

Мир. газета, 1978, 30 авг.

О. ЕФРЕМОВ. Так как речь идет о приближающемся 80-летию МХАТа, представляю, о чем вы будете спрашивать.

Н. КРЫМОВА. О чем же?

О. ЕФРЕМОВ. О том, что такое традиции театра и его сегодняшний день: каково положение с наследием Станиславского: как обновляется труппа МХАТа: каковы наши репертуарные планы...

Н. КРЫМОВА. Вы таким унылым голосом перечисляете эти вопросы, будто не верите в их серьезность.

О. ЕФРЕМОВ. Напротив. Я над ними каждый день ломаю голову. Но на практике каждый такой вопрос — сложный, порой конфликтный, а в беседах и статьях остаются общие слова, штампы. Какой в них толк? Я таких бесед не читаю, мне они не интересны.

Н. КРЫМОВА. Мне тоже. Что делает режиссер, чтобы убедить актера от штампа?

О. ЕФРЕМОВ. Способов много. Полезно — по Станиславскому — «идти от себя».

Н. КРЫМОВА. Вот и пойдём «от себя». Вам ведь не уйти от того, что вы — главный режиссер МХАТа, мне — от моей профессии критика, но нас никто не заставляет произносить общие слова.

Мой первый вопрос: что вам как руководителю МХАТа больше всего мешает, с чем трудно справиться?

О. ЕФРЕМОВ. Мешает то, что на словах никто не мешает. Непонятно? Сейчас объясню. Никто в театре не произносит других слов, кроме «система Станиславского», «справда чувства», «достоверность» и т. п. Никто не требует пересмотра этих понятий, никто не настаивает, что есть режиссер лучше, чем Станиславский. Никто не увлекается биомеханикой или теориями Брехта. На словах все друг с другом согласны.

Н. КРЫМОВА. Но ведь со временем Станиславского (и с его помощью) выработан определенный театральный язык, сегодня он освоен — разве это плохо?

О. ЕФРЕМОВ. Дело в том, что иногда невозможно сквозь эти слова пробиться к тому, что человек действительно чувствует. Я тоже учился в Школе-студии МХАТа и другого языка не знаю. Но вот я веду репетицию, смотрю на сцену и нередко вижу: штамп, пустота. А актер уверен: правда поведения. Не потому, что его плохо воспитали (в школе-студии хорошие педагоги!), а потому, что практика последних десятилетий выработала множество приспособлений, в сумме своей уже представляющих своеобразную «систему». Эти приспособления, в сущности, примитивны, но актер, иногда вполне искренне усвоив их, думает, что это и есть «школа МХАТа». Он накопил свой опыт. А с моей точки зрения, этот опыт означает только профессиональное бессилие, ничего другого. Так на каком языке мне все это артисту объяснять? Я, когда пришел во МХАТ восемь лет назад, сразу понял, в чем беда. Даже решил поставить «Последние» Горького об этом — о несотворении слов поступком.

Поставить, так сказать, лирический в каком-то смысле для театра спектакль...

Н. КРЫМОВА. До меня это содержание вашей постановки тогда не дошло...

О. ЕФРЕМОВ. Я и говорю — хочешь одного, получается другое. Нет, вы тогда не разглядели, там сначала что-то прочитывалось, а потом угасло, совсем заросло. Остались хвалебные рецензии, но о том, что мне было важно, в них ничего нет... Ну, и все дела.

Н. КРЫМОВА. Не думаю, что вы тогда обрадовались бы придирчивой критической оценке.

О. ЕФРЕМОВ. Радость возникает не от оценки, а от понимания. Кстати, вы, критики, тоже усвоили некий словарь и не хуже актеров им пользуетесь. А существо нашей работы остается чаще всего в стороне. Я, в общем, на критиков не жалуюсь — в основном хвалят. А радости, говоря нет. Столько важных вопросов у театра, кажется — напряги ум, пойми, помоги разобраться, мне ведь помощь нужна! Но нет — пишу об искусстве все теми же общими, избитыми словами. Кому это интересно? Вот вы — критик, ну же! вы не видите в нашем театре действительно важных вопросов?

Н. КРЫМОВА. Вы обращаетесь с этим лично ко мне?

