

Новый год — наш бессменный учитель, задавая уроки на завтра, он не забывает спросить и о вчерашних. Об этих уроках и идет речь в публикациях этого дня.

Воскресенье. В три часа кончились репетиции «Дяди Вани», еще три ушли на разные дела — шли и шли люди, звонили телефоны, ложились на стол бумаги. Только в седьмом часу освободился главный режиссер МХАТа Олег Ефремов...

— Сегодня хотелось бы поговорить о том, как живет режиссеру, и тому же главному. Но прежде скажите: как вы относитесь к числу «14»? — А хоть бы «13» — я не суеверен, — ответил Олег Ефремов. — Но чем вызван вопрос?

— В 1956 году вы организовали «Студию молодых актеров», ставшую затем «Современником». Через 14 лет — в 1970-м — возглавили МХАТ. Но ведь прошло еще 14...

— У меня «мистический момент» связан не с числом, а с городом. Году в 1955-м я снимался в первом своем фильме «Первый эшелон» и был в Алма-Ате, а потом ушел из Центрального детского театра. В 1970-м были гастролью «Современника» в Ташкенте и Алма-Ате — и я перешел во МХАТ. В прошлом году МХАТ гастролитировал в Алма-Ате, и я теперь поневоле какие-то события проглядываю через это, — засмеялся Ефремов.

— Может, стоит подвести некоторые итоги?

— Может, и стоит...

— А нельзя ли до того узнать из первых рук, как все произошло в 1970-м?

— Произошло просто: меня пригласили знаменитые «старики» МХАТа. «Наш Славянский базар», как они его окрестили, состоялся на квартире Михаила Михайловича Яншина: собрались почти все «старики», и разговор вышел предельно откровенным, основной его мыслью было: «Вперед — к Станиславскому!»

Я воспринял переход как ответственную миссию — продолжение традиций МХАТа, развитие заветов его основателей — Станиславского, Немировича-Данченко, Чехова и Горького; возрождение в чем-то на новом витке 70—80-х годов. Поверьте, других соображений не было. Я просто считал, что Художественный театр так много значит в культурной жизни страны... Тем более, что приглашали меня, повторяю, сами «старики». Тем более, что они считали, что весь «Современник» должен влиться в МХАТ.

— Почему же на этот раз за вами пошли отдельные актеры, а «Современник» целиком — нет?

— А потому, что он уже стал театром и вышел, так сказать, из студийного состояния. Почему когда-то Вторая студия влилась в МХАТ и дала ему «новую кровь»? Потому что она, хотя и воспитала замечательных актеров — Н. Батапова, Хмелева, Еланскую, Зуеву, Кедрова, Станицына, Тарасову, Яншина ныне здравствующего Прудкина, — оставалась еще студией. Почему Третья студия не влилась в МХАТ? Потому что стала уже театром, основанным на идеях ученика Станиславского — Вахтангова и имевшим замечательные достижения — достаточно назвать хотя бы «Принцессу Турандот» и «Виринею». Если бы все случилось раньше — ну хоть на пять лет, — «Современник», думаю, вошел бы в Художественный. Потому что актеры «Современника» были мхатовцами, как ни парадоксально, даже в большей мере, чем их сверстники в самом Художественном. Потому что мы создавали студию ради тех идей, которые получили в чистом виде в школе-студии МХАТа от учеников Станиславского и Немировича-Данченко. «Современник» был фактически студией Художественного театра определенных лет, и главной нашей мыслью было освоение великого наследия основателей Художественного — все остальное было производным.

Наша молодость и время вызвали к граждански заостренным спектаклям, но и это полностью соответствовало заветам Станиславского, у которого одна из глав «Моей жизни в искусстве» так и названа: «Общественно-политическая линия». Именно поэтому для меня направленность спектаклей так много значила — и в «Современнике», и после перехода во МХАТ.

Теперь, чего мы добились за это время, если уж говорить о некоторых итогах? Определенного единства труппы, что очень важно для театра, где, скажем прямо, в 1970-м такого единства не было. Мы добились и другого: билеты к нам больше не продаются «в нагрузку» — для меня-то, пожалуй, это было самое главное. Можно что угодно провозглашать, но если зрители «бастуют ногами», то уже одним этим компрометируется любая идея. Не скажу, что в нашем очень большом репертуаре все одинаково, но, думаю, еще несколько лет — и мы приведем и репертуар к определенному уровню.

