

(Окончание. Начало на 1-й стр.)

Вот этому учил театр — «Вечно живые», володинские «Назначение» и «Пять вечеров», и «Никто» Эдуардо Де Филиппо, и «Голый король», и «Добрый человек...», и цикл «Поэтических» спектаклей на Таганке, и «Деревянные кони» — да что перечислять. У каждого любителя театра этот ряд названий свой. И объединяющей здесь оказывались не режиссерская манера, не стиль драматурга и не вкусовые симпатии и антипатии, а острое зрительское желание доверять и сопереживать тому, что происходит на сцене, доверять и сопереживать персонажам и актерам.

В «Современнике» как-то завели альбом зрительских откликов, у меня сохранилось несколько писем и записок из него. Доминирует одна мысль, — хотя выражается она достаточно многообразно: «Это спектакль о нашем тресте, и я узнаю здесь многих своих коллег и себя в том числе. В.К. — инженер». Или: «Многоаспектное произведение отражает глобальные тенденции эволюции социалистического общества, с которыми мы будем существовать и бороться как минимум до конца века. А. М. — преподаватель техникума из г. Миасса». Это все о «Голом короле», на представлениях которого зал умирал от хохота, легко узнавая в сказочных персонажах живых современников.

Между прочим, на афише «Голого короля» нет фамилии О. Н. Ефремова, но это был спектакль ефремовского «Современника» — по духу, по сути его понимания «театральности».

И ведь А. М. из г. Миасса оказался прав в своих предсказаниях — век кончается, а глупость, жлобство и лизоблюдство, умноженные на развитой хватательный рефлекс, никуда из России не делись, хотя общественный строй поменял название, гимн и флаги.

Что же говорить о прямых ассоциациях, которые вызывали т.н. бытовые проблемы и ситуации в «Обмене» у Любимова или в «Традиционном сборе» у Ефремова...

Так и получилось — никогда, кажется, не избираясь ни в какие депутаты или делегаты, и Любимов, и Ефремов стали политическими деятелями, обладающими колоссальным влиянием. Если, конечно, не путать политическую деятельность с мелким политиканством, с желанием непременно сесть в кресло, с которого удобно обеспечивать себя лично и свой «ближний круг». Самый необходимым. А лишнее к такому креслу непременно принесут.

Противостояние было отчаянным с обеих сторон. Замечательно идиотские причины выдумывали чиновники, когда получали указание «закрыть» спектакль. В «Берегите ваши лица» по А. Вознесенскому была фраза «А луна канула...». Тут как раз американцы высадились там. Резюме инстанции — «Таганка издевается над нашими неудачами в космосе».

По поводу «Бориса Годунова» еще лучше — лично Ю. В. Андропову доложили, что Любимов вписал в пушкинский текст слова «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день», чтобы поиздеваться над избранием товарища Андропова на пост генсека. И вообще, «Борис» поставлен «специально к смерти Брежнева»...

Их творческие судьбы очень похожи — по крайней мере внешне. Замечательные актеры стали не менее значительными режиссерами; оба создали «свои» театры, опираясь при этом на творческие принципы своих alma mater; оба прошли через увлечение политическим театром, принося порой в жертву актуальность художественную убедительность исходного литературного материала...