О. ЕФРЕМОВ. Да, это уже мой к вам вопрос: в чем недостаток сегодняшней критики по отношению к МХАТу?

Н. КРЫМОВА. По-моему, в том же, что вы назвали главной для себя трудностью внутри театра. В обилии общих слов при желании (или неумении) добраться до конкретного смысла спектакля. В оценочных штампах вместо профессионального анализа. В том, что слова «сценическая правда» употребляются всуе, попусту. В смазывании критериев — у вас, у нас, в итоге — у зрителя. Это грех серьезный, а по отношению к МХАТу — давший. Ведь 15—20 лет назад спектакли, о которых мы сегодня с облегчением забывали, тоже определялись словами «справда», «ясность образов»...

О. ЕФРЕМОВ. А ведь если подумать — таким способом была нарушена главная традиция МХАТа, главного его добивались наши учителя — непрерывность движения. Один

театр был признан эталонным. А раз я — эталон, о чем мне думать? Поначалу я могу над этим посмеяться, но если меня с утра до вечера убеждать, я поверю! И тогда берусь тот, кто в этом засомневается! Когда мы создавали «Современник», мы больше всего на свете любили живой Художественный театр и больше всего ненавидели мертвое в нем.

Н. КРЫМОВА. А что вы тогда думали о Станиславском? Вам не казалось, что есть и его доля вины в возникновении того, что вы назвали «эталонностью»?

О. ЕФРЕМОВ. Ни в коем случае! Так думать может только тот, кто не знает ни Станиславского, ни истории МХАТа. Добавьте это к тому, что нам мешает. Мешает незнание. То есть поверхностное, обывательское знание.

Н. КРЫМОВА. Вы имеете в виду знание истории МХАТа?

О. ЕФРЕМОВ. Именно. В этой истории — великий урок, множество уроков. Буквально во всех сферах театра, от репертуара до распределения ролей, от этики до мелких оргопросов. А взаимоотношения Станиславского и Немировича-Данченко! Ведь это и урок, и высокая драма, и пример, и увлекательный роман, и непревзойденные гармония, нам в наследство и в поучение... Я, когда пришел во МХАТ, засел за чтение протоколов и стенограмм, с 1900-х годов до наших дней...

Н. КРЫМОВА. Решили учиться у основателей?

О. ЕФРЕМОВ. Нет, просто сразу же понял: нельзя, чтобы учили меня; мол, Константин Сергеевич говорил то-то, а Владимир Иванович считал то-то. Сейчас я сам знаю, что и кому говорил Константин Сергеевич и что считал Владимир Иванович. Но это, как говорится, тактика, наука

или о ее решении. Хотя думать, кажется, только о распределении ролей.

Н. КРЫМОВА. Простите за прямолинейность: какой урок для себя вы из этого извлекаете?

О. ЕФРЕМОВ. Я вошел в искусство вместе с поколением, которое свое слово сказало. Создавая «Современник», мы чувствовали себя вместе — не только внутри коллектива, но и вне его. Значит, моему поколению помогала обрести голос некая общественная атмосфера. От нас чего-то ждали, сейчас я понимаю — нас прямо-таки подталкивали вперед и требовали, чтобы мы держались вместе. И каждый чувствовал — душой, телом, локтем, нервами: я не один! Это важнейшее и драгоценное в театре чувство. Но жизнь идет, формы ее изменений в театре трудно предвидеть, а руководить этим процессом еще труднее...

Н. КРЫМОВА. Но вам судьбой дано руководить, ну куда не денешься от ответственности. Так как же с новым поколением во МХАТе?

О. ЕФРЕМОВ. Я думаю так. Молодых во МХАТе еще предстоит организовать вокруг определенной идеи. Тогда можно будет говорить о голосе поколения.

Н. КРЫМОВА. Но ведь прошло уже восемь лет, не слишком ли медленно идет этот процесс? Или это не от вас зависит?

