

Год без Олега

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА



Уже год мы живем без Ефремова, с ощущением пустоты и вины. Пустоты – без душевной опоры, надежной, привычной, даже в пору его последней болезни. Он был где-то рядом, и одно сознание этого грело. Теперь его нет; этого ничем не восполнить, и все растет тревожное чувство вины. Мы всегда многого хотели от него – и многое получали, но все считали, что нам недодано чего-то; что он нам еще что-то должен.

Человек долга, он отдавал его, пока мог (и когда уже сил не осталось), сделав своим девизом слова из пьесы Виктора Розова “Вечно живые”, которой открыл “Современник”: “Если я честный, я должен”. А мы – что дали ему, кроме своей, не в меру требовательной любви? Мы не ценили в нем художника; готовы были зачеркнуть смаху его 30-летнюю мхатовскую страду и словно не замечали главное, чем он жил эти годы. А главным был Чехов. Пора себе в этом признаться...

– Что для тебя Чехов?
– Каждый раз, поверь мне, это – очень серьезный разговор с ним. Человеческий, философский – какой угодно – диалог происходит при постановке каждой пьесы, и мне не хочется его обнародовать. Всякий раз, для себя, это – определение смысла жизни, и я сам в этом плане рос, как-то развивался от спектакля к спектаклю.
Из беседы с О.Ефремовым. 1990.

Чеховский театр его начался поздно, с 70-х годов; развивался не просто. Коллеги Ефремова не первый год азартно и безоглядно искали своего, нового Чехова; спорили друг с другом; с традицией, уже обескровленной, обветшалой. А он не спешил; предпочитал современников, хотя ставил понемногу из классики, из истории. Казалось, что Чехов далек от него. Когда он все-таки вступил в общий спор, казалось, что полемический задор двигал им, а Чехов стал лишь поводом. Но это только казалось. С Чеховым он был связан пожизненно, с начала и до конца.

Театральную стезю он избрал в юности, посмотрев мхатовских “Трех сестер”. Первая его “рабочая” встреча с Чеховым случилась еще в школе-студии МХАТ, где он сыграл помещика Камышева в рассказе “На чужбине” – одну из лучших своих ролей, угаданную рано, сразу и навсегда. Потом, уже работая в Центральном детском театре, путешествуя с Геннадием Печниковым по Руси – для изучения жизни, подрабатывая игрой в чеховских юморесках.

Он играл потом “На чужбине” время от времени, с разными партнерами; в последний раз – в конце 1990-х, в телевизионном сериале, снятом к мхатовскому 100-летию юбилею. После этого, тяжело больным, прерываясь, он еще читал для телевидения “Мою жизнь”. Читал, комментировал, рассказывал о себе – в чеховском Мелихове, которое любил, как родной дом, куда ездил многие годы не только и не столько по делу, сколько от какой-то душевной потребности. В последний раз (вообще последний, за несколько дней до смерти) он приехал сюда на фестиваль “Мелиховская весна”, где его ученики, юные мхатовцы, играли “Бабы царство”. Приехал, чтобы их поддержать, “подышать мелиховским воздухом”, хотя уже с трудом дышал, ощутил себя теряя силы. То было 20 мая 2000 года; 24-го его не стало.

С Чеховым у него были отношения сложные и глубокие – с дружбой, с борьбой (неизбежной у режиссера с автором); с тем, что можно назвать забытым словом “служение”. Ефремов, при своей

нелюбви к патетике, вряд ли бы его принял; но как иначе назвать это постоянное, серьезное, непоказное участие в множестве связанных с Чеховым дел – помощь музеям, конференции и фестивали, руководство Чеховской комиссией Российской академии наук?

К нему более, чем к кому-либо, применимы известные чеховские слова из записной книжки: “Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то”.

Обширный, наполненный чеховский мир вполне сочетался с тем чувством времени, без которого нет Ефремова. Даже не сочетался – слово неточно; разделения не было. Прошлое для него имело смысл лишь в связи своей с настоящим, а Чехов потому, видимо, и стал дорог, что оказался современником-классиком.

