себя королевой, будто там, на кровати, сидел сам Людовик в камзоле. Начался разговор, вела его Покровская, Ефремов подавал реплики, вначале односложные. А потом, видимо, хмель стал отходить, и Олег Николаевич вышел, как ни в чем ни бывало, в тех же домашних трусах в гостиную, стал прохаживаться, потом уселся в кресле, снова стал ходить – и возник интереснейший в моей жизни разговор о театре, о системе Станиславского, о современном состоянии государства. Я просто забыл, что он в трусах, что не вполне был трезв, что я смущен. Увлекательный разговор перешел в полноценный, вкусный и трезвый со стороны Ефремова ужин. Никто не рискнул подсказать, чтобы он оделся, а он сам словно забыл это сделать. Ему было хорошо, и нам с ним было хорошо. Поверьте, в этом не чувствовалось ни грана унижения и небрежения к нам. Потом я узнал, что он мог оказаться в подобной ситуации по отношению к самым высокопоставленным людям, от которых во многом зависел.

Я помню ситуации, когда меня, мальчишку, но уже работающего в его театре над спектаклем, он приглашал ужинать и встречал одетым в супернарядный костюм, всячески тем самым выражая протокольность своего почтения. В нем действительно уживалась простонародная широта и трепетная русская интеллигентность. Его обаяние действовало на меня безотказно, не отпускало во все времена наших взаимоотношений.

Астров
А.П. Чехов
«Дядя Ваня».
1988 год





Потапов.
А. Гельман
«Протокол одного заседания».
1976 год

Виктор Мережко:

– Когда он поставил «Сталеваров», это было настоящей сенсацией. Билеты достать было невозможно. На сцене Евстигнеев лил сталь, ездили тележки – это была жизнь. И Олег был настоящим Новым человеком хрущевских перестроечных времен. Он был по-настоящему красив, и хотя я люблю только женщин, но есть мужчины, в которых я бы влюбился. Один из немногих – Ефремов. И женщины это чувствовали, шли за ним куда угодно, оставляя все. Но жить с ним было тяжело. Он был самодостаточным человеком, самоценным, и постоянной любовью для него был только театр. Всегда погруженный в свою жизнь, о которой никто ничего не знал, он оставался тайной для всех. Даже друзья знали и видели лишь вершину айсберга. Но именно эта тайна и сделала его героем нескольких поколений.

И когда он пригласил работать в свой театр, спасая от нелюбви ленинградских властей, и когда после долгой подготовительной работы запретили принятую к постановке инсценировку трифоновского «Старика». Я видел, какой стыд он испытывает передо мной, и мне, в свою очередь, было неловко за этот стыд, за то, что он не смог защитить меня, Юрия Трифонова и нашу общую идею. Мне кажется, именно от этого стыда и чувства невозможности преодолеть несправедливость он и уходил в свое зазеркалье.

После того, как сорвалась постановка «Старика», я стал репетировать «Господа Головлевы». В то время все в театре делалось с преодолением колоссальных трудностей. Организация труда во МХАТе была совсем иной, чем в «Современнике». Я убежден (Олег Николаевич, конечно, на меня рассердился бы), но в его переходе во МХАТ была какая-то внутренняя ошибка. Он переходил не просто из одного театра в другой, он уходил из своего родного дома в дом казенный. Совершить еще одно чудо и повторить феномен «Современника» в недрах главного государственного театра страны было невозможно по определению. Но мера наивности, с которой он верил в повторение Чуда, мера наивности, с которой он долгие годы боролся за то, чтобы это Чудо осуществилось, тоже говорит о величии и мощи индивидуальности его таланта. Ефремов пытался рассуждать как государственный человек, ему хотелось сделать живым главный государственный театр. Но в данном случае ему изменила интуиция художника и понимание того, что главный государственный театр живым сделать невозможно. Это не соединимые две вещи. Да, государство должно поддерживать театр, но, если театр обязан выражать дух государства, то он уже не может выражать дух человека. Дело не в сопротивлении старых артистов, наоборот, старики-мастера сами шли Ефремову навстречу, а многих хороших артистов он привел с собой. Это было сопротивление самого духа театра, который выражал суть государства. Государство было антигуманным, и театр выражал эту античеловеческую сущность, а Ефремов всю жизнь выражал суть человеческую. Все приходило в противоречие: художественное, организационное, он уставал и переставал заниматься организационными вопросами. Декорации не делались, спектакль не выпускался. Это был какой-то сумасшедший дом. Но каждый раз, когда я решительно входил в кабинет к Ефремову, чтобы предъявить какой-то счет, встречался с его уверенностью, что все будет хорошо, все проблемы обязательно решатся. Я видел его искреннее желание эти проблемы решить, и у меня опускались руки, его обаяние полностью меня парализовало, и я ничего, кроме сострадания к нему, в результате не испытывал. Я сознавал, что ему тяжелее, чем мне, потому что приходилось бороться в одиночку.

Чего в нем не было: он никогда не предавал. Когда возникли сложности со сдачей спектакля, и на премьеру пришел министр культуры Демичев, а на следующее утро всех нас вызвали сначала к его первому заму, а потом к нему самому, – Ефремов ни на секунду не уступил, не отступил, не сослался и не перевел стрелки на молодого режиссера, который что-то не смог сделать. Он всю ответственность брал на себя и подчеркивал, что спектакль являет собой то, что хотел выразить театр и за что отвечает он, художественный руководитель. Это редкостное человеческое свойство, с которым я не так уж часто встречался.

В последние годы тяжелой и больной жизни его часто терзали. Многое казалось не тем, не таким, не так. Но многие не задумывались, что было бы, если бы все эти годы пространство государственного МХАТа отстаивал бы не Олег Николаевич Ефремов, а личность с другой художественной позицией и другого масштаба. Мы вообще редко задумываемся недовольные тем, что есть, о том, что могло бы быть, если бы не было того, что существует. Может быть, только уход человека, чья жизнь была полна отваги, мученичества и героизма, заставляет на секунду всерьез задуматься о многом.

Вспоминая его, я не могу не сказать о влиянии Ефремова на собственную работу. Ведь мы учимся не только у тех, кто нас учит в прямом смысле слова, прежде всего мы учимся у тех, кого мы лю-



На вручении премии «Золотая маска».
Олег Ефремов, Лев Додин, Георгий Тараторкин,
Александр Калягин

бим, в кого влюбляемся, кому хочется подражать, у кого открываем новые истины и идеи. Не так просто сформулировать, но влияние Ефремова на меня огромно.

Прежде всего, его фантастическое чувство правды. Может быть, в конце жизни оно начинало ему изменять – это естественно, нам всем с годами изменяет много чувств, в том числе и чувство правды. Но это его фантастическое желание правды, честность, с которой он работал или пытался работать, отсутствие зазора между собственной жизнью и собственным искусством, между жизнью и искусством, в принципе, редкостно. Разговор о жизни на репетиции всегда продолжался как разговор о пьесе, разговор о пьесе всегда означал разговор о жизни. Когда бывал на некоторых его репетициях и слушал рассказы коренных «современниковцев» о своей работе, я понимал, что разбор пьесы – означал разбор их собственной жизни. Этот урок стал для меня одним из главных на всю жизнь.

И конечно, его вечное стремление ощутить театр как нечто целое и компанейское. Он не употреблял слово «дом», я думаю, все-таки слово «дом» и сочетание «театр-дом» пошло от нашего абрамовского спектакля, но вот слово «компания» он любил и произносил его с особым чувством. Трагедия конца его жизни в том, что с годами уходила компания. Кого-то он терял по собственной небрежности, кого-то по законам человеческих отношений, достаточно жестоким, кого-то – по жестоким законам природы. Но уходила компания, а вне компании он творить не мог, в этом, может быть, еще один его урок для меня на всю жизнь: невозможность делать что-либо вне компании.

Все уроки, которые я воспринял, были уроками молодого режиссера у Мастера, поэтому, даже не видя спектакля Олега Николаевича, но что-то слыша о них, читая обо всем этом, у него могут учиться многие современные молодые режиссеры. Учиться, прежде всего, *правде* в ее сущностном значении, учиться человеческому, душевному, духовному, гражданскому смыслу работы, и озаренности сверхзадачей – всему тому, к чему было бы снова замечательно прильнуть, как это сделал когда-то Ефремов, прильнув к учению К.С. Станиславского.

И еще одна немаловажная мысль. Недавно я прочел статью молодого талантливого критика, в которой он пишет, что сегодня вопрос о лидере в молодой режиссуре закрыт, понятно, что им является такой-то, а все такие-то отпали по таким-то причинам. На эти оценки, к сожалению, покупаются нынешние молодые режиссеры. Между тем, когда одного хвалят и возвышают с тем, чтобы обругать и унижить другого, – чрезвычайно опасное явление. Если вспомнить счастливое время Ефремова, то рядом работал не менее значимый и великий – Товстоногов, рядом трудился не менее значительный и революционный Любимов, блистательный и, может быть, самый пронзительно-талантливый из них – Эфрос. Кто из них был лидером? Про кого можно было сказать: вопрос закрыт, лидер на сегодняшний день – икс, а все игреки могут быть свободны?! Этот вопрос даже не обсуждался. Они внутренне соревновались между собой, может быть, с ревностью смотрели спектакли друг друга, но всегда – с огромным интересом и доверием. В чем-то творчески не соглашаясь, они были вместе, всегда были готовы защитить друг друга. Я помню Ефремова на очередной премьере Любимова, достаточно нетрадиционной и которую ждала довольно трудная судьба. Помню, как мрачнел Ефремов: происходящее на сцене ему было не близко, шел авангардный вариант русской классики. Но как он потом яростно кинулся защищать Любимова, не сказав ни одного плохого слова. В этом не было кокетства и неискренности. Он, скажем так, преодолевая свою ограниченность, заставлял себя видеть и понимать безусловную талантливость другого. Никогда не поддерживал тех, в чью талантливость не верил.

Думаю, что сделанное мною во МХАТе тоже не было близко Олегу Николаевичу. Все мистические мотивы «Головлевых» не находили в нем отклика, а метафизика Достоевского в «Кроткой» вообще была ему глубоко чужда. Помню, как он пришел на прием «Кроткой» в филиал на улице Москвина. Пришел хмурый, уже немножко начавший уходить в другую часть своей жизни, но еще

сохранявший вполне трезвый взгляд на вещи. Как хмуро, в полглаза смотрел весь спектакль, а потом на протяжении всего обсуждения худсоветом непрерывно что-то бормотал параллельно всем выступающим, пока говорившие не замолкли, поняв, что главный субъект обсуждения их не слушает. Ефремов заметил возникшую паузу, поднял тяжелые веки и сказал: «Ну, что? Достоевский – он и есть Достоевский, чего от него ждать, от Достоевского». Еще немного подождал, а потом довольно неожиданно закончил: «Спектакль серьезный, конечно, он должен идти». Немного подумав, добавил: «Борисов, конечно, хороший артист, и Шестакова тоже». Потом была еще пауза, и вдруг с довольной улыбкой завершил: «И Броня Захарова тоже хороша». И мне показалось, что из всех вышеперечисленных все-таки артистка МХАТа Бронислава Захарова, более реалистично играющая, чем два героя, оказалась ему ближе и понятнее.

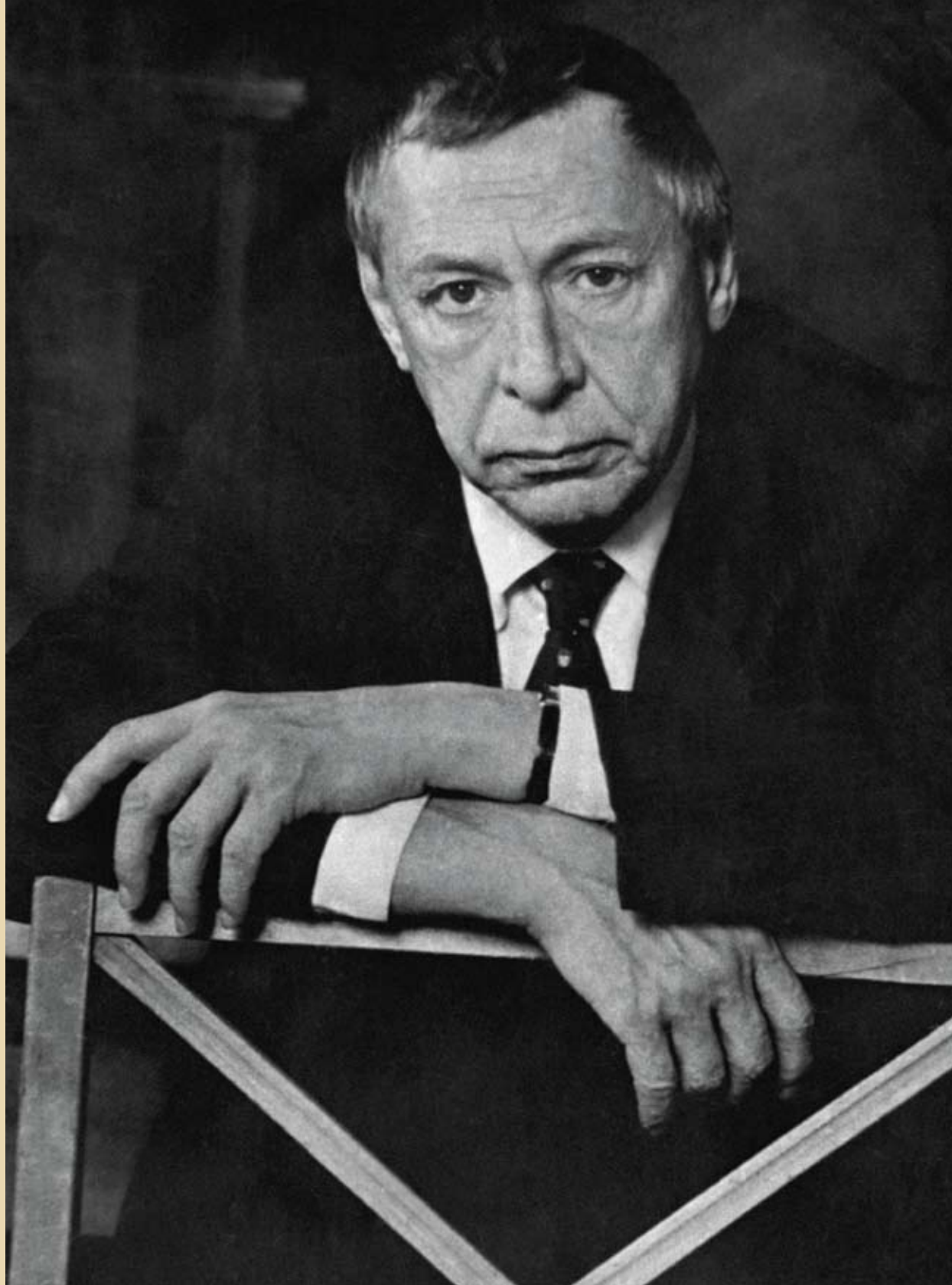
Вспоминаю радость, с которой смотрел мой юношеский спектакль «Свои люди – сочтемся» Кама Гинкас, или чувство энтузиазма, которое испытывал я сам на постановках Камы – ни на секунду не возникало между нами вопроса, кто же лидер. Эта искусственно привносимая рейтинговость абсолютно противопоставлена искусству. Эти клипово-телевизионные, взятые напрокат из шоу-бизнеса и желтой прессы понятия, противопоставлены в искусстве и были абсолютно не свойственны тем великим, у которых мы учились. Не знаю, насколько нам удалось продолжить их дело, но очень хочется как-то передать этих великих следующим поколениям.

Еще одно соображение мне представляется актуальным. Я сказал выше, что уход во МХАТ для Ефремова был ошибкой, для его личного творчества и художественной судьбы оно так и было. Но благодаря его приходу во МХАТ жизнь этого театра обрела дыхание, на сцене легализировалось многое из новой тогдашней советской драматургии, здесь на государственном уровне состоялась лишенная практической возможности как-то существовать целая генерация новой режиссуры. Я имею в виду Анатолия Васильева, который получил право свободного дыхания благодаря первой совместной с Ефремовым работе над спектаклем «Соло для часов с боем», Каму Гинкаса, высланного, по сути, к тому времени из Ленинграда. И полуподпольного, особенно после своих конфликтов с Товстоноговым, Марка Розовского, мало известного в русском театре Темура Чхедидзе и, наконец, вашего покорного слугу, тоже к тому времени выжитого из Ленинграда и лишеного на долгие годы постоянной работы. Да, между нашими спектаклями мало что было общего, но никогда никому не пришло бы в голову назвать тогдашний ефремовский МХАТ «менеджерским театром», а самого Ефремова менеджером и продюсером, а не художественным руководителем. И не только потому, что тогда слов таких не было. А потому, что все эти очень разные, в силу разности своих создателей, спектакли объединял все-таки некий общий художественный поиск и некие общие художественные и, я бы рискнул сказать, человеческие ценности. Трудно представить, чтобы Ефремов пригласил кого-то поставить просто успешный спектакль, просто спектакль для широкого зрителя или для кассы.

Вообще, думается, идея успеха ради успеха Ефремову была абсолютно чужда. Чего он был полностью лишен – это буржуазности. И не потому, что буржуазность тогда еще не существовала. Взрыв сегодняшней буржуазности и все покрывающего гламура есть, по сути, прорыв накопившегося нарыва желания буржуазности, который долго зрел в недрах, а затем и на поверхности советского общества. Тогда уже по сценкам самых престижных академических театров начал свое ликующее шествие Нил Саймон, лидер Бродвейского комедийного бульвара. Но представить себе Нила Саймона на сцене ефремовского МХАТа как-то в голову не приходило, да и сейчас это кажется невозможным.

Спектакли самого Ефремова и его театра могли быть всякими: слишком серьезными, слишком скучными, слишком гражданскими, может быть, недостаточно серьезными или псевдогражданскими, но никогда они не были пустосмысленными. Для кого-то это сегодня может показаться еще одним ефремовским недостатком. Почему-то мне кажется сегодня это еще одним его достоинством.







В кабинете.
1995 год

Роман Козак

УЧИТЕЛЬ

Поступление на курс Ефремова было не случайным, у меня за плечами была студия «Человек». Я был одним из ее создателей. И очень хотел стать хорошим артистом. И хотя, как и многие, поступал во все вузы, когда узнал, что меня берут на курс Олега Николаевича Ефремова, выбрал Школу-студию МХАТ. Знал, что с нами будут учиться еще четыре режиссера, но я шел учиться именно актерскому мастерству. Да и как не поддаться этому выбору, зная, что вместе с ним на курсе будут преподавать Алла Покровская, Андрей Мягков. Я воспринял свое зачисление как огромное везение. Я думаю, что Олег Николаевич – человек, к которому как ни к кому другому применимо слово *Учитель* с большой буквы. У меня вообще сегодня существует убеждение, чем выше и серьезнее учитель, тем меньше он внушает, что чему-то учит. Такое создается впечатление. Я не помню никаких его больших речей, нравоучений, он никого специально ничему не наставлял. Но сейчас понятно, что нам страшно повезло, потому что он с нами очень много возился, много вкладывался в это дело, а главное, при этом все пропускал через себя. Сегодня возникает ощущение, что он давал нам право за собой наблюдать, *как он все это делает*. Думаю, что в этом секрет его великой педагогики. Поэтому и остались в памяти наблюдения, как он жевачками двигал, когда был недоволен, как вел разговор с кем-то, как проходил у него внутренний монолог, как отстранялся от всех или, напротив, что-то отмечал в нас. Это был интереснейший процесс – наблюдать за тем, *что такое для него сама жизнь*. У меня такое ощущение сегодня, что для него граница между такими понятиями как жизнь и театр, была стерта, у него эти два явления органично перетекали из одного в другое. Да, театр для него был образом жизни, но

можно сказать и наоборот – жизнь была театром. И в этом, я считаю, была особенность обучения: возможность наблюдать, как он актерски и человечески обращается с материей жизни и с материалом театра. И тем самым прививал *вкус*, *вкус к правде*. Думаю, главное, в чем он повлиял на меня, это то, что я могу сегодня отличить правду от неправды. Причем правду не только в реалистическом понимании, но и в тех ярких вещах, где требуется умение быть неправдивым, что не уничтожает правды искусства. Этому у него можно было учиться бесконечно. Как-то после прогона Олег Николаевич сказал артистам: «Не забывайте, что вы люди». Для меня это самое главное замечание режиссера – актерам, которое я когда-либо слышал. Вообще мне больше всего нравилось, наблюдать за ним, как он репетирует, его показы актерам, особенно в женских ролях. Это было изумительно! Он выхватывал действие не словами, а актерским нутром, показывая основу, суть характера, зерно роли, главное содержание всех стремлений и желаний персонажа – и все сразу становилось ясным.