О. ЕФРЕМОВ. Отчасти, наверное от меня. Но если, придя во МХАТ, я занялся бы только молодыми, то, на мой взгляд, провалил бы некоторую бесхозяйственность. Руководитель обязан думать о некоем сплаве, так сказать, балансе поколений. Но, кстати, когда мне предложили возглавить МХАТ, у меня первой мыслью было: «Современнику» самое время «омолодить» театр, из которого он

спор живой, острый, мне кажется признаком именно живого театра. Тем театр и жив, что он будоражит чью-то мысль... Вы помните, как Станиславский дрался за «Унтиловск» Леонида Леонова?

Н. КРЫМОВА. Но у него был один прекрасный аргумент...

О. ЕФРЕМОВ. Знаю: «Это художественно». «Художественно» — и все тут. Лучшего критерия нет.

Н. КРЫМОВА. Вы радуетесь дискуссиям о таких спектаклях, как «Обратная связь», «Сталеваард»? Простите, но нет ли тут противоречия как раз по отношению к тому, что вы считаете лучшим критерием и аргументом? Ведь спорят главным образом о производственных-экономических вопросах — их действительно поднимают пьесы А. Гельмана и Г. Бокарева. Но почему-то очень вяло спорят как раз о художественной стороне этих пьес и спектаклей. Я читала в одном из интервью — А Гельмана спросили, что он думает по поводу долголетия его пьес. И он ответил, что если исчезнут проблемы, о которых он пишет, а вместе с ними умрут и его пьесы, то он, автор, будет только доволен. Что это — какая-то новая связь искусства и жизни? Помните, мы как-то снимали для телевидения вашу репетицию пьесы «Обратная связь» — я впервые слышала текст, и он вызывал напряженный к себе интерес. Но второй раз, уже на спектакле, когда была потеряна для меня как для зрителя новизна информации, был во многом потерян и интерес. Каково же вам, режиссеру, не два и не три раза, а двадцать раз слушать диалог, в котором нет загадки, нет второго плана — все на первом? Играть эту пьесу невозможно по законам того театра, который вы исповедуете, ведь глубинное психологическое постижение характеров тут неуместно, да и невозможно...

«Горький». Глубинное постижение человека, уникальности его характера. Демократизм. Постигание общественного в индивидуальном. Умение находить болевую точку в социальном явлении и исследовать ее корни. Отсутствие страха перед жизнью...

Н. КРЫМОВА. Вы полагаете, это тоже из области эстетики?

О. ЕФРЕМОВ. А вы думаете — нет? Ведь что такое бесконфликтность в драматургии, как не выражение страха перед действительностью? Мы поощрялись с «периодом бесконфликтности» и посмеиваемся над ним, а на самом деле чего-то боимся. Я даже думаю, что эта боязнь в какой-то мере естественна, но долг

например, в «Эльдорадо» мешал какой-то старый театральный налет в актерской игре. На премьеру его не было, а спустя месяц он уже огорчал...

О. ЕФРЕМОВ. Нужна, нужна новизна... Сейчас очень интересное наблюдается явление — Станиславский, наверное, удивился бы. Он считал, что надо заниматься упражнениями на «свободу мышц», на «расслабление». В МХАТе сегодня это необходимо актерам старшего поколения, а молодежь, я бы сказала, на удивление «расслаблена». Даже слишком. Я думаю, тут другие упражнения нужны, как бы их придумать? Молодых надо учить включать в работу седе, душу. Они иногда совсем не ощущают в этом потребности. А физической «свободы» им не занимать, тут позазавидовать можно.

Н. КРЫМОВА. У меня к вам еще два вопроса, хотя первый мог бы явиться темой отдельной беседы. Что вы думаете о системе Станиславского сегодня? Только откровенно! Когда с утра до вечера вы так заняты, есть ли время думать?

