

М.Н. СТРОЕВА

СОВЕТСКИЙ ТЕАТР И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ РЕЖИССУРЫ

/Современные режиссерские искания/

1955— 1970

ВНИИ искусствознания

Сектор театра

1986

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ (1950е – 1960е годы)

ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателю

Введение. Судьба режиссерских традиций Станиславского.

Глава первая. Олег Ефремов в «Современнике».

Глава вторая. Анатолий Эфрос - молодость.

Глава третья. Георгий Товстоногов - ленинградское начало.

Заключение. Развитие традиций Станиславского в режиссуре «шестидесятников».

К читателю

Признаюсь, я долго колебалась, как написать книгу о современной режиссуре, о нашем театральном поколении, о своих сверстниках и друзьях, о том, чему сама была близким свидетелем. Ведь, кажется, все это было совсем недавно, волнения тех лет еще не остыли, не улеглись, не ушли в историю. Какой избрать тон, стиль, манеру повествования, коль скоро речь пойдет не о событиях, отчужденных временем, а продолжающихся вживе? Вправе ли я писать о них как некий соучастник этих событий, лично, от себя, раз что волею судеб оказалась близко связанной с этой, еще не канувшей в лету историей?

Что больше подойдет здесь: достойная уважения сдержанная объективность историка или субъективная запальчивость соучастника? Трезвость аналитика, овладевшего известной дистанцией отстранения, или все еще не угомонившаяся эмоция человека, которому кажется, что все это случилось только вчера, если не сегодня, что страстность споров, возникших в этом зале, еще стучит в твоих висках? Какие имена и спектакли тут надо бы отобрать и подать крупно – как те, что выразили самую сердцевину процесса? Какие линии развития прочертить отчетливо, а какие отодвинуть в тень, на второй план? Что наделить курсивом, а что дать петитом или _вовсе опустить, не погрешив против истины и совести?

Все эти, и многие другие вопросы вставали передо мною, когда я так или эдак приглядывалась, подступала с разных сторон к избранной теме, перед которой давно чувствовала себя в долгу, как перед тем, чему лично ты причастен, что может уйти бесследно, исчезнуть, испариться, как дым, если ты – вместе с другими – не дашь себе труда остановить в нем хоть одно мгновение.

Не скрою, что и сейчас, когда начало положено, я не вполне убеждена, что прием изложения недавних событий избран мною верно. Наверняка среди нашего послевоенного поколения и, уж конечно, среди более молодых найдутся (и находились!) люди скептически настроенные, – те, кто с усмешкой превосходства, если не презрения, легко отмахнется от пережитых нами рубежных волнений на исходе 50-х годов двадцатого столетия. «Как молоды мы были...» – этот небрежный вздох прозвучит как упрек тем, кто был вовлечен в восторженно-инфантильный поток переломных исканий тех лет – духовных и эстетических.

Теперь можно легко посмеяться над той, почти детской наивностью, над теми светлыми иллюзиями, так высоко вдохновлявшими нас, но, увы, так скоро выветрившимися. А можно и вспомнить, что в русской истории не раз «наивные мальчишки» готовы были отдать едва ли не все за пробудившуюся веру, какие бы горькие и трезвые уроки истории за нею не последовали. Времена неузнаваемо

изменились, но право по-прежнему грешно вспоминать свою молодость лишь в тоне бесстрастного исторического превосходства. Ведь иначе можно подумать, что и «мальчика-то» вовсе не было...

Словом, читатель догадывается, что мне близка интонация сочувственных, почти мемуарных воспоминаний. Разумеется, где-то придется, даже наверняка необходимо будет поспорить с собою, вступить в диалог с самой собою, как очевидцем событий, с той Марианной Строевой, которая сидела тогда в зале, вовсе не умудренная опытом прошедших, вернее промчавшихся времен. Такой диалог с собой – через два-три десятилетия – здесь не только уместен, но, чувствую, просто необходим. Невольно, то тут, то там возникнет полемика между критиком и историком, живущими в одном лице, но в разных временных измерениях.

Впрочем, чтобы соблюсти необходимую меру объективности, я постараюсь сопровождать свои рассказ материалом документальными, накопившимися фактами самой истории, не пытаюсь их комментировать (быть может, даже набрать другим шрифтом). Прямой монтаж с документами, подчас прямо противоположного свойства, сможет, как я надеюсь, придать тексту более глубокую стереоскопическую емкость.

Догадливый читатель, я уверена, без моей подсказки, сумеет разобраться в пестрой многоголосице мнений, сопровождавших как помнится, театральный процесс последних десятилетий. Ведь и его, читателя, жизнь тоже протекала в эти переломные годы, сопрягалась с тем бурным временем, задевая его своим крылом. И каждый по-своему должен был делать тут свой выбор.

Если хотите, тон взволнованной исповеди, темперамент откровенного рассказа диктует мне сама исповедальность, свойственная времени, о котором я начинаю, должна, хочу, не могу не написать. После долгой привычной полосы молчания человек заговорил с той мерой искренности, какая прежде ему была недоступна. Конечно, мера каждому была отмерена своя, личная, многими причинами и обстоятельствами опосредованная. Но жила, возникла и общая необходимость высказаться. Вот эту общую необходимость мне и хочется, по мере сил, разделить.

ВВЕДЕНИЕ.

Посмертная судьба режиссерской традиции Станиславского

«Меня, как реку

Суровая эпоха повернула...»

(А. Ахматова).

Есть некая загадка в судьбе Станиславского после его ухода из жизни - загадка? Прочитав это слово, всякий невольно усомнится: полноте, какая загадка может быть связана с именем человека, которого ныне знает и чтит весь просвещенный мир, чьи труды изданы и переизданы на многие языки миллионными тиражами, изучены вдоль и поперек не одним театральным поколением. Здесь все давно разгадано и выяснено.

Действительно, наследие Станиславского не только основательно проштудировано» повсеместно распространено и непререкаемо утверждено. Кто основы давно и прочно легли в фундамент сценического искусства XX века. Повсюду, на каждом шагу. Станиславского с должным уважением цитируют, его авторитетом подкрепляются, его именем клянутся.

Между тем, в реальной практике театра гнездится довольно прочное, трудно преодолимое суждение, что режиссерская традиция Станиславского, в сущности, безнадежно устарела. Что принадлежит она скорее прошлому, чем будущему. Разумеется, рассуждают иные режиссеры, его «система» переживет века, его открытие «метода действенного анализа» тоже, пожалуй, останется, навсегда, пока жив человек.

Но вот что касается непосредственных форм его спектаклей, его режиссерских композиций, тут не только молодые, но и многоопытные режиссеры с сомнением покачивают головами. Нет, увольте, новые формы театра вашего века открывали скорее такие режиссеры *par excellence*, как Мейерхольд, Крэг, Вахтангов, Таиров, Рейнхардт, Пискачев, Брехт, Стрелер, Брук. А Станиславский для нас живет сейчас прежде всего отнюдь не как постановщик, а как создатель "системы" актерской игры, теоретик актерского искусства, педагог и воспитатель актеров. Потому, наверное, он и оставил нам в наследство именно свои законы актерского, а не режиссерского мастерства.

Подобные суждения приходилось не раз слышать из уст не только таких верных учеников Мейерхольда, как В.Н. Плучек, но и таких вернейших учеников Станиславского, как М.Н. Кедров. О более молодых и говорить не приходится: их

суждения на сей счет куда категоричнее. Так где же реально живет Станиславский-художник?

Может быть, и в самом деле никакой его «режиссерской системы» и не существует вовсе? Может, настала, наконец, пора этот миф рассеять? И признаться себе – прямо и без обиняков, что сотворенное им вместе с Вл.И. Немировичем-Данченко на спектаклях Чехова и Горького, Ибсена и Гапмана, Толстого и Достоевского, было лишь «младенческой» формой развития русской режиссуры, тем «бытовым», «натуралистическим» этапом, из которого позднейший театр, как из пеленок, давно вырос? Может, пора признать, что все его дальнейшие искания, эксперименты условного характера были, и в самом деле, лишь «случайными» отходами, временными «ошибками» режиссера, от которых он потом отказывался, неизменно «возвращаясь к реализму» (как неустанно толковали комментаторы его собрания сочинений)? Ведь недаром его последние постановки были отмечены известным «консерватизмом» внешних режиссерских форм.

По-видимости, все как будто выглядят именно так: Станиславский действительно не оставил (или не успел оставить, хотя собирался) сколь-нибудь систематизированного свода своих режиссерских законов, из его спектаклей и в самом деле сравнительно трудно извлечь оригинальные пространственные решения, броские сценические метафоры» выигрышные мизансцены, эффективные построения массовых сцен. Все это встречалось в его работах, но было как бы не главным. А важнее всего, чтобы все было, «как в жизни», все было выражено через актера и на нем одном замыкалось.

Что же крылось за этими постоянными «возвращениями к реализму», к человеку как главному предмету сценического искусства? И почему Станиславский не раз повторял, что по сути он вовсе не режиссер, и знает в своей жизни одного лишь «настоящего режиссера» – Мейрхольда?

Нет, разумеется, свое чувство формы, свое решение сценической атмосферы и настроения у него на каждом спектакле рождалось свое, особое, неповторимое. Широко известно, как неистощимы были его поиски сценической новизны, как заразителен полет режиссерской фантазии. И все-таки он всегда спохватывался, чтобы самого себя вовремя обуздать (потому и прислушивался к разумным, умеряющим советам Немировича-Данченко), чтобы все подчинить «правде жизни человеческого духа», правде сценического существования живого человека-актера. В этом смысле он создавал прежде всего «актерский театр», а его режиссуру вернее всего было бы назвать «актероцентристской», центростремительной по отношению к человеческой личности.

Другое дело Мейрхольд. Он ни в каких советчиках особенно не нуждался (хотя имел их предостаточно), всегда исходил из собственного замысла по преимуществу. Потому и создал на русской сцене свою «режиссеро-центристскую» систему, основал «авторскую», «постановочную» культуру, «режиссерский» театр, центробежный по отношению ко всем внешним

средствам сценической разительности, ко всем техническим компонентам театра. Каждый его спектакль становился открытой кладовой богатейших сценических изобретений, словно выставленных напоказ всякому внимательному взору. Тут каждый неленивый ученик, мог прямо-таки загребать, сколько сумеет, полными пригоршнями – снимать занавес, обнажать портал и колосники, выходить на «дорогу цветов» в зрительный зал, выстраивать диагональные мосты, площадки и лестницы, легко жонглировать трансформирующимися кубами или ящиками, управлять движущимися тротуарами, вертящимися кругами и снующими лифтами, использовать монтаж аттракционов, приемы гротеска, двойников, масок, теней, кукол, вводить световые эффекты, цирковую эксцентрику, акробатические трюки, музыкальные номера и танца, кинопроектирование и многое другое, на что Мейерхольд был гениальный выдумщик. Словом, тут всякий мог свободно овладевать всем щедрым богатством того нового условно-метафорического языка сцены, на которой заговорил в начале века Мастер режиссуры.

