

Т. С. Злотникова

### «Хочу», «могу», «надо»: О. Н. Ефремов на переломе судьбы

Работа выполнена по гранту РГНФ 11–03–00828а

Статья содержит уникальный историко-культурный материал – сведения о деятельности выдающегося русского режиссера О. Н. Ефремова, которому в 2012 г. исполнилось бы 85 лет. Материал из личного архива автора представлен в контексте характерных для русского театра процессов, сделаны выводы о парадоксальности индивидуальных, социальных и эстетических аспектах творчества Ефремова.

**Ключевые слова:** режиссер, театр, коллектив, парадокс, личность, творчество, компромисс, единомышленники, эпоха, Ефремов.

T. S. Zlotnikova

### "Want", "Can", "Need": O. N. Efremov on a Destiny Change

This article contains a unique historical and cultural material – information about the activities of prominent Russian director O. Efremov, who would have turned 85 years old in 2012. Material from the author's personal archive is presented in the context of the typical process of the Russian theater, and are made conclusions about the paradoxical nature of individual, social and aesthetic aspects of Efremov's creativity.

**Keywords:** a director, a theater, a team, paradox, personality, creativity, compromise, like-minded persons, epoch, Efremov.

85 лет назад родился... Создатель театра «Современник» (1956) – уникального «коллектива единомышленников», эстетического и социокультурного феномена... Главный режиссер, спаситель и угнетатель впавшего в стагнацию великого МХАТ им. Горького (1970)... Руководитель нового, оставшегося в старом здании Камергерского переулка МХАТ им. Чехова (1987), оставшийся главой заново разросшегося, скроенного из лоскутов МХАТ, «Современника» и людей, мечтавших о новом успехе в старых стенах до своей смерти (2000)...

Личные наблюдения, сделанные в период, о котором пойдет речь ниже, актуализированы историком культуры в контексте позднейших художественных, что позволяет рассматривать данную публикацию как реализацию принципа историзма в изучении текущих культурных процессов.

«Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые».

Вряд ли можно счесть блаженством сочетание горечи, испытываемой вместе с человеком, и удивление от способности и желания этого человека пережить и делать дело дальше. Такие «минуты роковые» на моей памяти имел Г. А. Товстоногов, подавший заявление об уходе из БДТ,

встречающий свой день рождения дома, в «старорежимной» куртке и феске в то время, как его место Ленинградским обкомом партии уже предложено сразу двум людям: коллеге-режиссеру (который сразу согласился) и К. Лаврову (который наотрез отказался занять место Мастера при живом Мастере). Имел А. В. Эфрос, репетировавший последний свой спектакль в театре на Малой Бронной; пьеса И. Дворецкого «Директор театра» казалась едва ли не репортажной зарисовкой из жизни этого самого театра в ситуации поедания режиссера одними его созданиями-актерами при молчаливом попустительстве других. Имел Ю. П. Любимов, репетировавший в первой редакции «Бориса Годунова» и уверенный в том, что на предстоящих гастролях в Ташкенте никому не дадут опубликовать рецензию на «Мастера и Маргариту». Оказалось, опубликовали – и автора этих строк, и первого исследователя булгаковского текста и его публикатора, А. З. Вулиса.

Такие «минуты роковые», переходные ситуации, каждая из которых могла разрешиться в совершенно разных направлениях, я наблюдала (по сути – сопереживала) у О. Н. Ефремова.

**Весной 1970 г.** он ставит в «Современнике» чеховскую «Чайку», решая именно в этот момент

вопрос о переходе во МХАТ. Тогда же вместе с «Современником» в последний раз едет на гастроли в Ташкент. Произносит наедине со мною, но не у себя в кабинете (мало он бывал там), а за столиком своего секретаря Раисы Викторовны, вечной «Раечки», жуткие слова. Подперев голову рукой, отъезжающей на край письменного стола, тоскливо привалившись к этому чужому столу, говорит: «Ну, зачем мне оставаться здесь, когда театр и так разваливается. Лучше уйду во МХАТ и буду его разваливать изнутри». Мало кто потом, через годы после перехода Ефремова из «Современника» во МХАТ хотел верить, а сам он, думаю, не обсуждал, – в то, что он не только и не столько во МХАТ уходил, сколько из «Современника». Не формулировал, но осознавал исчерпанность «романтического» этапа жизни своего первого театра и своих взаимоотношений с этим театром.