О. ЕФРЕМОВ. А меня удивляют режиссеры, которые о ней не думают. Считать законы, открытые Станиславским, чем-то ушедшим в прошлое — это так же наивно, как считать ушедшей в прошлое природу. Кроме того, думаю (есть на то основания), что сейчас самое время всерьез поговорить об основе основ театра. Есть в творчестве актера нечто такое, что эту основу составляет. А что, если воспользоваться для такого разговора 80-летием МХАТа? Давайте пофантазируем. Соберите, скажем, совещание деятелей советского и мирового театра на тему: как развивать, как сохранить то, что для всего мирового театра сделал Станиславский! Мне приходится немало ездить по разным странам, я вижу, что эта тема сегодня волнует. Ведь не зря Питер Брук вдруг создал свою лабораторию, не зря Гротовский считает Станиславского учителем. Не случайно на спектаклях Стрелера мы восхищаемся такой «мхатовской» органикой. Я как-то пришел к Бруку в театр за несколькими часами до спектакля и вижу: актеры собрались на сцене и занимаются — чем бы вы думали? — упражнениями на внимание, на общение, на беспредметные действия. Тем, что я делал на первом курсе школы-студии, толком не понимаю, зачем это нужно. А тут опытные актеры сосредоточенно, осмысленно и час, и два, и три работают, как ученики. И никто их не подгоняет! А мы то, что Станиславский называл «туалетом актера», считаем его чудачеством! Нет, мы явно заскучили нашу педагогику, оторвали ее от искусства...

Н. КРЫМОВА. А может быть, имеет смысл провести эксперимент: «перезарядить» весь процесс актерского воспитания? Молодежь сразу окутать в литературу, ставить с ними спектакли, а мастеров всерьез освежать «туалетом», как у Брука?

О. ЕФРЕМОВ. Во всяком случае, это важнейшие проблемы самой основы нашего дела. И мне было бы крайне интересно услышать, что по этому поводу думают и мои советские коллеги, и зарубежные.

Н. КРЫМОВА. У меня последний вопрос. Вы не только руководитель МХАТа, но актер. Удастся ли вам без ущерба для своего личного актерского творчества совмещать две профессии?

О. ЕФРЕМОВ. Это не удавалось даже Станиславскому. Немировичу-Данченко было легче. Я страдаю, потому что для актера время бежит быстрее, чем для других людей. Вот сейчас ставлю «Утиную охоту», но я же никому не могу отдать роль Зилова. Во-первых, такое получаешь нечасто, а потом — он уже живет во мне, как же я его отдам?! Я хочу сыграть Гамлета. Да мало ли чего я хочу! Театр жив нашими, актерскими желаниями, поэтому я так откровенно об этом и говорю. Могу сказать еще кое-что. Если бы мне предложили выбрать между режиссерской деятельностью и работой актера, то я бы остался актером. Вы мне не верите?

Н. КРЫМОВА. Это ваше признание кто-то прочитает на газетном листе и, возможно, не поверит. Но я вижу ваши глаза сейчас и верю...



Олег ЕФРЕМОВ — Наталья КРЫМОВА

УРОКИ



Художественного...

Театральные традиции и современность — тема диалога между народным артистом СССР О. ЕФРЕМОВЫМ и театральным критиком Н. КРЫМОВОЙ.

управления... А всерьез — это была настоящая школа. Так вот что я вам скажу: история МХАТа многим театральным работникам известна тоже как некое общее место. В серьезные уроки этой истории мало кто вдумывался по-настоящему. Вы, например, задумывались когда-нибудь об этом?

Н. КРЫМОВА. Да, довольно часто. У меня об этом диссертация была...

О. ЕФРЕМОВ. Не может быть!

Н. КРЫМОВА. Как это не может быть, когда я вам свою книгу о Станиславском восемь лет назад подарила! Вам серьезно кажется, что никто до вас не открывал истории вашего театра?

О. ЕФРЕМОВ. Иногда я думаю, что никто.

Н. КРЫМОВА. Я не обижаясь по поводу своей книги, бог с ней. Мне приятно, что вы пережили такое же открытие, которое пережила я, дорожите им и преисполнены по этому поводу собственных чувств. Наверное, суть в том, что известное время от времени надо открывать для себя...

О. ЕФРЕМОВ. Я бы рекомендовал работникам театров курс бесед: «Общезвестные факты истории МХАТа в новом освещении».

Н. КРЫМОВА. Например?