— В 1970-м вы говорили о пяти годах...

— Говорил. А потом понял: чтобы зажечь «вольтовую дугу» между сценой и зрительным залом, требуется гораздо больший срок. Но иного пути нет: если «вольтова дуга» не зажжена, значит, художественная практика театра опровергает его теоретические построения, говоря прямо — она нехудожественна.

Дальше... Мне кажется, сейчас трудно найти писателя, который не захотел бы сотрудничать с нами, учитывая и направление, в котором движется МХАТ, и то немаловажное обстоятельство, что мы не отрешиваемся от автора в трудный момент, а отвечаем за спектакль вместе.

Более того, мы не говорим, что мы хорошие, а драматурги плохие, поскольку не пишут хороших пьес. Я убежден, что это единый процесс: и драматическая литература, и театры в равной степени ответственны за создание полнокровных спектаклей. Живой театр обязательно найдет живую пьесу или инсценирует талантливую прозу, но не будет сваливать вину на драматургов. Театр несет такую же ответственность за создание ярких про-

изведений, отражающих наше время, как и писатели. Тут надо сказать и о том, что, выбирая пьесы, мы стремились воссоздать на сцене реальную жизнь, сохраняя индивидуальность авторов. В традициях психологического реализма мы старались говорить о том, что нас всех волнует, независимо от того, идет ли речь о современной пьесе или классической. Интересно напомнить: а голодные двадцатые годы, годы разрухи и гражданской войны, Вахтангов поставил «Турандот» — сказку, где ни слова не говорилось ни о голоде, ни о разрухе, ни о войне, но это был сверхсовременный спектакль.

Нельзя не сказать, что после того, как из жизни ушла плеяда актеров, составивших славу МХАТа в советское время, возникла целая группа талантливых актеров, верных принципам именно нашего театра. Их все хорошо знают.

Естественно, как во всяком деле у нас были и удачи, и неудачи, но, как давно сказано, не так важно место, которое ты сейчас занимаешь, сколько направление, в каком движешься. Может быть, в этом есть специфика «режиссерского взгляда», но я всегда рассматриваю человека в развитии — куда он идет, какая у него задача, какая сверхзадача и сверхсверхзадача. То же относится и к театру целиком: разумеется, сегодняшняя премьера очень важна, но гораздо важнее завтрашние, то есть путь, которым мы движемся.

Вы еще спрашивали о жизни главного режиссера... — Прежде цитата: «Театр — это человек: он может радоваться, огорчаться, любить, злиться, страдать, бессонницей болеть, кашлять, чихать. Когда я прихожу в театр, то еще в дверях чувствую, какая сегодня температура у труппы». Как — верно, неверно?

— Готов подписаться обеими руками. Кто это сказал? — Ефремов.

— Ефремов... какой?

— Олег Николаевич. Мне. В 1970 году, а «Современник», незадолго до перехода в МХАТ.

— Говорил, вспоминаю... Так ничего не изменилось. Здесь только в меньшей степени, потому что труппа много больше. Но должно быть так... Значит, «жизнь главного»?

Ну, есть у него круг необходимых дел, ежедневных. К главному стекаются какие-то мнения о театре и спектак-

МЕНЯ ПРИГЛАСИЛИ

«СТАРИКИ» ...



лях, письма, документы. Идут постоянные разговоры и размышления о театре. Встречи с авторами. Конечно, непосредственная творческая работа, которая определяется и тем, что какой-то спектакль ставишь сам, и тем, что ставят другие. Что еще?.. Стремление занять работой всех — и актеров, и режиссеров. Мысли о пьесах, которые ждут решения, — и все равно гибнешь под грузом невыполненных обязательств, как сказано в «Назначении Володина. Это, наверно, как у каждого: обязательств много, все выполнить практически невозможно, совесть тебя тербит... Дома всегда есть кипа пьес — и переданных литчастью, и врученных авторами с просьбой прочитать; я понимаю, что люди ждут ответа и надо сказать «да» или «нет» по возможности. учитывая самолюбие и прочее. Что еще?.. Размышления о текущем репертуаре, о будущем. Гастроль, когда что ни новый город, то фактически премьера — и зритель новый, и к другой сцене надо приспособливаться. Главного касается все. Например, в театре проходят политзанятия, занимается и главный режиссер. Но его политзанятия — и на репетициях. В чем они состоят? В выяснении связей с сегодняшней нашей жизнью. Без этого не поставишь ни современную пьесу, ни классику. Да и вообще любые проблемы, связанные с театром, неизбежно стекаются к главному режиссеру: о них думаешь все двадцать четыре часа в сутки, иногда они даже сняты.