А осенью 1970 г. Ефремов уже репетирует во МХАТе «Дульсинею Тобосскую» А. Володина, которую только что собирался ставить в «Современнике». Затем, в 1974 г. гастролирует с МХАТом в Ленинграде – впервые в качестве руководителя театра.

#### **1970 г. Еще в «Современнике». Перед «Чайкой»**

Репетиции – с налетом нервности (общему настроению соответствует чеховское «как все нервно»).

Ощущение торопливости, когда едва ли не в последнюю минуту перед своей сценой Ефремов идет по коротким коленцам современниковских кулуаров – роскошный красавец в мундире с эполетами, Николай I в «Декабристах»...

Вопросы, правда, не высказанные вслух, возникают по сугубо творческому поводу: почему Треплева будет играть не О. Даль, своей фактурой загнутого неврастеника чуть ли не идеально соответствующий роли? Не А. Мягков, интеллигентный умница, мало кем пока оцененный, мало кому пока известный, поскольку в «Обыкновенной истории», хоть и совершенно своеобразно, но Адуева играет вторым после О. Табакова, а телепопулярность еще не наступила?

#### **1970 г. Еще в «Современнике». Гастроли в Ташкенте**

Майская жара. Атмосфера спектаклей – восторженная и нежная. Ташкентцы не знают о грядущих переменах в театре и воспринимают «Современников» в его, ставшем классическим, качестве: театра единомышленников. Готовы лю-

бить всех, газеты (а их в столичном городе с единственным за Уралом театральным институтом, институтом искусствознания, хорошей журналистской школой в университете и «московской» театроведческой закваской в критике) переполнены рецензиями, творческими портретами (помню сражение с начальством «главной» газеты из-за заголовка, который хотела дать статья о Евстигнееве – «Любимец публики», им это казалось неуважительным).

На финале шатровских «Большевиков», которые игрались трогательно и совершенно не вызвали у интеллигенции отторжения, которое кому-то сейчас может показаться неизбежным, возникает непредвиденная ситуация. В зрительном зале филармонии – высокое партийное начальство республики, сидит в первых рядах. Но при звуках «Интернационала» никто не встает: партийный гимн исполняется не на торжественном собрании, а является частью спектакля, публика не знает, как себя вести, выжидает, люди оглядываются по сторонам. И в одном из рядов партера встает единственная женщина (моя мама, филолог, преподающая в театральном институте, комсомолка 30-х гг., участница фронтовых концертных бригад, – ей нипочем начальственное замешательство, и поступает она по душевной потребности). Только после нее неуверенно развигивается волна поднимающихся из кресел фигур, и спектакль заканчивается так же, как всегда...

Прямой эфир на республиканском телевидении, естественный для того времени. Четверокурсница, ведущая его, оговорив с актерами по дороге на телестудию, в автобусе, ракурсы коллективного интервью. Ефремов где-то занят, на студию не едет. В. Гафт скромничает, он в театре недавно, в эфире не повторит шуток о том, что в этот театр пришел работать, поскольку билетов сюда не достать, а жене хотелось смотреть спектакли. Потом, в студии во время эфира очаровательно-интеллигентная Л. Толмачева будет тонко и деликатно говорить о духовных традициях своего театра; В. Никулин, вжавшись в кресло, вместо «прямой речи» будет читать стихи; И. Кваша поразит всех простым (для него) рассказом о дружбе своей семьи с великим физиком Ландау. Телепередача станет естественным продолжением общения внутри театра, только на глазах у огромной аудитории.

В театральном институте они приходят во главе с Ефремовым, который торжественно произносит ожидаемые хозяевами слова о мхатовских корнях «Современника». Подтекст станет поня-

тен через несколько месяцев. Проговаривается О. Табаков – не по факту, а по сути: «Мы выросли все вместе, – говорит он с очаровательной улыбкой. – Мы всегда были нужны друг другу и всегда были вместе. Но представьте себе птенцов, выросших в одном гнезде. Они становятся большими, у них вырастают крылья, которые нужно расправить (Олег Павлович даже раздвинутыми локтями показывает энергичные движения крылышек), а в гнезде тесно...». Ефремов говорит немного и, как всегда, не быстро, несколько отрешенно слушает и своих товарищей, и славословие местного ректора. Потом галантно, склонившись по всем правилам к руке студентки, пригласившей его в институт, целует эту руку, вызывая требования сокурсников не мыть руку до конца жизни, – и исчезает, не задерживаясь для «частных» реплик. Сцена под названием «семейная идиллия» сыграна еще не распавшейся труппой «Современника» безупречно, да и не сыграна, прожита – в последний раз в этом театре.

