



Вспомнив, что обнадеживающую присказку: "Что ни делается — все к лучшему" впервые услышал от Ефремова, считаю необязательным оправдываться перед кем-либо, пространно объясняя: почему именно я здесь — о нем. Тем более в день его семидесятилетия и канун общехатовского столетия, когда столько желающих и достойных воздать Олегу Николаевичу должное. Хотя и не исключено, что высокочивший из газетной подворотни новорожденный критик яростно тяпнет вдруг прорезавшимися зубками мэтра за академическую пятку (либо другую чувствительную часть закаленного тела).

"...к лучшему". Действительно, к лучшему — проникни я в тот мир, на чьем пороге споткнулся (тогда-то и услышал от Ефремова приведенную присказку), вряд ли смог бы теперь, сорок лет спустя, с долей остротности оценивать явление Олега Ефремова театру. И народу, еще совсем недавно ходившему в кинозрительных.

В том мире я, наверное, целиком зависел от него, как многие. Враждовать с Ефремовым, как мой одноклассник Сева Шилловский, никогда бы не стал, конечно, — при любых обстоятельствах и поворотах в отношениях. Но и в свите, слепо преданной, как любому лидеру необходимо, к сожалению, — тоже бы не удержался.

Поэтому меня вполне устраивает дистанция между нами, не сократившаяся с той поры, когда был студентом — с того учебного двухлетия, слившегося в миг. Между прочим, и то, что я не пытался искусственно сократить эту дистанцию, — в чистом виде ефремовский урок.

Его всю жизнь — уж за прослеживаемые мною сорок лет ручаюсь — не интересовали люди, не связанные с ним общим делом.

И я, обжегшийся на неудаче с актерством, очень ограниченно общался с людьми из отторгнувшего меня мира.

К тому же, я и зрителя в себе постепенно убил; странно теперь и вспоминать про страсть, поглотившую юность, оставив в осадке тщеславие, не нужное в таких дозах при нынешней моей деятельности.

Но театр одного актера и одного режиссера не перестает существовать для меня по сей день. При том, что на ефремовские премьеры я не особенно и рвался. Попадал на тот или иной спектакль — хорошо. Не удавалось посмотреть — в том числе и знаменитые его постановки, — не приходил в отчаяние.

Я что же, как в том анекдоте про еврея со скрипкой, верил бывшему учителю на слово? Каюсь, но вроде того. Я еще понял, что уроки, данные им во времена, когда мы с Ефремовым встречались на занятиях ежедневно, продолжались и в десятилетия невстреч.

Мне не хотелось бы отличать его поражения от побед — как и сам он, по моему, согласный с Пастернаком, не хотел отличать их.

В конце концов не театральному же делу я у него после Школы-студии учился. Чему-то другому. Может быть, не смущаться — и не только не смущаться, а как должное и наиболее естественное воспринимать — что жизнь бывает театральнее театра, а театр чаще жизненнее, чем полагаемое нами жизнью.

Насчет веры ему на слово я несколько погорячился. Верить на слово ему следует лишь на репетиции, где комментарий Ефремова к своему режиссерскому показу бывает необычайно выразителен. В быту же он скорее горяч и убийственно категоричен, чем вразумителен, а при беседах с газетчиками или телевизионщиками обычно изъясняется клише, повторяет многократно уже им говоренное — привычка педагога и режиссера. Но впечатление на слушателей и собеседников производит неизменно захватывающее. Он владеет словом не по-ораторски и не по-актерски — он преобразует все им сказанное некой энергией тайного страдания, когда в запинках и провалах, внутри фразы физически ощутима боль и мука быющей в безысходности мысли, не находящей мгновенной словесной упаковки, а все равно воздействующей. Интеллект ведь не красноречие характеризует. Скорее, спектр реакций — у человека искусства уж наверняка.

Оттого ли, что в кино я видел его гораздо чаще, чем в театре (иные фильмы с Ефремовым смотрел десятки раз, как в детстве картины с Крюковым и Андреевым), оттого ли, что в киноролях отчетливее и острее сюжет отношения его-художника к себе-натуре (все, прежде всего, берется из себя), экранного Олега Николаевича чувствую обращенное к нам (и ко мне, в частности) со стороны сокровенно личного. Не исповедального, не распахнуто-дневникового, конечно, — в персонажах не найдешь паспортного (говоря словами Арсения Тарковского) сходства с ним самим, нет и стремления к автопортретной пунктуальности. Есть совсем другое — есть, словно в



Случай с Ефремовым, или Уроки невстреч

Александр НИЛИН

прозе Сергея Довлатова, коварно обаятельная избирательность собственных черт для собственного же преобразования в желаемый образ. Когда всеми замеченное в обыденной жизни можно и не принимать в расчет, отбрасывать, как случайное и не совпадающее с тем, что выстроил в фантазии, игнорируя зеркальное отражение.