Следовать открытиям Станиславского, подражать ему было неизмеримо труднее. Язык условно-метафорической сцены был ему изначально противопоказан. Он мог пользоваться и нередко пользовался разными его приемами, мог восхищаться даже целыми мейерхольдовскими спектаклями (как восхищался «Мандатом»). И все-таки это было «не его» искусство, слишком много в нем содержалось «техники», «вторичности» по отношению к самой жизни.

Между тем, сила Станиславского, как художника, заключалась прежде всего в уникальном даре открытия поэзии в глубине самой прозы, извлечения обреза из самой «натуры», из «форм самой жизни». Там, где другой режиссер никогда не увидел бы ничего эстетически прекрасного или просто привлекательного, Станиславский как раз прозорливо и распознавал пульсацию живой поэзии, приоткрывал неожиданную потаенную красоту, самой природой сотворенную, живущую посреди пусть неказистой повседневности. Дар этот, исконно-русский, чеховский, был особенно редкостным потому, что упрямо желал работать в основном не на планшете сцены, а на планшете человеческой души (как об этом мне уже приходилось писать раньше). Сила его художественной природы сказывалась в чуткости ко всему земному, нерукотворному, первичному. А величие проявлялось не в обыкновенном, свойственном всем людям земном притяжении, а в поразительном умении это притяжение, преодолеть, в то же время от земли не отрываясь, сохраняя живительные с ней духовные связи.

Здесь скорее всего и скрывается особая загадочность, неуловимость режиссерских уроков Станиславского. Ведь человеку всегда легче либо просто остаться на плоскости быта, натуральности, на уровне земной поверхности, либо, оторвавшись от них, воспарить в область фантазии, отряхнуть земной прах со своих ног. А вот Станиславский совершал «попытку полета», взмывал ввысь над землей, не позволяя себе оборвать «пуповину», связывавшую его с даже с пылинкой, с прахом земли.

Для Мейерхольда такой проблемы вовсе не существовало. Он давно (еще ее времен работы в студии на Поварской и на Офицерской) убедился в том, что

художник не только может, но просто обязан порвать эту пресловутую «пуповину», связывающую человека с природой, иначе он не сможет стать настоящим художником. Он полагал (как, впрочем, и Крэг), что творчество только тогда и начинается, когда связи с низменной, грубой натурой оборваны. И только тогда художник способен ощутить себя самостоятельным творцом «новой реальности», обретающим в легком, безвоздушном, «нематериальном» пространстве искусства свою свободу.

Так в начале нашего века зародились два различных направления в театре, сложились два особых «художественных мира», каждый из которых имел свои закономерности и резоны, свое право на существование. Но каждый из которых, едва произведенный на свет, тут же начал запальчиво оспаривать правомерность существования другого, своего антагониста. В этом не было особой беды, коль скоро параллельное житие, развитие, бурная полемика и даже взаимное обогащение, если не синтез, двух ведущих направлений в русском и советском искусстве первых десятилетий XX века сделались мощным, жизненно-необходимым диалектическим стимулом обновления всей структуры театра.

Случилось, однако, так, что «суровая эпоха» по-своему властно повернула русло театрально реки. Процесс этот начался в тревожное предвоенное и развернулся в грозное послевоенное время, происходил на ваших глазах, ложился на наши юные плечи, «поворачивал» неокрепшие души, и в нанять навсегда врезался. Одно из направлений (мхатовское) было утверждено как единственно верное и законное, а второе (мейерхольдовское) было объявлено «вне закона» и развитие его было фактически пресечено.

Иногда некоторым (да, признаться, порой, и мне самой, за далью времен) кажется, зачем ворошить прошлое, вспоминать тяжелые обстоятельства былого, тревожить тени «давно забытых предков»? Ведь история давно все расставила по своим местам, и восстановила справедливость. Да, конечно, история все спишет. «Правда всегда торжествует... потом», как однажды, грустно улыбнувшись, заметил Александр Володин (речь о нем – впереди). Но уроки прошлого на то и существуют, чтобы их не забывать... потом. Ведь только с компасом памяти мы можем восстановить лик истории таким, каков он был на самом деле, рассмотреть прошлое вовсе не таким, каким бы нам хотелось его увидеть сегодня, а таким, каким оно реально существовало вчера.

Да, как ни тягостно, но, увы, необходимо вспомнить и призвать, что на рубеже 40-х и 50-х годов наше общество, и прежде всего наша интеллигенция перенесли серьезное нравственное потрясение: вовсе не заслуженное политическое и личное испытание. Испытание, связанное с обострившимися тогда внутренними противоречиями социального развития нашего общества («культ личности» явился, в сущности, лишь одной из форм выражения этого противоречия той исторической фазы развития социализма).

Целое поколение людей, только что пережившее трагические события Отечественной войны, понесшее чудовищные, ничем невозполнимые потери, жило

единственной надеждой на то, что отныне общество очистится от губительных ошибок прошлого, что жизнь потечет по иным законам, выстраданным и вынесенным с поля боя. После войны позарез, как никогда остро чувствовалась нужда в честном, правдивом слове, в работе по совести, в решительном обновлении устаревших форм общественного бытия, в том числе и форм искусства. Человек, возвращавшийся с фронта, испытывал неутоленную жажду свободного, безбоязненного, откровенного разговора по душам о себе самом и с своей стране. Казалось, прежний страх и молчание были оставлены за порогом войны навсегда. Но шли мирные годы, все «возвращалось на круги своя», а между тем искусство продолжало катиться по тем же старым, заезженным колеям, которые были твердо проложены еще до войны. Более того: новые установления (о журнале «Звезда» и «Ленинград», в частности) эти прежние регламенты лишь ужесточали. Так сложилась зияющая антиномия между новыми потребностями жизни и безнадежно устаревшими возможностями искусства.

Никакая, даже самая героическая и кровопролитная война не могла искупить всех жертв, понесенных народом отнюдь не от вражеских пуль, а от собственных грубых нарушений ленинских норм в общественной, партийной и хозяйственной жизни, сказавшихся еще до войны и дошедших к 1948 году до своего апогея. Но ответственности за все содеянное никто на свои плечи брать не собирался.

Восстанавливая разоренное врагом хозяйство, народ жил впроголодь, с усталой сжатой улыбкой, с истиннорусским терпением вынося все, что выпало на его нелегкую долю. Трудностей, конфликтов было по горло. А в это самое время на сценах театров и на экранах кино бездумно приплясывали и распевали под гармонь частушки принаряженные девушки и парубки, которым даже по случайности не могла влететь в рот малейшая соринка правды, не только что отзвук реальной беды.

Никем не сформулированная метафизическая «теория бесконфликтности» служила крепкой опорой подобному стилю искусства, его защитой в оправдании, коль скоро реальных конфликтов она заведомо чуралась. Сложившийся в ту пору канон «производственной» пьесы на тему о борьбе «хорошего с лучшим» как бы заранее все «плохое» со сцены выметал. И ему, этому канону, должны были подчиняться, к нему приспосабливаться, не только жалкие ремесленники, но и талантливые мастера драматургии. Общий упадок искусства подтвердил зритель – он попросту покинул зрительные залы даже самых «престижных» театров. Дошло до того, что билеты во МХАТ стали продаваться «в нагрузку» к оперетте или цирку.

К концу 40-х – началу 50-х годов противоречие между сценой и жизнью стало особенно разительным. Сегодняшнему поколению людей, пишущих о театре, порой кажется простой нелепостью, забавной случайностью то обстоятельство, что на сцене МХАТ тогда могли идти такие позорные для искусства и жизни пьесы как «Зеленая улица» или «Залп «Авроры». Кажется непостижимым, что ставили эти лживые ремесленные поделки и играли в них

прямые ученики и последователи Станиславского в Немировича-Данченко. («Что ж, обыкновенная гримаса истории, не более того!», - могут слегка пожать плечами начинающие театроведы). Но нам, тогда молодым, еще заставшим на сцене Художественного театра такие прекрасные его создания, как «Дни Турбиных», «Воскресение», «Три сестры», и принявших их навсегда в «Пантеон своей души» (говоря словами Блока), это последнее обстоятельство вовсе не казалось только «скверным анекдотом».

Не думайте, что я собираюсь драматизировать события. Реально они складывались даже пострашнее, чем в моем пересказе, поневоле урезанном. Наше поколение театроведов, учившееся в ГИТИСе во время и после войны, переживало это кощунственное падение МХАТ и связанные с ним более широкие общественные события 1948-1950-х годов, как свою личную трагедию, как жестокий урок истории, который остается, на всю оставшуюся тебе жизнь.

Вообще-то надо сказать, что изначально нашему поколению театроведов фантастически повезло: ГИТИС 40-х годов слыл едва ли не лучшим гуманитарным вузом столицы: в ту пору в нем счастливо собрались выдающиеся силы искусствоведческой науки. Большинство студентов эвакуировали в Саратов, а горстке театроведческого факультета, оставшейся в Москве вместе с остатками студентов филфака МГУ, читали лекции такие люди – корифеи нашей науки, как П.А. Марков, С.С. Мокульский (тогдашний директор ГИТИСа), А.К. Дживелегов, его талантливейший ученик Г.Н. Бояджиев, Б.В. Алперс, М.М. Морозов, В.А. Филлипов, Н.М. Тарабукин, Г.К. Локс, В.Г. Сахновский, Н.М. Горчаков, Г.А. Гуковский, С.И. Радцинг, А.М. Эфрас, В.А. Васина-Гроссман, М.С. Григорьев, В.И. Всеволодский-Геригросс и многие другие искусствоведы, давно ставшие классиками нашей гуманитарной науки. Я с удовольствием называю сейчас каждое такое имя в общем созвездии профессуры, чтобы вы, читатель, могли, если не услышать, то хотя бы себе представить уровень их преподавания.