Конечно, он был великий артист. Есть такое понятие, как магнетизм. Артист может ничего не делать, просто молчать, о чем-то задумавшись, но внимание зрителя всегда будет направлено на него. Он словно останавливает время реальное и заставляет жить по законам времени сценического. И ты идешь за ним безоговорочно. В нем ощущался огромный внутренний объем, он умел этим объемом очень хорошо пользоваться. И это отличало его от многих ярких, оснащенных техникой партнеров. Хотя всеми известными приемами и средствами мастерства он владел, все было в его палитре: и трагические краски, и клоунские, и лирические, и драматические. Об этом говорят работы, начиная от Немого художника в фильме «Гори, гори, моя звезда» до Бориса Годунова. Совершенны его работы и в фильмах «Три тополя на Плющихе», «Живые и мертвые».

На каком-то этапе работы я почувствовал, что мне тесно в актерской профессии. Может быть, Олег Николаевич заметил это, и когда мы выпускались, а он набирал новый курс, то от него поступило предложение: «Если хочешь, приходи, походи на занятия, поассистируй». Это было приятно: прийти на курс к будущим молодым актерам как педагог. Так я через педагогику пришел в режиссуру.

Я никогда специально не фиксировал, в чем и где Олег Николаевич повлиял на меня. Но, когда смотрю какой-то свой опус, часто мысленно отмечаю: вот здесь бы он скривился, а здесь, наоборот, похвалил бы. Невольно возникает чувство, будто он смотрит вместе со мной на то, что идет на сцене. Он приходит ко мне часто как цензор, но возникает это не специально, а подсознательно, органично, без указующих жестов и поучений.

И здесь возникает сравнение. В чем гениальность литературы Антона Павловича Чехова? Чехов не только не осуждал своих героев, он никогда не комментировал их поступки, мысли. Он их просто являл миру, и уже от тебя зависит, как ты будешь к ним относиться, ты сам формируешь свое отношение к прочитанному. Мне кажется, что так жил и работал Олег Николаевич. Он не конструировал по полочкам на сцене жизнь, а словно выкладывал ее на сцену, заботясь только о том, чтобы возникало это течение жизни, какое оно существует за стенами театра. Отсюда отсутствие в его режиссуре эффектов, эпатажа. Для меня в профессии это самое трудное: явить жизнь на сцене. Некоторым это занятие кажется скучным, другим представляется странным, а это, между тем, и есть жизнь.

Он все пропускал через себя. И роли, которые исполнял, и пьесы, что ставил в театре. Никогда никому не давал ярлыков, потому что понимал, что есть человеческое многообразие, что каждый человек многомерен, разнообразен, и самое трудное – поймать это многообразие. Поэтому в его режиссуре, как и в нем самом, есть магнетизм, который описать очень трудно. Может быть, поэтому сегодня еще не существует серьезных трудов по его режиссуре.

Запись беседы от 16 марта 2007 года.



Епиходов — Вячеслав Невинный
На репетиции спектакля
«Вишневый сад».
1989 год

Для меня чеховские персонажи – герои, потому как они совершенствуют человеческую породу. Они зовут в будущее, потому что мучаются, когда нарушают законы порядочности, когда живут не в согласии со своей совестью. Вот в чем мудрость человеческая? Человек переживает многое: и любовь, и отчаяние, и потерю, и несправедливость, но чеховские герои приходят к пониманию, что люди должны жить единой жизнью, едиными законами мироздания, природы. Поэтому финал «Трех сестер» – «Надо жить!»
(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.)



Шестидесятилетие.
1987 год



*Последний актерский курс
О.Н. Ефремова. Мелихово.
20 мая 2000 года*

**Александр
Арсентьев**

**МЫ БЫЛИ ЕГО
ПОСЛЕДНИМ
КУРСОМ**

Впервые Олега Николаевича я увидел уже на конкурсном экзамене, куда был допущен после трех туров. Приехал я из провинции, поэтому Ефремова видел только по телевидению. Когда я прочел программу, сидевший в комиссии В.Я. Виленкин попросил прочесть меня Пушкина. Прочел. Ефремов обратился с вопросом: откуда я, почему поступаю так поздно? Мне было уже двадцать два, к этому времени я прошел армию, работал на заводе. До этого меня уже раз пятьдесят об этом спрашивали, и я раздраженно (ну, не хотите брать – так сразу скажите!) словно вызубренную роль отчеканил ответ. Он засмеялся – это было самым смешным из моего репертуара, который я читал. Так состоялось мое знакомство с Олегом Николаевичем. Почему-то тогда, на экзамене, мне подумалось, что он будет нечасто появляться у нас на занятиях: все-таки художественный руководитель театра!

Этого не произошло. Он не просто был у нас часто, а проводил с нами много времени помимо занятий. Все ждали его прихода, то, как он рассказывал, показывал, врезалось в память навечно. Он не показывал характер, пластику, а выявлял ситуацию и старался ее прожить. Это всегда было точно, правдиво. Посыл энергии был таков, что исполнитель начинал думать о содержании поступка персонажа, содержании состояния. Замечания Олега Николаевича – это так точно, смешно, с юмором, без злости и карикатурности. Самый громкий и беззлобный смех – тот, который звучал после его анализа увиденного.

Мы были его последними учениками – выпуск Школы-студии 1995-99 гг. На нас возлагали надежды, поэтому на показы к нам приходили многие актеры МХАТа. Свой первый выход на сце-



Возглавив МХАТ, Олег Ефремов провел первый прием в Школу-студию МХАТ. 1971 год

ну театра мы тоже запомнили, потому что вводили нас в массовые сцены «Бориса Годунова» долго, почти полгода. Конечно, таким образом внушалась ответственность, что мы учимся на курсе руководителя театра.

Где-то на третьем курсе нам сообщили, что Олег Николаевич хочет из нашего курса сделать студию при театре. И он взял в штат весь курс! Думаю, если бы не его здоровье, из этой затеи могло получиться что-то серьезное. Но именно на нашем курсе осуществилась идея Марины Станиславовны Брунниковой: создать театр книги. Именно у Олега Николаевича она получила одобрение на создание чтецких программ. У нас не было нервного перехода из студенчества в театр, мы пришли большой компанией, за которой Олег Николаевич присматривал, он отслеживал буквально все, как мы начинали, что делали, не пропускал ни одной ситуации, чтобы не сделать замечание.

Мы часто собирались компанией, читали новые пьесы, обсуждали, он был открыт к нам. Я мог прийти к нему, чтобы что-то спросить по поводу пьесы или актерского мастерства, и он откликнулся, никогда не слышал от него: занят, давай, в другой раз... Отвечал он терпеливо и подробно, подобная щедрость внимания к каждому из нас покоряла и запоминалась.

На втором курсе после экзамена, где мы показывали отрывки, он собрал нас и сказал то, что помню до сих пор. «Вот вы прошли половину пути обучения, самое время задуматься над тем, а что дальше? Профессия артиста денег не принесет, да, будут цветы и поклонники, но и это очень скоро пройдет. Подумайте над тем, что очень скоро вы станете задавать себе вопрос, а зачем я здесь?» Для меня это

было так неожиданно! Ведь никто в молодости не хочет верить в сложные моменты своей жизни, всем кажется, ну уж, у него-то все получится! Я-то всегда буду в порядке!

Вот тогда и состоялся серьезный разговор о том, что в актере самое главное – его человеческое содержание. Это стержень в актере! Если этого нет, остается только демонстрация профессионального мастерства или возможность развлечь! А с этим долго существовать в театре нельзя! Он тогда дал понимание профессии в гражданском осмыслении, об этом сегодня уже никто не говорит. А между тем без этой внутренней человеческой задачи труд актера – становится бессмысленным.

Он всегда подчеркивал, что твой выход на сцену – это живое общение со зрителем. Зритель не глупее и не умнее тебя – ты должен с ним разговаривать на равных, оставляя ему вопросы, которые тебя волнуют лично.

Я был молод, полон любопытства к профессии, к театру – то, что он откликнулся на мои вопросы считаю великой удачей в жизни.

Мы только год поработали при Олеге Николаевиче. Помню последнюю встречу, когда он был на нашем спектакле «Баба царство». Тогда я от него услышал: «Вот вернемся после выходных, приходи, поговорим о будущем, чем мы заниматься будем. Надо же развиваться, расти, что-то новое делать». Этого не случилось.

Мы не работали с ним как с режиссером. Но я убежал с занятий и тайком посещал репетиции «Трех сестер». Спектакль родился на моих глазах, такое в моей жизни было впервые. Все здесь работали на равных: и режиссер, и актеры. Помню премьеру. Она потрясла. Выйдя на улицу, мы, не стовариваясь, почему-то пришли к такому мнению: это его последний спектакль. Все в той работе было удивительно. И декорации со сменой времен года, и простор, который открывался в финале, а главное – актеры. Я никогда до этого не слышал, чтобы в пьесах Чехова так разговаривали. До этого мне все время казалось, что его герои не говорят, а вещают, читают поэтический текст. Вероятно, спектакль для нас оказался тем событием, каким для старшего поколения была постановка Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Из его актерских работ особенно запомнился Борис Годунов. Он был серьезно болен, и когда читал огромный монолог, делал это быстро-быстро, словно боялся, что сил не хватит. Вообще было удивительно, как он читает стихи, словно разговаривает не стихами, а словами. Это стало для меня примером, как высокопарность можно сделать жизненной и убедительной.

Я до сих пор поражаюсь, как ему удавалось быть большим организатором, который не замыкал все на себе. Мог спросить: а что вы думаете? Словно мы могли ему что-то открыть новое. Он дарил ощущение, что от тебя лично многое зависит. Таким образом, он не выстраивал вертикаль, не выстраивал всех в шеренгу, подчиняя равенство на себя. А создавал обстановку, когда люди раскрепощались, раскрывались. Он выстраивал процесс и очень любил наблюдать, как этот процесс развивается.

У каждого Олег Николаевич – свой. Он был один, но у каждого он разный. У меня даже сейчас возникает чувство неловкости, а какое я имею право говорить о том, каким был Олег Николаевич Ефремов. Многие его сверстники знают его с разных сторон, более многогранно, серьезнее, но в моей жизни он остался таким.

Запись беседы от 12 февраля 2007 года.



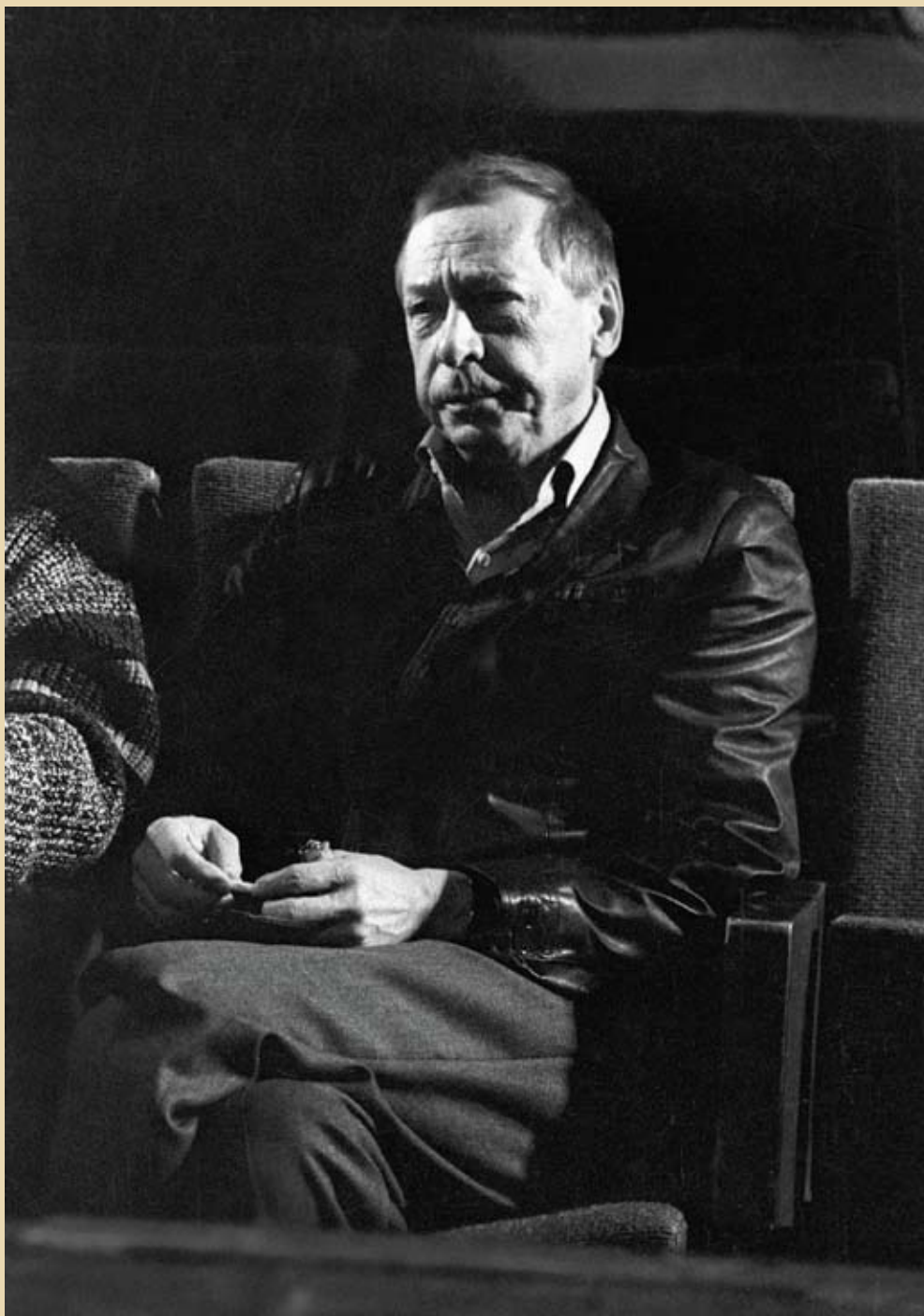
*Мелихово. В столовой Дома-музея
А.П. Чехова.
Одна из последних фотографий
Олега Ефремова*



Георгий Данелия:

– Безусловно, Олег Николаевич – артист божьей милостью, создавший поистине великие творения и на сцене, и на экране. Ему был дарован незаурядный талант артиста и режиссера, педагога и, может быть, самый редкий талант – организатора. К сожалению, мы не работали с ним вместе на фильмах – просто у меня не было подходящей для него роли. Но мы поддерживали дружеские отношения, он бывал у меня дома, мы нередко встречались на премьерах, фестивалях. И каждый раз я подпадал под обаяние его личности. Все в мире имеет свое завершение. Но когда уходят такие люди, боль от потери преследует очень долго...

*Годунов.
А.С. Пушкин
«Борис Годунов».
1994 год*



Конец 70-х годов



*Олег Ефремов и
Михаил Шатров на
репетиции спектакля
«Так победим!».
1980 год*

Михаил Шатров

ГРАЖДАНИН РЕСПУБЛИКИ

С Олегом Ефремовым я впервые встретился в 1949 году. А до этой встречи мне, учащемуся девятого класса, посчастливилось войти в зрительский актив Центрального детского театра. Не помню, по чьей рекомендации я там оказался, но тамошние занятия остались в памяти до сих пор. Мы дежурили на спектаклях, присутствовали на читках пьес и творческих встречах. В это время труппа театра была молода, задириста, весела. Именно в девятом классе у моих одноклассников проснулось поэтическое начало, все кинулись писать стихи. Кроме меня. Может быть потому, что я уже тогда осознавал в себе отсутствие музыкального слуха.

И мы вместе с Сашей Миттой стали выпускать журнал «Наше слово», в котором я был главным редактором. Здесь появились мои первые статьи, в том числе и рецензии на стихи сверстников. А так как театральное начало, полученное в ЦДТ, уже начало будировать, я стал пробовать себя в следующем занятии: разделив лист на две части, с одной стороны записывал – кто говорит, а с другой – что говорит.

Поступать на исторический факультет, где хотел учиться, я не мог, так как родители мои были репрессированы, и я оказался в Горном институте. Далее была практика в Сибири, возвращение в институт. И желание, которое меня уже не отпускало: написать пьесу из жизни молодежи, о комсомоле, о тех, кто использовал комсомол ради своих корыстных устремлений. Написал. В это время по Москве гремел спектакль «Димка-невидимка» в постановке Олега Ефремова. Именно его мне и хотелось познакомить со своей первой пьесой.



*50-летие Олега Ефремова.
Поздравляют Виктор Розов,
Михаил Шатров,
Афанасий Салынский.
1977 год*

Узнал телефон. Позвонил, представился: с вами говорит студент Горного института. На вопрос о моей фамилии, ответил: Михаил Маршак. Он предложил встретиться после спектакля на служебном входе. Через два дня я стоял на служебном входе, дожидаясь Ефремова. Его долго не было. Наконец, услышал его голос, он предлагал ведущей актрисе Рите Куприяновой: «Ритуль, давай поужинаем в ресторане ВТО, только я сейчас отошью одного сумасшедшего... Представляешь, студент Горного института, пишет пьесы и взял псевдоним – Маршак». Услышав это, я обиделся и ушел. Спустя годы, когда мы с Олегом подружились, он не раз просил: «Мишка, расскажи, расскажи о нашей несостоявшейся встрече!»

В результате той несостоявшейся встречи моя первая пьеса оказалась в Московском ТЮЗе, где секретаря комсомольской организации сыграл Ролан Быков. Там я получил и свой псевдоним – Шатров, по имени главного героя пьесы.

Следующая встреча с Олегом состоялась примерно через полгода, когда он пригласил меня на спектакль «Вечно живые». Театр «Современник» в то время создавал впечатление, что там работают избранные люди в этой жизни, поэтому никаких мыслей писать для них пьесы не могло возникнуть: я на – земле, они – в космосе. Но связь наша не прерывалась, Олег приглашал меня на премьеры, я участвовал во всех театральные конференциях.

