



Олег ЕФРЕМОВ на репетиции.
Фото И. АЛЕКСАНДРОВА



ЩЕ В 1956 ГОДУ, когда театральная Москва осаждала филиал МХАТа, где Студия молодых актеров, будущий «Современник», играла первый свой спектакль «Вечно живые», художественный руководитель этого коллектива Олег Ефремов не уставал повторять: «Мы — новая студия Художественного театра». И это стало девизом его творческой жизни.

Рыцарская верность Ефремова МХАТу основывается на глубоком понимании вечных источников культуры, бережном, сыновнем отношении к родникам реалистического искусства.

МХАТ последних лет жил трудно. В этом не было ничего странного и необычного: сменяются поколения — иньми становятся и театры, даже такие — с традициями мощного национального искусства, идущими глубоко и вдале.

Не один раз за более чем семидесятилетнюю историю перед Художествен-

Николаевич Ефремов. — МХАТ для меня — не просто здание в проезде Художественного театра. К сожалению, не все это понимают...

И вот настал день, когда пути МХАТа и О. Н. Ефремова сошлись. Мхатовские старейшины стали инициаторами этого союза. Они понимали, что во главе труппы должен стать не просто одаренный режиссер, но художник, владеющий методом Художественного театра, человек твердой идейной и творческой позиции, талантливый организатор и педагог. Требовались и молодость, и энергия. Нужно ли удивляться тому, что на совете мхатовских старейшин почти единогласно было названо имя Ефремова в качестве главного режиссера.

Если бы меня, знающего О. Н. Ефремова более десяти лет, попросили как можно лаконичнее сформулировать ведущее, главное в характере этого человека и художника, я бы ответил так: «Мужество всегда брать на себя персон-

ный процессом, кипящим в нем. Потомото и у героев его не отыщется скепсиса, цинизма, неверия. Потому всегда понимание и доброта в их усталых глазах...

Естественность и человечность — два неперенных условия творческого труда Ефремова-актера и Ефремова-режиссера. В ранние годы «Современника» он особенно сердился, когда слышал зрительские аплодисменты на уход актера со сцены — ему казалось, что актер «дожал» ради самоутверждения, разорвав самое ценное — естественное течение жизни, ее правду в спектакле. Спектакль как цельный и неразрывный отрезок жизни и зритель, воспринимающий сущность персонажа, но не актерские средства, — вот решительное требование Ефремова-режиссера к спектаклю и актеру.

Личность, но не отдельно взятая, а в постоянном взаимодействии с другими личностями, в коллективе творческих единомышленников, где не знают другой необходимости, кроме общих интересов и интересов зрителя, где каждый способен поступиться временем, силами, положением, величиной роли ради общей идейно-художественной цели, — вот идеальный для Ефремова театр. В борьбе за такой театр он может потерять друга — и так бывало...

В первом спектакле Студии молодых актеров, будущего «Современника», — «Вечно живые», — образы театрального произведения и его положительных героев в органическом единстве утверждали студийные идеалы Ефремова и его театра. Двери квартиры Бороздиных в Москве и на Урале, в эвакуации, всегда оставались открытыми для всех. И казалось, что сами эти квартиры стоят «на семи ветрах» эпохи, на виду у многострадального мира военных лет. Позже, в экранизации этой пьесы Виктора Розова — в фильме «Летят журавли», — появились сцены в больнице. В спектакле их не было. Но и тогда не существовало сомнения в том, что глава семьи, Федор Бороздин, не кто иной, как врач. Ефремов играл человека, призванного быть врачом-врачевателем не только физических, но и душевных, нравственных ранений войны.

Зрителям «Вечно живых» было дорого прежде всего то, что молодой театр и герои его первого спектакля не расходились ни в образе мыслей, ни в образе жизни.