После дежурства в каком-нибудь госпитале или на крыше, куда падали «зажигалки», мы, вечно голодные, закутанные потеплее, собирались стайкой в какой-нибудь студёной аудитории биофака на Моховой с чинным рядом заспиртованных эмбрионов по бокам, согревали дыханием замерзшие чернила, быстро вытаскивала куски сшитых серых обоев (они потом ходили по рукам как единственное учебное пособие – курс лекций) и принимались слушать...

Красавец-человек Алексей Карпович Дживелегов в шубе с бобровым воротником, в подшитых белых валенках и рукавичках, небрежно сбрасывал о серебряных кудрей меховую папаху и... мгновенно переносил вас в самую гущу венецианского карнавала, поющую, пляшущую, звенящую бубенцами, толпу, где рождался театр улиц, резвился потешный и непристойный фарс комедий дель'арте. Шуба распахивалась с глаз слетало сверкающее пенсне, варежки падали на пол и мы видели, да, да, видели перед собой уже совсем не московского профессора, а человека эпохи возрождения – итальянского чинквиченто, лично, запросто только что болтавшего с Гольдони, или Карло Гоцци, вот только что вышедшего после

роскошного обеда с искрящимся красным вином вон из этого палатко Медичи, смахивая крошки с белоснежного галстука-бабочки...

Да... А потом мы спешно бежали в жалкую полуподвальную столовую старого здания МГУ, что в Охотном ряду, где каждому полагалась тарелка мутной баланды с гоняющимися друг за другом пшеничными зернами. Жаловаться было некому и незачем – всем поровну: мы не роптали. Но зато потом нас снова ожидало чудо – встреча с прекрасным. В полной тьме Николай Михайлович Тарабукин вставлял в волшебный фонарь диапозитив Ботичелли или Леонардо, и мы снова, под тихий, умнейший аккомпанемент профессора переносились на улицы, в сады Италии, чтобы постичь тайные законы нетленного искусства. Михаил Михайлович Морозов, разумеется, запросто знакомый с самим Шекспиром, без всяких обиняков вводил нас во дворик театра «Глобус», Владимир Александрович Филиппов сажал вас прямо в партер Малого театра рядом с самим Островским, чтобы как-нибудь ненароком не пропустили мимо ушей настоящий старомосковский, замоскворецкий говор драматурга.

Борис Владимирович Алперс, элегантный в любую пору, недоступный и загадочный, с особым аристократическим вырезом губ, тот самый авторитетный в театральном кругу критик Алперс, который недавно прошел свой путь вблизи неистового Мейерхольда, а теперь склонялся к рыцарскому донкихотству Станиславского, он-то умел держать перед нами в своих руках весь еще не остывший, теплый, трепещущий современный театральный мир, переполненный неутраченными боями. Г.А. Гуковский – тот, кто магически погружал нас в живую плоть культуры российского XVIII века, уверял – «я же сам в нем реально живу, вы уж поверьте мне...» А маленький, трогательно влюбленный в свою античность С.И. Радцинг приподнимался на цыпочки, как на котурны, чтобы унести нас за собой в напевные гексаметры Эсхила... Но вот входил А.М. Эфрос с глазами насмешливого, тонкого знатока, и без всякого труда возвращая назад – в чарующий «серебряный век» Возрождения России...

Молва об этих уникальных лекциях, поистине «продувавших театроведение воздухом истории» (Б. Зинтерман), росла. В аудиториях появлялось все больше студенток – девушек (война!) с других факультетов, возвращавшихся всеми правдами и неправдами из эвакуации. Как-то раз на перемене в дверь неуверенно сунулась какая-то странная фигура, замотанная в драные платки поверх вытертой короткой заячьей шубки, с проваленными щеками, и хриплым махорочным голосом окликнула: «Маришка, я к тебе!» (Я была старостой курса). «Ты что, не узнаешь меня? Я же Таня, Таня Бачедлис...» Ох! Могла ли я узнать в этой донельзя зачуханной, полуживой оборванке ту юную блистательную красавицу, с которой познакомилась перед самой войной? «Это – ты?! Как же ты вернулась, ведь в Москву еще не пропускают?» – «А так, на танке, меня танкисты из жалости посадили в свой эшелон из Чебоксар», – и рассмеялась, смущенно закашлявшись. Вот так началась театроведческая жизнь ныне широко известного большого ученого, автора событийных книг о Феллини и о Крэгге.

И если я сейчас назову рядом с Т. Вачелис и Б. Зингерманом имена К. Рудницкого, М. Туровской, Г. Зориной, И. Соловьевой, В. Гаевского, Н. Зоркой, Ю. Ханютина, Е. Поляковой, А. Образцовой, Н. Крымовой, Ю. Рыбакова, И. Вишневской, К. Уваровой, Г. Хайченко, М. Рогачевского, О. Дзюбинской, то и тогда мой список будет далеко неполон, потому что той великой профессурой было любовно воспитано, выращено, поднято на ноги и пущено в самостоятельное плавание по существу все ведущее поколение современных театроведов. Их труд не пропал даром.

Внезапно все это кончилось. В 1948 году на страницах «Правды» была опубликована редакционная статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», а вслед за нею, на страницах других газет и журналов запестрели заголовки разоблачительных статей, где большинство наших прекрасных преподавателей объявлялись «безродным космополитами». Наш ГИТИС сразу сделался эпицентром разворачивавшихся грозных событий. Одного за другим отстраняли от преподавания, снимали (как Мокульского) с занимаемых должностей, изгоняли из института, из Союза писателей, «прорабатывали» на многолюдных собраниях и митингах, а где-то в иных республиках не в меру ретивые ревнители проводимой «кампании», уже торопились упрятать местных космополитов за решетку.¹

После одного из особенно чудовищных сборищ в «дубовом зале» ЦДЛ, где учинялся разгром «антипатриотической» деятельности «писателей-космополитов», где буквально выставили к позорному столбу Ю. Юзовского, А. Гурвича, А. Аникста, Т. Мотылеву, И. Альтмана, Л. Малюгина, Е. Холодова, Г. Бояджиева (ему, по молодости лет, пожалуй, досталось больше всех), мы с Григорием Нересовичем вышли на улицу Воровского и стали бродить по арбатским переулкам. Бояджиев, уже давно написавший вместе с А.К. Дживелеговым толстую книгу о зарубежном театре, еще до войны ставший едва ли не самым ярким, одаренным и многообещающим критиком, уже имевший своих учеников, поклонников и последователей (весь наш курс был поголовно в него влюблен), никак не мог взять в толк, в чем же он провинился, в чем его обвиняют. Ведь он даже ни словом единым не покритиковал (слегка!) пресловутую «Зеленую улицу», за что только что распинали на наших глазах бедного Юзовского! Полночи мы пробродили со своим учителем вокруг да около Гоголевского бульвара, где он жил тогда один. И представьте, я плакала, а он, Бояджиев, заботливо меня утешал, говоря, что все пройдет, минует, хотя все должно было быть наоборот. Но я-то чувствовала, что возвращаться домой ему в эту ночь совсем не хотелось, все чудилось, что кто-то там его уже поджидает...

¹ Я говорю об этом не понаслышке, а потому, что самой приходилось, работая редактором в 1951 -1953 годах в Управлении театров МК СССР, давать заключение по делу харьковского театрального критика Л. Лифшица, арестованного и посаженного по доносу и обвинении в «космополитских» выпадах против ряда украинских спектаклей, что в его статьях днем с огнем было сыскать невозможно. Талантливый человек был, разумеется, освобожден, реабилитирован, и приходил благодарить меня уже в редакцию журнала «Театр» году в 1965-1956-ом, но здоровье свое подорвал, и прожил недолго.

В ГИТИС, как в «осиное гнездо космополитизма», почти каждый день снаряжалась из Союза писателей специальная бригада «бойцов» в составе А. Сурова, В. Залесского и Б. Ромашева, чтобы производить расчистку студенческих умов от «вредоносного» влияния бывшей профессуры. (при этом Суров, с похмелья тяжело взбираясь на сцену в большом зале, хрипло выкрикивал угрюмо молчавшей студенческой толпе: «Я с омерзением ложу руки на эту кафедру, с которой вам читали лекции презренные космополиты!»).

Нас, студентов и аспирантов, поочередно вызывали в партком, «вразумляли», и требовали, чтобы мы (как тот герой романа Юрия Трифонова «Дом на набережной») отрекались от своих научных руководителей, предавали своих любимых педагогов. Нас упорно, настойчиво убеждали, заставляли поверить, что все это нужно сделать из высоких идейных соображений, по заданию, в интересах партии, ведущей непримиримую «холодную войну» с международной империалистической реакцией за «железным занавесом». И тут никому, пусть самому большому ученому, не может быть никаких скидок и поблажек.

Смешно сказать, но меня, как аспирантку, к примеру, не шутя упрекали на бюро комсомола в том, что я пишу диссертацию на тему: «Чехов и МХАТ», подозрительно серьезно вникаю в «упадочное, пессимистическое творчество Чехова» (слова В. Симоняна), вместо того, чтобы взять безупречную с точки зрения «социального оптимизма» тему: «Горький и МХАТ», да еще не соглашаюсь отказаться от «беспартийного» руководства П.А. Маркова. В ответ я тогда упорно молчала (перебирая в уме те особые личные обстоятельства, о которых вслух тогда даже выговорить было страшно). А потом вписывала в очередную главу такие фразы, за которые по сей день перед своими детьми (а не только перед неведомыми читателями) становится стыдно.

Зачем я вспоминаю здесь об этом (готовя, кстати сказать, переиздание той первой, давно устаревшей книжки 30-летней давности)? Все это было и прошло. Пора бы и забыть... Но совесть не позволяет, толкает в спину, чтобы исповедоваться, предостеречь молодых. Ведь тот жестокий урок стал для меня предельным. Только после него я словно дала себе внутренний зарок против сделок с совестью, против удобных компромиссов, как бы трудно за это не приходилось расплачиваться. (Ведь могла же тогда Нателла Тодория, пожалуй, она одна во всем тогдашнем ГИТИСе, так горделиво и стойко до конца отстаивать, защищать своего научного руководителя Бориса Владимировича Алперса, в то время как другие и потихоньку отказывались, и громогласно его же разоблачали?). Да, Тодория тогда всем нам преподавала урок мужества. Она оказалась права, но какой ценой...

