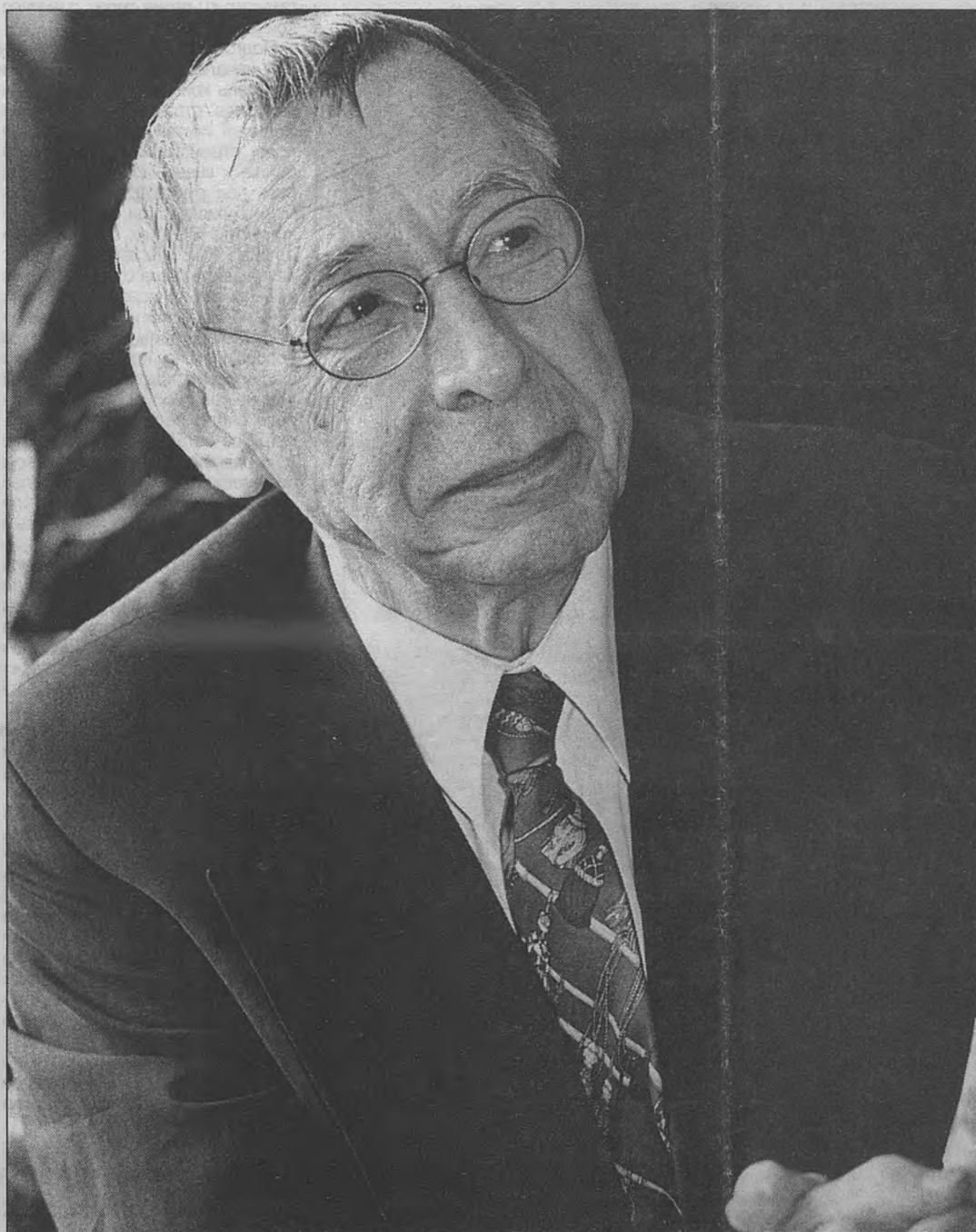


“Земля моя глядит на меня как сирота...”

Галина БРОДСКАЯ



Юрий Савицкий

Свой последний путь Ефремов прошел по маршруту Чехова и Станиславского: Камергерский – Новодевичий монастырь. Теперь они совсем близко и навеки вместе – Чехов, Станиславский и Ефремов, не раз возлагавший цветы на могилу того и другого, – лежат на кладбище в уголке Художественного театра “Вишневый сад”.