#### После 1970 г. Начало жизни во МХАТе

Атмосфера театра: ощущение пустых кулуаров, темных, что, впрочем, естественно из-за коричневых деревянных панелей.

Репетиции «Дульсиныи Тобосской» только начинаются. В полном смысле слова «застольные»: длинный, очень неудобный стол, не столько объединяющий, сколько разделяющий участников репетиций. Ничего похожего на тесный кружок, в котором на фотографиях сидят за маленьким круглым столом рядом со Станиславским; впрочем, то было не только в театре, но и дома, а Ефремов ни в каком смысле здесь себя «дома» не чувствует.

Все отчетливее срабатывается ефремовский принцип назначения дублеров на роли, которые предполагает сыграть сам (перед этим в «Чайке» – Р. Суховерко, здесь в «Дульсинее» – Л. Губанов). Это становится путем к нереализованности, неосуществленности того идеального замысла, который разрушается внешними обстоятельствами.

#### 1973 г. В Ленинграде. Первые большие гастролы МХАТ под его руководством в городе, где обожали «его» «Современник»

Ефремов откликнулся на мое (уже не в студенческом, а в аспирантском качестве) приглашение, согласился встретиться с ленинградцами в Научно-исследовательском отделе ЛПИТМиКа, на Исаакиевской площади. Встреча должна была

носить камерный характер, в кабинет к заведующему НИО Н. В. Зайцеву допускались только ведущие сотрудники института – Д. И. Золотницкий, Ю. А. Головащенко, Ю. А. Смирнов-Несвицкий... В иерархически ориентированной научной среде отношение к этой встрече было несколько опасливое, казалось странным, что представитель «государственной музыки» (пользуясь выражением Г. В. Плеханова) доступен мэтрам благодаря расположению режиссера к их юной коллеге; но сами мэтры шагов по направлению к режиссеру делать не решались.

Новая, мхатовская «маркировка» Ефремова накладывала оттенок напряженности на атмосферу разговора. Ефремов держался как всегда (как прежде). Вот где пригодилось его паразитическое актерское качество: умение произносить патетические банальности мягко и убедительно. А обращались к нему с учетом его нового качества. Это сбивало с толка. Особенно шокировал его ответ на вопрос Ю. А. Головащенко о «Сталевахах» Г. Бокарева («Как Вы, Олег Николаевич, могли поставить в таком – читай великом – театре такую – читай недостойную – пьесу»): «Что же такого, – почти как Медведенко с его безнадежной репликой “вот тут и вертись” ответил Ефремов, – поставил серую пьесу с серыми актерами. Только доменная печь там яркая, за это и Госпремию дали».

Шутка как элемент творчества была органична для Ефремова. Не легкомыслие, не безответственность, а остроумие и изобретательность – причем не в фантазмагорическом, а вполне обыденном качестве. Среди осторожно заданных вопросов о взаимодействии режиссера с мхатовскими «стариками» был один, родивший азартный и радостный ответ. О работе в качестве руководителя постановки (режиссером был ставший впоследствии знаменитым А. Васильев) над «Соло для часов с боем», простенькой мелодрамой чешского автора О. Заградника: «Они играли забытых и одиноких стариков. Их самих нужно было вернуть к жизни, придать живой характер их существованию. Каждому я предложил вспомнить лучшую роль молодости: Андровской – леди Тизл, кокетливую и капризную, из “Школы злословия”, Прудкину – бравого кавалера Шервинского из “Дней Турбинных”. Появился тонус: не тоскливое нытье, а бодрое, молодое по настрою существование. Тогда возник парадокс – чувствуют себя молодыми, а сил физических уже нет».