Впрочем, цель этих гитисовских воспоминаний у меня сейчас иная, более сложная. Я все-таки хочу объяснить новому, сменяющему нас поколению театроведов, входивших в нашу науку тихо и спокойно, без таких болезненных стрессов, а, как говорится, «нормально», что же собственно тогда произошло? Почему в те годы стала возможна этакая почти «маоистская» «культурная революция» в вашей послевоенной действительности? (Не будем вдаваться в чужие

области, не будем вспоминать здесь о «врачах-убийцах», о Лысенко, о языкознании, о кибернетике, даже о ярко кричащих фактах исторической науки и литературоведения, хотя все это, в конечном счете, связано в один самый сложный, до сей поры не до конца распутанный клубок). Ограничимся пока разговором *pro domo sua*, про свои театральные дела.

Все началось задолго до трагического взрыва 1948-1950-х годов, еще до войны. Когда не стало ни Станиславского, ни Мейерхольда, естественное движение искусства было приостановлено, и по сути, искривлено. Проводившаяся и до и особенно после войны всеобщая «мхатизация» нанесла непоправимый урон законам и того и другого из великих режиссеров. Нормальное сосуществование и взаимодействие двух творческих направлений в театральном искусстве было теперь невозможно: МХАТ был поставлен по существу вне критики, как эталон и образец для подражания, а театр Мейерхольда, так же как и ранее МХАТ II-ой, а позже Камерный театр А.Я. Таирова, были теперь закрыты, вычеркнуты из жизни.

И хотя после войны внутри МХАТ и на многих сценах вокруг продолжали творить непосредственные ученики Станиславского (М.П. Кедров, Н.М. Горчаков, А.Д. Попов, Н.П. Хмелев, М.О. Кнебель, А.Д. Дикий, Ю.Л. Завадский, Р.Н. Симонов, А.М. Лобанов, Н.В. Петров и другие), спектакли их мало чем отличались друг от друга. За редким исключением, трудно было постичь какой театральной веры придерживается режиссер, обладает ли его театр «лица необщим выраженьем».

Разумеется, ни Станиславский, ни тем более Мейерхольд в этом тягостном процессе нивелировки, подравнивания под единый мхатовский канон повинны не были. Будь живы создатели МХАТ, они, я думаю, первые восстали бы против такой профанации искусства, первые сумели бы признать свое детище осужденным на умирание. Признать такое у них хватало мужества и при жизни, во времена более отдаленные и сравнительно более благополучные (помните, как сурово однажды в 1924 году Вл.И. Немирович написал Станиславскому: «Надо сознаться, наконец, самим себе, что тот наш преславный Художественный кончился»)...

Дошло до того, что к концу 50-х годов МХАТ, лишенный своих руководителей, потерявший почти всех великих «стариков», возглавляемый «коллегиями» из эпигонов, способен был те высокие имена лишь дискредитировать. На его сцене шли теперь лишь посредственные второсортные пьесы, а классика одна за другой проваливалась. Из театра «переживания» он превратился в театр «представления», в нем поселилось обыкновенное ремесло, против которого так воевал когда-то Станиславский.

«Театральная» публика теперь Художественный театр почти не посещала, и зал его заполнялся за счет «командировочных». Как-то раз случайно я попала на очередное представление «Чайки» в «новой» интерпретации Б.Н. Ливанова (это было уже много позже, кажется, в конце 60-х годов). Эффектная декорация бр. Стенбергов с текущими лианами модерна начала 20-го века, выпендренно

декламационная манера исполнения, популярные артисты, которых (как и помятого и подрумяненного О. Стриженова в роли Треплева) поклонницы забрасывали белой сиренью в декабре! Жестокая красавица-амазонка Нина Заречная – С. Коркошко, твердо идущая по трупам к славе... И усталые зрители-периферийщики, отягощенные авоськам с апельсинами и колбасой, заткнутыми под сиденья, полуспящие после беготни по Оружейной палате, Третьяковке, ГУМу, ЦУМу и Детскому миру, а теперь, уgomонившись, умиленно переваривающие наспех проглоченные шашлыки... Тишину неожиданно нарушал чей-нибудь всхрап или изумленный шепот от сюжетных поворотов никогда не виданной пьесы: «Ах, он стрелялся?!» «А она что же – того старого теперь полюбила?!» «А он ее бросил, надо же?!» «И ребеночек помер? Надо же!» И так весь спектакль, идущий под аккомпанемент (хотя и уважительный – МХАТ ведь!) примерно такой же «гостинодворской» публики, которая в свое время провалила «Чайку» в Александринке. Ведь прошел почти целый век, но «все вернулось на круги своя», и, казалось, теперь в своих собственных стенах Станиславскому пора было начинать сызнава свой сизифов труд по борьбе с рутиную.

Да, воистину «бедный Станиславский»! (как называлась одна из первых статей, написанных молодым режиссером Эфросом в конце 50-х годов в дискуссии журнала «Театр»). О Станиславском вспоминали теперь разве что из пиетета к прошлому, к ученикам, к занятиям по «системе». А за кулисами он чаще служил теперь мишенью для шуток, театральных анекдотов и пародий. Созданный им театр теперь служил лишь предметом отрицания. Процесс нивелировки зашел к концу 50-х годов в такое кричащее противоречие с новым временем, с самой реальной действительностью, что вызывал к себе сначала глухое, а потом все более откровенное, даже вызывающее возмущение.

И вот всему этому наступил конец – Карфаген должен был быть разрушен. И Карфаген пал! Нет, не бойтесь, стены в проезде Художественного театра по-прежнему стояли крепко, спектакли шли, и артисты получали заслуженные награды, регулярно выезжая за рубеж, представлять прославленный на весь мир Театр. Но фактически, на реальной театральной карте России МХАТ перестал существовать. Для зрителей второй половины 50-х годов он оставался лишь ностальгическим воспоминанием и застарелой болью, от которой лекарств нет.

Что же произошло? Просто началась «театральная весна» 1956 года. Сейчас это легко написать. Но пережить весь драматизм свершившихся тогда событий было совсем не просто. Они воспринимались нами почти как взрыв революционный. Итак, прошел исторический XX съезд партии, поднявший высокую волну общественного самосознания народа, привычное молчание было нарушено и давно взыскуемое слово правды наконец сказано. Пробудились иллюзии скорого обновления, раскрепощения личности и общества. Невиданная дотоле гражданская активность побуждала к действию, вселяла веру, вдохновляла всех, что в сказанное критическое слово правды готов был поверить.

Шаг был сделан смелый, безбоязненный. «Решительно выступив против культа личности, партия исходила из того, что, если эта критика и вызовет некоторые временные трудности, то с точки зрения интересов и конечных целей рабочего класса, она даст положительный результат»².

Конечно, на откровенное слово партии раньше всех и активнее всех радостно откликнулось новое, молодое поколение, идущее во смену своим отцам, тем, кто, не торопясь, примеривался, раздумывал и выжидал. Молодежь ждать не собиралась, она готова была действовать незамедлительно, чтобы расчищать родину от накопившегося с годами слоя скверны и несправедливости, от тягостных ошибок прошлого, которые, наконец, так прямо ошибками я были названы. Десятки, сотни, тысячи незаслуженно осужденных людей возвращались к нормальному, равноправному существованию. Слово «реабилитация» сделалось в эту пору одним из самых уважаемых и ценимых.

В жизни театра это слово означило долгожданный процесс восстановления в правах гражданства и достоинства всех тех больших художников, имена которых были несправедливо вымараны из истории театра вообще. Многих, почти всех, уже давно не было в живых. Не могли вернуться в созданные ими театры ни Вс.Э. Мейрхольд, ни Л.Н Таиров, ни С.М. Михоэлс, ни Лесь Курбас, ни Сандро Ахметели. Почти каждая республика теперь вспоминала и возвращала в ряды равноправных свои таланты, еще недавно поруганные в забытые. Тут все становилось, хотя и не без сопротивления «старой гвардии», на свои законные места.

В эту радостную весеннюю пору, когда были по справедливости реабилитированы лучшие традиции революционной режиссуры 20-х годов, все в жизни советского театра «перевернулось и только укладывалось...» Прежнее равноправие двух основных направлений в современной режиссуре еще не восстановилось. Маятник сценической жизни резко качнулся в другую сторону. Не только прямые ученики Мейрхольда (прежде от него отшатнувшиеся или притихшие), но почти все молодое поколение режиссуры буквально ринулось сквозь открытые шлюзы, жадно вбирая в свои спектакли тот бунтарский поток условно-метафорической образности, который до сей поры искусственно притормаживался.

Увлекательная раскованность в выборе формальных приемов заметно обогатила сцену, расчистила ее от унылой бытовой приземленности прошлых лет. Романтический взлет режиссерского искусства конца 50-х годов вдохновил бывших учеников Мейерхольда и скоро выдвинул их в лидеры театрального процесса. Новые постановки Н.П. Охлопкова, Л.В. Варпаховского, В.Н. Плучека, Б.И. Равенских и тех, кто ринулся вслед за ними, воскрешали права «театральности» на театре.

² История КПСС, М.: 1980, с. 567.

Непосредственные ученики Станиславского переживали теперь – каждый по-своему – трагедию падения кумира. Казалось, борьба за права «театральности» оборачивалась против них. Вокруг имен А.Д. Попова, Ю.А. Завадского, Р.Н. Симонова, М.Н. Кедрова разгорались споры. Молодые режиссеры с безоглядной горячностью готовы упрекать их в измене и самому Станиславскому и самим себе, когда вслед за блистательными классическими постановками («Укрощение строптивой», «Маскарад», «Много шума из ничего», «Плоды просвещения»), эти же большие режиссеры ставили свое имя под низкопробными, лживыми постановками, никакого отношения к искусству не имеющими.

Помню, как на одной из режиссерских диспутов, которые нередко вспыхивали тогда в стенах ВТО, разгорелся спор между старшим и молодым поколением, между учителями и учениками. Спор, все еще таивший свою, до конца не высказанную драматургию, равно неубедительные обвинения и оправдания. И тут встал во весь свой высокий рост хмурый А.Д. Попов. Обычно немногословный, избегающий всяких речей, он, вдруг вспыхнув, раздраженно взмахнул длинными своими руками, и, скрестив, ударил себе по плечам: «Что вы хотите от нас?! У нас же крылья давно перебиты!» - глухо прохрипел он. Но слова эти были всеми молодыми услышаны, передавались из уст в уста. И запомнились на всю жизнь.