Собственно, он и по жизни шел с Чеховым и Станиславским впереди. На них – “в белом венчике из роз” – и на ранний Художественный театр, театр чеховской поры, – молился.

Станиславский, как живой, попал в такт с исканиями Ефремова.

Учитель подставлял плечо, оказывая ученику, последователю моральную поддержку.

Старшего по цеху, Ефремов брал Станиславского в “чеховый подрадь”.

Каждое обращение к авторитету Станиславского, к его личности и его наследию объяснялось текущей “производственной необходимостью”. Разумеется, это был его, ефремовский, Станиславский, начинавший день с утренней газеты и дымивший папиросой. Со своей системой – сверхзадачей и перспективой спектакля и роли – Станиславский был рядом и тогда, когда Ефремов ставил современную драматургию, отвечавшую злобе дня в пьесах Шатрова, Роцина, Гельмана, Мишарина, и в те узловые моменты бытия, когда на афише его театра появлялись пьесы Чехова. Чехов помогал увидеть жизнь “в другом разрезе”: понять “большое” через повседневность, “через ерунду”, революцию – через Моссукуно, через агитки и рекламы ГУМа, если образам Маяковского.

Парадокс: идеалы Ефремова – нравственный и эстетический – и его иконы были там, позади, а не в зрительном зале, представлявшем в театре современность, хотя сам он, неумолимый, как чеховский Иванов, пока тот не надорвался, был устремлен в грядущий день России и готовил его, бесценно неся гражданскую вахту на посту руководителя “Современника” и Художественного театра и формируя гражданское общество.

Ефремов молодой – с портретов, развешенных 24 мая, в день его кончины, на старинных уличных крупных театральных тумбах пешеходной зоны в Камергерском, что начинается у анкинушкиной памятники Чехову, – похож на молодого, деятельного чеховского Иванова, притягательного, излучающего социальную энергию, зававшего за собой и увлекавшего каждого, кто волю или неволю попадал в его орбиту и обращался в его веру.

Но Ефремов Иванова не сыграл, хотя пьесу Чехова поставил.

Его натура противилась роли.

Чеховский Иванов утратил веру в себя и способность действовать.

Ефремов середины 1970-х, когда “Иванов” появился в репертуаре Художественного театра, оставался собою прежним, каким был в молодости, хотя жизнь, прожитая в непрерывных атаках на бастии, переживавшие его выход к зрителю, изрядно потренировала его. И даже предсмертный выстрел Иванова в финале своего спектакля, его самоубийство Ефремов трактовал как вызов обществу: его Иванов не смирился с уготованной ему на своей земле участию обывателя, замыкавшегося на личном. В ситуации брежневского зстоя, сходящей по мироучастию той, что наступала в 1880-х чеховского героя, Ефремов ставил “Иванова” о том, как невыносимо российскому человеку, общественно активному, человеку не кабинетному, практику, в атмосфере невестровости обществу личностных инициатив. Он ставил в “Иванове” трагедию.

В отличие от чеховского Иванова, впавшего в апатию, Ефремов не переставал верить в будущее страны и театра на пути осуществления идеалов, запрограммированных в студенческие годы. Он не разочаровался в них, как многие из тех, кто начинал с ним Студию молодых актеров, колыбель “Современника”, не стал жертвой той “обманной весны”, когда молодежи с высокой правительственной трибуны было обещано жить при коммунизме. То было легковесное пророчество. Он верил своей верой в то, что придет настоящий день России, когда каждый человек будет трудиться во благо людей и обретет в этом служении счастье, то есть в переводе с языка чеховского Тузенбаха на язык Ефремова – в свободной стране, за которую он бился, ведя свой диалог со зрителем, сумеет в полной мере реализовать себя.

За сорок с лишним лет высокого служения Ефремов сделал, как кажется, все предначертанное ему. Исполнил свою миссию на земле – наследника традиций, заложенных Художественным театром чеховской поры, театром современной пьесы, и дискредитированных догматикой к середине 1950-х. Он сделал невозможное: протаранил непробиваемые идеологические кордоны цеховских охранников – ретивых блюстителей безопасности страны, оберегавших население от “преступных” помыслов интеллигенции.

Ефремов “преступил” не только в

помыслах и словесных действиях, в иных случаях, как правило, немедленно пресекавшихся цензурой и всевышними органами.