Ошеломляющий и долгий успех Олега Ефремова — киноактера подтверждает правильность властно предложенного им толкования себя.

Когда-то на заре "Современника", репетируя с Петром Щербаковым, приобретшим киношную известность после "Добровольцев", Ефремов в сердцах воскликнул: "Ну вот опять эти крючковско-андреевские штампы, которые я ненавижу". Он не скрывал, что считает работу актера в кино не идущей ни в какое сравнение с театральной, мотивируя свой вывод тем, что театральный актер и в кино всегда сыграет, а вот киношник на сцене — вряд ли.

Летом пятидесяти восьмого года мы одновременно оказались на писательском курорте в Коктебеле. Мы с Борей Ардовым, тоже мхатовским студентом, использовали всякую возможность поговорить с Олегом Николаевичем в неофициальной обстановке. Мы его слушали, разинув рот, ловили каждое слово — и потом подолгу обсуждали услышанное от него.

"Современник" поначалу непрерывно грозился прикрыть. И сюда — на курорт — доходили из Москвы тревожные вести. И Ефремов говорил, что если их театр погубят, он ни в какой другой служить не пойдет, а станет киноактером — будет сниматься во всех фильмах. В своей киносудьбе он ни на мгновение не сомневался. Что нам, при всем перед ним преклонением, представлялось тогда небесспорным. К тому времени Ефремов снялся лишь в "Первом эшелоне" у Калатозова — большая роль, и в эпизодике фильма про Ленина сыграл Дзержинского. Тем не менее о возможной кинокарьере — в отрыве от театра — он говорил, как о крушении всех своих надежд.

Но Ефремов, ко всему прочему, и везучий: без везения ни в театре, ни в кино главным не станешь. "Современник" еще неоднократно огорчал начальство, однако не закрылся, потом началась эпопея со МХАТом, а в кино он снимался столько, сколько хотел.

Конечно, кинематограф, соблазняя Ефре-

мова, танцевал от его социально свойской внешности и, само собой, того обаяния, которое Станиславский назвал на подлинном Качалову портрете высшим даром. По фотографиям об этом даре Качалова трудно судить. И Ефремов в своей импульсивной колючести никак не совпадает с вальяжной качаловской плавностью. Но способностью подкупить любого широкой на узком лице улыбкой главный режиссер МХАТа как бы иллюстрирует свидетельства современников бывшего пайщика Общедоступного Художественного театра о прирожденном свойстве Василия Ивановича располагать к себе равно толпу и отдельных лиц.

Насколько помню, Ефремов чрезвычайно высоко ставил Качалова как артиста. Вот ведь было время, когда мы, семнадцатилетние, никого из великих стариков не заставшие, все равно спорили: кто из них значительнее, — отталкиваясь от существовавших на театре мифов. Мы "ставили" на Леонидова. Но Ефремов — он-то, тридцатилетний, когда мы с ним познакомились, кое-кого застал — отдавал явное предпочтение Качалову. Подчеркивал, что Качалов в "Братьях Карамазовых" играл Ивана — роль, требующую большого сценического интеллекта.

Ефремов и выдавал себя за рационалиста, и был им в известной — вернее, удобной ему — степени. Но стал бы он таким актером и режиссером, как видим мы его сегодня, если бы остался последовательным в привязанностях и доверялся иной логике, кроме театральной?

Как и все почти в его поколении, он боготворил стихийного Бориса Добронравова. Ефремов рассказывал, что когда в кедровском "Дяде Ване" игравший Войничского Добронравов входил с букетом роз и видел целующихся Астрова и Елену Андреевну, зрителям становилось не по себе. Настолько Борис Георгиевич, по мнению Ефремова, был больше мужиком, чем красавец Борис Николаевич. Ливанова Ефремов вообще принимал с большими оговорками. У меня в тогдашнем сознании не укладывалось: как это можно не восхищаться Ливановым? Но Ефремов, разгоряченный недоверием несмышляшка к его рассказу, в доказательство всегдашней правоты своей изобразил нам Добронравова на таком градусе самоотдачи, что голос сорвал и не мог утром играть Винченцо в "Никто". Пришлось срочно привозить из Се-

ребряного бора Мишу Козакова. А я с того вечера стал сдержаннее относиться к Ливанову.