Постепенно у меня складывался свой жанр – документальная драматургия. Я уже написал пьесу «Шестое июля». По ней сняли фильм, когда мне позвонил Ефремов с предложением создать пьесу о Ленине, посетовав на то, что исполнителя на роль Ленина в театре нет. Так возник замысел пьесы «Тридцатое августа» («Большевики»), пьесы о Ленине без Ленина. Ког-

да я принес первый вариант, он загорелся, почувствовав в тексте близкую для себя политическую позицию.

Пьеса ясно рассказывала, как большевики, допустив террор в 1918 году, спрогнозировали и сделали возможным в истории нашего государства 1937 год. Среди участников спектакля было немало тех, кто на своей жизни, на судьбах близких познал репрессии и расстрелы. Так мы стали работать над постановкой, которая взорвала ситуацию криком театра о том, что в процессе строительства социализма произошла страшная подмена понятий и идеалов.

С этого момента я стал ощущать, что у меня появился друг, с которым я могу разговаривать на любые темы и советоваться о чем угодно. Эпопею с «Большевиками» мы тогда выиграли, но меня подловили на другой ситуации и попытались исключить из партии. Когда я получил вызов на бюро Фрунзенского райкома партии, Олег сказал:

– Один не ходи, я пойду с тобой.

И он пошел со мной на бюро райкома. Час обсуждался мой вопрос, из них сорок минут на бюро хохотали над рассказами, анекдотами и байками Олега. Присутствующие любили Ефремова, и в этой атмосфере любви к нему проходило обсуждение моей кандидатуры. Когда секретарь райкома понял, что в присутствии Олега обсуждения не получится, он попросил его выйти, и за двадцать минут успели вынести мне строгий выговор. Это было спасением, потому что исключение из партии в те времена – это уход из жизни.

Он очень хорошо ко мне относился, я чувствовал его заботу в такой проблеме, как реабилитации отца и матери. Друген был я и с его отцом – Николаем Ивановичем Ефремовым, который тоже ко мне хорошо относился. Самое главное, что нас связывало в то время – взгляды на происходящие события, на историю нашей страны. В обществе шла борьба по реабилитации Сталина, и в этой борьбе мнений, суждений у нас была одинаковая гражданская позиция. Он первым подписал письмо против начавшейся реабилитации, и это было осознанное понимание опасности, чем грозит обществу возвращение свергнутого кумира. И Олег всегда мог рассчитывать на мою поддержку: когда приходилось выступать перед секретарями Горкомов партии, в ЦК, я отстаивал интересы «Современника».

Большую роль сыграла поездка с «Большевиками» в Европу, где нас прекрасно принимали. Я везде был рядом с ним, единственное, в чем не участвовал, это в событиях, когда в нем бушевала болезнь. Именно как к болезни я относился к его запоям. Это была не распущенность, а именно болезнь. Один крупный болгарский врач объяснял мне причины возникновения данного недуга. Не помню всех точных терминов, которыми тогда оперировал врач, но суть сводилась к следующему. Непосильное напряжение и нагрузка вызывали недостаток каких-то ферментов в крови, что рождало невыносимую боль, которую снять мог только алкоголь или наркотики. Поэтому я не могу злорадствовать по поводу его недуга. Олег тоже не мог и не умел мстить и злорадствовать. И когда началось низвержение Ленина, когда бесстыдно стали муссировать болезнь вождя, к которому Ефремов до конца жизни относился высоко, он признавался:

– Миша, если бы ты мне принес пьесу о больном Сталине, при всей моей ненависти к нему, я не смогу издеваться и глумиться над больным человеком.

В Российском театральном мире он совершенно по праву занимает и должен занимать первое место, ибо вобрал в себя лучшие устремления общества в середине прошлого века. Он первым почувствовал, что театру нужно заново учиться разговаривать со зрителем на человеческом языке, что необходимо возвращаться к подлинному искусству, в котором живет гражданская позиция. Пример, который дал «Современник», говорит о том, что общество в лице Ефремова имело не просто прекрасного актера и режиссера, а настоящего гражданина республики. Великого гражданина и патриота. Именно гражданские позиции у него всегда были на первом месте, человек он был, бесспорно, общественный.

От Ефремова исходило чувство надежности. В театральном мире это редчайшее качество – он никогда не был предателем. Если что-то обещал, несмотря на все осложнения, грозившие личными неприятностями, – все выполнял, какие бы совещания и проработки не устроили ему в Обкоме партии или ЦК.

Он никогда не был просителем каких-то наград, страшно переживал, когда в списке выдвинутых на Государственную премию за трилогию к 50-летию Октября рядом с ним не оказалось Зорина, Шатрова, Свободина.

Последний спектакль, над которым мы с ним работали, был – «Так победим!» И самое счастливое лицо Олега я помню именно на этом спектакле. Это произошло на монологе, который произносил Александр Калягин, игравший Ленина: «Никто в мире не сможет скомпрометировать коммунистов, если сами коммунисты не скомпрометируют сами себя, никто в мире не сможет помешать победе коммунистов, если сами коммунисты не помешают ...». Зал встал, разразившись овацией. И Олег сиял в эти минуты – он был счастлив, что зал услышал то, что он сам думает. Уверен, что и сегодня он жил бы по принципу: правду, ничего кроме правды! И сама правда, если мы доберемся до нее, вступит в противоречие с тем, что вокруг творится – и это то, ради чего театр существует.

Мои пьесы в его постановке отличала от других спектаклей особая интонация. Он всегда избегал патетики и ставил спектакль о сегодняшнем дне, о том, что происходило за стенами театра. И к Ленину обращался за тем, чтобы рассказать, как реальность далеко ушла от идей революции.

Последняя встреча состоялась незадолго до смерти, меня позвали на дачу к Рощину, куда Олег приехал с Лялей Котовой и Таней Горячевой. Обедали в ресторане. Разговор был оживленным, Ефремов уговаривал меня, чтобы я садился писать пьесу «Вопросы остаются...».

Через три недели его не стало. Я понял, что он приезжал попрощаться.

Запись беседы от 28 марта 2007 года.

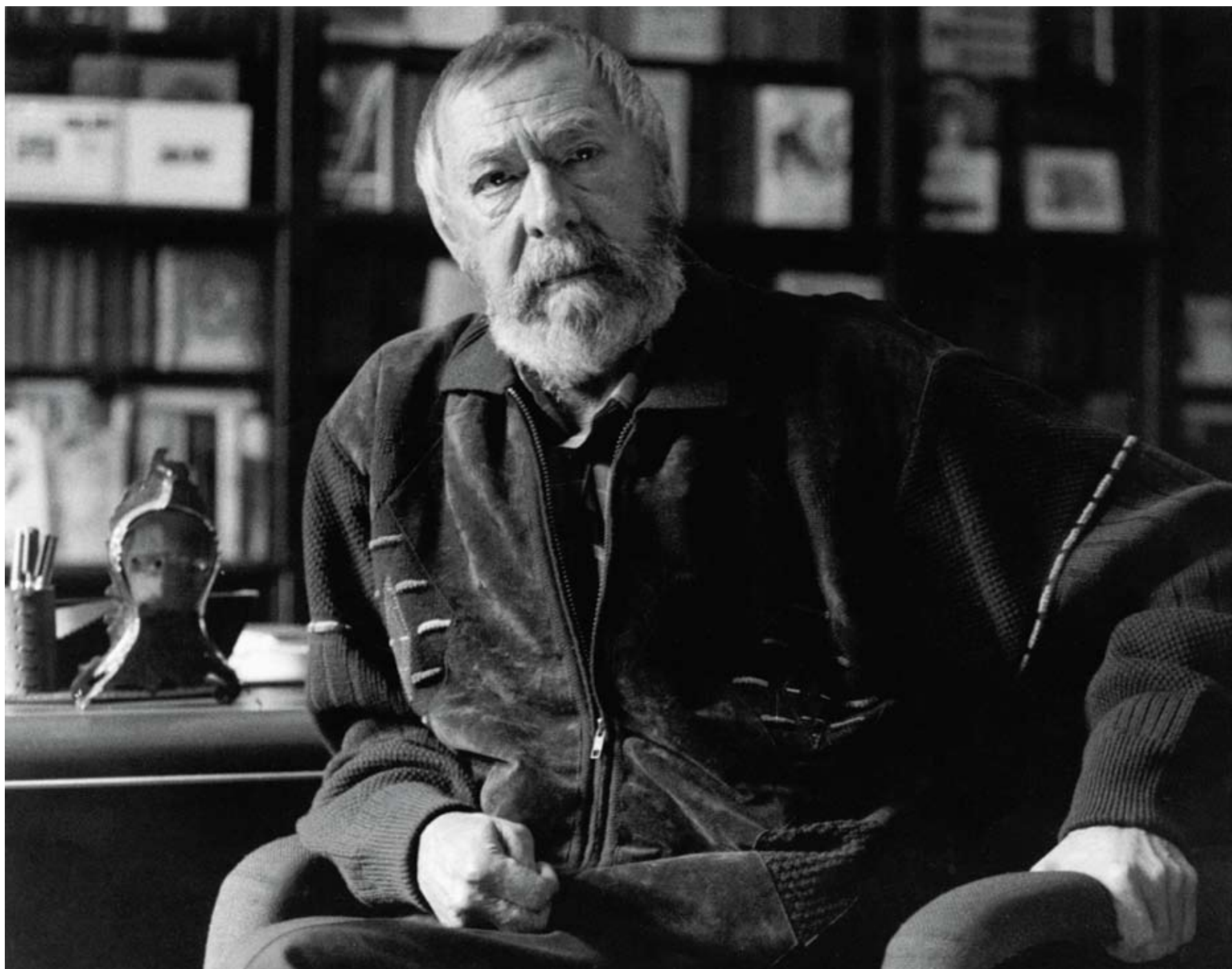
Когда я говорю, что игнорирую критику, на самом деле это не так. И читаю, и обижаюсь, и ощущаю, и предполагаю, почему тот или иной так пишет. Это и ранит, и переживаешь от прочитанного – все есть.

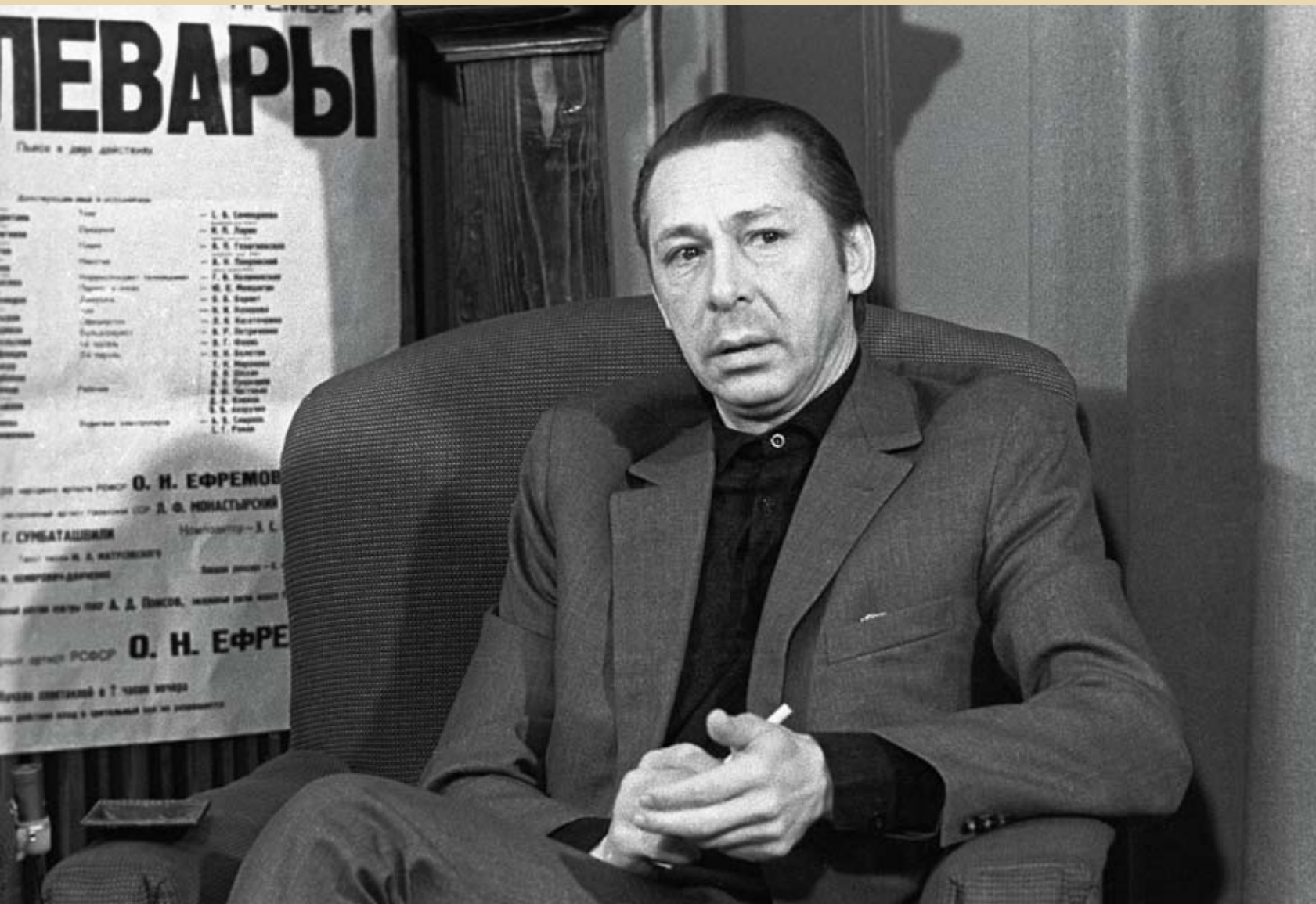
Время стремительно движется к веку следующему. И ставя новые задачи, нельзя терять чувство реальности. Сегодня мало самокритики, трезвости оценок на свой труд.

Когда критика начинает мушкетировать тему: устал я или не устал, могу сказать – это зависит от многого.

Я, действительно, ощущаю себя достаточно одиноко сейчас, потому что свои задачи приходится пробивать через какие-то жизненные наслоения, вроде того, что нет денег на зарплату или декорации не на что делать. Это преодолевать сегодня трудно, а как преодолеешь, сил работать не остается.

(Олег Ефремов, из интервью 1997 г.).





1972 год



Кама Гинкас
на репетиции во МХАТе

Кама Гинкас

ОН ПРИШЕЛ

...Надо было идти на вечернюю репетицию. Она начиналась в пять часов. И вдруг мне говорят: «Случилось несчастье. Умер Олег Николаевич». И – шок. Удар. Очень сильный. Очень личный. Когда-то Олег Николаевич предложил мне работу. Я был без работы много лет. А он предложил... И тогда по существу спас меня. И сделал меня сегодняшним.

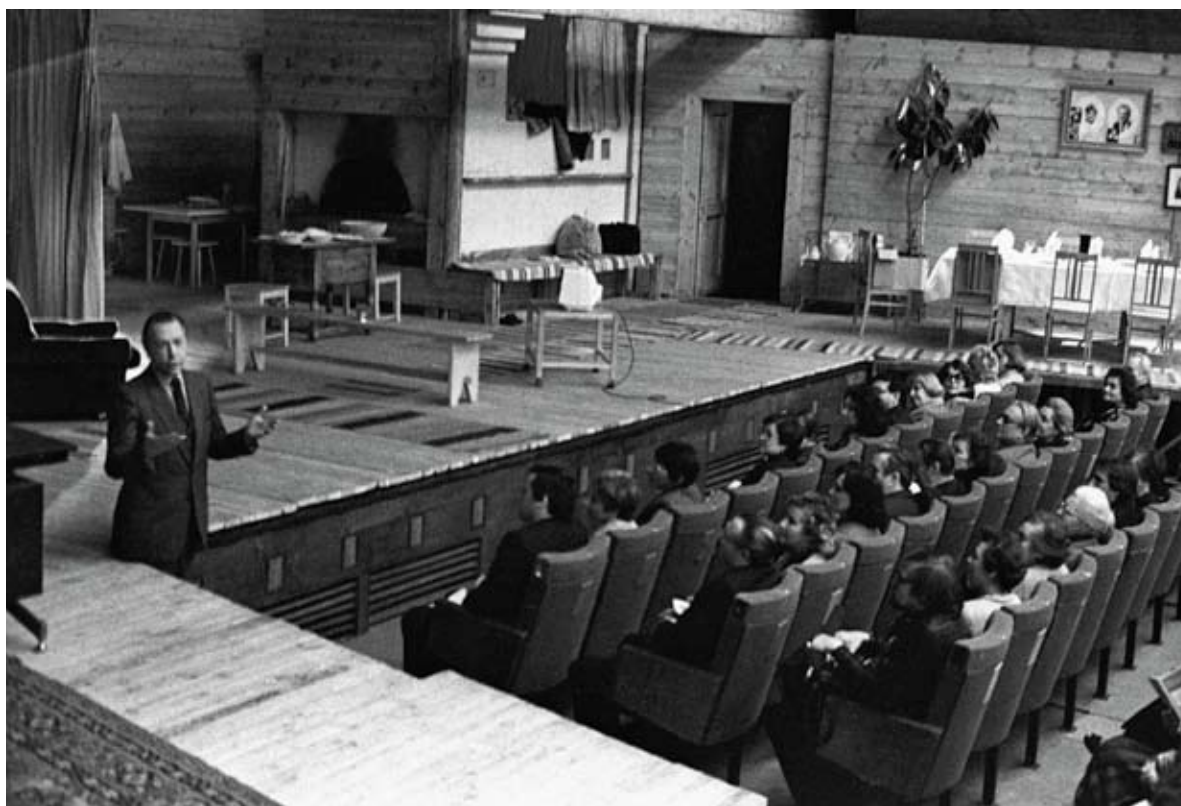
Я попросил передать, что задержусь. Не пойду сразу на репетицию. Минут через десять все-таки пришел. Извинился. Объяснил, что произошло. Все встали. И тот удар, который сам только что почувствовал, я увидел у ряда артистов, которые никогда не работали у Олега Николаевича, даже, быть может, не были с ним знакомы! И такую же реакцию... не могу подобрать слова, может быть – судорогу... я увидел в лице Генриэтты Яновской, моей жены. Произошло что-то страшное. Потому что Олег Николаевич был из тех немногих, усилиями которых держался советский театр определенного периода, а потом – театр России. В последние годы он мог играть на сцене или не играть. Неважно. Он сам был – явление. И само наличие Ефремова, в любом его качестве, придавало нашему театру какую-то стабильность.

В свое время было несколько таких столпов. Конечно, Товстоногов. Сомнительный для советского истеблишмента, но абсолютно безусловный для людей театра Эфрос. Любимов, который может нравиться и не нравиться (мне, в частности, его театр очень не близок).

...И, конечно, Олег Николаевич Ефремов. Он занимал какое-то уникальное место. Как сказать? Место несущей опоры во всей конструкции?

И вот этой опоры нет.

Первые встречи с ним были встречами с его театром. Я, студент Вильнюсской консерватории, будущий актер, приехал в Москву, чтобы увидеть все лучшее на сцене. А лучшим тогда был, конечно же, «Современник», еще находившийся на площади Маяковского. Всеми правдами и неправдами я туда проникал и видел спектакли, на которые так рвалась публика. Видел «Продолжение легенды» по повести Анатолия Кузнецова (он блестяще начинал в журнале «Юность», рано



В зрительном зале после репетиции спектакля «Серебряная свадьба»

эмигрировал, рано погиб). И «Два цвета» (там замечательно играл Евгений Евстигнеев). И еще один спектакль, абсолютно меня потрясший, я хохотал до упаду и при этом не понимал, как меня еще не арестовали... Это был «Голый король» Шварца. Там фантастически играли все до единого! ...Может быть, еще не осознано, не отмечено, что сделал Олег Ефремов той поры, именно Олег Ефремов – артист, создатель, художественный руководитель «Современника», – для театра будущего. Он проломил неколебимую и самоуверенную стену тогдашнего театра с его незабываемыми «нельзя». Он принес и привил ему другой уровень правды. Правды не сыгранной, а генетической. Он влил новую кровь в окостеневшее тело сцены.