Он перешел границы дозволенного гражданину СССР и развернул драматический театр в сторону сопряжения его с не отлакированной бесконфликтной современностью, какой разрешалось отражать ее литературу, драматургию и сцену, а в сторону реальной жизни в ее человеческих измерениях.

Это был настоящий подвиг неконформиста. Его не совершили диссиденты, сидевшие по тюрьмам, отправленные в лагеря, загнанные в психушки или в эмиграцию.

Ефремов счастливо ушел от наказания.

Подвигом созидания отечественного театра, достойного не раба, а духовно развитой личности по обе стороны рамп, он и вошел в историю.

Герой труда Ефремов был героем войны с тоталитарным подпольем, из которой вышел победителем, создав свой “Современник”. Остальные прошли за ним. В Художественном театре, прилагая титанические усилия по восстановлению разорванных связей бывшей первой сцены страны с движущимся историческим временем, он продолжил свое дело.

Сам Ефремов, развернув к концу 1950-х драматическое искусство в сторону Художественного, каким тот был при Чехове и Станиславском, блистательных побед от поражения не отличал. Увешанный к семидесяти годам правительственными наградами – высшими званиями, премиями и орденами, но незабронзованный, он был неудовлетворен собой и театром больше, чем критики, лягавшие, кусавшие его в 1990-х и лаявшие – москвичи на слона. Не остановившийся в своем неукротимом беге на длинную дистанцию, он до последней минуты нес свой тяжкий крест, добровольно взваленный на себя – “если я честен, я должен...”, – не устывая разбивать стереотипы массового сознания, заставляя зрителя хотя бы задуматься над тем, как несовершенна наша жизнь, как неуважает она человеческое достоинство.

До последнего вздоха, уже задыхавшийся, подкошенный болезнью, он продолжал воровать в идеальном прекрасном Театре, каким он виделся ему. Он строил, возводил его, репетируя, пока были силы, и бесконечно меняя внутреннюю структуру труппы, пока не упал, не дойдя до конечной цели, самому себе поставленной. Ему не хватило жизни. Дойдут ли до нее другие, ученики, которые он давал уроки мужества и чести? Или эта цель изжила себя и уходит вместе с ним, ее романтиком, ее рыцарем, похожим в последние годы рядом с новыми старыми русскими на старомодного, долгового печального Дон Кихота, истово сражавшегося за Театр своей мечты в ситуации, ее похоронившей?

...Как и в июле 1904-го, когда вся грамотная Россия прощалась с Чеховым, и как в августе 1938-го – кончины Станиславского, 31 мая 2000 года толпа нескончаемым потоком тянулась к шестелевскому особняку от самого Кремля у Манежной площади, чтобы проститься с человеком, с именем и лицом которого его земля жила почти полвека.

Открытый гроб, утопавший в лентах, венках и цветах, стоял на сцене у основания опрокинутого баргорово-красно-черного креста – голгофы пушкинского Бориса Годунова, декорации его последней роли. Борис Ефремов в тяжелой шапке Мономаха и царских одеждах, надевший не из честолюбия, а из чувства долга перед своим народом, нищим, темным и неблагодарным, и в предсмертном рубище, был пригвожден, прикован в его спектакле к этому кресту, улаживая отношения с Думой, с боярами, патриархом, военачальниками и готовя к высочайшему служению своего преемника. А над всем и всеми в зрительном зале Художественного театра доминировал портрет Ефремова над гробом. Он глядел на нас, уже не здешний, отрешенный, отделенный от собравшихся на гражданскую паннику по нему не рамкой, – ее он с легкостью перешел и в этот раз, как переходил всегда. Прежде открытый, он погрузился в себя. Беспредельно усталый, загнал себя во внутрь, сжался в комоч огорченных нервов. Но вопреки смертельной болезни, на него наступавшей, не сдался, а продолжал думать нелегкую думу свою наперекор постепе, ресторенной эпохе, в которую и он, и его Художественный театр никак не вписывались.

Таким население бывшего СССР, или обращение из раба в гражданин, его не знало, хотя все догадывались, а теперь отчетливо осознали, что этот недвижный, отключившийся Ефремов, лежащий в гробу на сцене Художественного театра под траурной фотографией, спускавшейся с колосников, – не “один из нас”, как полагал он сам, создавая в середине 1950-х Студию молодых актеров. Тогда он был уверен, что миссия лидера бутуноушей молодежи в театре просто выпала ему сегодня, а завтра его сменит другой на этом высоком посту. Ведь он не знал слова “я”, которое

другие художники обожествляли. “Не верю в местоимение “мы”. Не люблю множественное число. Не верю в него. Кто это “мы”? Это ведь выдуманно. Существует только один человек, одна личность”, – говорил С.Рихтер, выдающийся исполнитель-пианист.