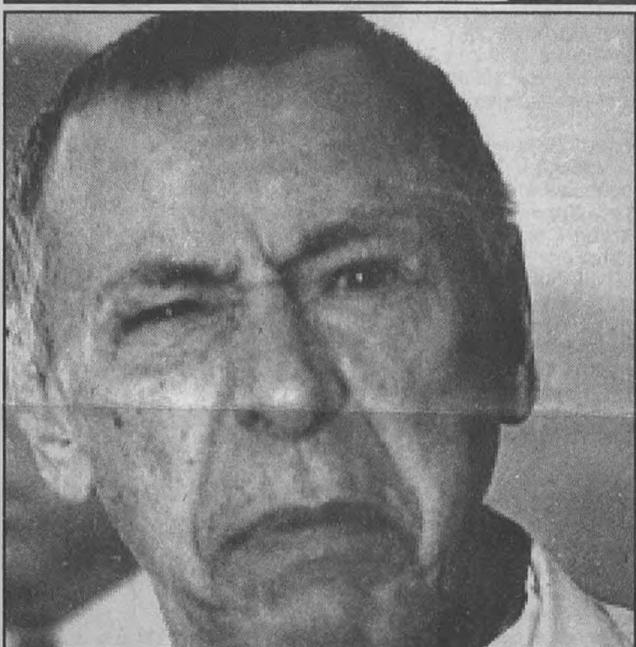
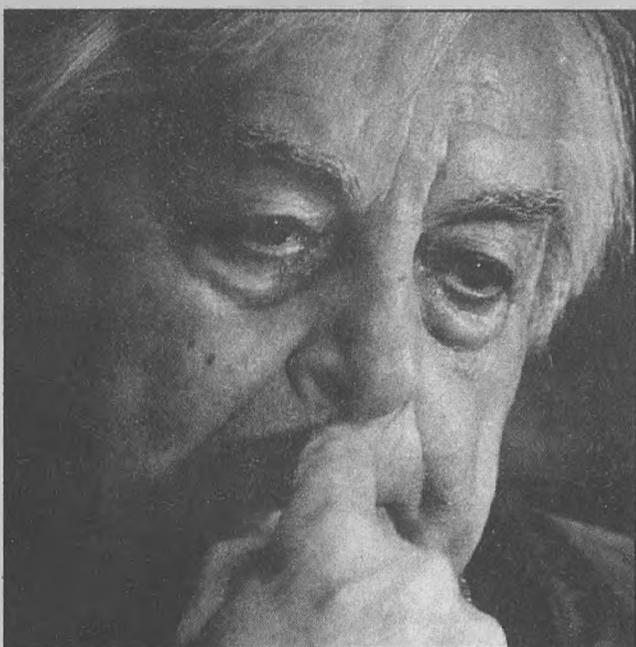
Хотя... Недавно я спросил Олега Николаевича: была ли в его режиссерской практике пьеса, в которой он разочаровался?

И услышал в ответ твердое «Нет, не было».

И это еще одна объединяющая их черта, потому что о драматургических достоинствах многих спектаклей Таганки, особенно из серии «Поэтических» представлений, можно и подискутировать. Так же, как о литературных достоинствах «современниковской» трилогии о декабристах, народолюбцах и большевиках. А спектакли волновали искренностью, стремлением пробиться к чувствам публики, заставить задуматься об истинном понимании добра и зла во взаимоотношениях власти и народа, государства и отдельного человека. И в политическом театре не конъюнктура ими управляла, а наивная — и это при их опыте и мудрости! — но все равно наивная вера в искусство и его могущество.

У них общий кумир — Пушкин. Они его ставили, играли и, по их собственному признанию, никогда не смогут насытиться пушкинским словом. Критики много и разнообразно писали о том, как Ю. П. и О. Н. реализовали свои взгляды на «Бориса Годунова». Теперь, составляя юбилейную афишу МХАТа этого сезона, Ефремов намеревается открыть ее Пушкиным и на большой, и на малой сцене.

У Любимова Пушкин почти не сходил с афиши двадцать пять лет. Мало, к сожалению, извещая о последнем времени работы Ю. П. над пушкин-



# Искушение свободой

ским текстом: у микрофона бывшего Всесоюзного радио три года назад Ю. П. сыграл «Моцарта и Сальери». Я не знаю, упустил ли эта запись до эфира... Мне повезло слушать ее еще в черновом варианте — поразительно по мощи и красоте интонационное решение.

Оба они живут в кольце легенд, за которые иногда прячутся и сохранению которых порой способствуют. Одна из наиболее распространенных сопровождающих О. Н. — разговоры о его «простонародности». Она возникла давно, с первых лет работы О. Н. в Центральном детском театре, куда его взяли на амплуа «простака» и дали сыграть Иванушку в «Коньке-Горбунке». А в пятьдесят третьем году в ЦДТ поставили розовскую пьесу «Страница жизни», и Олегу Ефремову досталась роль рабочего Кости Полетаева. Весь конфликт заключался в вопросе — надо ли обремененному семьей молодому заводскому парню заканчивать ШРМ, попростому, вечернюю школу, или сохранить время для более приятных занятий. Костя Полетаев был другом главного героя и весьма убедительно доказывал сначала никчемность всех этих ШРМ, а потом не менее убедительно ратовал за пользу образования.