...Сам насквозь московский, с этой мальчишеской, сугубо московской, уличной манерой держаться, этой пластикой, с этим говорком – он путь проложил на сцену десяткам талантливых людей, которые, возможно, никогда не попали бы в театр: сцена, не пережившая ефремовской «революции», отторгла бы их!

Известно: артист на сцене должен говорить округло, окульгуренно. И так же окульгурено он должен на сцене себя вести. Так разговаривали и так округло среднестатистически вели себя во всех ленинградских, во всех московских, во всех провинциальных театрах... Артист не мог быть взят с улицы! А если даже так – он сурово перевоспитывался, менялся впоследствии. И речь, и манера, и статья. И вдруг – молодой Олег Ефремов...

Я знаю, что ряда спектаклей вообще не возникло бы на нашей сцене, и, смею сказать, не было бы даже самой Таганки с ее физиономией и выговором, если бы не было «Современника». И уж

точно не было бы моего «Вагончика» во МХАТе, не будь всего, что сделано в «Современнике». И еще важнее – сам «Современник» первого периода был местом, где рождались, возникали гениальные артисты!

Через несколько лет я впервые пришел к Олегу Николаевичу. Я прибалтийский человек, я ленинградский человек и был приучен к субординации, к корректным отношениям со старшими и с начальством. Так всегда было в театре Товстоногова. Во всех ленинградских театрах той поры. Но с Ефремовым было по-иному. Я был без работы много лет, и драматург Кутерницкий как-то рассказал Ефремову, что вот есть такой Кама Гинкас... не встретитесь ли с ним? И Олег Николаевич сказал: «Давайте». Я приехал в Москву и пошел к нему домой. Он сидел на кухне, ужинал, угощал... на маленькой кухне, в советской квартире... и слушал, что я хочу поставить, какие у меня идеи. Я был человек с улицы, мальчишка. А он – Ефремов, руководитель самого московского и самого художественного театра всего эСэСэСэРа!

Часа два шел потрясающий разговор о театре, о драматургии, о литературе, об артистах. Это трудно объяснить. Но до встречи с Олегом Николаевичем в моей жизни такого не было.

Спустя годы, будучи в очередной раз абсолютно без работы, я поставил «Пушкина и Натали». Поставил дома. Показывал изредка в клубах. Оказался с этим спектаклем в Москве, на каком-то смотре молодежи (а мне уже было почти сорок)...

Я рискнул позвонить Ефремову. И пригласить. «Да, я приду», – сказал он. Я был уверен, что не придет. Почему он должен прийти смотреть самодельный, в общем-то, спектакль?! (Пусть и с профессиональным, но не известным никому ленинградским артистом, да и у меня был диплом в кармане...) Для чего это руководителю Художественного театра?

ОН ПРИШЕЛ.

И как он смотрел! Как хохотал и как замолкал в драматических местах! Когда кончился спектакль, он зашел в маленькую комнатку Дома актера, где мы передевались.

И опять два часа с нами разговаривал... Зачем? Это алогично. Так не бывает. Но он так делал. Как выяснилось потом, ЕМУ ВООБЩЕ БЫЛ ИНТЕРЕСЕН ТЕАТР. Он, один из немногих, ходил и смотрел спектакли в городе Москве. Ходят на чужие постановки не все... Это специфика профессии. Но Ефремов – всегда ходил и смотрел.

«Вагончик», мой первый московский, МХАТовский спектакль, был поставлен после «Пушкина и Натали». Олег Николаевич этого захотел. Ничего не получалось, очень хорошо помню. Я ходил и думал, ну как же закрыть этот бездарный спектакль? И вдруг Кашпур отказывается играть... а он играл одну из главных ролей, и играл замечательно. Но у него случился какой-то срыв, он пошел к Ефремову и сказал, что отказывается от роли, что он уйдет из театра!

И тогда Ефремов пригрозил... Сказал, что есть такой закон: актер не может уйти из театра до конца сезона. И обязан доиграть все, что ему полагается!

Я до сих пор не знаю, есть ли на самом деле такой закон. Но Кашпур вынужден был согласиться, пришел и стал репетировать. Через неделю мы выпустили спектакль, и он оказался вовсе не таким дурным, а Кашпур играл просто замечательно! На прогон пришли Ефремов, Роцин, Смелянский. И мы увидели, что они смеются, что они реагируют, что они затихают. А в конце мы увидели, что Роцин плачет и Ефремов плачет...

Потом – был МХАТовский спектакль «Тамада». Мне были доверены великие артисты: там играли Смоктуновский, Екатерина Васильева, Калягин. Это был фантастический период в жизни Московского Художественного театра! В это время, с 1982-го по 1988 год, в Московском Художественном ставил Эфрос, «Короля Лира» репетировал Анатолий Васильев (но умер Андрей Попов, для него спектакль задумывался)... Тогда же во МХАТе у Ефремова ставил Виктюк, ставил Марк Розовский, Лев Додин ставил два спектакля. Были приглашены два замечательных режиссера из



*Иннокентий Смоктуновский
и Олег Ефремов в антракте.*

*П. Барц
«Возможная встреча».
1992 год*

Болгарии и Румынии. В общем – все, что было живого и интересного, пусть и спорного, – работало в Московском Художественном театре!

..Весной 2000 года позвонили из Художественного театра и сказали: Олег Николаевич хочет посмотреть мой спектакль «Золотой Петушок». Мы восприняли это как чью-то шутку. Знали, что он очень болен, и если хочет посмотреть какой-то мой спектакль – то не «Золотой Петушок» же, спектакль-то все-таки для детей! К этому времени шел уже «Черный монах», шел спектакль «Пушкин. Дуэль. Смерть» – Олег Николаевич всегда интересовался Пушкиным, сам играл его...

Перезвонили во МХАТ. Там подтвердили: да-да-да. И именно «Золотой Петушок». До последней секунды я не верил, что он придет.

ОН ПРИШЕЛ.

С ним были две сотрудницы театра. Как всегда, очень элегантно и в то же время очень скромно одет. Сидел в администраторской, в низком глубоком кресле. Я, войдя в комнату, к нему кинулся: никогда с ним не обнимался, не целовался, но мы очень давно не виделись! А поскольку Олег Николаевич сидел в низком кресле, получилось, что я как бы встал на колени и обнял его. Он заплакал. И я заплакал. И обняв его, почувствовал легкость плоти. Тоненькие косточки, и более ничего. Воздух.

..Все пошли на второй этаж, где идет «Золотой Петушок». Он встал – стройный, элегантный. Пошел по лестнице. Там на два пролета надо подняться. Он легко прошел один пролет. Остановился. Прошел и второй, но с затруднением. Когда сел – ему пришлось долго, очень долго восстанавливать дыхание. И я понял, почему он не захотел смотреть «Черного монаха». «Черный монах» играет на третьем этаже театра.

Он смотрел «Петушка». Потом сказал: «Ну, ты знаешь, я реалист. Я не люблю такое. Но знаешь, это убедительно».

Тут я вспомнил, как мне кто-то рассказывал... Когда в первый раз в Москву приехал Марсель Марсо, весь бомонд, вся элита конца 1950-х сбежались смотреть великого мима. В Советском Союзе ведь пантомимы как бы и не было. Что-то чуждое, не наше... Не реалистическое. Вот все и кинулись на спектакль. И молодой Олег Николаевич тоже пришел. Он был уже знаменитый артист. Только что открылся театр «Современник». Ефремов сидел в центре зала. Смотрел Марсея Марсо, смотрел – и вдруг сказал соседу, довольно громко: «Зачем я должен смотреть эту ерунду?»

Встал и вышел. Собственно, он всегда был человеком определенного театра и очень самостоятельным. И никогда не стеснялся того, что он такой. И не стеснялся, что кому-то это может показаться приземленным, неинтеллектуальным, неверным...

Я всегда чувствовал себя в долгу перед ним. Понимал, что должен этот долг как-то отдать. Он обижался в последние годы, что не ставлю в Художественном театре. Несколько раз мне это высказывал. Я ему говорил, что вот нет пьесы, которую я мог бы поставить во МХАТе. И понял, наконец, что могу поставить там с Ефремовым. Для Ефремова. «Скрипку Ротшильда» Чехова. С тем, чтобы Олег Николаевич играл Бронзу.

Это история про старого гробовщика, который только к концу жизни осознает, как неправильно он жил. Делает страшное умозаключение, что жизнь – сплошные убытки, что смерть прибыльнее. А в жизни, что ты ни делаешь – все делаешь не так.. Гениальный рассказ.

Я предложил Художественному театру эту постановку, когда у нас на сцене еще не было «Черного монаха». Анатолий Смелянский мне позвонил через некоторое время и передал, что Олег Николаевич плохо себя чувствует, но чрезвычайно тронут предложением...

И я думаю, я надеюсь, что так оно и было тогда.



Телегин – Вячеслав Невинный
Елена Андреевна – Анастасия Вертинская
Репетиция спектакля
«Дядя Ваня».
1984 год



1975 год



*Олег Ефремов
и Людмила
Петрушевская
на репетиции спектакля
«Московский хор».
1988 год*

Людмила Петрушевская УШЕЛ

То, что он умирает, знали все вокруг. Он молчал, никогда, ни единым словом не выдал себя, не пожаловался. При нем даже стыдно было говорить о собственных болезнях. Театр его оберегал, регулярно собирались врачи, следующий по времени консилиум должен был состояться на другой день после его смерти. В остальном жизнь у него протекала, как обычно, – никаких особенных потрясений, как у каждого простого смертного («простого мертвого», как выразился один мой друг датчанин). Как у каждого простого мертвого, с той только разницей, что Олег Николаевич Ефремов поддерживал свое существование, дыша кислородом через постоянно укрепленные трубочки – легкие работали неважно. Всюду с ним был этот аппарат, агрегат, соединенный с бедными, почти неживыми органами дыхания. Как этот человек существовал, непонятно. Постоянные боли в ноге, которую давно грозились ему ампутировать, затем язвы в кишечнике... Олег Николаевич был болен как простой смертный человек, а как вместилище духа он был здоров не хуже чем боевой танк. Когда мы навещали его однажды в больнице, я вышла из палаты, где сидел этот немощный, полуслепой человек (в тот вечер у него началась пневмония, мы не знали), – я вышла, повторяю, от Ефремова, как выжатая тряпка. Он работал неустанно, готовился к спектаклю, требовал, ставил передо мной четкие задачи – совсем как управление театров в прежние времена: целая страница поправок и вернуться в нескольких сценах к первому варианту. У него температура ползла к сорока, он наверняка понимал, куда идет дело, а мы сидели в палате, не зная об этом, маленькой группой, и остальным были тоже даны указания по конкретным вопросам. Той ночью он едва не умер – спасли. Это было весной. О.Н. тогда готовился к столетнему юбилею театра.

Он твердо сказал, что ему нужно к этой дате: первый вариант пьесы плюс второй. Я не возражала. У меня не было сил ему противостоять. Он всегда всех вокруг объединял в единое (по его представлениям) воинство, идущее вослед за своим якобы умирающим воеводой в защиту, во имя и во славу МХАТа. Я ничего не выполнила из его требований. Моя вина.

В своем театре, как полагается, он был феодальным правителем, императором уже почти не существующей, старинной, драгоценной выделки, которая редко теперь встречается в смутных рядах нынешних властителей. Как и многим монархам, ему некому было передать свое дело.



*Павел Марков, Аркадий Кеслер,
Михаил Яншин, Павел Массальский,
Олег Ефремов, Софья Пилявская,
Михаил Рощин на ступенях МХАТа
на Тверском.
1975 год*



*Сбор трупы.
Владлен Давыдов, Олег Ефремов,
Леонид Губанов.
1978 год*



Я бы, к примеру, видела Олега Николаевича президентом. Как бы он правил этой страной, как бы страстно все ему верили! Встречали-проводжали бы слезами и хоругвями. Он помогал бы людям. (По-крупному ему бы тоже ничего не удалось. История идет сквозь любые намерения, как лавина, и проявляется позже, в учебниках.) В театре многие на нем давно поставили крест, однако не сомневались, что после него все пойдет псу под хвост.

Непонятно, каким усилием духа он поставил гениальный спектакль «Три сестры», лучшее, что досталось от его театра нашему поколению. Я видела Елену Майорову в роли Маши, и забыть этого нельзя. Как гвоздь, сидит в памяти ее мука, тонкие руки, прижатые к животу, лицо в почти рвотной судороге. Не роль, а принародная исповедь. Очень опасная вещь для исполнителя.

Актеры в руках режиссера есть глина в руках скульптора, краска на кисти художника. Зритель видит конец работы, итог. Восхищается: «Господи, какие краски!» Часто краски пугаются, мешаются, слабеют. Иногда перестают играть на холсте. Краске нужна другая краска, чтобы засиять. Одиночество губительно.

Лена Майорова сожгла себя. Он не пришел на ее похороны. Скрылся от людей. Видимо, был в ярости на судьбу, на себя. Был в ужасе.

Однажды, когда мы с О.Н. разговаривали у него дома, я произнесла ее имя. Олег Николаевич ответил, что к нему ночью, во время бессонницы, «они приходят». Садятся, сказал он. Похлопал по своему креслу, понурился. Как она к нему приходила? В каком облике?

Муки, муки. Он жил совсем один. В последние дни у него бывали няня и Танечка Горячева, которая была для Ефремова как еще одна няня, она же мама, секретарь, помощник главного режиссера. Вела его дела, иногда кормила с ложечки. Заботилась обо всем. Ночами к нему, видимо, приходили те, другие.

*С Ангилиной Степановой.
1987 год*

*С Маргаритой Эскиной
и Анатолием Даниловым. 1998 год*



*Елена Андреевна –
Ирина Мирошниченко
Астров – Олег Ефремов.
А.П. Чехов
«Дядя Ваня».
1988 год*

Я не знаю, как он помогал людям в тяжелые времена, просили ли его, может быть, да. У него находили пристанище опальные, безработные режиссеры, которые теперь составляют элиту русского театра. Рому Виктюка держали на крючке органы, грозились посадить как Параджанова. Он вынужденно, бедный, ходил на свидания с парочкой чекистов (все те же Жуков–Орлов) к кафе-стекляшке, в то время у него не было никакой штатной работы. А тогда, три месяца туннельства – и сажали в лагерь. Ефремов его защитил. Толе Васильеву негде было жить и тоже не давали ставить. Олег Николаевич взял его в штат и выхлопотал квартиру. И Лев Додин нашел приют во МХАТе. И многие другие известные сейчас люди.

Я тоже в те времена (1984 год) осторожно ходила со своей пьесой «Московский хор». Я написала ее для Ленкома, для Чуриковой, Пельтцер и Фадеевой, хорошо сыгравшегося трио из моего предыдущего спектакля в Ленкоме, из «Трех девушек в голубом». Марк Захаров прочел и быстро мне вернул ее по понятным нам всем причинам: не время (страной правил Андропов с переходом в Черненко). Затем, спустя два года, время вроде бы пришло (Горбачев), мне позвонили из Ленкома, назначена была читка. Я только попросила, чтобы присутствовал исключительно худсовет, и ни единым человеком больше. К началу читки в комнате главного режиссера были только Юрий Аркадьевич Махаев, сорежиссер «Трех девушек» и завлит, мой крестный в этом театре, а также парочка актеров, членов худсовета, но зато в поле зрения наблюдалось множество



молодых людей, коротко стриженных, которые передвигались по пространству с деловитостью броуновских частиц. «Кто это?» – «Это оформители, следующим вопросом будем принимать макет», – ответили мне. Оформители чувствовали себя свободно, хотя и в рамках дисциплины. Зато Марк Захаров не пришел, позвонил, что задержался на киностудии, директор Экимян заглянул и исчез. Я торжественно встала и сказала, что читка отменяется. Ушла и унесла с собой текст. (С тех пор Захаров на меня как бы в обиде.)

Следующим моим адресом был МХАТ. Я пришла туда к Ефремову по нетеатральной причине – просить помощи. Моего старшего сына Кирилла забирали в армию, а у него были двухлетняя дочь и беременная жена.

Ефремов до этого момента существовал для меня как отдаленный театральный *deus ex machina* (Бог из машины). Он читал все мои пьесы, он настоятельно просил написать второй акт в «Чинзано» (сказал: «Чего там играть, двадцать страниц, это для театра мало»), и я написала «День рождения Смирновой». Он спас от запрещения наш с Виктюком спектакль в Театре МГУ – «Уроки музыки».

Мало того, Бог мой, он одним только словом поставил меня на рельсы, одним словом «прием». Когда его помощник Михаил Горюнов буквально срежиссировал написание «Уроков музыки»

*Табак – Евгений Евстигнеев
Аладдин – Олег Ефремов
Коля-Володя – Вячеслав Невинный.
М. Рошин
«Перламутровая Зинаида».
1987 год*



Репетиция «Вишневого сада».
1988 год



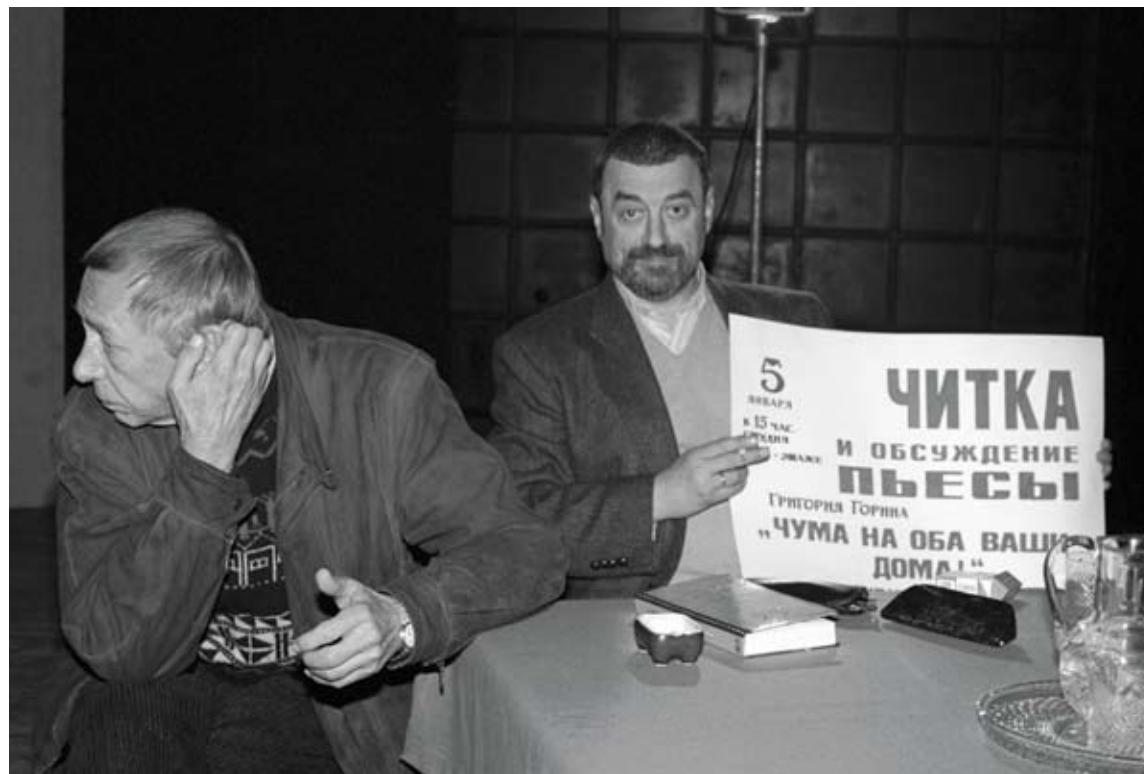
и устроил нам встречу, Ефремов спросил, нет ли у меня еще пьесы. Я ему приблизительно рассказала содержание своей самой первой одноактовки. Он махнул рукой и сказал: «А, это у вас прием».