Ефремов никогда не говорил “я”, а только – “мы”, “мы” – в каждом “я”. Для него местоимение “мы” – не просто антипод “я”, персоны, культ “ячества”, эгоцентризма или рихтеровской избранности. Стартовавший в роли лидера на житейском переломе 1950-х, он возглавил не просто молодежное движение в театре как традиционный протест детей против отцов, но бунт конкретное-исторический. Его “мы” выросло из критики Сталина, сталинизма и Художественного театра, ослышанного сталинскими премиями.

Программные принципы ефремовского “мы” определил XX съезд партии. Это общеизвестно. Безличное, по Рихтеру, понятие Ефремов наделял чертами совокупной личности, исповедующей антисталинские ценности. “Мы” – это общность гражданская и профессиональная; “мы” – единый организм, живущий “на одном дыхании” всех субъектов, с одним сердцем – из нескольких, быющих в унисон, с одними мыслями – на несколько умов; “мы” – в идеале – единомышленники, коллектив и ансамбль”, – говорил он, собирая будущих современников.

Сначала их было четверо, его студентов по Школе-студии, его единовверцев, – Г.Волчек, С.Мизер, О.Табакос и И.Кваша. Они выплывали в дипломных спектаклях “В добрый час” (1955) и “Фабричная девчонка” (1957), поставленных их молодым преподавателем, тогда актером Центрального детского театра, по пьесам В.Розова и А.Володина.

Все они, прибавившие к тем своим студенческим годам сорок с лишним лет, 31 мая 2000 года стояли у гроба учителя и друга.

Потом единовверцев стало больше – два, три с половиной десятка молодых людей на сцене, и без счета – зритель-фанатов. Они подтягивались к репетициям ефремовских актеров, как в молодежный клуб, где проходили дустуы о жизни, и в вечера до утра дежурили в очередях у билетных касс – везде, от Москвы и Ленинграда до целинных земель и сибирского города Ачинска, где играл “Современник”, – рассказывая ту правду, что открывалась после хрущевского доклада XX съезда партии. “Современник” превращал в “мы” рабочих, старшекласников, студентов, учителей, врачей, ученых по всей стране, прозаиков, поэтов, драматургов и молодых критиков – творческую интеллигенцию, смыкавшую свои ряды вокруг самого молодого, единственного молодого театра СССР. К ефремовскому сообществу “мы” примкнули даже некоторые партабботники, не закончившие в коммунистическом абсурде.

Все они были с ним в его последний час – В.Аксенов, М.Ро-

щин, Н.Крымова, И.Соловьева, Н.Лордкипанидзе, М.Горбачев, Е.Примаков.

Конечно, он был чистым идеалистом, уповав на спасительное единение, одержимый им и его чернороботом, хотя прежняя общность “мы”, возникшая в хрущевскую “оттепель”, распалась на “я” уже к концу 1960-х. Часть “шестидесятников” смирилась с подавлением Пражской весны и, обжата страхом, занялась собственным выживанием; бесстрашные, инкомыслящие – меньшинство – выбрали правозащитную деятельность. “Современник” изживал свою студийность, превратившись в театр. В труппе появились премьеры, предпочитавшие интересы личной карьеры общему делу, и новобранцы, совсем новое поколение необстрелянных актеров. “Мы” оказалось понятием диалектичным. Ефремов осуждал индивидуалов, презревших программные установки театра “коллективного художника”. На этой его лирической ноте в чеховской “Чайке” его “Современник” кончился.

“Я ставил спектакль об интеллигенции, которая меня тогда раздражала. К ней было почти безразличное отношение, – вспоминал Ефремов 10 лет спустя. – Особенно я не любил Треллева. В последнем акте он надевал халат и шлепанцы. И так стрелялся. А Нина была глупенькой лулуплазой провинциальной...”