С того мгновения, когда Ефремов в кепочке набекрень появлялся на сцене, от него невозможно было оторвать глаз. Он улыбался — и зал готов был расхохотаться, он хмурился — публика тут же настроенно затихала; потом эта кепочка появится во многих фильмах Ефремова и для части зрителей станет определяющей деталью его собственного характера. А ведь на самом деле он арбатский интеллигент, со всеми полагающимися этому человеку типу чертами и прежде всего с тягой к глубокому философскому познанию людей и уважением к другому мнению.

Отсюда — его, ефремовский Чехов.

Теперь, напротив, часто говорят о «закрытости» Ефремова, о том, как легко он расстается с учениками и коллегами. Вообще распространилась легенда о том, что он не ценит своих сотрудников. Виталий Яковлевич Вульф в превосходной передаче об О. Н. сформулировал предельно жестко: «Ефремов ценит идеи больше, чем людей, которые эти идеи воплощают».

Мне кажется, что при всей своей блистательной наблюдательности и многолетнем близком знакомстве с О. Н., Виталий Яковлевич переборщил. Я мог бы привести много примеров, свидетельствующих, как трудно для О. Н. расставание с дорогими ему партнерами по театру, но это сфера сугубо личного, куда вход посторонним воспрещен. Позволь себе лишь высказать предположение, что О. Н. прячет эту боль, особенно от расставания с живыми. Это оформлено приказами об увольнении.

И Ефремов, и Любимов прошли через предательство учеников. Я имею в виду не только «формальные», измывки уходя в другие театры, расколы труппы и т. п. Это, как

сказал однажды Ю. П., дело естественное, каждому коллективу единомышленников и единоволонтеров отпущено столько лет, сколько он заслужил. Нет, оба они пережили куда более серьезное — забвение, а то и отказ от тех принципов и того доверия, на которых создавался их театр и на которые опирались они, выработывая основу творческого процесса.

Речь тут скорее об этике, чем об эстетике, но из песни слова не выкинешь: у обоих за плечами спектакли, превосходно придуманные и весьма средне реализованные, а то и просто неудачные, «заваленные» актерами. Нет времени у звезд, движущихся уже по самостоятельно рассчитанным орбитам, всерьез работать? Форму потеряли из-за обилия «халтур»? Бытовые стрессы и соответствующие возлияния до потери пульса? И все это вываливается на сцену, и уже Мастеру не совладать...

Легенда, опоясывающая жизнь Любимова, — о его политической драчливости. По этому поводу он сам написал: «Сейчас много говорят, что Таганка была политическим театром, а Таганка привлекла внимание, потому что она вернулась совершенно к другой эстетике. На мертвом поле появился живой организм». «Арена политической борьбы» — что за глупость? Таганка старалась первой зажечь вечный огонь по павшим поэтам. Ведь у Кремлевской стены в то время не было такого огня — ни павшим, ни живым, ни просто поэтам».

Мне повезло быть на первом спектакле «Павших и живых» — играли на выезде в помещении театра Моссовета. Когда на авансцене зажгли свечу в честь Пастернака, зал встал и заплакал, не стеснясь.

Ну что делать, если в проявлении человечности, искренний душевный порыв воспринимается как антиправительственная демонстрация.

Даже глупости — по отношению к ним и к их театру — власти часто делали одинаковые.

По поводу 25-летия Таганки в Институте искусствознания устроили научную конференцию и, приустав от театроведческих изысков, Ю. П. стал рассказывать всевозможные околотеатральные истории. В частности, вспомнил, как в апреле 1968 года к нему на репетицию собрался знаменитый французский актер и режиссер Жан Вилар, гостивший в Москве.

— Можно?

Ю. П. естественно обрадовался:

— Ну, конечно, можно! Приехал в театр и предупредил директора и артистов о госте. Кто-то немедленно стукнул в райком КПСС. А райком, оказывается, спустил указание, чтобы на репетиции «Кузькина» поведать Б. Можая (через двадцать лет спектакль вышел под названием «Живой») посторонние лица не допускались. Любимов за телефон — мол, великий французский актер, ему — спектакль не принят, никаких зрителей.

Так и не разрешили. Юрий Петрович, конечно, мог плюнуть на любые запреты,

но пожалел директора, его бы уж точно сняли...