Дорог он был и в другом, важном для Ефремова измерении “простом человеческом”, повседневном. Отсюда – тяга к мелиховскому уюту и близость с чеховскими “стариками”, будь то племянница и крестница писателя, жизнелюбивая и хлебосольная “бабушка” Евгения Чехова, которую Ефремов нежно (взаимно) любил, или бывший директор Мелихова, воссоздавший его из руин, скромный герой, слепой художник Юрий Авдеев. Ду-

шевная близость, помощь, домашнее, родственное общение...

Ведь Ефремов, при всем масштабе своей деятельности и личности, при рано осознанном призвании “строитель театра”, всегда дорожил семейной, родственной спайкой, по модели чего создавал “Современник” и стремился потом пересоздать МХАТ – классическая чеховско-мхатовская модель. “Современник” вырос из этого корня, подхватив у “художественников” изначальную идею общедоступности, и в духе своего времени развил ее.

Снова из Чехова: “Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей... А это скверно”. Здесь – любил.

Демократизм, ненаигранный, органичный, был здесь во всем: в стиле речи и поведения, в самом облике артистов, жизненном и сценическом, что почти не разнилось между собой; в стиле общения с публикой, в чувстве равенства и взаимного доверия с ней. В том, наконец, какова была эта публика “Современника” – молодая интеллигенция, дитя “оттепели”, цвет нации той поры, зеркально отражавшаяся на сцене.

Здесь долго не ставили Чехова, но драматурги чеховской заправки – В.С.Розов, А.М.Володин – стали главными авторами театра. Известный, не раз повторенный в истории искусства путь – от учеников к учителю – “современниковцам” еще предстоял. За кулисами уже стоял

Чехов, но не в том возвышенно-облагороженном виде, что стал почти законом после мхатовских “Трех сестер” предвоенной поры. Другой – молодой, свободный, насмешливый, дерзкий Чехов. С тем беспощадным взглядом диагноста, что был присущ ему не по образованию – от природы, так же, как и особая, бесстрашная человечность. Без страха перед слабостями и грехами “обыкновенных людей” – и без презрения к ним, хотя и не без насмешки. И – без иллюзий. Последнее, впрочем, к молодому “Современнику” с его обаятельным идеализмом еще не пришло. Придет потом; тогда и поставят “Чайку”.

С этой “Чайки” 1970 года и пойдет история его чеховского театра, продолженная затем во МХАТе. Долгая, до конца дней, вобравшая в себя все главные пьесы, от “Иванова” до “Вишневого сада”; полная напряженных поисков, риска и перемени. С первой его “Чайкой”, строгой и отчужденной, спорила мхатовская (1980) – поэтичная, “колдовская”; сумрачный трагизм “Иванова” (1976) сменялся просветленной горечью “Дяди Вани” (1985), спектаклем поры канунов, на пороге перемен в самой жизни. Все было от времени, и от Чехова, и от него самого.

Главным неизменно оставалось одно: поиски смысла жизни, всякий раз в новых условиях, в потаенной беседе с ним. Не ученичестве – беседе на-равных, когда доверие к Чехову не мешало скептической остроте взгляда или потребности перекрыть текст. Все строилось здесь на контрастах: неожиданность – и неслучайность выбора и решений; рост, возмужание режиссуры – и некий жестокий запрет самому себе как актеру, своим актерским возможностям, своему предназначению – играть в пьесах Чехова; играть роли, написанные словно бы для него.

Взять хотя бы Астрова из “Дяди Вани” (единственное, что он в чеховском своем театре сыграл, да и то почти вынужденно, в связи с уходом актера). “Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... Посадит дерево и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить... Он пьет, бывает грубоват, – но что за беда? Талантливый человек в России не может быть чистеньким”. – О ком это сказано: об Астрове? О Ефремове?

Быть может, не играл потому, что слишком многое в чеховских ролях было для него личным, – а он не любил раскрываться. Но и потому, наверное, что режиссура увлекла его здесь более, чем игра.