Ефремов шутил, ставя в тупик тех, кто ждал от него дидактического глубокомыслия. Забавной шуткой был его проезд по кругу Исаакиевской площади: от гостиницы «Астория» до института достаточно было преодолеть два перекрестка, но мы сели в его белый «Мерседес», объехали площадь, вышли у дверей института; а на встрече Ефремов говорил о том, что то и дело ездит в Москву, и на машине это проще, чем поездом. Шуткой с абсолютно правдивым наполнением прозвучал и его ответ на банальнейший вопрос о том, какую бы роль хотел сыграть в кино: «Я сейчас очень занят в театре, а играть в кино хочется. Я бы сыграл роль маленькую, но, по возможности, главную».

**Первая постановка О. Ефремовым классики во МХАТе**, и к тому же вообще первое обращение режиссера к драматургии Горького, имя которого носит возглавляемый им теперь театр, – «Последние». Спектакль пошел в окружении давних «Трех сестер», «Чайки», «Села Степанчиково», «Марии Стюарт», «Ревизора» – спектаклей добротных, привычных в своей трактовке и воплощении, выпущенных до прихода Ефремова во МХАТ.

«Последние» (1974) стали своего рода нарушителями спокойствия, полемизируя с устаревшими традициями истолкования классики. Спектакль нервный, а оттого и неровный, он реально воплотил стилистику «трагического балагана», как определил эту пьесу сам Горький словами одного из персонажей.

Душевная мука героев спектакля была воплощена во внешней динамике сценографии. Спектакль идет на кругу, и оформление А. Понсова позволяет ощутить бесприютность и одиночество героев среди родственников, когда в движении круга без видимых границ сменяют друг друга комнаты неуютного дома. Вот на переднем плане оказывается массивная вешалка (словно весь дом – только прихожая), вот – комната больного Якова Коломийцева, которую все, кому не лень, закрывают или открывают занавеской... Но и без этого дополнительного движения, чисто мизансценическими средствами, театр дает почувствовать атмосферу неприкаянности персонажей: они беспрестанно снуют по дому, натыкаются на мебель, мешают друг другу. Горьковская мысль, актуальная в начале XX в., при написании пьесы, и остро воспринятая театром в момент ее постановки, не теряет своей предостерегающей силы и позднее: разрушение личности

влечет за собой разрушение малого мира – дома, а в конечном счете и мира большого – всей жизни.

Спектакль «Последние» обозначал определенный рубеж и в сценической истории самой пьесы. Судьба ее складывалась не слишком гладко. Горький не считал ее завершенной и совершенной: «сам знаю – попытка неважная... Едва ли я когда-либо возвращусь к ней», – писал он своему издателю. И хотя пьеса время от времени ставилась, заставляя убедиться в несправедливости излишне отрицательного отношения автора к ней, в спектаклях обычно преобладали элегические мотивы прощания с дворянским укладом, родственные драматургии Чехова. Философски значительный анализ социальных и психологических причин разрушения личности был дан впервые именно в этом, мхатовском/ефремовском спектакле.

**Нонконформизм**, на котором было «настояно» творчество молодого Ефремова и который с годами стал «выветриваться» из гражданских и эстетических установок режиссера, получил достаточно органичное продолжение в проблематике компромисса как содержательной компоненты жизни персонажей. Именно по такому поводу был выпущен теперь уже несправедливо забытый спектакль «Наедине со всеми» (по пьесе А. Гельмана, 1983).

О. Ефремов поставил спектакль совершенно не камерный. Да, здесь только два персонажа. Да, действие происходит в спальне. Да, муж и жена выясняют отношения. Но звучание спектакль имеет глубоко гражданственное, и проблемы, в нем обсуждаемые, касались всего нашего общества. Это проблемы компромиссов, цинизма и приспособленчества, одинаково непереносимых и в сфере деловой, и в сфере личной.

У так называемой «производственной» драмы была немалая биография на сцене МХАТа. В свое время она началась здесь с шумного, эффектно полыхающего мартеновскими печами спектакля «Сталевары». Здесь были поставлены более ранние, чем «Наедине со всеми», пьесы самого Гельмана – «Заседание парткома», «Мы, нижеподписавшиеся», «Обратная связь».