Само имя Станиславского вспоминалось теперь разве что из пиетета к прошлому, к учителям, к занятиям по «системе». Но созданный им театр чаще служил лишь мишенью отрицания. Казалось, что реабилитации подлежит лишь наследие Мейерхольда, несправедливо забытое. А что касается Станиславского, то тут надобности воскрешать «икону» вроде бы никакой не требовалось.

В подобных «предлагаемых обстоятельствах» отстаивать живую силу режиссерской традиции Станиславского казалось делом заведомо безнадежным. Влияние этой традиции было подорвано не только упадком мхатовской сцены, но и догматическим внедрением «системы», в урезанном, безжизненном и обескровленном виде, вгонявшемся в сознание молодого театрального поколения. Эпигонское усвоение «системы» нередко вызывало среди молодежи обратную негативную реакцию.

Здесь мне хочется сделать «врезку» личного характера, по тому времени достаточно симптоматичную. В конце 50-х годов наши театры, один за другим, принялись за освоение драматургии Бертольта Брехта. Пьесы его постепенно входили в репертуар, на первых порах нередко адаптированные привычной «мхатизацией». Споры вокруг ранних брехтовских постановок, о противоречиях между «системой» Станиславского и теорией «эпического театра» Брехта велись тогда в театральных кругах с повышенной экзальтацией.

В одной из подобных дискуссий мне самой пришлось тогда участвовать, и всю остроту полемики на себе испытать. Одна из таких конференций проходила в Ленинграде, где, помнится, большой зал Дворца искусств был тогда переполнен театральной, главный образом, студенческой молодежью. Я неосмотрительно (по свойственному мне легкомыслию и лихости) взяла на себя тему «Станиславский и

Брехт». Мне хотелось, самой разобраться в явных разногласиях двух «систем», и, вместе с тем, увидеть внешне тогда мало заметные их сближения. Покуда я говорила о противоречиях двух режиссеров, зал сочувственно молчал, но как только я коснулась возможных точек их внутреннего соприкосновения, тут аудитория глухо заворчала, ко мне пошли по рядам записки самого ехидного свойства. И поделом! Сближать опыт Брехта с опытом Мейерхольда – это всем тогда казалось делом вполне законным. Но позвольте, причем здесь Станиславский, само имя которого звучало для многих, особенно молодых и неопытных людей, лишь синонимом бытового театра, по счастью, навсегда ушедшего в прошлое?! Нет, это затея с негодными средствами, настала пора сдать старика в архив!

Эпизод этот, не однажды потом повторявшийся в других вариациях, больно задел меня своей несправедливостью по отношению к такому художнику, как Станиславский, всю жизнь прожившему истинным бунтарем и новатором в искусстве. И подумалось, что студенты тут, в сущности, не были виноваты: сама историческая ситуация неожиданно обрисовала в их глазах бывшего революционера – ретроградом. В эту пору, когда вокруг шло активное и радостное восстановление в правах имени Мейерхольда, пристально изучались все его спектакли, так же как спектакли Вахтангова. Таирова, Эйзенштейна, когда Н. Охлопков уже поставил свою «Грозу» и «Гамлета», В. Плучек – возродил Маяковского, когда в Ленинграде Н. Акимов поразил всех своим «Делом», Г. Товстоногов – «Оптимистической трагедией», а в театральных институтах пристально изучался опыт революционного театра 20-х годов. – фигура Станиславского казалась безнадежно устаревшей.

Что же, действительно надо отдать его в музей? Там ему и место? Случилось, однако, так, что именно в эту пору я все глубже погружалась в музейный архив Станиславского, в изучение его рукописных режиссерских экземпляров, которые поразили меня еще на студенческой скамье, а потом во время аспирантских занятий над темой «Чехов и Художественный театр». Теперь, выйдя за пределы Чехова, прикоснувшись к совершенно нетронутому богатству всех режиссерских исканий Станиславского, я была остро поражена тем, как мы все, в сущности, мало, преступно мало, знаем об этом гениальном художнике, и в каком неоплатном долгу перед ним находимся! Вот уж кто нуждается в немедленной, глубокой и серьезной реабилитации перед лицом современности, так это именно он, Константин Сергеевич, который не надеясь на свою память, по счастью, оставил нам всем в наследство свои богатейшие неопубликованные до сей поры режиссерские экземпляры!

Открытие это, не одну меня поразившее, заставило наше поколение театроведов взять на себя труд и обязанность всесторонне исследовать ценнейшее наследие Станиславского³, Впрочем, усилия историков театра могли лишь в малой

³ Параллельно с теми, кто принялся в эту пору за серьезное изучение опыта Мейерхольда (К. Рудницким, А. Февральским, А. Гладковым), мы вместе с Е. Поляковой, И. Соловьевой, Т. Бачелис, М. Туровой,

степени помочь тому труднейшему делу истинной реабилитации имени Станиславского, возрождения его живых театральных традиций, за которое взялись реальные практики сцены. Новое режиссерское поколение принялось за эту труднейшую работу в конце 50-х годов. Началась она вне стен Художественного театра, как бы на обочине театрального процесса, и поначалу вызывала к себе насмешливое, если не скептическое отношение.

Внутри самого МХАТа вера в действительное обновление театра была давно подорвана. Попытки, прогнозы и проекты какого-то продолжения дела его создателей, за редчайшими исключениями («Плоды просвещения», «Милый лжец»), приводили лишь к унылому эпигонству. Необходимо было в корне менять устаревший регламент всего театрального дела, с годами обросшего ремесленными штампами. Надо снова было начинать «с нуля», как когда-то, на заре Художественного театра сделали сами молодые Станиславский и Немирович-Данченко.

Стоит обратить внимание на известное сходство, если не прямое соответствие переломной исторической и художественной ситуации в стране на рубеже XIX и XX-го веков, когда возник МХТ и на рубеже 50-х – 60-х годов нашего века, когда молодая режиссура принялась за дело обновления реализма Художественного театра. И хотя известно, что всякая историческая аналогия «хромает», все-таки, должно быть, не случайно, именно 1956-ым годом помечено одновременное начало работы Олега Ефремова в «Современнике», Анатолия Эфроса в Центральном Детском театре и Георгия Товстоногова в Большом драматическом театре Ленинграда. (Думаю, что и многие из нашего поколения театральных критиков тоже могут пометить день своего рождения на страницах печати этой памятной датой).

Тот год, действительно, многое кардинально изменил в жизни партии и народа, стал переломным в судьбе всего советского общества вообще, и в судьбе его литературы и искусства, в частности.

Противоречие между сценой и жизнью, которое взялись преодолеть Станиславский и Немирович, в только что созданном Художественно-общедоступном театре, снова, в ином историческом облики вставало перед молодыми режиссерами послевоенного поколения. Разумеется, политическая обстановка в стране была теперь совершенно иной, нежели в преддверии первой русской революции. Но царившая теперь атмосфера общественного подъема, стремления к освобождению от устаревших норм жизни, взлет гражданского и

В. Крымовой, И. Виноградской, погрузились в многочисленные, чаще всего неизвестные документы и материалы, каждая по-своему, со своей стороны изучая опыт создателя МХАТ. И скоро убедились, что и 8-томное собрание сочинений К.С. Станиславского и другие его работы изданы с многочисленными купюрами, сознательно ограничивающими, суживающими и обедняющими рамки нашего представления о реальной деятельности, эволюции творчества, высшей цели и предназначении его жизни в искусстве. Смее надеяться, что изданные позже исследования о Станиславском актере и режиссере, 4-х томная «Летопись жизни и творчества», впервые опубликованные режиссерские экземпляры, письма, записные книжки, так же как письма, документы и материалы Вл.И. Немировича-Данченко и других деятелей Художественного театра продвинули вперед наше изучение богатейшего опыта великого художника театра.

нравственного самосознания народа тоже по-своему стимулировали и направляли движение художественной мысли этой переломной эпохи. Вернуть сцене правду жизни - вот что вдохновляло теперь молодых людей, пришедших в режиссуру. Преодолевая скептические усмешки, они, вопреки общей устремленности к урокам Мейерхольда, вновь упрямо устанавливали для себя имя Станиславского, как имя Первого Учителя.

Вспомним: кто, как не он, сумел в мировом театральном процессе XX века сократить расстояние между сценой и жизнью настолько, что на подмостки ворвалась как бы живая атмосфера реальности со всеми ее непредуказанными звуками, тенями и красками. И зрители впервые непривычно почувствовали себя в театре так, как если бы сами они были непосредственными участниками этой реальности. Иллюзия «действительной жизни» была полнейшей. Однако, это была именно иллюзия, а не натуралистический срез, не кусок грубой реальности, выхваченный прямо из жизни, и перенесенный в необработанном виде на сцену.

«Разница между сценой и жизнью - только в мирозерцании автора,» – сказал тогда Немирович-Данченко. Этим самым близким автором для молодых художественников стал Чехов. Именно на его спектаклях Станиславский и сформировал ту особую режиссерскую партитуру, которая тончайшим отбором деталей, пятен, штрихов преломляла жизнь сквозь мирозерцание автора, извлекая из прозы ее поэзию.

Не так ли и теперь послевоенное поколение режиссеров, чувствуя потребность сближения сцены с неподдельной правдой жизни, обращалось к опыту раннего Художественного театра, у него училось законам создания своей режиссерской партитуры, отвечающей мировосприятию едва нарождавшейся драматургии второй половины XX-го века.

Среди всех режиссерских имен тех, кто пошел по пути, указанному Станиславским, наиболее показателен, на мой взгляд, опыт таких, тогда молодых людей искусства как О. Ефремов, А. Эфрос и Г. Товстоногов, приступивших к созданию своего театра, к формированию своего художественного мира именно в конце 50-х годов.

На этих именах мне и кажется необходимым в основном сосредоточить свое внимание, говоря о жизни режиссерских традиций Станиславского на современной сцене. Сказанное отнюдь не означает, что привлечение опыта других режиссеров, иногда близких, иногда полярно противоположных, здесь в той или иной связи вовсе не понадобится. Напротив, переключки эти будут просто необходимы, особенно когда речь пойдет о взаимовлиянии, перекрещивании или же полемике между разными творческими стилями, манерами и направлениями в широком спектре многих национальных школ советского театра. Однако три названных имени представляют, на мой взгляд, для избранной здесь темы пример особенно выразительный.