Пьеса была действительно вся основана на одном приеме: к женщине на службу, в обеденный перерыв, когда никого нет, приходит проститься незнакомец. «Пришел проститься». – «А куда вы?» – «В больницу, а потом дальше». Женщина пытается понять, кто это? Может быть, любовь ее юности? Может быть, ее ребенок, который раньше времени родился и его унесли, не показав? Может быть, женщина вообще уже сошла с ума?

Ефремов сказал, как-то махнув рукой: «А, это у вас прием».

Пьесу я торжественно выкинула в мусоропровод и с тех пор всегда понимаю и не люблю, когда открыто пользуются приемом – где угодно – в живописи, в театре, в литературе. Прием надо скрывать, зашифровывать. Ефремов брезговал приемом на сцене. Прием выпячивает своего создателя, а по Станиславскому выходит наоборот: режиссер должен спрятаться, умереть в актере. Писатель – в герое или скрытом нарраторе (передатчике текста).

И это в наше время, когда прием есть король выставок и перформансов, спектаклей, текстов, когда прием и есть концепт, концепция, концептуализм. И чем прием яростней, агрессивней, тем больше внимание «железных жоп», пардон, это они сами друг друга так называют, театральные критики, вынужденные сидеть на всех премьерах. Прием-то прост, и как радостно понять! Такова предыстория.



Ефремов очень просто обещал помочь моему Кириллу в смысле армии. Тут же снял трубку, сверился с одним телефоном в записной книжке, позвонил. Дорога была накатанная, как я поняла. Ефремов помог уже, видимо, многим. Дело уладилось быстро, нужна была только справка о том, что жене моего Кирилла не рекомендуется аборт (?!). Такие были людоедские правила. А если бы такой справки не дали? Я была полна благодарности, обычной, житейской благодарности до слез. Внезапно я сказала:

– Жизнь-то проходит, Олег Николаевич. (Подобную фразу, я помню, написала актриса Ингрид Бергман режиссеру Ингмару Бергману, который все никак не мог ее снять в фильме.)

Он сразу все понял и откликнулся:

– Ну. И где пьеса?

Назавтра я принесла ему «Московский хор».

Ефремов немедленно прочел и сразу же назначил читку. Пришла вся труппа. Сидели дисциплинированно. Правда, тут же сустились операторы, осветители, тянули кабель, стояли «юпитеры». Я подумала было, что будут снимать читку. Спросила. Нет, оказалось, это только «несколько минут» для нового фильма режиссера-документалиста Г. Я в резких выражениях попросила их всех уйти. Важное же дело, читка! Только начнешь, а через пять минут они погасят свои прожектора, начнут сматывать удочки, бегать, а то еще станут переснимать, командовать, куда встать и как держать лицо.

Ефремов слегка махнул рукой, и вся их команда быстро стала ликвидироваться. Я пока ушла в коридор. Г., гневная, со слезами на глазах крикнула мне: «При чем здесь вы! Это фильм о театре,

С Григорием Гориним

*Гастроли в Лондоне.
1988 год*



Труппа
МХАТа.
1998 год





*Гастроли в Красноярске.
Олег Ефремов и Виктор Астафьев
на могиле матери писателя.
1995 год*

*После премьеры спектакля
«Сталеваары» по пьесе Г. Бокарева*



о Ефремове!» Я ответила что-то примирительное типа «вот именно». Наконец они смотались. Труппа сидела, с интересом окаменев. Они-то как раз были при параде, видимо, именно по поводу киносъемки. Ефремов со сдержанным юмором отнесся к данному эпизоду. Он вообще всегда был выше ситуации и оценивал внезапно возникающие мизансцены, исходя из своих конкретных целей. Кроме того, как мне кажется, к тому моменту он уже любил мою пьесу. Он был растроган моим поведением. Он понял, что я нечто защищала от настырной Г. и чего-то не хотела.

«Московский хор» он поставил в вечер 90-летия МХАТа.

С тех пор – и до конца дней Олега Николаевича – я ощущала на себе его заботу, его немного тираническое, хотя и нежное внимание. Он поставил еще два моих спектакля: «Брачную ночь» и «Темную комнату». Ждал и требовал новое.

Тут еще надо добавить, что не все было лучезарно.

У нас состоялся разговор по поводу распределения ролей. Ефремов на центральную роль смешной, нелепой старухи Лики взял Ангелину Степанову. Ангелина Иосифовна много лет была парторгом театра. У нее была одна особенность – какой-то жестяной голос. В молодости это была одна из красавиц Станиславского, однако жизнь не дала ей шанса. Она любила осужденного, ходила хлопотала в НКВД, там с ней поступили жестоко, с красавицей... Такова легенда. Она пережила самоубийство мужа и смерть сына. Все выдержала. Худенькая, совершенно прямая, холодная. Я не могла себе представить, как Ангелина Иосифовна будет играть простодушную старуху в шинели, подбѣдающую горелую кашу прямо из кастрюльки. Но Ефремов был несгибаем. Степанова оставалась для него символом старого МХАТа. Да и у меня имелась надежда – в общем-то,



актрисы любят играть совершенно чуждое им: порядочные жены с блеском изображают шлюх, шлюхи дерутся за роль Дездемоны и т.д. Но тут оказался совершенно глухой номер. Степанова скрежетала текст, как Суворов в Альпах, – секунда, и актрисы в панике бросятся в пропасть. Степанова сыграла в день девяностолетия МХАТа первый спектакль «Московского хора», премьеру. Лику в военно-морской шинели. Это был ее последний выход на сцену. На втором спектакле она упала. Больше никогда она не играла.

С половины репетиции в спектакль была введена Ия Саввина. Теплая, живая, смешная и талантливая женщина в старой шинели сидела в седом парике, размахивая кастрюлькой.

Однако я все равно была недовольна. Второй акт провисал. Что-то не выходило у актеров.

Я написала Ефремову письмо с просьбой остановить спектакль. Надо переделать второй акт, писала я ему. И нельзя играть после девяти репетиций, тем более что главная героиня вообще ввелась, пройдя только первый акт.

Ефремов необычайно мягко сказал мне, что давно хотел предложить мне переделать второй акт. Хотел это сделать сам.

Я возразила, что не привыкла, чтобы за меня работали.

Он остановил премьерный спектакль (такого вообще в театре не бывает), и семь дней мы репетировали. Я переделывала текст прямо на ходу, актеры писали свои роли тут же, под диктовку.

Тут имелся еще один момент. У меня была в театре любимая актриса, Наташа Назарова. Она играла еще в моем подпольном театрике в середине семидесятых. Теперь-то она стала известной, замечательно снявшись в фильме «Любимая женщина механика Гаврилова». Из-за нее у нас был

*Гастроли в Томске.
Встреча с механизаторами.
1985 год*



Съемка разных лет

с Олегом Николаевичем маленький конфликт. Я просила, чтобы ей дали роль в «Московском хоре». Ефремов возражал. Я настаивала. Я догадывалась, что Н.Н. немного странная, так как она ни с кем в театре не разговаривает. Но была надежда, что если ей дадут роль, она выйдет из своего ступора. И как она стала играть! Хорошенькую, глупую, задавленную жизнью маленькую кокетку. То, что надо.

Когда мы репетировали этот второй акт, все актеры писали свои роли, а она не стала. Ефремов сделал ей замечание. Н. ответила: «Мне Люся пишет». Она заметила, что ее часть текста записываю я. То есть она все видела! И понимала, как я ее ценю.

Но все равно ее уволили.

Мой – маленький тогда – сын Федя очень любил ее. Он встретил Н.Н. в метро, она шла по вагону и звенела колокольчиком, пришитым к варежке. Федя подошел к ней и стал что-то радостно говорить. Наташа в ответ позвонела колокольчиком и прошла дальше.

Ей было совершенно не на что жить. С людьми она не разговаривала.

Театр отбрасывает гигантскую тень, в которой влачат свое существование ушедшие со сцены. Потерянные, никому не нужные души. Уволенные гении. Ни один главный режиссер не способен покинуть театр добровольно. Умирая, задыхаясь, будет стремиться ставить спектакли.

Сейчас я буду путаться, пытаюсь понять, что произошло дальше. Олегу Николаевичу от меня была нужна пьеса на 100-летие МХАТа. Как бы уже традиция – если на 90-летие был «Московский хор», то на главный юбилей должна быть тоже новая современная драматургия. Я старалась выполнить это его требование, написала довольно невыносимый текст и по его просьбе дала прочесть ему первый вариант, которым была недовольна. Предупредила, что пьеса не готова и что во всех случаях она не

для юбилея. Вот после, тогда хорошо. Тем не менее, он начал работать над ней. Уже было готово у него распределение ролей. Назначили читку этого черновика. Пришла горсточка людей. Театр уже знал, что Ефремов умирает и никакого спектакля не будет. Огромное, стоглазое чудовище, коллектив имеет инстинктивное предчувствие. Да и текст какой-то сомнительный... Но О.Н.-то не обращал на это внимания! Он-то презирал реальность, болезни, нехватку кислорода! Разумеется, я совершила ошибку, показав ему черновик. Он к нему привязался, почти год над ним думал и работал. Ему нужен был, как я теперь понимаю, просто предлог, чтобы завертелась обычная жизнь, репетиции. Когда я принесла совершенно другой второй акт, да и первый изменился, Олег Николаевич этот окончательный текст воспринял с досадой, как помеху. А я не в силах была ему объяснить, что ничего не могу поделать и не стану возвращаться к началу работы. Пьеса – она, как правило, сама себя пишет, сама, как скульптор, вырубает из огромного куска нужную форму, по дороге теряя лишнее. Надо уважать этот ее окончательный вид.

Начать работать с ним над текстом означало, что мы с Ефремовым очень быстро оба перестанем друг друга понимать. Пьеса была слишком тяжелая, даже для меня. Какая-то настоящая трагедия, пусть ее перевернет и прихлопнет. Я не хотела с О.Н. спорить, он был слишком слаб. И согласиться с Ним не могла. Но О.Н. был фантастически настойчив. Я делала вид, что работаю. Это шло довольно долго. Затем, видимо, у Ефремова лопнуло терпение. Он предложил, что сам переписшет в нескольких местах. Я пошутила, что пусть он переписывает за других. (Это у него бывало частенько. Он обожал работать над чужими текстами.) О.Н. обиделся. Он сказал, что его никто так сильно еще не оскорблял. На некоторое время наше общение прервалось. Я думала – какое счастье, обиделся. Может, оставит пьесу в покое. Ненавижу ее. Не смотрю в тот угол, где она лежит. Не могу заставить себя даже ее прочесть.

Но О.Н. меня опять вызвал. Так просто своих драматургов Ефремов не отпускал. Я принесла ему свою новую книжку. Мы пили чай, пикировались как обычно, я рисовала его портрет в новом виде, с бородой. Он стал похож на Чехова в старости, каким Чехов никогда не был. Мы с ним совершенно серьезно договорились, что можно начать репетиции, с тем, что я буду писать параллельно во время работы все, что ему нужно. Потом Он опять меня вызвал. У него, сидящего в своем обычном кресле, две трубочки шли от носа к кислородному аппарату... Отчаянно задыхаясь, с легкой улыбкой, О.Н. смотрел на нас. Пили чай, болтали.

Только сейчас до меня дошло, что этого никогда больше не будет, наших бесед, наших легких стычек. Я никогда Его больше не нарисую.

Он лежит, ожидая погребения, уже восьмой день. Ждет своих актеров с гастролей. Сегодня тридцатое мая 2000 года.

Он был феодал в подлинном смысле этого слова, включая (по непроверенным слухам) и негласное право первой ночи. Давным-давно мне как-то даже процитировали его невинную мекфистофелевскую фразу: «Ну не могу же я их всех...» Он не был Дон Жуаном, эти дешевые сладострастники видны каждой женщине издали и стоят три копейки. От них настоящие бабы шарахаются. Ефремов просто проявлял снисходительность. В него была влюблена вся Москва, вся Россия, и не только женщины. Не могу сказать, что к нему стояла очередь. Я этого не знаю.

Представляю, что в кулуарах говорили обо мне. Я была одним из его драматургов больше десяти лет... Да и пусть.

Недавно один режиссер с театральной прямоотой спросил: «А, правда, что он тебя любил?».

Да нет, это было выше. Священная дружба, так надо сказать. Церемонная, щепетильная. Потрясающе деликатный, нежный и тактичный человек в общении со своими драматургами. С Роциным и Гельманом – мужское братство. Со мной – сама галантность. «Сирано де Бержерак» была его последняя театральная работа.



*На гастролях в Америке.
Ирина Корчевникова,
Анатолий Смелянский,
Олег Ефремов.
Февраль, 1998 год*

(Надо сказать, что в Москве многие режиссеры были обижены на меня – каждый в свое время. Виктюк. Арцибашев. Гинкас. Фокин. Чудный список. Захаров. С Эфросом и Любимовым я сама поклялась не разговаривать. Товстоноговскому театру я запретила меня ставить... В Риге, в тогдашнем театре Адольфа Шапиро, была та же история, сняла одну уже поставленную пьесу. Это была плохая пьеса. Кровавые дела, однако, творились. Самое интересное, что во всех этих конфликтах я считала, что защищаю интересы театра.)

Ефремов был исключением. К нему я относилась иначе. Он помог моему ребенку, как помогал и всем.

Любовь мужчины к женщине – не такая уж великая и не такая уж бессмертная вещь. Есть штуки и побессмертней.

Театр, театр, гиблое место, зачарованный дом, куда тянет актера (не всегда зрителя), где живет рой этих золотых пчел по собственному биологическому закону. Царство абсолютного монарха. Говорят, все театры таковы. Олег Николаевич к тому же был прекрасен, знаменит, богат, умен, талантлив, очаровательно галантен, как старый гусар. Хозяин судеб театральных людей к тому же. Многие к нему прорывались. Даже, может, ничего и не было. Сплетни. Театр раздувает каждый жест и трактует любую фразу в нужном направлении. Театр любил и ревновал своего Главного и требовал трагических фактов. А семейная жизнь рушится, чаще всего, разбиваясь о быт, та самая лодочка любви, упомянутая Маяковским перед смертью...



Перед смертью Ефремов затосковал о своей бывшей жене, потребовал ее вызвать в театр, чтобы она работала с ним: «Мне она нужна, это поколение мне нужно». Он увидел ее работу со студентами в Мелихове, на фестивале в чеховском музее, и восхитился. Но Аллы Покровской не было в России. Она вернулась только на его похороны.

Он никогда не женился больше именно потому, что не хотел обижать ее, так говорят в театре, а там люди понимающие.

Последний месяц своей жизни он много работал, репетировал «Сирано де Бержерака», даже пообедал в ресторане, был в прекрасном настроении, хотя и задыхался как всегда. Выдержал панихиду по Ангелине Степановой. Сказал прощальное слово, хотя и не хватало воздуха.

Накануне врач обещал ему еще полгода жизни. Ефремов обрадовался. Он планировал закончить «Сирано» и осенью ввести в «Бориса Годунова» нового исполнителя вместо себя. Открывались перспективы. Целых шесть месяцев жизни. Его любимый Гельман написал, наконец, новую пьесу о выборах. Предстояла работа!

В день смерти он должен был приехать в театр со своей помощницей, Танечкой Горячевой, на спектакль антрепризы, посмотреть актёра Бориса Щербакова.

Утром приходящая домработница спросила его, сварить ли кашу (он согласился), затем поставила кашу на столик и вдруг посмотрела на больного и засомневалась. Ей надо было срочно уходить. Она позвонила Тане Горячевой (той уже не было дома). Позвонила доктору в театр, его не

*Подарок на юбилей.
1997 год*

оказалось. Спросила Олега Николаевича, не вызвать ли «скорую». Он покачал головой. Тогда она ушла.

(Никакая «скорая» не в силах предотвратить то, что происходит мгновенно, а эмболия, закупорка сосуда тромбом, именно так и случается.)

Татьяна Александровна Горячева, вернувшись домой от врача, позвонила Олегу Николаевичу, так как ее телефон зафиксировал звонок с номера Ефремова. Он не взял трубку. Это было в порядке вещей.

К назначенным пяти часам вечера Т. А. открыла своими ключами дверь Ефремова и с порога крикнула: «Это я!» Никто не ответил. Ничего не почувствовав, ни малейшей тревоги, Т. А. двинулась в гостиную, затем увидела свет в ванной, постучала туда. Ванная комната была пуста. Спокойно, без тени волнения, Т. А. несколько раз стукнула в дверь спальни. Опять молчание. Открыла дверь, вошла. Тут же у Т. А. началось сильное сердцебиение, очень сильное. Олег Николаевич лежал на боку, в маечке, укрытый одеялом, одна рука под головой, другая на простыне. Сердце у Т. А. очень сильно забилось. «Олег Николаевич, это я».

Издали было понятно, что лежит умерший человек.

Т. А. подошла, потрогала руку. Холодная, оцепенелая рука.

В этом месте своего телефонного рассказа Танечка начала безудержно рыдать.

– Вы понимаете, – плакала она, – умерший!

Я заплакала в ответ. Ушел.

P.S. Похоронили Его. Мой сын Кирилл, тридцатипятилетний человек, поехал на панихиду один, раньше меня. Сказал, что у него к Ефремову личное дело.