В чеховской полифонии, в которую он вслушивался и всматривался жадно, стремясь передать ее и в облике сцены, и в равном внимании к “каждой фигуре пьесы” (выражение Немировича-Данченко), сами собой выделялись важные для него мотивы. Среди них – мотив разлада, для чеховских людей безнадежного: разлада с ближними, с миром и временем, с самими собой. И – родственный ему мотив одиночества, чеховский и, видимо, личный, сквозной.

Ефремов, однако, не был бы собой, если бы ничего не противопоставлял этому, в сфере не только что, но и как. Он полагался на мужество – столь близкое и себе, и Чехову свойство: мужество мысли; мужество на каждый день. И (не сразу – взрослея, старея, набираясь мудрости и широты взгляда) на сам ход вещей, склад бытия, природу –

нечто вне человека.

Спектакли о дисгармонии жизни были внутренне соразмерны. Мощный импульс, данный Чеховым режиссуре, высвобождал в нем художника. Парадокс состоит в том (а он, как многие его собратья по цеху, бывал парадоксален – знак одаренной, свободной натуры), что сам он не слишком ценил в себе это, подавлял порой чувство формы, как бы стеснялся его. Вернее (знак времени!), художник боролся в нем с аналитиком и моралистом, и он досадовал иногда, что форма мешает сути, скрывает ее.

Ефремов внашал это своей публике и критике (равно как и то, что он не столько актер и режиссер, сколько деятель, строитель театра). Ему, случалось, верили, в чем – одна из причин того, что режиссура его осталась непонятой, нецененной.

Модель мироздания стала основой его чеховского театра. На сцене возникал отнюдь не обыденный мир, сложно соотносящийся с героями. Он мог быть проекцией их душевного состояния; мог существовать вне них, отдельно, контрастно, служа молчаливым укором, напоминая о вечности. Истории **обыкновенных** людей, включаясь в контекст мироздания, обретали иной масштаб.

Порой это шло от замысла, было знаком концепции и оценки. Тогда, как девиз, вспоминались слова Тузенбаха: “Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!”. – А жизнь была некрасива.

Могло быть иначе – от актерских несовершенств; от несмыкания актера с тем, что вне его существует в спектакле, – от того, что составляло постоянную заботу Ефремова, удручало его. Но от каких бы причин ни рождался этот контраст обыденного с высоким, он работал на мысль о расколоте мире – лейтмотив его чеховского театра. Нечто, прожитое им не однажды: при расставании с “Современником”; еще болезненнее и острее – при “раздвоении” МХАТ в конце 80-х годов, когда так печально не удался Ефремову его “Вишневый сад” (1989) – чеховские спектакли не рождаются в атмосфере раздора.

Последним спектаклем Ефремова стали, замкнув круг, “Три сестры” (1997) – ведь встреча с этой пьесой определила некогда его участь. Так, как завершил круг своей жизни, “окольцевал” его Чехов, оглянувшись от последней своей пьесы, “Вишневого сада”, – к первой, “Без названия”. Подобный “круговорот” бывает нечасто, у людей, особо мечены судьбой. Судьбы их, режиссера и автора, переплелись с какой-то мистической близостью, вплоть до пугающего своим сходством финала с его одиночеством, стоицизмом, долгой болезнью легких – и тихим благородством ухода.

То, что Ефремов сделал для МХАТа и для Чехова разом, до сих пор не оценено. Он не только воссоединил их в длинной цепи спектаклей, но и скупил исторический грех театра, дав ему имя человека, без которого этот театр не стал бы собой. “МХАТ имени А.П.Чехова” – это возникло при Ефремове и благодаря ему, так же, как памятник Чехову в Камергерском (первый в Москве!), поставленный к 100-летию МХАТ. Станный, грустный памятник одинокого человека, так похожий на Ефремова поздней его поры.

*Фрагмент статьи “ПРОСТРАНСТВО для ОДИНОКОГО ЧЕЛОВЕКА”. Чеховские спектакли Олега Ефремова”, подготовленной для альманаха “Мир искусств” (Государственный институт искусствознания).

Фото В.ПЛОТНИКОВА