С какого имени начать? Какую выбрать точку отсчета? Раздумывая об этом, я склоняюсь к тому, чтобы вести разговор не по старшинству. Хотя Товстоногов делал свои первые режиссерские шаги еще в конце войны, лет на десять опережая Ефремова и Эфроса, его вдумчивый и уравновешенный шаг, его ранний академизм, его традиционно-новаторский метод все-таки, кажется мне, по сути своей скорее собирательным, итоговым, нежели изначально бунтарским и наивно-поисковым, с чего начинали его более молодые коллеги. Товстоноговские открытия, как правило, умно синтезировали разнонаправленный опыт, умеряя его неизбежные противоречия, и потому всегда обладали завидной устойчивостью, редко вызвали (хотя и такое случалось!) бурную полемику. Тогда как более молодые с открытой полемики начинали, почти всегда будили вокруг себя горячие споры, решительное несогласие, дерзко противостояли и предшественникам и друг другу. Должно быть, поэтому их начало особенно близко отвечало самому духу времени той переломной эпохи, которую они были призваны выразить.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Олег Ефремов в «Современнике».

*«Театр – это барометр, показывающий
подъем или упадок общественной мысли».*
(Гарсия Лорка)

Если бы «Современника» не было, его надо было бы выдумать. Он родился тогда, когда должен был родиться. Не раньше и не позже: на гребне волны 1956 года. Недаром его актеры называли себя «детьми XX съезда». Само время – со всеми его весенними надеждами и тревогами – дало ему жизнь.

И молодой театр, как барометр, чутко показал стремительный взлет стрелки гражданского самосознания общества, того поколения, которое как раз в эту пору входило на подмостки сцены. Он рождался в тот самый год, который стал «годом огромных острых осмыслений собственной недавней жизни» (М. Козаков).

Когда сегодня вспоминаешь те первые годы возникновения «Студии молодых актеров» (или «Студии молодых режиссеров»), как вначале пробовали называть только начинавшееся дело, то непременно видишь Олега Ефремова не одного, а в «групповом портрете». Рядом с ним, плечом к плечу, его друзья-единомышленники - Игорь Кваша, Евгения Евстигнеев, Олег Табаков, Галина Волчек, Лилия Толмачева. Шестерка юных «создателей» будущего «Современника», они казались общей стаей, неразрывно слитой друг с другом (хотя и тогда горячо меж собой спорили).

Тогда они повсюду – со своим вожаком – ходили вместе: и на репетицию, и в кабинет министра культуры Е.А. Фурцевой, и в школу-студию МХАТ – попросить у «папы Вени» – ректора В.З. Радомысленского репетировать там ночью, и в Курсовой переулок к своему другу-наставнику профессору В.Я. Виленкину – посоветоваться о репертуаре, структуре и главное – о «манифесте» будущего театра. В нем, как рассказывает Виталий Яковлевич (у которого на дому каждую ночь собирался «штаб», велись дебаты, репетиции, почти четыре месяца кряду никто не спал), содержалась программа всего заваривавшегося дела: главной идеей была миссия очищения загрязненного родного дома. В манифесте была и своя негативная и позитивная часть – по отношению к мхатовским традициям.

Устанавливались свои этические нормы будущего коллектива, принцип равноправия и выборности, который на первых порах соблюдался строго.

Общей стаей будущие «современниковцы» входили и в кафе «Артистическое», что напротив Художественного театра – наскоро чего-нибудь перехватить (чаще – в долг, денег ни у кого не было), послушать только начинавшего петь свои песни Б. Окуджаву, встретиться с молодыми авторами – В. Розовым и А. Володиным, приехавшим из Ленинграда, послушать, как читают свои стихи еще никому не известные Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина и А. Вознесенский, посмотреть рисунки молодых непризнанных художников, поговорить по душам с близкими критиками, из журнала «Театр» (где все мы тогда работали под редакторством Н.Ф. Погодина). «Мозговым центром», энтузиастом всех тогдашних бесед был талантливый критик Владимир Саппак, смуглый, темноглазый, с тихим добрым голосом, уже неизлечимо больной, но стойкости духа необыкновенной. Вскоре он вошел в художественный совет «затеваемого театра».

Записи из дневника В. Саппака:

«24 июня (1956 г.)... Еду к Ефремову – он доигрывает спектакль в ЦДТ... На «левой» машине мчимся к Розову... Володин приехал раньше нас. Обсуждаем его пьесу («Фабричную девчонку»). Решили – выдирать зубами у своих товарищей не будем, будем ставить параллельно. (Молодой режиссер В. Львов-Анохин начинал репетировать «Фабричную девчонку» в ЦТСА – М.С.). Но вторая пьеса Володина – наша...»

«27 июня (1956 г.). Итак, дальше. В пять часов вечера встретился с Олегом в ВТО, и началось наше большое турне. Сначала там, в ВТО, поговорили с Розовым. Затем на такси помчались к Львову. Боря еще больше, чем раньше, обложен фотографиями Улановой, Бучмы. (Вначале предполагалось, что, как и А. Эфрос, Б. Львов-Анохин войдет в основатели «театра молодого режиссера», но он уже работал в ЦТСА, и одновременно писал книги об Улановой и о Бучме. – М.С.). Разговор был интеллигентный, хотя я и пытался внести в него демократизм, потребовав для голодного, ничего с утра не евшего Ефремова – завтрак...»

... Олег вскакивает, краснеет, теребит волосы, он почти кричит. – Я никогда бы не поставил «Вечно живых», если бы все дело не основывалось на самых высоких принципах демократизма. Демократизм – это ответственность каждого.

Перехожу прямо ко вчерашнему нашему заседанию. Розова не было, и мы встретились вчетвером... Ефремов сказал, что все это время он очень много думает (по ночам даже) над тем, как организовать, построить новый театр, какова должна быть его структура. (Я по совету Н.Ф. Погодина завел блокнот и все записываю. Делаю заметки карандашиком непосредственно во время споров, вызывая тем самым улыбки присутствующих, летопись творится, так сказать, синхронно...).

Итак, позиция Ефремова: театр – кооперативное товарищество актеров. Главное – коллектив, построенный и управляемый демократически. Выборный худ. совет, выборное правление. Все вопросы решаются голосованием. Каждый отвечает за каждого и каждый отвечает за все. Отсюда – чувство ответственности перед коллективом. «– Для меня вопрос коллектива очень интересный вопрос – говорит Олег. – Я с малолетства думаю о нем. Ради этого я и затеял новый театр, театр, где последний актер и первый режиссер – едины. Психологически это очень важно. Без этого все разлезется по швам».

Точки зрения, таким образом, выявились, спор был жарким, я боялся, что он заведет в тупик, что возникнет опасность раскола, но этого не произошло. В спор вмешались Виленкин и я, стремясь выжать из него «рациональное зерно». К концу вечера вопрос был решен. Было дружно принято компромиссное, а, на мой взгляд, просто новое и очень интересное решение. Вот как выглядит теперь наш проект. Театр представляет из себя синтез принципа художественного ансамбля, постоянной труппы с принципом антрепризы. Примерно 20 актеров составляют ядро театра. Это «старики», хранители традиций и т.д. Кроме того, двадцать приглашаются на договор – большей частью на конкретную роль. В конце каждого сезона худ. совет решает судьбу каждого – в зависимости от успехов и интенсивности

творческой жизни в минувшем году. Никакого балласта. Каждый получает по труду, в театре правление и худ. совет выборные. До открытия театра действует и полномочная группа инициаторов.

Как все это возникает? Есть график. 1 сентября начинается работа...

... Разошлись после часа. На смену жаре в Москву вверглись холод и дождь. Виленкин одолжил мне плащ. Ефремов заплатил за такси. Так закончился этот день... Самое поразительное, конечно, это всеобщий и все нарастающий интерес к нашей затее. Ко мне подходят часто, расспрашивают, буквально все знают, что возникает новый театр. Я даже поведал о наших планах М.Ф. Романову, и вот Романов сказал, полушутя, а может, и серьезно, что готов приехать в Москву и сыграть в нашем театре Штокмана – это, конечно, на редкость его роль!»

«7 октября (1956 г.)... Разве не может так быть, что я стою у начала, у истоков какого-то интереснейшего и большого дела, которое где-то там, в будущем, разрастется, «обжелезится» и по-крупному заявит себя?»

«15 октября (1956 г.) Первый сбор труппы. Открывает Ефремов. Очень волнуется. «Зачитать нашу декларацию?» Виленкин читает... Это был вечер, который взволновал каждого. Все, как по команде, пришли свежесвыбритыми, в галстуках, тщательно повязанных, и рубашки надели белые – теперь редкость. Все ощущали торжественность момента. Перед началом договорились, что никакого президиума, никаких речей. Сдвинули столы. Сели в круг. Ефремов говорил первый. Так волновался, краснел, долго не мог начать и говорил от волнения чуть ли не шепотом...

... Расходились не поздно – еще успели на метро. Выпускали нас через внутренний двор, шли «задворками МХАТа». Виленкин показывал: вот окно артистической

Читаешь сегодня эти живые заметки Володи Саппака, и думаешь: на что же это все так похоже? Словно однажды уже где-то случилось... Были споры о структуре и о демократизме, о «ядре» основателей, было волнение главного режиссера, который никак не мог начать говорить, совладать со своим голосом. Батюшки, да, конечно же, это чем-то напоминало первый сбор труппы только-только создаваемого Художественно-общедоступного театра, тот день 1898 года, когда Станиславский, поборов волнение, произнес свои ставшие историческими слова о том, что «мы стремимся осветить темную жизнь беднейшего класса, и этой высокой цели посвящаем свою жизнь»⁵. Ведь сказал же тогда Ефремов от имени коллектива, что считает для себя неременной обязанностью «обращаться к животрепещущим, центральным проблемам эпохи, говорить со сцены о современных чаяниях». Может, потому прогноз Саппака и оказался так дальновиден.

Но, разумеется, только напоминало. За шесть десятилетий и жизнь России, и ее культура, искусство, сама психология людей настолько изменились, что прямые аналогии тут проводить рискованно, да и просто несерьезно. И все-таки нечто общее проступало. Что же?

Прежде всего то, что новое студийное движение – в противовес стабильной, устоявшейся театральной системе – возникало по частной инициативе, поднималось «снизу», без всякой поддержки «сверху», без всяких прав и административных решений, на свой страх и риск. Тогда, даже внутри самого МХАТа это стихийно возникшее движение поначалу вызывало к себе отношение едва ли не враждебное (вспомним, как относились к юным художественникам деятели Малого театра или Александринки...). Это потом, много лет спустя сама «сочтет нужным усыновить свое незаконнорожденное дитя». А в ту пору полемика молодых со старым Художественным театром казалась поступком едва ли не кощунственным.