О. ЕФРЕМОВ. Пожалуйста. Начнем с мужества. Вам не приходило в голову, что основатели Художественного театра были прежде всего мужественными людьми? Открыли свой театр пьесой, которая легла под цензурным запретом царского правительства. Ведь это риск, и на риск шли не азартные мальчишки, а серьезные, деловые люди. Они вообще все делали мужественно, притом что были в высшей степени интеллигентными людьми. Вот вам и первый урок. Я вообще пришел к выводу, что реализм как направление, как мирозерцание требует наибольшей мужественности. Смотреть в глаза правде, искать именно ее, не уклоняясь, не страшась... Но я ушел от темы. Вот еще пример из истории. В 1924 году во МХАТ влилась Вторая студия, и театр был резко обновлен. Это общеизвестно. Но посмотрим на этот факт с другой стороны. Задумайтесь: Станиславский не дал пьесу «Дни Турбиных» своим любимым актерам, он отдал ее молодым. И «Бронепоезд 14-69» решил ставить лишь с «экранным» мастером. Так вот: он понимал, что каждому поколению надо сказать свое слово. Если это слово вовремя не будет произнесено, поколение актеров может остаться безгласным, немым. То есть погибнет. Это проблема серьезнейшая, и руководители театра позабо-

вышел, надо влиться обратно во МХАТ! С моей точки зрения, это было бы естественным и для нас, и для МХАТа. И старики МХАТа меня поддержали, они были мудрые, они многое понимали. Но — не получили.

Н. КРЫМОВА. А я понимаю тех, кто был против такого возвращения. Столько сил отдать, чтобы жил свой, новый театр, а потом идти обратно? Пережить счастливое время студийности, а потом его же и завершить?

О. ЕФРЕМОВ. Все это сложнее, чем кажется. Нет, не студийность они берегли, а свой собственный театр, свое театральное хозяйство. Что ж, в этом была, наверное, своя закономерность. А теперь вопрос молодого поколения МХАТу еще надо решать, но ведь и «Современнику» тоже! У нас я надеюсь на Малую сцену — это будет хорошая площадка и для новых драматургов, и для молодых режиссеров и актеров. Но я думаю, что слово, которое должно сказать новое поколение, зависит не столько от организационной мудрости руководства, сколько от энергии и способности молодых. Сегодня им самим надо искать свою «Чайку» или своих «Вечно живых», нужно энергичнее выражать свое внутреннее беспокойство.

Н. КРЫМОВА. О каком беспокойстве вы говорите?

О. ЕФРЕМОВ. О том, которое есть двигатель театра. Разве что-нибудь новое может возникнуть из удовлетворенности и покоя? Для МХАТа именно покой всегда был опасен. Станиславский и Немирович это понимали. Только на парадных портретах у них такие благостные лица, а на самом деле чужакой благостности при них во МХАТе не было. Я свою режиссерскую задачу вижу в том же самом — каждым спектаклем так или иначе идти поперек умиротворенности... Когда то в «Современнике», если все проходило чересчур спокойно, тихо, мы спрашивали себя: а чем дело? Мы никого не задела — значит, что-то у нас самих неблагополучно...

Н. КРЫМОВА. Но вы тогда были молодыми, а в академическом театре можно ли сохранить такую атмосферу?

О. ЕФРЕМОВ. Я ее считаю естественной. Конечно, не учитывая некоторых реальных условий уклада такого театра, как МХАТ, было бы мальчишеством. Но то, что сейчас о наших спектаклях спорят, и этот

театра — ее преодолевать, не уставая, каждый день. Ведь что такое полноценная пьеса? Ответ прост, проща некуда: это пьеса, в которой глубокий конфликт. То есть безобразно воспроизведенные противоречия реальной жизни, их драматизм. Я не случайно упоминал А. Вампилова. Сейчас я работаю над его «Утиной охотой». Эта пьеса прекрасна своим бесстрашием перед изображением человеческих страданий...

Н. КРЫМОВА. Страданий? Кто же в «Утиной охоте» так сильно страдает?

О. ЕФРЕМОВ. Если вы считаете, что Зилов — сатирическая фигура, это и есть бессознательная боязнь драматизма жизни.

Н. КРЫМОВА. Я ничего не сказала о сатире. Просто меня заинтересовал ваш взгляд на пьесу, он непривычен.