Но прежде были цеха, стройки. А здесь – квартира. Художник Д. Боровский, умевший создавать сложные и неожиданные декорации, тут отказывается от любого намека на внешний эффект. На сцене фронтально развернуты три комнаты. Но две из них так и остаются нежилыми на

протяжении всего спектакля: аккуратная, без признаков пристрастий своих хозяев, гостиная – справа, трагически ненужная, со всеми спортивными атрибутами, гитарой, с портретами артистов и книжными полками комната искалеченного сына – слева. Действие идет только в центре, в спальне с широкой кроватью, которая изголовьем упирается в рампу. В этом оформлении четкая в своей драматической силе метафора: жизнь людей предельно сузилась, их душевных сил не хватает на те естественные сферы, в которых должен себя проявлять человек, – на любовь к ребенку, на дружбу, на нормальное, бескорыстное, постоянное взаимное общение.

Действие спектакля напоминало движение маятника – недаром на сцене двое часов (и те, и другие именно с маятниками), которые показывают время, протекающее по сюжету, и одновременно подчеркивают своим несинхронным боем разлад в доме. Маятник обвинений поочередно «сбивает с ног» мужа и жену. За двадцать лет их совместной жизни столько накопилось болезненного и невысказанного. И его вина (сын пострадал на руководимой им стройке), и ее вина (измена), и вновь – его, и вновь – ее...

**Ефремов в начале 1970-х**, как это виделось лишь немногим современникам тогда и определяется автором этого исследования сегодня, был фигурой «переломной», а, как стало видно позднее, в определенной степени «сломанной».

Это был человек, театральный лидер и художник, по традиции русской интеллигенции, оказавшийся «**между**». Между Дон Кихотом (по сути не сыгранным, хотя формально на сцене появившимся) и Тригориным (вовсе не сыгранным). Сюда же можно добавить давно задуманного и ожидаемого Зилова, сыгранного в вампиловской «Утиной охоте» с явным, физиологически заметным опозданием «к самому себе», и сыгранного, как оказалось, в конце жизни Бориса Годунова с его растерянным ощущением достигнутой «высшей власти» в ее ненужности другим и отчаянном собственном разочаровании.

Ефремова не принуждали переходить во МХАТ, не приказывали (кстати, как известно, он был не единственным, кому предлагали этот, как тогда говорили, «бермудский треугольник»), он сам решил так. Конечно, тогда существовала система посулов в форме приказов и угроз в форме поощрений. Но Ефремов не отказался. И мхатовские уступки совершались, когда не был принят в театр «выдавленный» из Ленинграда С. Юрский, когда вместо планировавшегося Р. Быкова роль

Пушкина в «Медной бабушке» Л. Зорина было велено играть самому Ефремову (о, его блистательная изобретательность: чтобы не выглядеть «каланчой», играя низкорослого Пушкина, выстроил на сцене кольцо и двигался внутри него, а партнеры – по более высокой плоскости кольца, и роль маленького кругленького Жуковского дал рослому импозантному А. Попову...).

Итак, их было двое.

Ефремов – Дон Кихот, возвращенный в облике закомплексованного Луиса из притчи А. Володина. Романтический герой, одиночка. Таким он выглядел на фоне вынужденного (хотя не теми обстоятельствами, какие себе представляли люди со стороны) расставаться с прежними единомышленниками.

Ефремов – Тригорин, подлинный чеховский персонаж (уверена, если бы он сыграл Тригорина, привычка презирать этого талантливого конформиста серьезно расшаталась бы). Чеховский мотив несвершенности («я мог бы, мог бы») – при всех заслугах и признании – это его мотив. Слишком много в творчестве он не поставил, не сыграл. А «по службе», даже достигая результатов, далеко не всегда испытывал удовлетворение.

Ефремов на рубеже между театрами, между десятилетиями попал в мучительное переплетение и противостояние глаголов «**хочу**», «**могу**», «**надо**». Подлинный «шестидесятник», он обладал искренней социальной активностью, причем не на трибуне, а в жизни. И знал, что жизни без уступок не бывает.

#### Примечания

1. Ефремов О. «Все непросто...» Статьи. Выступления. Беседы. Документы. – М., 1992.
2. Злотникова Т. С. Часть мира... Театр. – М.: Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2005.
3. Портреты режиссеров: сборник статей. Вып. 1. – Л.: Искусство, 1972.
4. Режиссерский театр: Разговоры под занавес века / авторы проекта и редакторы-составители А. Смелянский, О. Егошина. – М.: Московский художественный театр, 1999.
5. Спектакли и годы. Статьи о спектаклях рус. сов. Театра / ред. и сост. А. Анастасьев, Е. Перегудова. – М.: Искусство, 1969.