Другим, еще более существенным моментом, укреплявшим жизнестойкость будущего «Современника» было то, что молодой театр

⁴ Цит. по статье А. Свободина «Студийные годы». «Театр «Современник», ред.-сост. А. Свободин., М., Искусство, 1973 г., с. 125-126.

⁵ Цит. по статье Е.Дороша «О «Современнике», там же, с. 5.

вдохновлялся единой и высокой театральной идеей – идеей возрождения лучших традиций создателей МХАТ, для воспитанников школы-студии имени Вл.И. Немировича-Данченко священных и нерушимых. Та миссия, которую брали на свои плечи недавние студенты школы-студии, была не книжной выдумкой, но острейшей необходимостью современного театрального процесса, требовавшего решительного обновления.

Из статьи Е. Дороша "О "Современнике" (1967 года):

«Современник» начал с основного в искусстве – с правды... Молодой коллектив, мне думается, потому и отважился назвать себя «Современником», что ощутил главенствующую тенденцию времени – стремление к правде. Отсюда то единодушие, та атмосфера взаимного доверия, какие объединяют здесь сцену и зрительный зал, едва лишь начался спектакль.

В таких случаях, я бы сказал, искусство приобретает память. Последнее едва ли нуждается в подтверждении однако я могу сослаться на то, что у нас уже немало театров, особенно молодых, где сегодня звучат голоса Станиславского и Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Брехта... Должно быть, самое понятие «правда», если говорить об искусстве, столь велико, что оно вбирает в себя не только действительность, то есть повседневную жизнь, но и все существующее в художнике, вернее, в народе – его историю, традиции, культуру, в том числе и культуру других народов.

Станиславский писал, имея в виду Художественный театр, что он зародился «от зерна щепкинских традиций», признавая первенствующее место на сцене за артистом. Я думаю, что это могли бы повторить все, кто создавал «Современник», с той лишь разницей, что традиции, от зерна которых зародился театр, они назвали бы традициями Станиславского...

Подобно тому как Станиславский, по завету Щепкина, в поисках средств против наигрыша и штампа, утвердившихся в ту пору на русской сцене, обратился к живой, подлинной жизни, - подобно этому молодые артисты, организовавшие "Современник", я бы сказал, по завету Станиславского,

обратились все к тому же единственному во все времена источнику, но уже не против одной лишь ненатуральности, хотя и ее доставало, причем не только в театре, но и в живописи и в литературе, а еще и против мнимой похожести, мнимого реализма.

Внешне, однако, ученики не походят на учителей. У каждого времени своя эстетика, и художник всегда выражает время, разве что несколько опередив своих современников...»⁶

Решающим, на мой взгляд, обстоятельством создания «Современника» было то, что во главе его (как и в момент создания МХТ) встал настоящий театральный лидер. Речь идет, разумеется, не о прямых аналогиях между Станиславским и Ефремовым, по сути бестактных и неуместных. Каждое время выдвигает того вождя, которого заслуживает, это аксиома. Однако обратим внимание на то немаловажное обстоятельство, что уже в ту раннюю пору Олег Ефремов складывался как личность, способная повести, увлечь за собой людей. Изначально в его характере проступало свойство вожака, умеющего собрать и сплотить своих товарищей вокруг волнующей и объединяющей всех общей цели.

Позже это свойство личности Ефремова назовут «театрообразующим» началом. И правда: где бы он ни был, Ефремов всегда, как магнит притягивал к себе людей, ему готовы были верить, для него и с ним рады были работать. В этом проступал не только магнетизм души, личное обаяние талантливого человека, хотя и это часто покоряло окружающих его людей. Тут приоткрывалось и нечто большее, связанное с чертой современного человека, с особым чувством хозяина своей страны. Все, кто общался с Ефремовым, воочию видели, убеждались в том, что этот человек может смело брать ответственность на свои плечи, решать порой, казалось бы, безнадежно нерешаемые вопросы, упрямо, принципиально и до конца отстаивать свою гражданскую и художественную позицию, способен до упора вести и до победы доводить начатое дело, в которое верил как бы это ни казалось трудной, почти невыполнимой затеей. В этом умении «взять и решать» очевидно и проступал свойственный ему демократизм простой рабочей природы, человека из народа, от имени и по поручению которого он делает свое дело, осуществляет свое призвание.

⁶ Цит. по статье Е. Дороша «О «Современнике», там же, с. 3-4

Ефремов был ненамного старше своих друзей-единомышленников, актеров «первого призыва», с которыми вместе начинал общее для всех них дело. Он родился в 1927 году, и к моменту организации театра, ему было неполных 29 лет. Но за годы после окончания школы-студии МХАТ, он успел приобрести некоторый художественный авторитет - и как актер Центрального Детского театра, и как режиссер, и как педагог школы-студии МХАТ, где у него на курсе учились Г. Волчек, И. Кваша, О. Табаков, Е. Евстигнеев, В. Сергачев и все они, вместе с выпускниками других курсов с радостью откликнулись на его призыв создать «студию молодого актера».

Поначалу, все первые организационные годы новому театру жилось трудно. И тут понадобилась вся воля, все упорство молодого лидера, чтобы свое детище отстоять. Мало того, что у студии долго не было своего помещения, и ей приходилось репетировать по ночам, показывать свои первые спектакли в случайных клубах. Все работали на «чистом энтузиазме», на общественных началах, не имея ни зарплаты, ни средств и прав на декорации, афиши, программы и прочее. Студия вообще долго не имела никакой официальной «прописки», никаких «прав гражданства», коль скоро претендовала не на любительскую, а на профессиональную деятельность. А тут вступали в действие свои, твердо установленные правила, свой регламент.

С самого начала студия вступила в состояние постоянной несинхронности с существовавшими репертуарными правилами, и почти каждый новый спектакль ей приходилось отстаивать, «пробивать» через все редакторские препоны, а некоторые постановки так и оставались «нерожденными душами». Об этом стоит вспомнить сейчас, потому что теперь, почти тридцать лет спустя, нам порой кажется, что «Современник» легко, как по маслу вошел в театральную жизнь конца 50-х годов, и путь его только что не был усыпан розами. Будто принят он был радостно, как «законнорожденный» ребенок, как свежая ветвь старого мхатовского дерева, и ему, в отличие от «сомнительных» по части родства русскому искусству ветвей мейерхольдовского, вахтанговского, таировского деревьев, сразу была открыта «зеленая улица». На самом деле все было вовсе не так просто, что я ниже и постараюсь показать с помощью самих «современниковцев».

Да, почти сразу возникшую студию назовут коллективом «единомышленников», потому что действительно общая идея, убежденность и особенно воля молодого руководителя твердо скрепляла, плотно связывала крепким жгутом всех участников студии. Сегодня я бы скорее назвала их

коллективом «единоборцев», потому что спланировала их тогда не столько общая теоретическая мысль, общая, близкая всем школа, сколько общая борьба за правое дело, круговая оборона, которую держали юные студийцы, дружно отстаивая свои спектакли. «Когда начинался «Современник», – рассказывает Олег Табаков, – мы жили спинами вовнутрь. В «Вечно живых» я репетировал маленькую роль, и, устав, ночью засыпал, а когда просыпался, видел, что они репетируют прекрасно – и счастливый засыпал».

Из воспоминаний Л. Толмачевой:

«Мы не считали себя романтиками. Нам казалось, что мы суровые реалисты и практические люди. Мы действительно были тружениками. Каждая минута на учете. У одних театр, где служишь, у других учеба, - весь день занят. В нашем распоряжении оставалась ночь. Когда все возвращаются по домам, мы шли работать. Нас было мало, человек пятнадцать, а комната, предоставленная нам в Школе-студии МХАТ, была вовсе крошечная. Репетировали, сидя на стульях; двигаться негде. Курили тут же, не тратя времени на перерывы; и через час почти не видели друг друга в табачном дыму. Вытяжная труба из столовой под нами доносила запахи вчерашней капусты и котлет с луком. Разговаривали громко, от нетерпения перебивая друг друга. Нам важно было доспориться до ясной и общей для всех нас правды: мы мечтали о театре единомышленников. Понимать друг друга, быть заодно во всем – в вопросах искусства и в вопросах жизни. Мучиться одним, радоваться одному. Выразить себя. Быть театром нашего поколения.

Мы прощали нашей комнате ее тесноту и ее кухонные ароматы; мы не обижались друг на друга за крики. А если и обижались, то легко прощали. Чего не прощали – так это предательства. Предательства общего дела. Мы видели его, это дело, большим, было страшно, сможем ли, по плечу ли на начато... Но легкого – того, что заведомо по плечу, – не хотели.

Наши домашние волновались за нас. Мы ходили худющие, бледные, нас, наверное, узнавали по худобе: эти из «Современника». У нас была неистовая «отдача» в работе. С неистовостью соединялась жестокая боязнь соврать, произнести слово, не имея на него права. Нас окрестили

«шептательными реалистами». А нам была отвратительна ложь, произносимая хорошо поставленными голосами. Хотели сверяться с самой правдой дня, его идей и ритмов, а не с правилами «театрального реализма». Хотели того, что Немирович-Данченко в противовес ему называл когда-то «жизненным реализмом». А, скажем, правдоподобие и обстоятельность декораций нас не очень волновали. Актер может вынести коврик, расстелить его на сцене – и это может стать началом настоящего театра и настоящей правды.

В дневные часы школьную сцену нам обычно не давали, занавес наших прогонов в первых спектаклях раздвигался в двенадцать часов ночи. Но приходили все, даже те, кто сегодня был занят. Мы были по-настоящему друзьями, как бы ни сложились дальше наши судьбы, я всегда буду считать себя счастливой, что встретила таких друзей – и Галю Волчек, и Олега Ефремова, и Игоря Квашу, и Олега Табакова, и Женю Евстигнеева, и Витю Сергачева.

Мы стояли в кулисах. Болели друг за друга. Одержимость одной идеей, это напряжение энергии нашего маленького коллектива заряжали зал. У нас было пока не очень много зрителей, но они желали нам успеха. Появились наши первые болельщики.