Глядя на чеховских персонажей глазами человека, обеспокоенного проблемами общественными, Ефремов приходил к толстовским выводам, сделанным по поводу “Дяди Вани”. “Астров и дядя Ваня – дрянь люди, бездельники, бегущие от дела”, – считал Толстой. Так же смотрел на чеховских интеллигентов “Чайки” Медведево ефремовского спектакля, сельский учитель, задранный нуждой и заботами о хлебе насущном, но мыслящий категориями социально-философскими и космическими. Ефремов брал Медведево в протагониста. Ефремов не принимал ни способа существования, ни образа мысли равно и консерваторов, и новаторов в искусстве. Как художники они его не интересовали. Жизнь и тех и других – Аркадиной с Тригорным и Нины с Треллевым, – общественно пасивная, казалась ему пустой и грешной. “Быть честным” означало для него – действовать. “Общественное равнодушие граничит с преступлением”, – говорил он тогда.

Чеховские персонажи – “разнообразные не те” – в современной “Чайке” суеулились в поисках личного благополучия и не обрета-ли его. Они страдали, погрувшись в собственные драмы, и не замечали жестокого, разрушительного начала, которое нес в жизнь их эгоизм. Это было для Ефремова равносильно бесчестию. Он строил ансамбль спектакля на драматизме, а подчас и комизме разобщенности тех, кто вовсе лишен духовных устремлений или предал свой долг перед людьми, читателями и зрителями, как литераторы – Тригорин и Треллев – и как актрисы – Нина Заречная и Аркадина.

В Художественном театре он столкнулся с катастрофическим разобщением. Он был готов к нему, приняв приглашение “старейшин”. Он призван был сделать театр современным. Иначе бы не пришел сюда. С ним была горстка “своих”, “Своим” должен был стать весь театр. Иной формы жизнедеятельности театра – вне принципов коллективизма, взаимопонимания и взаимопонимания всех членов труппы, иных межличностных взаимоотношений внутри общности “мы” Ефремов не представлял.

Это была утопия. Пришествие Ефремова во МХАТ завершилось расколом театра на два.

Коллективный художник во МХАТе имени М.Горького не рождался ни в 70-х, ни в 80-х.

Воспитать единовверцев из актеров, принадлежавших по своим идейным установкам практике театра, которую Ефремов отрицал и с которой полемизировал “Современником”, за редким исключением, не удавалось. Они не могли овладеть миропониманием режиссера в процессе репетиционной работы над пьесой, выбранной к постановке, и стать его соавторами, как было заведено в коллективе “мы”.

И все попытки сократить раздутые штаты театра терпели крах. Художественный имени М.Горького не смог – не захотел – реализовать вплоть до середины 80-х ни одного ефремовского проекта ни по селекции труппы, ни по перестройке творческих рядов и структуры дела.

Было отчего прийти в отчаяние.

Но Ефремов не сдавался, не опускал руки, не впадал в апатию, как чеховский Иванов. Он продолжал сражаться за пьесу, которую надо было играть сегодня, за автора, близкого театру, за спектакль, принципиальный в его диалоге с временем, и за актеров, разделявших его идейные убеждения и способных заразить ими зрительный зал.

Отбросив максималистскую программу современниковского братства как несостоятельную и несостояющуюся, но не отказываясь от принципов театра единомышленников, он продолжал строить его с бывшими современниками, певшими к нему в Художественный, с И.Смокуновским и А.Поповым, укрепившими труппу, и с теми коренными мхатовцами, кто принял его веру. С ними в 1980-м он выпустил новую “Чайку” – спектакль о том, как жизнь глушила все попытки изменить ее.

На этот раз Ефремов никого не выбрал в оракулы и никого не осудил. Люди несчастливцы, не устроенные в жизни, несовершенные, не находившие выхода из тулуповых ситуаций, действующие лица этой “Чайки” были не завершены, как и у Чехова. Они все еще находились в духовном поиске, даже те, кто, как Сорин и Дорн, подпадал неутешительным итогом. В этом и была, по Ефремову, их российская интеллигентность. Этим они были для Ефремова прекрасны. Все они так или иначе пытались достучаться до че-

ли, до смысла, до высокой идеи жизни, кидаясь в ее водоворот, предпринимая отчаянные попытки вырваться из наступающих на них житейских будней. Но жизнь безжалостно возвращала их на круги своя.

Вытягивая свою мелодию, Ефремов вынес в эпитафю спектакля свою тему, тему Театра, свой символ веры.

Его мхатовская “Чайка” начиналась наездом старинной парковой беседки из тумана над озером – на авансцену и репликами не Маши Шапровой и Медведево, а Треллева: “Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство”.