Рассказывает Ю. П. эту историю, а я вспоминаю точно такую же, только имевшую место в «Современнике». Приехал в Москву Артур Миллер, и его позвали после спектакля посидеть за банкетным столом дома у Табакова — у Олега Павловича была самая презентабельная квартира для подобной встречи.

И тут кто-то стукнул в соответствующие органы, и тут начались телефонные переговоры с Иностранной комиссией: «Мы — советские актеры, он — прогрессивный американский драматург, подвергался преследованиям во времена маккартизма...»

А в ответ — отказать... и набор соответствующих предупреждений Табакову, парторгу Щербакову, замдиректора Эрману...

Об отъезде Любимова из СССР тоже ходят разнообразные легенды. А на самом деле никакого бинорма Ньютона. Ю. П. об этом говорит: «Объявили: «Любимов покинул СССР». Это не я покинул, это меня выгнали. Когда меня спрашивают об обстоятельствах моего отъезда, я всегда говорю в шуточной форме, стараясь скрыть очень много горечи за иронической фразой:

— Вчера, не приходя в сознание, приступил к обязанности Генерального секретаря ЦК КПСС Константин Устинович Черненко и выгнал меня...

Есть два равно тяжелых наказания. Можно убить человека за какие-то прегрешения. А можно его изгнать с земли, где он родился, вырос, где был воспитан, познавал родной язык и культуру, где остались могилы отца и матери... Проходимцы, которые травили меня и лишали Родины, очень хорошо понимали это...

Внимательный читатель этих заметок, наверно, уже испытывает раздражение — что это вы, уважаемый автор, о Любимове и о Ефремове, как о близнецах-братьях? У каждого ведь свой путь и свое движение таланта.

Конечно, и именно этому посвящены и статьи, и книги, которые выходят к юбилею.

В серьезных театроведческих трудах рассмотрены особенности творческого почерка каждого из Мастеров, специфика, своеобразие их художественного мышления. А сколько их еще лежит в столах у авторов? Какой год ждет издателя монография о Любимове и театре на Таганке, написанная превосходным критиком Риммой Кречетовой, начинавшей эту тему больше двадцати лет назад. МХАТу — чтобы прилично выпустить юбилейный сборник о Ефремове — понадобилось организовать собственное издательство... Все это тоже часть общественной биографии юбиларов.

Эти заметки — результат сугубо личных наблюдений, не претендующих на истину, субъективные суждения о своеобразии судьбы художника в нашем отечестве.

У Любимова и Ефремова разные убеждения по поводу творческой технологии театрального процесса. Юрий Петрович ясно по этому поводу высказался:

«Современник» возник из бунта Олега Ефремова и его друзей против формального подчинения театрального искусства догмам «системы Станиславского». Мы дружим с Ефремовым, и я хорошо помню, как, поклявшись в верности своей alma mater, он заявил своей целью «заново открыть для себя неисчерпаемые возможности метода Станиславского и Немировича-Данченко»... Как практикующий режиссер я эту систему постичь не могу. Хотя должен сказать, что постигал ее гораздо внимательнее, чем думают многие мои друзья и недоброжелатели. Вот тут-то как раз и приходил я к пониманию той простой истины, что никакой системы в искусстве нет и быть не может, что у каждого крупного мастера может и должен быть свой метод, своя сумма приемов в работе с актером».

Первое перо отечественной театральной критики Анатолий Смелянский сочинил для этого явления блистательный неологизм — «противоположности». Справедливо заметить при этом, что они оба по сути — и по многолетним результатам — роют один и тот же туннель к сердцу человека, только с разных сторон.

Что касается целей, задач, предназначений, тут они едины, как едина и эмоциональная среда, которую исповедуют в деле.

«Я свою режиссерскую задачу вижу в том, чтобы каждый спектаклем так или иначе идти поперек умиротворенности...»

Это Ефремов — в ответ на вопрос об атмосфере творчества.

Любимов на тот же вопрос ответил строкой из Пушкина:

Есть упоение в бою  
И бездны мрачной на краю...

Александр ШЕРЕЛ.  
P.S. Между прочим, грядет еще один юбилей — 100-летие Московского Художественного театра, и в его преддверии появилась фантастически интересная, как теперь говорят, «совместного проекта» Любимова, Ефремова и К<sup>0</sup>. Булгаковский «Театральный роман»...  
А вдруг?..