Пьесе «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова в большинстве театров ставили в трамбовских традициях, как плакат-призыв к общественной борьбе с хулиганством или в утверждение мысли о том, что «в жизни всегда есть место подвигу». В «Современнике» мы увидели «Два цвета» как психологическую драму, которая вскрывала корни высоко-нравственного фразерства, а за ним — благополучное равнодушие. Герой Ефремова — молодой адвокат — не был ни злым человеком, ни трусом. Он просто позабыл обзавестись персональной ответственностью за жизнь людей, не захотел прервать своего хорошего настроения, наслаждения сознанием, что любит и любим в минуту, когда подонки убивают юношу-комсомольца...

Уже признанным мастером О. Н. Ефремов на вопрос о методе, которым он пользуется, отвечал:

— Моего метода нет — есть «система» Станиславского...

На него наседали:

— Но в чем-то есть особенности метода «Современника»?

Другой бы постарался самоутвердиться — ведь этого желали вопрошающие, — но Ефремов заканчивал такие разговоры коротко и ясно:

— Если вы непременно хотите услышать об этом — пожалуйста: метод ошибок и проб...

Он охотно говорил лишь о главном своем враге — равнодушии. Горячился при одной мысли о тех, кто способен стоять вне событий, прикрываясь псевдоинтеллигентскими рефлексиями, заявляя себя «мыслящим» человеком. В этой ненависти к стоящим «посередине» Ефремов — единомышленник Бертольта Брехта, который, как известно, врага предпочитал «тихому середняку».

И в драме «Четвертый» К. Симонова, и в сатирической комедии В. Аксенова «Всегда в продаже» Ефремов призывал зрителей не наблюдать со стороны борьбу между личным благополучием и совестью гражданина, но персонально соучаствовать этой борьбе. В комедии «Всегда в продаже» он гиперболизировал образ современного обывателя-оборотня. Но за гневным смехом здесь проглядывала и горечь: театру было по-человечески больно за людей, которые, торгуя лучшим, что отпущено им природой и обществом, просят жизнь на копейный суе.

Когда-то МХАТ стал лабораторией молодой советской драматургии — театр создавал пьесы вместе с авторами, от замысла до сценического воплощения. О. Н. Ефремов в «Современнике» стал инициатором и душой такой же студийной работы с драматургами. Так родилась сценическая трилогия о трех поко-

профиль артиста

МИНУТЫ И ГОДЫ ОЛЕГА ЕФРЕМОВА

Александр КРАВЦОВ

ным театром возникала проблема обновления. Путь к этому всегда лишь один — взвести в театральный организм свежую молодую кровь.

В 1924 году Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский выполнили эту сложную и необходимую операцию: в прославленную труппу актеров-гигантов, признанную «первым театром мира», были приглашены молодые артисты из студий — дочерних творческих организаций МХАТа. Для студий такое решение мхатовской проблемы было не просто трудным, но жестоким: уходили лучшие актерские силы. Однако, действуя так, Вл. И. Немирович-Данченко и принявший его проект К. С. Станиславский понимали: Художественный театр — не просто еще одна талантливая труппа, это фундамент русской театральной культуры, кладовая реалистического творческого метода, без которого немислим был бы расцвет театрального искусства и новой, советской драматургии.

Время показало правоту этой решительной и нелегкой меры: второе поколение актеров, набранных из студий в 1924 году, принесло не только МХАТу, но и всему советскому театральному искусству новую волну мирового признания.

В сороковых годах восьмидесятилетний Вл. И. Немирович-Данченко вновь был озабочен омоложением театра. На этот раз он мечтал о создании «молодой труппы МХАТ» в помещении филиала, на улице Москвина. Война и послевоенные трудности помешали решить эту задачу так, как того хотел великий художник и организатор театра. С годами, естественно, стал ощущаться разрыв между актерскими поколениями. Персонально никто не был в этом виноват. Новые руководители МХАТа — М. Н. Кедров, Б. Н. Ливанов, В. Я. Станицын — стремились прежде всего сохранить культуру спектаклей, творческий метод, школу. И МХАТ достойно нес нелегкую миссию крупнейшей в мире кафедры актерского и режиссерского реалистического искусства. Был сохранен образец, без которого дальнейшее развитие целого направления оказалось бы приостановленным. Было сохранено драгоценное наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, которое сегодня изучает весь культурный мир. За это мы и благодарны МХАТу последних лет и его художественным руководителям.