Беседка, где разыгрывался превращенный зрительными консерваторами треплевский спектакль, двигалась сквозь действенные планы и площадки сцены – вне логики и законов сюжетной, прозаической повседневности. Превращенная в театральные подмостки, она цементировала три первых акта “Чайки”, ее “белый” круг. Размыкая ее движением пространство спектакля в зрительный зал, Ефремов говорил с ее подмостков самое сокровенное – о боли чеховских интеллигентов и о своей боли. Во второй, “черной” части спектакля, неподвижная беседка с развевавшимися на холодном ветру черными лохмотьями занавеса становилась щемящим камертоном. А к финалу она превращалась в протагониста режиссера. Он властно вытягивал ее из апокалиптических видений Треллева, поставив вокруг нее мертвенное “холодно” и “пусто”, как будто и впрямь все живое исчезло во прахе. Все, кроме Театра. Ефремов не мог принять тот выход, тот конец, который предлагал Треллев, самоубийством, подобно мхатовскому Иванову, протестовавший в его спектакле против инертного прозябанья.

Старинная ротонда, перерезав темноту, выезжала на авансцену, и Нина Заречная – А.Вертинская, стоя в узкой щели черного занавеса театра Треллева и Ефремова, истерзанная, на грани безумия, снова, как и в “белой” части, обращалась к зрительному залу со строками треплевского монолога: “Я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе [...] мне суждено победить”. Только теперь она интонацией, превозмогая душевную боль, утверждала – “СУЖДЕНО ПОБЕДИТЬ”. Ефремов ставил ее обрести его собственную общую идею жизни: только на пути самореализации в жизни с людьми и для людей, для писателя – в литературе, для актрисы – в театре можно преодолеть губительную замкнутость на личном и избежать печальной участи “Белок в колесе”, терпящих социальную энергию в бесцельной инертной гонке по замкнутому кругу.

Эпилог этой “Чайки” был штрихом к портрету Ефремова, десять лет проработавшего в Художественном театре в условиях “боготипической неподвижности” и “трясины”, в которых вяла инициатива жаждавшего перемен.

Но по-прежнему несая свой крест, свою ношу Мономаха, отвечая за все и всех по обе стороны рамп, и не теряя веры, он терпел терпение. Идея – неси свой крест и веруй в свое назначение – уже не спасала.

С той же командой в середине 80-х он поставил чеховского “Дядю Ваню” – спектакль о бунте, немиле, нелепом, но – о бунте российской интеллигенции против изоцированной демагогии, претендовавшей властвовать над сознанием людей. Дядя Ваня, сыгранный Магковым, освобождался от ложных ориентиров и вставал на новый путь – путь самознания. Ефремов оставлял его у порога рождения новой жизненной идеи, не сформулированной Чеховым и еще не найденной режиссером. “Самознание – трагическая обязанность человека”, – объяснял Ефремов решение финальной точки своего третьего чеховского спектакля в Художественном. Впереди было еще два. Ефремов успел поставить здесь весь цикл больших чеховских пьес. Дядя Ваня Мягкова отодвинулся от Соны, омывавшей его в плечи и зававший верить вместе с ней в небо в алмазах и в жизнь за проломом: он будет сам думать, сам будет искать смысл и идею жизни, способные ее озарить.

В финале спектакля, когда опустевшая сцена погружалась в ночь, высоко под колосниками, пока не давали занавес, разгоралось око в доме Войничих, стоящем над оврагом. “Оно должно разгореться в ночи, как Вифлеемская звезда. Дайте полную мощность всех ламп”, – просил Ефремов осветителей.

Дело не в том, что “пропала жизнь”, – размышлял он в беседе с актерами перед выпуском спектакля. – А в чем? В том, как погибли прекрасные люди? Прекрасные – да. Но жизнь не пропала. Пропала высокая идея, которая бы объясняла жизнь. Они тоскуют не по комфортной жизни, а по активно-творческой. Они стремятся вырваться из горизонтальной существования. Они увидели ее ничтожность. Дядя Ваня помирился с Серебряко-

вым. Но он все равно будет существовать по вертикали. Дух ведь – вне этой суеты. Дядя Ваня обретет общую идею. Так надо играть”.