30.V.2000 – 2.VI.2000

В гостях у писателя
Аркадия Ваксберга. Олег Ефремов,
Татьяна Бронзова, Аркадий Ваксберг.
Париж, 1999 год





М. Горький
«Варвары»
Премьера.
1989 год

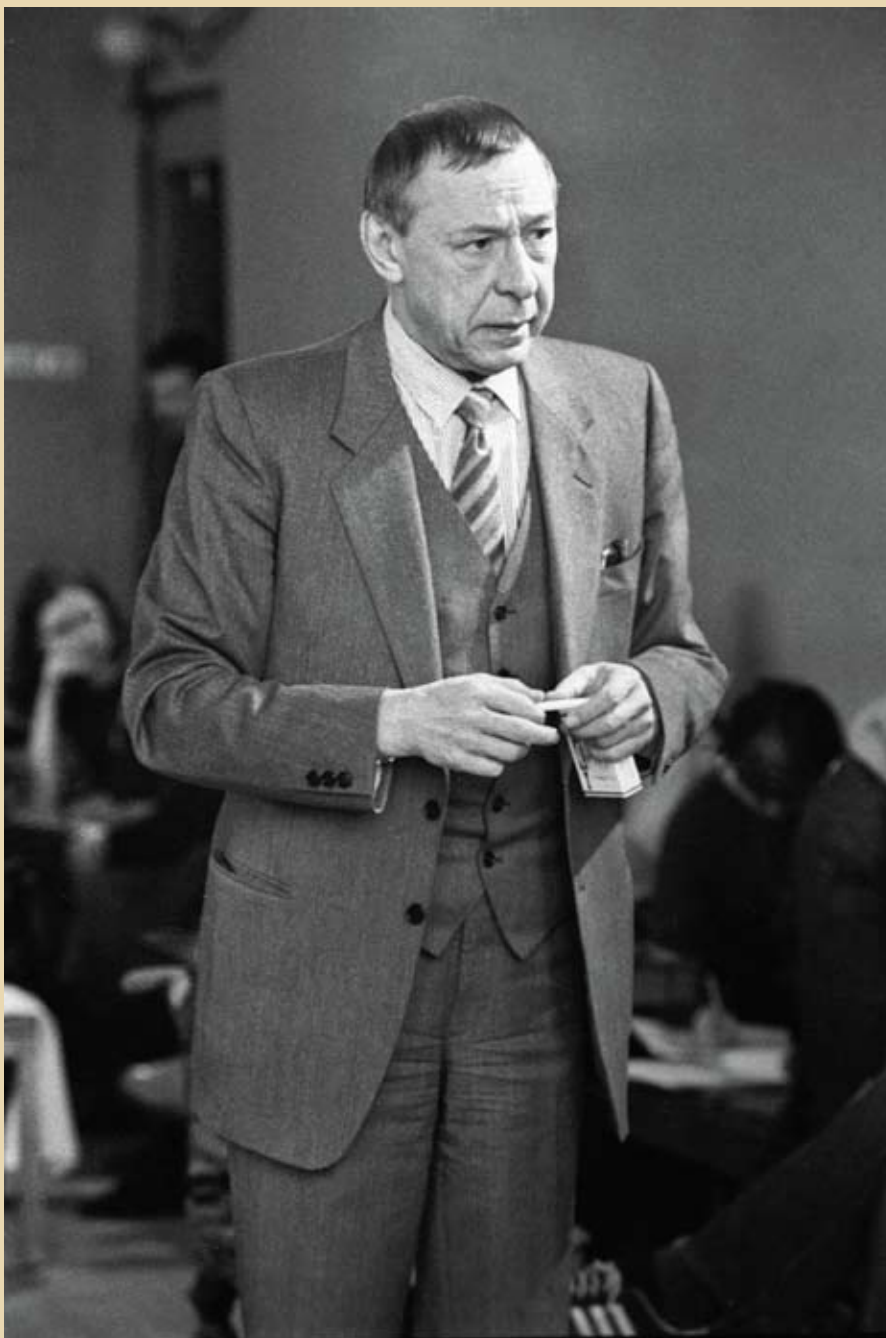
Актер должен иметь свою веру. Он должен знать, что любит в искусстве и чего категорически не принимает.

В общем, это то, что Станиславский называл потребностью в сверхзадаче и в сверх-сверхзадаче. Однако многие актеры знают (учили в институте), что по этому поводу написано у Станиславского, но никакой личной потребности в сверх-сверхзадаче при этом не ощущают. Можно в театре прожить и так, не секрет.

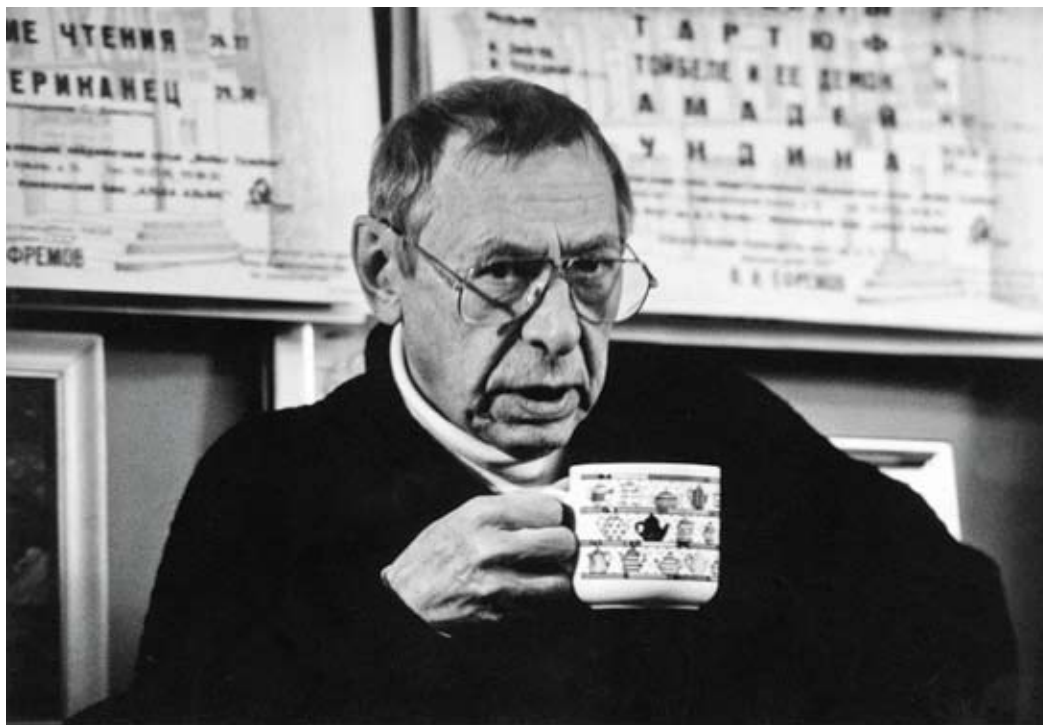
Ефремов понимает и чувствует это всегда. На сцене он активен, всегда понятны его «за» и «против», его «да» и «нет».

Разумеется, можно спорить и размышлять о том, как видоизменяется и усложняется искусство актеров. Ефремов представляет для таких рассуждений один из самых наглядных примеров. Бесспорно одно: если есть актеры, которых можно назвать «живой хроникой времени» (а таких при всей правоте шекспировских слов не так уж много – простых ремесленников всегда гораздо больше), так вот, если такие актеры у нас есть, Ефремов – один из первых в их ряду.

*Наталья Крымова
Из статьи «Играет Ефремов...»*



1972 год



1997 год

Инна Соловьева

КОГДА ЧЕЛОВЕК УМИРАЕТ...

Звучит банальностью фраза: «Я пошел бы с ним в разведку». Впрочем, дело не в банальности. Вопрос – взял бы он тебя с собой, этот человек.

Если речь у нас об Ефремове, то ужасно хотелось, чтоб он взял. Чтоб велел остаться с ним, если решит держать рубеж, как держит рубеж его лейтенант Иванов в «Живых и мертвых». Дальше этого рубежа отступать нельзя, и никто меня не заставит уйти, я останусь с нашим лейтенантом. Убьют нас тут или не убьют, – до последней минуты будет прекрасно, потому что мы будем делать то, что надо делать.

Кажется, Ефремов родился с назначением, с предуганностью – зачем он. Даже в физическом облике это можно было угадать. Олег в юности был вылитый молодой борзой пес, такой он был худой, поначалу некрасивый, как некрасив поначалу щенок борзого, а потом весь устремленный вперед; поразительное, красивейшее существо, воплощенная чуткость, ожидание сигнала к бегу и бег – великолепный, и удар грудью, сбивающий волка.

Так же, кажется, он был наделен прирожденным даром знать, что действительно надо делать. В разное время – делать разное.

При упорстве в Ефремове была и гибкость, какая есть опять же в борзom. Борзой пес ведь несется, необыкновенно легко меня направление, – хильнет тот, за которым он гонится, и он хильнет; хильнет не в дурном смысле слова, а в смысле гибкости. Он – как стрела, но стрела, которая сама собой движется, может остановиться, угадать маневр убегающей цели. Живая стрела. Умная.

Ум Ефремова разгадан менее всего. Да и иных загадок сколько хочешь. Занимательнейшая для историка театра практика этого деятеля была сложной. Куда более сложной, чем его душевная структура. Структура видится ясной



1972 год



Как ясной видится структура Станиславского, Ефремовым столь любимого.
Как ясной видится структура вслед за Ефремовым ушедших его прекрасных ровесников – Михаила Ульянова, Кирилла Лаврова, которых он – как и я – тоже любил.

У Ахматовой есть строчка – кажется, так: «Когда человек умирает, изменяются его портреты». То есть мы воспринимаем его иначе. Нам открывается в нем то, чего не знали. Наверное, Ахматова вообще-то права. Но к Олегу Ефремову это не относится. Мне кажется, мало было на свете людей – и почти совсем не было артистов, – которые раскрывались бы при жизни своей так до конца и так верно. Он был именно таким, каким его знали.

Я не то имею в виду, что он жил душа нараспашку. Он так не жил: был довольно закрытым человеком, в чем-то оставался закрытым до конца. Но там, за этой закрытостью, не было ничего такого, что – раскройся он – нас поразило, разошлось бы с нашим знанием.

Когда-то – к какому-то раннему юбилею «Современника» – хотели выпустить книжку, меня втянули в это дело. Пока мы с Лялей Котовой занимались составлением, климат переменился, книжку зарубили; потом напечатали что-то из обрубков – к юбилею следующему. Как редактор, я ума не могла приложить, что делать: никакой тебе разносторонности, все описывают Ефремова примерно одинаково. Да и я и сама его примерно так же вижу.

О нем с тех пор много раз писали: актеры, ученики, драматурги, с которыми работал (в том числе Людмила Петрушевская); из критиков – Крымова, Свободин, Смелянский. Меняли ракурс, меру приближения, длительность наблюдений. По строке, по абзацу можно узнать, сколь разные люди пишут. Но тот, о ком пишут, под разными перьями всякий раз похож сам на себя.

При том ведь тут не постоянство «имиджа». В пору, когда сдваивание с художественно созданным образом себя самого (драматичное и опасное, как у Высоцкого, или мимикрирующее, улыбочиво лукавое, как у Табакова, или победоносно-деловое как у Михалкова) становилось все более общепринятым в артистическом мире, – Ефремов ни в какие игры не играл. «Имиджа» до конца своих дней не завел. Обходился тем лицом, какое Бог дал.

Свободин поставил себе когда-то целью написать 24 часа Ефремова в «Современнике», – так и написал. Портрет Ефремова под пером Смелянского столь же пунктирен и динамичен – только взяты не двадцать четыре часа, а годы и годы. Ефремова в самом деле лучше всего удалось писать «в движении»; он, если можно так сказать, не столько «фотогеничен», сколько «киногеничен»: раскрывается не в статике (тем более, не в позе), а в ритме, подвижной пластике, в переходах, в том, как разворачивается пружина «завода».

Названные выше портреты, по-моему, прекрасны. А вот литераторам средней руки и с претензиями лучше бы не обращаться к этому предмету. Ефремову не подойдут заголовки типа «Мой Ефремов» (по образцу – «Мой Пушкин»). Не подойдет позиция «Я его так вижу», «Я его так понимаю». От субъективного прочтения своих дел и своей личности этот человек уклоняется довольно грубо. Соврешь – сразу остановит: «Врешь».

С того света, из могилы остановит? Да, думаю, и оттуда.

Олег Ефремов выказался как человек и художник полно, сильно, публично. Его жизнь прожита внятно. Не прямолинейно, но внятно – во всех ее пройденных поворотах и сломах.

Он знал свою цель твердо – цель высокую, простую, не меняющуюся. Он был наследником самых строгих и самых честолюбивых желаний русской сцены: ее желания служить добру, ее желания правды, ее желания подымать душу, ее желания научить, помочь, спасти. Он вовсе не нуждался в том, чтобы его подгоняли напоминаниями типа газетных заголовков: «Зритель ждет на сцене современности». Он в самом деле ею, современностью, более всего был заинтересован (ему было уже сорок лет, когда он впервые вышел на сцену в историческом костюме: в первый раз царем Николаем в «Декабристах» Л. Зорина, второй раз – народовольцем Желябовым в пьесе

А. Свободина из той же трилогии, но и в этой трилогии, завершавшейся драмой «Большевики», Ефремов, ставивший ее, толковал историю как непрерывающуюся реальность, выявлял постоянство нравственных проблем, встающих в России снова и снова). Он искал собственных встреч с тем, как живут люди (знаменитое его юношеское путешествие по России – с верховьев Волги по нищающим русским городам до монумента вождю на Волге-Доне), и дорожил осведомленностью и волей к социально-историческим расследованиям в «авторах театра», какими стали для него в МХАТе Гельман и Шатров (жестокость их мысленных конструкций ему была ясна, но не отталкивала). Гражданственность лежала в основе его убеждений. Когда возник рядом с нами Солженицын, не было режиссера, который так бы тяготел к этому крутому жизнеучителю, как Ефремов. При том, как знать, было ли тут эстетическое сродство (было ли такое *сродство* между Станиславским и Горьким, при всей влюбленности в того пришельца?)

С кем Ефремов кажется единокровным, – так именно со Станиславским. Помню, как Ефремов обрадовался, когда Смелянский при нем напомнил ответ Станиславского на вопрос, какой призыв надо бы написать над входом в театр: «Выше, проще, легче, веселее».

После всей аскезы («театр – мое гражданское служение России») Станиславский предлагал как призыв то, что природно хотелось.

Легче, веселее...

Ефремову было хорошо с теми, у кого в самом жизненном составе есть эта легкость, к какой бы теме они ни обращались.

Пусть Ефремов явно пережал гражданственную ноту, ставя первую пьесу Александра Володина. «Фабричная девчонка» была педагогической работой в Школе-студии МХАТ, молодого режиссера захлестывало, но чем дальше, тем точнее он разгадывал природу этого автора. Законы социалистического реализма предлагали поэтизацию силы – драматург испытывал нежность к человеку, существу уязвимому, полному чувств и не имеющему брони. Этой задаче отвечала техника володинских пьес – быстрота переходов, характеры, намеченные двумя-тремя штрихами, воздушность композиции, в которой ничто не пригнано и предполагается возможность изменений жизни, ее импровизации. В сюжете становится важен счастливый случай, он же – фокус, он же – чудо. «Назначение» станет одним из самых удачливых, самых исполненных грации созданий «Современника».

Так же органична была тяга Ефремова к драматургии Михаила Рощина, начинавшего с острой социальной тематики, но при том склонного к игре на грани быта и фантазмагории, позволявшего себе капризы лирической выдумки, грусть и юмор в самых неприятных для того драматургических ситуациях. Именно способность разрешить социальную тему как тему театрально-игровую, прокрасить ее иронией, не сняв ее остроты и узнаваемости, сделала Рощина в определенный момент необходимейшим автором ефремовского МХАТа. После лирической и гротескной фантазии на мотивы нынешнего быта «Старый Новый год», с дивной сценой философствования и единения душ в бане, можно было надеяться на такой же успех «Перламутровой Зинаиды». Ефремов, счастливо начинавший как режиссер в Центральном детском театре постановкой водевиля «Димка-невидимка», хотел открыть жизнь в восстановленном старом доме Художественного театра музыкальной пьесой-игрой. Иное дело, что пьесу замучили переделками, а в момент премьеры подвела, в буквальном смысле слова закрипела техника. Черт его знает, что там происходило в трюмах, но танцующая, музыкальная легкость текста и содержательно свежая манера исполнения – все было загублено этим тупым скрипом. Опомнился ли потом спектакль, уже не могу сказать. По-моему, так и не опомнился.

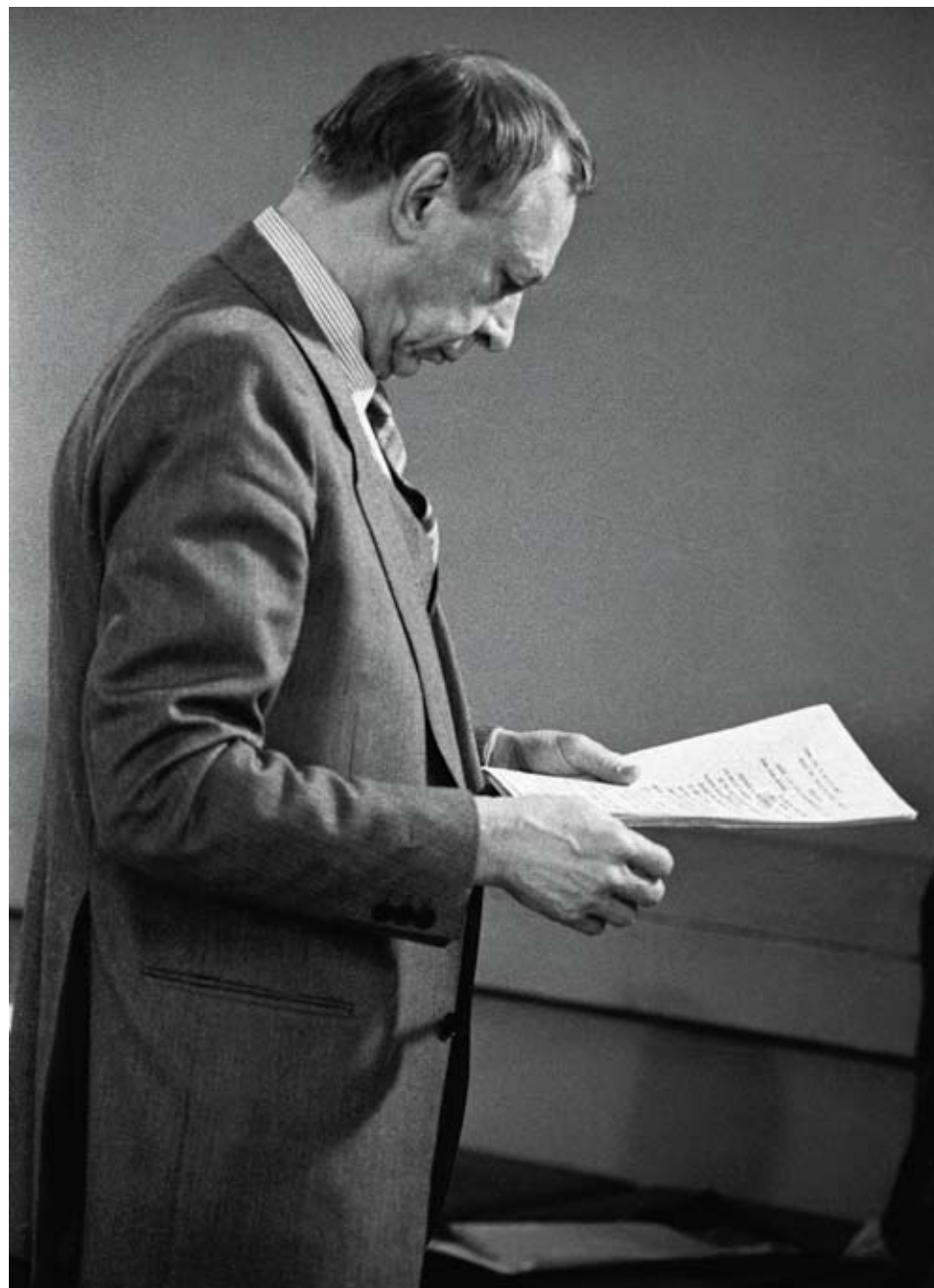
Он не был везунчиком, Олег Ефремов. На него обваливалось все, что не могло не обвалиться на человека с его складом души и с его складом дарования в ту пору, на которую он был обречен годом рождения. Все ему выпало: и барский гнев, и барская любовь. Они там, наверху, Олега

Ефремова в самом деле любили и хотели иметь. Но опять же – кто же этого не знает, про что тут рассказывать наново.