Рядом, в глубоком родстве и самой непосредственной взаимосвязи с Художественным театром, развивались поиски Олега Ефремова в руководимом им театре-студии «Современник». Пути Ефремова и воспитавшего его Художественного театра не были абсолютно параллельными, как это казалось многим: с годами эти пути сближались и неизбежно должны были скреститься. Внутренне он был к этому готов давно. Еще в 1968 году автору этих строк суждено было стать собеседником в двух любопытных разговорах.

— Нужно думать о смене нашей — поручить постановку Ефремову, — сказал в одной из бесед народный артист СССР Михаил Николаевич Кедров.

— В театральных привязанностях я — однолюб, — говорил в тот же год Олег

нальную ответственность за все, к чему он имеет отношение, и решительное требование этой ответственности от всех, с кем сводит его творческая судьба».

Это стало нормой жизни Ефремова — человека и гражданина. Это стало и его художественной темой. В каждую роль и в каждую свою творческую работу он так или иначе привносит мысль о личной ответственности современника за жизнь общества, за судьбы мира, за счастье и духовное богатство людей.

Много у нас говорили и писали, много спорили о том, перевоплощается ли Ефремов на сцене и экране или главным образом стремится выразить себя и свое, сокровенное. Время решило спор: достаточно привести лишь скромный и далеко не полный перечень его актерских работ, чтобы стало ясно: это — разные характеры, разные не по внешнему облику, не по броской характеристике, но по внутреннему существу образов ефремовских героев. Вспомним опаленного войной, усталого от боев, но сохранявшего железную волю к победе танкиста Иванова в фильме «Живые и мертвые», а рядом — изысканного, по-детски увлеченного фантазией сказочника из «Короля-оленья». Вспомним немногословного, но красноречивого в каждом взгляде и движении своем шофера московского такси из «Трех тополя на Плющихе» и, скажем, доктора Айболита — воплощение оптимизма и радостной целеустремленности. А герой фильма «Свой», трагически стареющий у нас на глазах, — разве это не «высший пилотаж» подлинного — внутреннего — перевоплощения актера?

Для понимания метода ефремовского перевоплощения в образ, думаю, мне, очень показательна его работа в фильме «Три тополя на Плющихе». Антер сознательно, я бы сказал, скрупулезно лишил себя каной бы то ни было внешней характеристики: его герой скуп на жесты, мало двигается, мало говорит. Но сколь поразительно глубоко духовный мир этого человека, как отзывчив он на искренность и красоту. В прищуренных насмешливых усталых глазах — цепкое внимание к людям, не снисходительное, но сознательно доброе участие в том отрезке их жизни, который протекает рядом с ним и часто — с его помощью, искренняя солидарность с человеком, который всего лишь недолгий полутчик. Можно было просто сыграть отзывчивого «таксиста», устыдив тех, кто позабыл об этом важном качестве профессии. Ефремов раскрыл неизмеримо большее: тему постоянной ответственности человека за человека, обобщил образ до сурового упрека равнодушию, рассказал о великом счастье общения между людьми. Ефремов отстоял в этой роли дорогу для каждого из нас мысль о том, что подлинная интеллигентность может украшать человека независимо от его профессии и академической образованности. Всего важнее, что актер раскрывает перед нами не только результат, но и процесс внутренней жизни современника — одного из тех, кого мы с радостью приняли бы в круг личных друзей.

Каждая рецензия и каждый творческий портрет Олега Ефремова не обходится без упоминания об усталом лице его героев. Это — не задуманная краска, не актерское приспособление. Печать усталости и на лице самого Ефремова. Это — след творческой деятельности, не знающей отдыха в традиционном понимании этого слова: отдыха как досуга. Он отдает себя искусству постоянно. И устает, удовлетворен-



«Живые и мертвые». Танкист Иванов.



«Три тополя на Плющихе». Шофер такси — Олег ЕФРЕМОВ, Нюра — Татьяна ДОРЕНИНА.



«Король-олень». Сказочник.