О. ЕФРЕМОВ. Надеюсь. Хотя по отношению к Вампилову еще не накоплен багаж привычного, слава богу! О Зилове приходилось слышать: опустошенность. Это верно. Но меня не увлекает сатиричность, обличение опустошенности. В том, что мы назвали эстетикой МХАТа, мне дороги анализ души и — сопереживание. Пусть это слово кому-то надоело, я его не устану повторять. Так вот — необходимо сопереживание! Прежде всего мое, актерское, по отношению к персонажу. Потом — зрительское. В «Утиной охоте» нужно не отталкивание от Зилова, а — в воображении, разумеется, — максимальное приближение к ужасу безвредия, который в его душе царит. Его самоказнь страшна, его страдания огромны, надо это понять. И если мы, зрители, переживем это вместе с Зиловым, мы очистимся от многого. Или, на ваш взгляд, понятие «катарсис» тут не годится?

Н. КРЫМОВА. Напротив. Я с волнением вас слушаю даже сейчас. И макет Д. Боровского вот, перед нами — он для трагического спектакля, тут трудно не взволноваться. Хотя все сухо, жестко. Страшновато.

О. ЕФРЕМОВ. Жестко, это верно. К этому непростому приключению. Вот, кстати, я назвал А. Петрушевскую. Вы читали ее пьесы? Я признаюсь, по началу оторопел. Думаю — нет, это слишком, это жестокость Вампилова... А потом — влюбился! Потому что за жесткостью, за резкостью — высочайший гуманизм, острая потребность в человечности. Это, безусловно, наш автор.

Н. КРЫМОВА. А вам не кажется, что содержание пьес Вампилова, Петрушевской, их стилистика, строение диалога — все это требует какой-то новизны актерской манеры? Я не случайно это спрашиваю, мне,

театра — ее преодолевать, не уставая, каждый день. Ведь что такое полноценная пьеса? Ответ прост, проща некуда: это пьеса, в которой глубокий конфликт. То есть безобразно воспроизведенные противоречия реальной жизни, их драматизм. Я не случайно упоминал А. Вампилова. Сейчас я работаю над его «Утиной охотой». Эта пьеса прекрасна своим бесстрашием перед изображением человеческих страданий...

Н. КРЫМОВА. Страданий? Кто же в «Утиной охоте» так сильно страдает?

О. ЕФРЕМОВ. Если вы считаете, что Зилов — сатирическая фигура, это и есть бессознательная боязнь драматизма жизни.

Н. КРЫМОВА. Я ничего не сказала о сатире. Просто меня заинтересовал ваш взгляд на пьесу, он непривычен.

О. ЕФРЕМОВ. Надеюсь. Хотя по отношению к Вампилову еще не накоплен багаж привычного, слава богу! О Зилове приходилось слышать: опустошенность. Это верно. Но меня не увлекает сатиричность, обличение опустошенности. В том, что мы назвали эстетикой МХАТа, мне дороги анализ души и — сопереживание. Пусть это слово кому-то надоело, я его не устану повторять. Так вот — необходимо сопереживание! Прежде всего мое, актерское, по отношению к персонажу. Потом — зрительское. В «Утиной охоте» нужно не отталкивание от Зилова, а — в воображении, разумеется, — максимальное приближение к ужасу безвредия, который в его душе царит. Его самоказнь страшна, его страдания огромны, надо это понять. И если мы, зрители, переживем это вместе с Зиловым, мы очистимся от многого. Или, на ваш взгляд, понятие «катарсис» тут не годится?

Н. КРЫМОВА. Напротив. Я с волнением вас слушаю даже сейчас. И макет Д. Боровского вот, перед нами — он для трагического спектакля, тут трудно не взволноваться. Хотя все сухо, жестко. Страшновато.

О. ЕФРЕМОВ. Жестко, это верно. К этому непростому приключению. Вот, кстати, я назвал А. Петрушевскую. Вы читали ее пьесы? Я признаюсь, по началу оторопел. Думаю — нет, это слишком, это жестокость Вампилова... А потом — влюбился! Потому что за жесткостью, за резкостью — высочайший гуманизм, острая потребность в человечности. Это, безусловно, наш автор.

Н. КРЫМОВА. А вам не кажется, что содержание пьес Вампилова, Петрушевской, их стилистика, строение диалога — все это требует какой-то новизны актерской манеры? Я не случайно это спрашиваю, мне,