"Современник" продекларировал своей "Чайкой" розовские "Вечно живые". И справедливо: новобранцы должны всегда помнить про ночные репетиции, ставшие достоянием мемуаристов, про премьеру, сыгранную в зальчике Школы-студии МХАТ тоже ночью.

Но на мой, сугубо зрительский взгляд, эстетическую состоятельность в более широком понимании театр доказал спектаклем по пьесе Эдуардо де Филиппо "Никто" ("Вор в раю").

Расхожей стала мысль, что "Современник" вернул на свою сцену пятидесятих-шестидесятых годов МХАТ в его лучших проявлениях. Оно и так, и не так — по-моему, скорее всего, не совсем так. Некоторые аналогии с мхатовским началом у театра Ефремова при дебюте, наверное, были. Наверное, в первых сезонах артисты Станиславского и Немировича не достигали класса первачей из Малого, не могли сравниться с ними репутациями. Однако создававшая внутри молодой труппы атмосфера позволила им поставить спектакли, затрагивающие зрителя чем-то посильнее актерского мастерства.

Кого из актеров раннего "Современника" можно было бы сравнить в конце пятидесятих с мхатовскими стариками? Ну разве что Евстигнеева. Правда, в МХАТе днем с огнем бы не сыскать таких перспективных молодых, как Табаков, Толмачева, Кваша, Сергачев (Волчек как характерная актриса, развернулась чуть позднее, позднее пришли Дорошина с Щербаковым, Козаков, Пастухов же первым не перенес обид и вернулся в театр Советской Армии). Ну и, что самое главное, в том МХАТе не мог бы возникнуть Олег Ефремов.

Предтечей "Современника" стал, пожалуй, театр Лобанова — театр имени Ермоловой, им руководимый. И в нем актеры по калибру уступали академикам из МХАТа. Но Москва послевоенная пошла на них — и несколько сезонов подряд они лидировали, соприкоснувшись с современностью, как обласканному официозом МХАТу и не снилось.

Мало кто помнит, что пьеса "Вечно живые" и Лобанова заинтересовала — ермоловская премьера состоялась в один год с премьерой Ефремова. Но лобановский спектакль успеха не имел. И победа "Современника" обозначила смену вех — прорыв в еще большую естественность сценической игры.

Ефремов в беседе с кем-то из критиков (кажется, Смелянским) обмолвился о влиянии на его театр итальянских — неореалистических — фильмов. Возможно, что и "Никто" они выбрали под воздействием актерской личности автора пьесы, в этих фильмах снимавшегося. Эдуардо де Филиппо приходил в "Современник", когда гастролировал в Москве, и показы его, подкаски произвели впечатление на исполнителя главной роли Ефремова. Постановщик спектакля Анатолий Эфрос (Ефремов попытался продолжить сотрудничество, начавшееся в работе над розовскими пьесами на сцене Центрального Детского театра) в своей книге тоже с волнением вспоминает о визите знаменитого итальянца.

Но в спектаклях своего театра де Филиппо один только и смотрелся — остальные артисты выглядели скучной самодеятельностью. И унылая приземленность итальянской "Филумены Мартурано" напрочь проигрывала богатой на артистизм вахтанговской постановке Рубена Симонова с декорациями Сарьяна.

"Современник" — допускаю, что в этом случае способность Эфроса впитывать все новое пересилила упрямство Ефремова — пригласил оформить спектакль графика Льва Збарского, превзошедшего в молодой сценической смелости и жажде удивлять великого армянина.

Белый задник с яркими прямоугольниками — Италия, не сфотографированная, не увиденная в кино, а пригрезившаяся, приснившаяся в детских снах — пересекался четкими следами реальных башмаков, отправленных в бесконечный путь.

Художник, возможно, намекал, что шаги эти опережают театральное время — предлагал образное дополнение к декларации "Современника".

Но начальство задник Збарского, конечно, сразу же запретило. А в строгой условности декоративной конструкции почему-то не обнаружилось крамолы. И шаг вперед в освоении возможностей сценического пространства был, вопреки всему, сделан.

Сам-то Збарский наиболее доволен был Ефремовым, органичнее всех вписавшимся в казавшуюся тогда ребутом декорацию. Внутренняя необходимость пластической очевидности формы в Ефремове изначально ощущалась, как бы ни маскировал он это мхатовскими "прописями".

Окончание на страницах 14-15.