Давайте попробуем помнить его, понимать его и любить его – каким знали.

Как не помнить. Он для стольких был частью их жизни (и моей, если позволено о том сказать).

Безрукому ли не помнить, что была рука – и оторвало. Что же поделаешь. Оторвало.



1972 год



Эдвард Радзинский:

– Он был великий режиссер и великий актер... Нет, не так... Давайте сначала... Он был великий актер, актер потрясающей силы. Он был замечательный режиссер. И он принадлежит тому поколению, которое уходит, которое знало, что театр – властитель дум. Он был представитель демократического театра. И в этом, наверное, была его сила и его трагедия, трагедия его существования во МХАТе, который был театром придворным. Наверное, судьба его является отражением судьбы той замечательной русской интеллигенции, все сделавшей для того, чтобы страна обрела свободу, и так мало получившей от этой свободы. Я не думаю, что он не понимал времени в конце своей жизни, но я думаю, что он его не принимал. И в этом, наверное, тайна его последних лет, его последних дней.

*В Любимовке.
1997 год*



С другом детства Николаем Якушиным

Николай Якушин

ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ

На этот, последний день рождения Олега Николаевича, я опоздал. К тому времени многие из тех, кто пришел, уже успели высказаться. Было довольно шумно. Что же касается Олега, то он выглядел утомленным и немного отрешенным, погруженным в себя и, казалось, никого не замечал.

С очень давних пор, с еще школьных лет, у нас с Олегом сложилась традиция: на день рождения дарить друг другу только книги. За последние годы я, как правило, дарил ему мною подписанные книги. Так было и на этот раз. Правда, это была не авторская книга, а незадолго перед этим вышедший из печати энциклопедический словарь «А.С. Пушкин», где в разделе «Пушкин в театре» я опубликовал статью о месте великого поэта в жизни и творчестве Олега Николаевича. Кстати, до публикации статьи он прочитал ее в рукописи и сказал, что у него нет никаких замечаний. К сожалению, в силу специфики издания статья вышла в значительно сокращенном виде.

Сейчас уже трудно вспомнить, что именно я тогда говорил, вручая свой подарок. Мне показалось, что Олег, погруженный в себя, меня не слушал и вскоре ушел в другую комнату. Собравшиеся разбрелись по квартире, о чем-то громко разговаривали, выпивали, закусывали и, казалось, понемногу стали забывать во имя чего они здесь собрались. Далеко не всех присутствовавших я хорошо знал, и поэтому, пообщавшись с М.С. Горбачевым, А.В. Мягковым, Танечкой Горячевой и доктором театра С.В. Тумкиным, я присел на диван.

В комнате никого не осталось. Минут, наверное, через двадцать вошел Олег и подсел ко мне. Немного помолчав, он вдруг обратился ко мне и очень грустно произнес: «Коля, я, наверное, очень плохой человек». Все что угодно я готов был от него услышать, но только не это. «Да ты что?– невольно воскликнул я. – Откуда у тебя такие мысли? Ты что, когда-нибудь и кого-нибудь предал?». Олег вдруг встрепенулся: «Нет, никогда!». «Ну, так и живи спокойно! Все остальное не так уж и важно! Мало ли мы в жизни совершали вольных и невольных проступков. Но ведь в главном ты всегда оставался честным и порядочным».

Мы говорили о чем-то еще, но теперь точно передать не могу. Да и разговор был коротким. Увидев, что Олег вернулся, все снова собрались вокруг него и, видя его удрученное состояние, каждый по-своему старался отвлечь его от грустных мыслей.

Это была наша последняя встреча. Больше нам увидеться не привелось, хотя по телефону несколько раз договаривались повидаться. Но он то был занят, то плохо себя чувствовал.

В последний раз мы говорили с ним за три дня до его кончины. Он был бодр, и мне в голову не могло прийти, что я слышу его голос в последний раз.

Прошло почти восемь лет, но эта последняя встреча на дне рождения Олега мне не дает покоя. Я снова и снова вспоминаю ее и не могу сдержать слез. Наверное, Олег хорошо понимал, как мало ему осталось жить и, наверное, мучительно снова и снова пересматривал всю свою жизнь и беспощадно, как только один он мог, судил себя за то, что когда-то кого-то невзначай обидел, кому-то вовремя не помог или обделил вниманием.



У Натальи Дуровой. 1990-е годы

~~Ужасно идиотично
и как будто бы
и ей как будто бы~~

Ужасно идиотично, ~~как~~
(как хомяк)
и он как парит изру
А круг по символу
Резьбой
Бра там же, Бержера
Сы как мы изру
в кругу

И мы все по кругу
К началу свел
За нами наши зги
через экраны разогн
трусости и жлобы
А движет все
любовь.

Но как выкажет, пишущий
~~вот это по факту~~
в том
Как зазвучит по кругу
Как миг и мизанс
Символ-зеркало распуше
Вот, зовут это
Золотко
что эр
Ефрема мэр.

Стихотворение, написанное на
реликвии последнего спектакля
«Сирано де Бержерак»



С помощником
Татьяной Горячевой.
1986 год

Татьяна Горячева

ХРОНИКА ПОСЛЕДНИХ ДНЕЙ...

24 мая я пришла, как мы и договаривались, в пять часов. Открыла дверь (ключ всегда лежал у меня в верхнем ящике стола, на работе). Его могли взять, кроме меня, Таня Бронзова или Ира Корчевникова. Кто-то из нас ежедневно обязательно приходил к Олегу Николаевичу домой. В те дни Таня и Ира были на гастролях. Приходила я. Открыла дверь, с порога крикнула: «Олег Николаевич, это я». Молчание. Прошла в гостиную (в последние дни в это время он сидел в кресле, смотрел телевизор), на столе чашка с чаем, но Олега Николаевича нет. Прошла дальше. В ванную открыта дверь, горит свет (он иногда курил в ванной). Нет. В спальню дверь закрыта. Постучала. Вошла. Он лежал на боку. Одна рука под щекой, другая вытянута. Кислородный аппарат работает. Я подошла: «Олег Николаевич, это я». Дотронулась до руки. И бросилась к телефону. Все телефоны в театре были заняты. Я набирала и набирала диск, а там гудки и гудки. Наконец, по какому-то телефону ответили, и я закричала: «Пожалуйста, скорее кто-нибудь идите сюда. Кажется, Олег Николаевич умер». Я не успела еще положить трубку, раздался звонок в дверь, прибежал наш театральный доктор. «Сергей Васильевич, скорее, может быть, я ошиблась, может быть, он жив?». Он пощупал пульс, посмотрел зрачки: «Нет, к сожалению, не ошиблась. Он умер часа два с половиной назад». Сергей Васильевич вызвал «скорую», а я позвонила Мише и Насте, детям Олега Николаевича, и Гале, его помощнице по хозяйству, которая была у него утром. Миша прибежал сразу же, прошел в спальню и все время сидел на полу около постели. Настя ехала из Валентиновки. Наверное, «скорая» дала информацию в прессу. Потому что сразу начались звонки. Приехал Михаил Ефимович Швыдкой (тогда министр культуры), Леонид Иосифович Эрман (директор «Современника»), Таня Лаврова, Витя Гвоздицкий, Полина Медведева, Роман Козак, Валерий Иванович Шадрин, Зоя Мухамедовна Сеид-Заде и многие другие. Связались с актерами. Труппа возвращалась с гастролей 30 мая. Труппа заклинала – не хоронить без нее. Похороны были назначены на 31 мая.



*Олег Ефремов, директор
театра Вячеслав Ефимов,
режиссер Николай Скорик.
Последняя репетиция.
2000 год*

19 мая в театре были похороны Ангелины Иосифовны Степановой. Олег Николаевич был на панихиде. Сказал прощальные слова. Вечером пригласил к себе Андрея Мягкова и Диму Брусникина, чтобы обсудить с ними реформу труппы. Больше в театре он не был. Только 31 мая, когда мы с ним прощались...

20 мая поехал в Мелехово на фестиваль «Мелеховская весна». В этот день играли спектакль «Бабы царство». Спектакль этот очень любил. Его поставила Алла Борисовна Покровская в Школе-студии с последним курсом, руководителем которого был Ефремов. В спектакле были замечательно проработанные актерские работы, было дыхание жизни. Спектакль сначала играли в аудитории Школы-студии МХАТ. Потом, когда Олег Николаевич почти весь курс взял в Художественный театр, его перенесли на Малую сцену театра. На этот курс у Олега Николаевича были большие надежды. Он рассчитывал, что они выльются в театр новым поколением. В театре были организованы занятия сценическим движением и сценической речью. После спектакля Олег Николаевич пригласил Сашу Арсентьева, обсудил с ним спектакль, наметил планы на дальнейшую работу и сказал, что хотел бы видеть Аллу Борисовну Покровскую в Художественном театре. Алла Борисовна была ему как воздух необходима. После ухода Розы Абрамовны Сироты в театре не было режиссера-педагога, который мог бы с актером подробно работать над внутренней жизнью персонажа. По дороге домой говорил о ней. Просил ее разыскать. «Олег Николаевич, она во Франции. Вернется, позвоню». Через несколько дней мы найдем Аллу Борисовну во Франции, и она успеет проститься с ним.

В театре были выходные дни. И Олег Николаевич собирался 21 мая уехать на дачу. Вернуться собирался 24-го мая. С 25-го начинались (вернее, продолжались) репетиции «Сирано». 20-го вечером, проверив, все ли у него дома в порядке (работает ли кислородный аппарат, приготовлены ли лекарства и т.д.) прощаясь с ним, сказала, что машина будет у него завтра в час дня, чтобы отвезти его в Валентиновку. И что я появлюсь 24 мая, но буду звонить каждый день. Он задумался и попросил: «Позвони мне завтра в час. Я, может быть, не поеду на дачу». Завтра, 21 мая, был дивный день. Он пригласил меня в китайский ресторанчик «Храм луны», куда я приволокла целую кучу разных бумаг и список дел, разложила все на столе, диванчиках. Он внимательно за всем этим наблюдал, засмеялся и сказал: «Я всю дорогу думал, начнешь ты про дела говорить, или нет. Будешь подсовывать бумажки на подпись?.. Давай, все это убирай, делами будем заниматься потом. А сейчас будем обедать и говорить. Я буду пить сок. А ты выпей вина». Мы ели трепангов. Я пила вино, он сок. И говорили... О театре, о «Сирано»: «Знаешь о чем эта пьеса? Как хорошо жить». Домой возвращались через Гагаринский. Там, в доме на углу Гагаринского и Староконюшенного прошли детство и юность Олега Николаевича. Последний год он любил ездить домой этим маршрутом. Это был его последний выход из дома.

23 мая он собирался вечером в театр. Художественный театр был на гастролях. На его сцене играли антрепризы. 23-го и 24-го шел спектакль с участием Бори Щербакова. Олег Николаевич хотел посмотреть. Я пришла в пять часов. Он сидел в гостиной, пил чай. «Давай завтра пойдем на спектакль. Что-то идти сегодня никуда не хочется». Пожаловался на глаза. В руках томик Бернарда Шоу. «Надо прочитать пьесу «Дом, где разбиваются сердца», мелкий шрифт, плохо вижу». Олег Николаевич пригласил на постановку Темура Чхеидзе. Темура предложил эту пьесу. «Олег Николаевич, давайте я вам вслух почитаю» – «Спасибо. А я не решался тебя попросить об этом. Давай завтра и начнем». Обсудили все дела, которые надо было сделать. Составили список звонков. Ушла от него в восьмом часу, договорившись встретиться завтра, 24 мая, в пять часов. Больше я его живым не видела.



1986 год



Семидесятилетие.
С Михаилом
Горбачевым.
1997 год

МАСТЕР

Олег Ефремов принадлежит к числу самых близких для меня людей. Однажды познакомившись и подружившись, мы сохранили самые добрые отношения до последнего... Независимо от того, что бы с нами ни происходило, кем бы мы не становились, мы продолжали встречаться и оставались верными нашей дружбе. Я говорю не только о себе, но и о Раисе Максимовне (хотя там были свои нюансы). Мы с ней неизменно очень любили и уважали Олега Ефремова.

Теперь, когда нам предстоит встретить 80-летие Олега Николаевича, я вспоминаю, (буквально вижу перед глазами) другой его юбилей, который мы отмечали в 1992 году. Олегу тогда исполнилось 65 лет. Сначала было какое-то торжественное мероприятие во МХАТе, с которого О. Ефремов убежал, а потом мы собрались в ресторанчике при театре. Компания была такая: Олег Николаевич Ефремов, Михаил Александрович Ульянов, Иннокентий Михайлович Смоктуновский, Андрей Васильевич Мягков, Ия Сергеевна Саввина, Елена Майорова и мы с Раисой Максимовной. Вот уж где мы раскрылись друг перед другом полностью!.. Думаю, что этому способствовал не только традиционный русский стол, но и то, что это была душевная встреча близких по духу людей. Мы много говорили о театре, об искусстве, о России, о том, что с ней будет. И вот Олег говорит мне: «Ну и чем же вы теперь собираетесь заниматься? Будете сидеть на даче, гулять, как настоящий пенсионер? Нет уж, давайте продол-

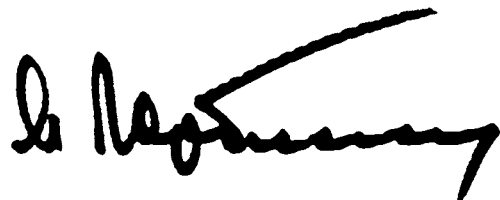
жайте начатое дело: создавайте социалистическую партию и берите меня вторым секретарем». И потом Олег не раз возвращался к этой теме: он был убежден, что нельзя отказываться от социалистических идей. Собственно, именно такие вот разговоры, многочисленные обращения ко мне наших граждан и подтолкнули меня к созданию социал-демократической партии России. К сожалению, судьба этой партии печальна, так как идеи социал-демократии требуют определенных нравственных основ, глубоких убеждений, а не увлечения деньгами. Впрочем, речь сейчас не об этом, а об Олеге Николаевиче Ефремове.

Это был уникальный, честный, порядочный и прямой человек, высочайший профессионал, настоящий Мастер, всю свою жизнь посвятивший служению искусству. Для меня сегодня особенно дороги те театры, к созданию которых Олег и его друзья «приложили руку»: это «Современник» и, конечно, МХАТ, которым он бесменно и блестяще руководил на протяжении тридцати лет. Хорошо, что и сегодня в Художественном театре сохраняются традиции, что Олег Павлович Табаков делает много для развития нашего искусства, культуры. Это особенно важно сейчас, когда будущее нашей страны, нашего сообщества, исповедующего цивилизационные ценности, связано именно с уровнем развития культуры.

Поздравляю всех родных, друзей Олега Николаевича, всех МХАТовцев, поклонников Олега Ефремова с большим праздником – его 80-летним юбилеем!

М. Горбачев

16 апреля 2007 года

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'М. Горбачев', written in a cursive style.

ГОДЫ, РОЛИ, СПЕКТАКЛИ, ТЕАТРЫ

Центральный детский театр

Роли

1949

В. Розов «**Ее друзья**» – Володя
Режиссеры О. Пыжова и Б. Бибииков

С. Михалков «**Я хочу домой**» – Янис
Режиссеры О. Пыжова, Б. Бибииков

1950

А. Мусатов «**Драгоценное зерно**» – Учитель
Режиссер А. Некрасова

В. Любимова «**Настоящий друг**» – Степан
Режиссер В. Месхетели

Э. Цюрупа «**Романтики**» – Николай Шаповалов
Режиссер А. Некрасова

Д. Фонвизин «**Недоросль**» – Митрофан
Режиссер Б. Бибииков

А. Пушкин «**Дубровский**» – Крестьянин
Режиссер В. Колесаев

Т. Габбе «**Город мастеров**» – Стражник
Режиссер В. Колесаев

В. Каверин «**Два капитана**» – Фабер
Режиссер В. Колесаев

1951

Э. Цюрупа «**Романтики**» – Митрич
Режиссер А. Некрасова

А. Грибоедов «**Горе от ума**» – Французик
Режиссер М. Кнебель

1952

П. Ершов (инсценировка П. Маляревского)
«**Конек-Горбунок**» – Иванушка
Режиссеры М. Кнебель, А. Некрасова

Йозеф Каетан Тыл «**Волынец из Страколиц**» – Швандя
Режиссер В. Колесаев

1953

А. Кузнецов «**Гельголанд зовёт!**» – Вальгер Дилл
Режиссер А. Колесаев

В. Розов «**Её друзья**» – Петя
Режиссеры О. Пыжова, Б. Бибииков

В. Розов «**Страница жизни**» – Костя Полетаев
Режиссер М. Кнебель

Н. Реут, М. Скрыбин «**На широкую воду**» – Андрей Медведев
Режиссер Р. Гускин

А. Грибоедов «**Горе от ума**» – Молчалин
Режиссер М. Кнебель

1954

Ж.-Б. Мольер «**Мещанин во дворянстве**» – Ковель
Режиссер М. Кнебель

В. Розов «**В добрый час**» – Алексей
Режиссер А. Эфрос

1955

В. Каверин «**Два капитана**» – Саня Григорьев
Режиссер В. Колесаев

1956

В. Каверин «**Дочка**» – Кочергин
Режиссер В. Колесаев

Ч. Диккенс «**Оливер Твист**» – Монкс
Режиссер М. Кнебель

А. Пушкин «**Борис Годунов**» – Самозванец
Режиссер А. Эфрос

ПОСТАНОВКИ

1955

В. Коростылев, М. Львовский «**Димка-невидимка**»
(капитальное возобновление 25.12.1970)

Театр "Современник"

роли, постановки

1956

В. Розов «**Вечно живые**» – Борис
Режиссер О. Ефремов

1957

В. Розов «**В поисках радости**» – Леонид Павлович
Постановка О. Ефремова

1958

Эдуардо Де Филиппо «**Никто**» – Винченцо де Преторе
Режиссер А. Эфрос

А. Кузнецов «**Продолжение легенды**» – Леонид
Режиссеры О. Ефремов, М. Микаэлян

1959

А. Зак, И. Кузнецов «**Два цвета**» – Борис Родин
Режиссеры О. Ефремов, В. Сергачев

А. Володин «**Пять вечеров**» – Ильин
Режиссеры О. Ефремов, Г. Волчек

1960

Е. Шварц «**Голый король**»
Режиссеры О. Ефремов, М. Микаэлян

1961

В. Розов «**Вечно живые**» (вторая редакция) – Бороздин
Режиссер О. Ефремов

К. Симонов «**Четвертый**» – Он
Режиссер О. Ефремов

1962

Э. Хемингуэй «**Пятая колонна**» – Филипп
Режиссер Г. Лордкипанидзе

А. Володин «**Старшая сестра**» – Ухов
Режиссер Б. Львов-Анохин

Л. Зорин «**По московскому времени**»
Режиссер О. Ефремов

1963

А. Володин «**Назначение**» – Лямин
Режиссер О. Ефремов

В. Тендряков «**Без креста!**»
Режиссеры О. Ефремов, Г. Волчек

1964

В. Розов «**В день свадьбы**»
Режиссеры О. Ефремов, Г. Волчек

Э. Ростан «**Сирано де Бержерак**»
Режиссеры О. Ефремов, Г. Волчек

1965

В. Аксенов «**Всегда в продаже**»
Режиссер О. Ефремов

Дж. Осборн «**Оглянись во гневе**»
Режиссеры О. Ефремов, В. Сергачев

1967

Л. Зорин «**Декабристы**» – Николай I
Постановка О. Ефремова, режиссер В. Салюк

А. Свободин «**Народовольцы**» – Желябов
Постановка О. Ефремова

М. Шатров «**Большевики**»
Постановка О. Ефремова, режиссер Г. Волчек

В. Розов «**Традиционный сбор**»
Постановка О. Ефремова, режиссер В. Салюк

1970
В. Розов «**С вечера до полудня**» – Андрей Жарков
Постановка О. Ефремова

А. Чехов «**Чайка**»
Постановка О. Ефремова, режиссер В. Салюк

1975
В. Розов «**Вечно живые**» (третья редакция)
Постановка О. Ефремова

Московский Художественный академический театр имени А.П. Чехова

роли, постановки

1971
А. Володин «**Дульсиня Тобосская**» –
Луис де Карраскиль
Постановка О. Ефремова, режиссер-стажер
В. Кашигу