— В последнее время специалисты обсуждают вопрос о введении в театрах художественных руководителей... — Система худруков, а при них директоров-распорядителей, некогда существовавшая, мне кажется, себя оправдала...

— Обсуждается другой вариант: худрук плюс главный режиссер. Только трудно представить себе, назову будущую функцию худрука, напри-

мер, в Театре имени Маяковского: он что, станет учить главного режиссера Андрея Гончарова, как надо ставить спектакли? Или, наоборот, Роберту Стурца в Тбилисском театре имени Руставели нан худруку придадут главного?

— Я слышал эти разговоры и тоже думаю, худрук — главный режиссер — вариант не для театра просто в силу специфики театрального организма. Театром обязан руководить именно режиссер, как бы его ни называли — худруком или главным. Мы говорим: театр Мейерхольда, Таирова, Гончарова, Товстоногова — называя имя режиссера, сформулировавшего и осуществившего определенную художественную программу. Проводя аналогию с армией — надеюсь, вы поймете меня верно, — можно сказать: театру необходим штаб и другие подразделения, но нужен и принцип, так сказать, единоначалия. Если нет единой творческой воли, ничего хорошего не получится. Лучшее бы подумать — в масштабах страны — о роли и месте режиссера в театре, подкрепив такие раздумья и организационно, и материально. Но, кстати, и эти наши разговоры — из жизни режиссера. А «в жизни режиссера» есть еще многое — например, если он хоть ка-

кой-никакой актер, как я, ему еще и играть хочется...

— Ну, какой вы актер, я теперь знаю. Однажды после спектакля я одевался, а рядом два пожарника заполняли каную-то рапортичку и, разговаривая, называли фамилии актеров — вашу и второго, обозначив его Иванов-Петров. Один пожарник сказал: «Иванов-Петров на сцене закурит и сразу в пепельницу тычет. А Ефремов все курит, курит...» «Плохой артист Ефремов!» — сказал второй пожарник. Вот так.

— Может, насчет меня он и прав, — опять засмеялся Ефремов, — но сигарета на сцене — проблема, которой опять-таки должен заниматься главный режиссер. Я говорил об этом даже на коллегии министерства, и все дружно смеялись, но ничего не изменилось. Вот у Горького в «Последних» Александр курит, а Яков говорит: «Я вас просил не курить здесь...» У Чехова в «Трех сестрах» Ирина возмущается: «Как накурил этот Соленый...» Примеры, конечно, можно умножить. Но курить на сцене запрещают. За это штрафуют — даже не нас, актеров, а администрацию или постановочную часть. Как быть?

— Штрафовать авторов... — Ну да — Чехова и Горького. А кстати говоря, от

сигареты на сцене пожаров еще не было. Не разрешают на сцене и «живую» свечку, не понимая, какую атмосферу порой создает «живой» огонь. А я голову готов положить, что от «живого» огня на сцене пожаров не бывает. Случается — когда проводка плохая, когда замыкание, когда пожарный с горячей сигаретой в руках заснет — и т. п.

— Говорим в канун Нового года, а о планах ни слова...

— О планах не очень хочется: я считаю, театр должен быть окружен хотя бы небольшим «рвом тайны» — самому зрителю потом интереснее... Мы будем внимательно следить за появлением новых имен в драматургии и пытаться крупных прозаиков привлечь в театр — это могу сказать о планах. И назвать ближайшие премьеры! — спектакли по пьесам В. Кондратьева «Божья» имели местное значение... и А. Мишарина «В связи с переходом на другую работу».

— Хорошо бы добавить: «После реконструкции старое здание в проезде Художественного театра мы мечтаем открыть спектаклем...» — на-ним?

— «Борис Годунов» — ну, как без Пушкина?..

Григорий ЦИТРИНЯК