Надежда на то, что пережившие крах, крушение веры поднимутся и обретут ее, оставалась до конца 80-х, пока в спектакле играли Вертинская, Борисов, Евстигнеев, Смокуновский и Деметрива, согревавшая всех какой-то подлинной сердечностью, какая могла быть только у старинных пушкинско-чеховских нянь. Но в 90-х огонек, который зажигался в финале этого ефремовского спектакля, потух, когда Вертинская и Борисов ушли из театра, а другие ушли совсем, навсегда, и стремление Ефремова-режиссера и Ефремова – Астрова ввысь, к свету в окне, не подержанное ими, зазвучало его бесконечно усталым одногласием.

Похуже, что и он, и его прежние идеи жизни теряли силу. Но он держался за них, пока они сами собой не угасли. В “своем” театре, пережившем в отреставрированное здание в Камергерском и присягнувшему на верность Чехову – в названии, Ефремов с прежним упорством продолжал воспитывать единовверцев – теперь из совсем молодых, принятых в труппу. Соединив их с остатком звезд, он поставил чеховский “Вишневый сад” – не о том, как погибал цветущий сад, а о России, засыпанной снегом, скованной морозом, забывшей о людях. Казалось, зима и ночь будут вечно. А за окном уже журчала новая оттепель.

Его спектакли никак не попадали во время. Он как будто не слышал его или не доверял свободе, спущенной сверху. Он просто пользовался ею, чтобы договорить то, что не мог сказать раньше. Все ликавала, опьяненные свободой, а он тянул свою лампу, допекая молодым голосам недопетые старые песни – о прекрасных людях, о которых не мог забыть и чьи жизни не пропали. Но первая и вторая сценические редакции солженицынских пьес “Олень и шалашовка”, запрещенной “Современнику”, в исполнении выпускников Школы-студии Художественного театра шли в полуполном зале.

Чеховские “Три сестры” дали его мысли новый поворот. Этот последний его спектакль в Художественном театре – грустная, трагическая исповедь российского интеллигента, много думавшего о том, как изменить жизнь, как сделать жизнь других счастливой, но не думавшего о себе и тем более о letech. Он ведь не знал местоимения “я”...

Творяний, как называл подобный А.Вознесенский, он десятилетиями раскодал себя на пробование стен. Его домом, его крепостью, которую здраво, а не докичотски мыслившие покидали один за другим, был театр в Камергерском. Квартира на Тверской, напротив театра, была жилищлодью или филиалом Камергерского, но не тылом. “Мой адрес не дом и не улица, мой адрес – Советский Союз...” – пелось и о нем в советской песенке.

Теперь он знал, приближаясь к роковому исходу совсем, совсем один: проидут весна, лето, осень, зимние морозы. И снова наступит весна с голубиной небой и клейкими березовыми листочками, написанная Левенталем в эпилоге “Трех сестер”. Теперь он знал, пройдя свой путь самознания, как и его чеховские герои, он веровал: “любви все возрасты покорны” и на его “закат печальный блеснет любовь улыбочкой прощальной”. Этот пронзительный лирический нотой держался его пятый чеховский спектакль.

Сначала смерть сразила его нового протагониста – Елену Майорову – Машу Прозорову. А в последние месяцы перед его кончиной “Трех сестер” нельзя было смотреть: ноту Ефремова, слишком высокую для молодых голосов, никто не дотягивал. И этот его спектакль погубил.

“С грустью думаю об нашем театре... Недолго ему осталось жить. Представить себе жизнь без него еще не могу”, – говорил Станиславский. Смерть Чехова он переносил тяжело и очень лично: “Внутри сидит беспрестанно одна мысль – это Чехов. Я не думаю, что так привязался к нему и что это будет для меня такая брешь в жизни”. Будущее театра рисовалось ему в июле 1904-го в самых мрачных, “темно-черных тонах”. “Как ни верти, а наш театр – чеховский, и без него нам придется плохо”.

Представить отечественный театр без Ефремова невозможно. “Земля моя глядит на меня как сирота...”

Только сегодня, когда ушел Ефремов, понятна эта реплика чеховского Иванова.

Он еще глядит на нас и на свой дом – со своих молодых портретов, развешенных на круглых театраль-ных тумбах пешеходной зоны в Камергерском. Но их скоро снимут, заменят афишами, а в стеклянных витринах появятся фотографии новых спектаклей Художественного.

Московского Художественного имени А.П.Чехова – Олега Бабакова.