М. Горький «**Последние**»
Постановка О. Ефремова, режиссеры-стажеры
В. Салюк, И. Васильев

Л. Гинзбург «**Потусторонние встречи**»
Постановка О. Ефремова, режиссер В. Монюков

М. Роштин «**Валентин и Валентина**» – Прохожий
Постановка О. Ефремова, режиссер-стажер
В. Кузенков

1972
Г. Бокарев «**Сталевары**»
Постановка О. Ефремова, режиссер-стажер
Л. Монастырский

1973
М. Роштин «**Старый Новый год**» – Петр Себейкин
Постановка О. Ефремова, режиссеры-стажеры
О. Герасимов и В. Сергачев

О. Заградник «**Соло для часов с боем**»
Постановка О. Ефремова, режиссер А. Васильев

А.Б. Вальехо «**Сон разума**»
Постановка О. Ефремова, режиссер-стажер
В. Захаров

1974
Л. Чекалов «**Иван и Ваня**»
Постановка О. Ефремова, режиссер-стажер
Г. Соколов

1975
Л. Зорин «**Медная бабушка**» – Пушкин
Постановка О. Ефремова, режиссер А. Васильев

А. Гельман «**Заседание парткома**» – Потапов
Постановка О. Ефремова,
режиссер-ассистент Л. Монастырский,
режиссер-стажер В. Петров

Т. Уильямс «**Сладкоголосая птица юности**»
Постановка О. Ефремова, режиссер В. Шиловский

А. Кутерницкий «**Нина**»
Постановка О. Ефремова,
режиссер-ассистент А. Васильев,
режиссеры-стажеры Ф. Григорьян, Л. Аронов

1976
Э. Володарский «**Уходя, оглянись!**»
Постановка О. Ефремова,
режиссер Е. Радомысленский, режиссер-ассистент
Л. Монастырский

А. Чехов «**Иванов**»
Постановка О. Ефремова, режиссер С. Десницкий,
режиссер-ассистент И. Власов

1977
А. Гельман «**Обратная связь**» – Лоншаков
Постановка О. Ефремова

И. Друце «**Святая святых**»
Постановка О. Ефремова, режиссер В. Салюк,
режиссеры-стажеры В. Кузнецов, Н. Скорик

1978
А. Соколова «**Эльдорадо**»
Постановка О. Ефремова, режиссер-стажер
И. Власов

А. Вампилов «**Утиная охота**» – Зилов
Постановка О. Ефремова, режиссер А. Мягков,
режиссеры-стажеры И. Власов, Л. Монастырский

И. Чурка «**Кино**» – Берецкер
Режиссер И. Хорваи, режиссеры-ассистенты
А. Хай и С. Десницкий

1979
А. Гельман «**Мы, нижеподписавшиеся**»
Постановка и режиссура О. Ефремова
и Е. Радомысленского

1980
А. Чехов «**Чайка**»
Постановка О. Ефремова, режиссер В. Сергачев

1981
А. Гельман «**Наедине со всеми**» – Андрей Голубев
Постановка О. Ефремова, режиссер И. Власов

М. Шатров «**Так победим!**»
Постановка О. Ефремова, режиссер Р. Сирота,
режиссерская группа: С. Десницкий, Н. Скорик,
режиссер-стажер Д. Мкртчян

1984
А. Гельман «**Скамейка**»
Постановка О. Ефремова, режиссер М. Мокеев

1985
А. Чехов «**Дядя Ваня**» – Астров
Постановка О. Ефремова, режиссер Н. Скорик

А. Мишарин «**Серебряная свадьба**»
Постановка О. Ефремова, режиссер Р. Сирота

1986
А. Гельман «**Чокнутая**» («**Зинуля**»)
Постановка О. Ефремова, режиссер Н. Скорик

1987
М. Роштин «**Перламутровая Зинаида**» – Аладьин
Постановка О. Ефремова, режиссер Н. Скорик

1988
Л. Петрушевская «**Московский хор**»
Постановка О. Ефремова, режиссер Р. Сирота

М. Булгаков «**Кабала святош**» («**Мольер**») –
Мольер
Режиссер А. Шапиро

1989
М. Горький «**Варвары**»
Постановка О. Ефремова, режиссер И. Власов

А. Чехов «**Вишневый сад**»
Постановка О. Ефремова, режиссер Н. Скорик

1990
А. Чехов «**Иванов**»
(капитальное возобновление)

Л. Петрушевская «**Брачная ночь, или Тридцать седьмое мая**»
Постановка О. Ефремова, режиссер И. Васильев

1991
А. Солженицын «**Олень и шалашовка**»
Постановка О. Ефремова, режиссер И. Власов

1992
А. Грибоедов «**Горе от ума**»
Постановка О. Ефремова, режиссер И. Власов

П. Бари «**Возможная встреча**» –
Георг Фридрих Гендель
Режиссер В. Долгачев

1993
А. Гельман, Р. Нельсон «**Мишин юбилей**»
Постановка О. Ефремова, режиссер И. Власов,
режиссер-стажер А. Абрамов

1994
А. Пушкин «**Борис Годунов**» – Борис Годунов
Постановка О. Ефремова, режиссер А. Белоручев

1997
А. Чехов «**Три сестры**»
Постановка О. Ефремова, режиссер Н. Скорик

Постановки за рубежом

1968
М. Шатров «**Большевики**»
Болгария, София, Театр «Слеза и смех»

1979
А. Вампилов «**Утиная охота**»
Венгрия, Будапешт, Венгерский национальный
театр

1985
А. Гельман «**Мы, нижеподписавшиеся**»
Постановка О. Ефремова, режиссер А. Калягин
Туриция, Стамбул, Городской театр

1986
А. Гельман «**Наедине со всеми**»
Греция, Афины, Театр «Афинеон»

А. Мишарин «**Серебряная свадьба**»
Болгария, София, Народный театр
имени И. Вазова

1989
А. Чехов «**Вишневый сад**»
Греция, Афины, Театр «Афинеон»

1990
А. Чехов «**Иванов**»
США, Нью Хевен, Йельский репертуарный театр

1991
А. Чехов «**Чайка**»
Китай, Пекин, Художественный театр

Кино- и телефильмы

Роли

1956
«**Первый эшелон**» – Алексей Узоров
Режиссер М. Калатозов

1957
«**Рассказы о Ленине**» – Дзержинский
Режиссер С. Юткевич

1958
«**Рядом с нами**» – Секретарь РК ВЛКСМ
Режиссер А. Бергункер

«**Трудное счастье**» – Рыжий парень
Режиссер А. Столпер

1959
«**Шли солдаты**» – Сенька
Режиссер Л. Трауберг

1960
«**Испытательный срок**» – Жур
Режиссер В. Герасимов

1961
«**Любушка**» – Лутошкин
Режиссер В. Каплуновский

1962
«**Академик из Аскании**» – Якушенко
Режиссер В. Герасимов

1963
«**Мой младший брат**» – Виктор
Режиссер А. Зархи
«**Живые и мертвые**» – Иванов
режиссер А. Столпер

1964
«**Сотрудник ЧК**» – Илларионов
Режиссер Б. Волчек

1965
«**Звонят, откройте дверь**» – Отец Гены
Режиссер А. Митта

1966
«**Строится мост**» – Корреспондент
Режиссеры О. Ефремов, Г. Егизаров

«**Берегись автомобиля**» – Подберезовиков
Режиссер Э. Рязанов

«**Вызываем огонь на себя**» – Дядя Вася
Режиссер С. Колосов

«**Война и мир**» – Долохов
Режиссер С. Бондарчук

1967
«**Айболит-66**» – Айболит
Режиссер Р. Быков

«**Поименное голосование**» (в цикле **Штрихи к портрету**)
Телефильм
Режиссер Л. Пчелкин

«**Дорога горящего фургона**» – Секретарь райкома
Режиссер М. Атаханов

«**Прямая линия**» – Полковник
Режиссер Ю. Швырев

1968
«**Три тополя на Плющихе**» – Шофер такси
Режиссер Т. Лиознова

1969
«**Король-олень**» – Дурандарт
Режиссер П. Арсенов

1970
«**Мама вышла замуж**» – Виктор
Режиссер В. Мельников

«**Гори, гори, моя звезда**» – Художник
Режиссер А. Митта

«**Бег**» – Полковник
Режиссеры А. Алов и В. Наумов

1971
«**Случай с Польшинным**» – Польшинин
Режиссер А. Сахаров

«**Ты и я**» – Начальник управления
Режиссер Л. Шепитко

«**Нюркина жизнь**» – Михаил Антонович
Режиссер А. Бобровский

«**Вся королевская рать**» (т/ф) – Адам
Режиссер А. Гуткович и Н. Ардашиников

«**Верись, не верись**» (т/ф) – Саша
Режиссер *Е. Васильев*

1972

«**Здравствуй и прощай!**» – Буров
Режиссер *В. Мельников*

«**Человек на своем месте**» – Березкин
Режиссер *А. Сахаров*

«**За все в ответе**» – Голованченко
Режиссер *Г. Натансон*

1973

«**За облаками небо**» – Профессор
Режиссер *Ю. Егоров*

1974

«**Петр Мартынович и годы «Большой жизни»**» –
Режиссер
Режиссер *Н. Орлов*

«**Москва, любовь моя**» – Врач
Режиссер *А. Митта*

1975

«**Лесные качели**» – Егоров
Режиссер *М. Пташук*

«**Ольга Сергеевна**» (т/ф) – Курдюмов
Режиссер *А. Прошкин*

1976

«**Рудин**» – Рудин
Режиссер *К. Воинов*

«**Там, за горизонтом**» – Профессор
Режиссер *Ю. Егоров*

«**Дни хирурга Мишкина**» (т/ф) – Мишкин
Режиссер *В. Зобин*

1977

«**Враги**» – Скоробогатов
Режиссер *Р. Нахатетов*

1978

«**Когда я стану великаном**» –
Сергей Константинович
Режиссер *И. Туманян*

«**Комиссия по расследованию**» – Жолудов
Режиссер *В. Бортко*

«**Последний шанс**» – Горохов
Режиссер *Э. Гаврилов*

«**Активная зона**» (т/ф) – Евгений Новиков
Режиссер *Л. Пчелкин*

1979

«**Поэма о крыльях**» – Рахманинов
Режиссер *Д. Храбровицкий*

«**В моей смерти прошу винить Клаву К.**» –
эпизод
Режиссер *Н. Лебедев*

«**Прогулка, достойная мужчин**» – эпизод
Режиссер *А. Вехотко*

«**Открытая книга**» (т/ф) – врач Марлин
Режиссер – *В. Титов*

1980

«**Однажды, двадцать лет спустя**» – Художник
Режиссер *Ю. Егоров*

«**Мнимый больной**» (т/ф) – Арган
Режиссер – *А. Нечаев*

«**Старый Новый год**» (т/ф)
Режиссеры *О. Ефремов и Н. Ардашиков*

1981

«**Было у отца три сына**» (т/ф) – Отец
Режиссер *Г. Иванов*

«**Шофер на один рейс**» (т/ф) – Михаил Артюхин
Режиссер *В. Зобин*

1982

«**Инспектор ГАИ**» – майор Гринько
Режиссер *Э. Уразбаев*

«**Формула памяти**» – Зеленин
Режиссер *А. Кривонос*

1983

«**В городе хорошая погода**» (телеспектакль) –
Леднев
Режиссер *Ю. Кротенко*

«**Не хочу быть несчастливым**» (т/ф) –
Петр Мокин
Режиссер *А. Белинский*

«**Среди тысячи дорог**» – Петр Васильевич
Режиссер *В. Зобин*

1984

«**Продлись, продлись, очарованье**» –
Антон Николаевич Скворцов
Режиссер *Я. Лапшин*

«**Чужая жена и муж под кроватью**» –
Александр Демьянович
Режиссер *В. Мельников*

1985

«**Батальоны просят огня**» – полковник Гуляев
Режиссер *В. Чеботарев*

«**Осторожно, Василек**» – Николай Иванович
Режиссер *Э. Гаврилов*

«**Такой странный вечер в узком семейном
кругу**» (т/ф) – эпизод
Режиссер *Ю. Кротенко*

1986

«**От зарплаты до зарплаты**» –
Управляющий банком
Режиссер *А. Манасарова*

«**Тайна Снежной королевы**» (т/ф) – Голос Сказки
Режиссер *А. Александрович*

1987

«**Первая встреча, последняя встреча**» –
Егор Дмитриевич
Режиссер *В. Мельников*

1988

«**Полет птицы**» – Сторожнов
Режиссер *В. Григорьев*

1989

«**Неприкаянный**» – Витлугин
Режиссер *С. Самсонов*

1990

«**Шапка**» – Лукин
Режиссер *К. Воинов*

1991

«**И возвращается ветер**» – эпизод
Режиссер *М. Калик*

1995

«**Ширли-мырли**» – Николай Григорьевич
Режиссер *В. Меньшов*

1998

«**Сочинение ко Дню Победы**» – Киловатов
Режиссер *С. Урсуляк*

1998

«**Чехов и К^о**» – сериал

2000

«**Моя жизнь**» (телефильм из цикла «Чтения»)
Режиссер *Г. Катаев*

В издании принимали участие:

Анатолий Смелянский,
заслуженный деятель искусств РФ,
доктор искусствоведения, профессор
ректор Школы-студии МХАТ

Олег Табаков,
народный артист СССР,
художественный руководитель МХТ имени
А.П. Чехова

Геннадий Печников,
народный артист РФ, актер Молодежного театра

Лилия Томачева,
народная артистка РФ,
актриса театра «Современник»

Леонид Зорин,
драматург, писатель, сценарист

Галина Волчек,
народная артистка СССР,
художественный руководитель театра
«Современник»

Александр Митта,
заслуженный деятель искусств РФ,
кинорежиссер, сценарист

Михаил Рошин,
писатель, драматург

Марк Захаров,
народный артист СССР,
художественный руководитель
Московского театра «Ленком»

Валерий Фокин,
народный артист России,
художественный руководитель и
директор Театрально-культурного Центра
имени Вс. Мейерхольда (Москва), художественный
руководитель Санкт-Петербургского
Государственного академического театра драмы
имени А.С. Пушкина (Александринский)

Светлана Крючкова,
народная артистка РФ

Александр Гельман,
драматург, писатель

Лариса Солнцева,
профессор, заведующий сектором Российского
Государственного института искусствознания

Александр Калягин,
народный артист РФ,
художественный руководитель
Московского театра «Et Cetera»

Андрей Мягков,
народный артист РФ,
актер МХТ имени А.П. Чехова

Ия Саввина,
народная артистка СССР,
актриса МХТ имени А.П. Чехова

Виктор Гвоздицкий,
народный артист РФ

Лев Додин,
народный артист РФ,
художественный руководитель
Санкт-Петербургского
Малого драматического театра – Театра Европы

Роман Козак,
заслуженный артист РФ,
художественный руководитель Московского
драматического театра имени А.С. Пушкина

Александр Арсентьев,
актер Московского драматического театра
имени А.С. Пушкина

Михаил Шатров,
сценарист, драматург, публицист

Кама Гинкас,
заслуженный деятель искусств РФ,
режиссер

Людмила Петрушевская,
прозаик, драматург

Инна Соловьева,
критик и историк театра,
доктор искусствоведения, профессор,
заведующая научно-исследовательским
сектором Школы-студии МХАТ

Николай Якушин,
профессор, заведующий кафедрой истории,
журналистики и литературы
ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, друг детства
Олега Ефремова

Татьяна Горячева,
театровед, помощник ректора
Школы-студии МХАТ

Михаил Горбачев,
экс-Президент СССР, президент
Международного фонда социально-
экономических и политологических
исследований

Содержание

Анатолий Смелянский. Он говорил за всю среду...	4
Геннадий Печников. Дружба длиною в полвека	21
Олег Табаков. Всегда первый	37
Лилия Толмачева. «Шумит, не умолкая, память-дождь»	39
Леонид Зорин. Когда-нибудь...	47
Галина Волчек. Как это было...	55
Александр Митта. Сотворчество	71
Михаил Рощин. Мой друг Олег Ефремов	77
Марк Захаров. Реформатор	97
Валерий Фокин. Один из последних...	101
Светлана Крючкова. «Никто не знает и никогда не поймет, какой тяжкий груз я обречен нести...»	109
Александр Гельман. История постановки одной пьесы	115
Лариса Солнцева. Чудная сила таланта	125
Александр Калягин. Деятель	133
Андрей Мягков. Человек-планета	137
Ия Саввина. Все ушло. (Не о Ефремове, а о нем среди людей и о людях вокруг него)	141
Виктор Гвоздицкий. «...Незапные дары»	151
Лев Додин. О Ефремове	159
Роман Козак. Учитель	177
Александр Арсентьев. Мы были его последним курсом	181
Михаил Шатров. Гражданин республики	187
Кама Гинкас. Он пришел	193
Людмила Петрушевская. Ушел	199
Инна Соловьева. Когда человек умирает...	217
Николай Якушин. Последний день рождения	223
Татьяна Горячева. Хроника последних дней	227
Михаил Горбачев. Мастер	231
Годы, роли, спектакли, театры	233

Олег Ефремов. Альбом воспоминаний

В альбоме использованы:
отрывки из статьи Натальи Крымовой «Играет Ефремов...»;
интервью Анатолия Смелянского с Олегом Ефремовым.
Записи бесед подготовлены Лидией Боговой

Автор-составитель – Лидия Богова
Координатор проекта – Людмила Ельницкая
Макет, оформление – Валерий Милованов
Компьютерная вёрстка – Мария Ворокова
Цветоделение, цветокоррекция – Михаил Гаврилов, Денис Морозов
Корректор – Людмила Финогенова

Фото: Игоря Александрова, Михаила Гутермана,
Дмитрия Коробейникова, Валерия Плотникова, Ольги Чумаченко и других.

В книге использованы материалы Музея МХАТ,
архивов Театра «Современник», Академического Молодежного театра,
Школы-студии МХАТ, из архива семьи Ефремовых.

Авторы выражают признательность в подготовке издания
Татьяне Александровне Горячевой, Ирине Леонидовне Корчевниковой,
Валентине Яковлевне Кузиной, Анне Ашотовне Абиловой,
Анне Анатольевне Ильницкой.

Подписано в печать 24.09.2007 г.
Формат 70х100/12. Бумага мелованная матовая 130 гр/м².
Гарнитура «Гарамонд». Печать офсетная. Заказ № 2454


т е а т р а л и с

ООО «Театралис»
(495) 265-61-53, 265-63-72, 265-56-18

Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»
105005, Москва, ул. Фридриха Энгельса, 46