Нам не просто желали удачи. «Современник» как бы аккумулировал общее желание нового театра, создавался этим общим желанием – без него ничего не возникло бы. Друзья следили за каждым нашим шагом с тем большим беспокойством и требовательностью, что они вложили себя в начавшееся художественное дело.

Самоотверженно и ревниво относился к нам Виталий Яковлевич Виленкин. Человек, кровно близкий Художественному театру его лучшей поры, наш педагог в училище, он так любил самую идею нового театра, что во всех нас вглядывался настороженно: стоим ли мы ее? Не мелковаты ли по своему человеческому и актерскому масштабу? Понимаем ли, за что беремся? Потом мы сами заразились той же настороженностью, жили тесно и как-то

«особно», гордясь не то, что собой (мы лучше многих критиков понимали, как далеко то, что мы пока делаем, от собственных наших художественных идеалов), а своими целями, тем, чему служим.

Нам помогли делом, как помогал «папа Веня», ректор Школы-студии МХАТ Вениамин Захарович Радомысленский, для которого мы были довольно хлопотными подопечными; он шел на все хлопоты снисходительно и стоически. Нам помогли любовью. Олег Ефремов, честное слово, может сказать, что ему повезло на людей, которые любили его и его идею как внутри, так и вовне театра.

... «Современнику» и вначале и позднее выпадало много трудных минут. Он то и дело бывал «под боем». Самим доказывать художественную правоту и гражданскую честность своей работы не так-то легко. В одну из таких минут мы нашли тонкую, умную поддержку критика А.В. Караганова и драматурга А.Д. Салынского. Они взялись за перо, чтобы разъяснить наши позиции, отстоять их правомочность. Перестраховочные тучи над нами тогда вроде бы разошлись...

Я думаю, что юность «Современника» была счастливой потому, что она пришлась на счастливое, полное мыслей и надежд, жадное к правде время, и потому, что «Современник» так или иначе это время стремился в своем искусстве выразить. Я думаю еще, что мы были счастливы зрителями: теми, кто сливается в этом общем имени – «зритель», и теми, кого знаешь лично, чьего прихода ждешь, чьему суждению веришь.

Я так ждала, например, когда придет в театр критик Владимир Саппак. Его нет в живых сейчас, и сегодня с особой остротой я понимаю, кем он был для нас. Я бывала так благодарна ему за постоянство его внимания к работе театра. За его мягкость, осторожность, боязнь «сбить» слишком ранним замечанием, за деликатную его принципиальность, за его удивительное чутье к артистическому замыслу и за удивительные «обезболивающие средства», которые он умел находить, говоря тебе о том, что не выходит, что идет в роли

«не туда». Актеру всегда необходима присутствие в зале такого человека. Не видя собственной работы, мы нуждаемся в зеркале – точном и терпеливом⁷.

Первым спектаклем студии молодого актера была постановка О. Ефремовым пьесы Виктора Розова «Вечно живые» в 1957 году, на которой «Современник» родился, и который стал его вечно живым спутником, почти такой же символической эмблемой как чеховская «Чайка» для Художественного театра. Это я пишу сейчас, почти три десятилетия спустя, и перо само выводит привычный текст, как нечто само собой разумеющееся. Тогда так прямо и категорически я вряд ли написала бы. Да и сам Розов вспоминает об этом событии достаточно скромно.

Из заметок В. Розова «Как сейчас помню!..» (1965 г.)

«Собирались по вечерам у Виталия Яковлевича Виленкина, в Курсовом переулке. Мечтали о новом театре. Тысяча вопросов: о репертуаре, кто будет финансировать, где добыть помещение, кого из молодых актеров пригласить, о режиссуре. Особенно много говорили о творческой программе будущего театра. Думали, думали, но так ничего и не придумали. И это было очень хорошо. Лицо театра не придумывается, а возникает. Ясно было одно: где-то существуют неоткрытые страны искусства, одну из них хотелось открыть. Идеалом мерещился МХТ своего цветения плюс новое время со своими ритмами, психологией, идеями, более глубоким разъятием жизни человеческого духа. А по ночам шли репетиции. После репетиций возвращались домой по улицам предрассветной Москвы и опять мечтали. Казалось, эти мечты никогда не осуществляются – так много трудностей было впереди. И в то же время само дело казалось настолько нужным, интересным и святым, что трудности должны были рассыпаться в прах.

Эмбрионом театра была работа Олега Ефремова в студии МХАТ над постановкой пьесы «Вечно живые». В той первой, студийной постановке новое, или «лицо будущего театра» проглядывало только для верующих, для тех, кто верил в этот театр, желая его рождения. Бурные долги

⁷ Рукопись из архива И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

аплодисменты, раздававшиеся после первых ночных представлений этой пьесы в помещении Школы-студии МХАТ были прежде всего чистосердечной поддержкой энтузиастов, их добрым намерением. Угадать в нем тот спектакль этой же пьесы, который игрался театром «Современник» 9 мая 1965 года с напряжением в десять тысяч вольт, было невозможно. А именно тогда-то – десять лет тому назад – он и родился.

Для меня «Современник» - это прежде всего то новое, современное, что связано с развитием традиционного русского театра Щепкина – Станиславского, театра исступленного поиска истины и справедливости через раскрытие глубины жизни человеческого духа. Я с удовольствием смотрю озорные постановки «Современника», но они для меня только отдых после трудов праведных. Забавные постановки встречаются и в других театрах. Но так тонко и глубоко, с такой точностью, с такой достоверностью проникнуть во внутренний мир современного человека, как это делают, например, умный и горячий О. Ефремов, нетерпеливый И. Кваша, обаятельный и лирический О. Табаков, загадочная Л. Толмачева или взрывчатая Н. Доронина – в других театрах делать не умеют. Именно в этом плане они современники, именно в этом направлении они сделали движение вперед в развитии нашего театра»⁸.

Что же было в этом «миленьком, но сугубо учебном» спектакле, в этом «эмбрионе» такого особенного, из чего мог вырасти новый современный театр? И вообще почему у истоков нарождающегося дела стоял свой, именно такой драматург, как Розов (параллельно давая жизнь и совсем другому театру, который создавал молодой режиссер Анатолий Эфос)?

Тут мне хочется сделать одно признание личного характера, чтобы объяснить истоки такого явления, как «драматургия Розова». Дело в том, что Виктора (или Витюшу – как мы его называли) Розова я знала с давних пор – «еще до войны». Он был постарше, уже заканчивал курс М.И. Бабановой, когда я только начинала учиться на курсе Ю.С. Глизер и М.М. Штрауха в Театральном училище при Театре Революции. И театр этот, и его училище, расцветшие при А.Д. Попове, считались в конце 30-х годов едва ли не самыми лучшими в Москве. Да так, пожалуй, оно и было, если вспомнить

⁸ Рукопись из архива И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

какие спектакли там тогда шли («Мой друг», «Человек с портфелем», «Ромео и Джульетта», «Таня», «Собака на сене» - всех не перечислишь!), какие актеры выходили там на сцену (М. Бабанова, М. Астангов, Д. Орлов, О. Пыжова, М. Штраух, Ю. Гливер, В. Белокуров, В. Толмазов – список можно тоже продлить до начинающих И. Переверзева, В. Гердрих, П. Крылова, Т. Карповой, до Д. Вуроса и В. Розова).

Волшебство сцены Театра Революции всех нас тогда затягивало, тем более, что рядом уже не было ни МХАТ II-го, ни театра Мейерхольда, а Художественный, нас с детства воспитывающий, уже сам был тронут тлением. Богатейшая мхатовская школа А.Д. Попова, ученика Станиславского, соратника Е. Вахтангова и М. Чехова, уроки вышедшей из лона мейерхольдовской школы великолепной актрисы М.И. Бабановой (в которую весь розовский курс был влюблен поголовно) – вот редкостная театральная «закваска», которую будущий драматург сохранил на всю жизнь.

А родом Виктор Сергеевич Розов был из Костромы, и приехал почти 20-летним, скромным, тощим и неказистым провинциалом в Москву поступать в театральное училище без всяких протекций и средств к существованию. Каким-то чудом был принят, и жил на грошовую стипендию в 60 рублей (т.е. 6 рублей по нынешнему счету), снимая угол в келье бывш. Зачатьевского монастыря (что стоит в переулке на Остоженке) у какой-то убогой старушки.

Туда, забегая к нему «на огонек», нужно было пройти по темному узкому коридору сквозь длиннющий строй керосинок и примусов, подымая развешанное мокрое белье, задыхаясь от чада и шипящих паров, пока, наконец, не доберешься до нужной тебе двери. А Витюша вовсе на весь этот «коммунальный ад» не обижался и не ворчал вовсе, а, напротив, и тут видел свое доброе: «а зато люди, люди-то какие хорошие есть, последним куском поделятся, не сквалыги, не хапуги какие-нибудь. А в комнатке – ну что ж, что тесно и темно, зато тихо, читай себе на здоровье...» Потом непременно начинался разговор «по душам», за чем мы, девчонки и мальчишки, собственно, и бегали в витюшину келью. Сюда, к нему «на свиданку» заглядывала и будущая его жена Надя Козлова, миловидная и способная «уже актриса!» Ермоловского театра, пока еще гордо не собиравшаяся замуж за актера-«неудачника», игравшего на сцене Театра Революции крохотные эпизоды.

От актерства Розова оторвала война (как впрочем и меня, иначе, быть может, я так бы и не сделалась театроведом, а осталась на всю жизнь «актрисой на маленькие роли»). Он пошел на фронт добровольцем – в ополчение. Потом было многое. Но до сих пор я вспоминаю рассказ его друга-однокурсника как они с Витей, грязные, обовшивевшие, в рваных шинелях, со стертymi ногами, замотанными в какие-то опорки, выбирались из окружения по деревьям, ловко научившись гадать бабам на картах и получая за то картофелину либо даже краюшку хлеба («смотри, вот и актерство наше сгодилось», – приговаривал, посмеиваясь, Витя). Впрочем «оптимисту» Розову повезло меньше, чем «мрачняге», смуглому греку Вуросу. Митька все-таки, всеми правдами и неправдами, дотащился до Москвы. Весь промерзший до костей, заросший щетиной, чумазый, он вдруг ввалился ко мне домой на Ленинградском шоссе, где еще едва теплился газ, и можно было его кое-как обмыть, накормить мороженым турнепсом и положить спать тут же в кухне на раскладушке, где ютились все. А вот Розов не дошел, был ранен, попал в госпиталь, едва избежал ампутации ноги, и на всю жизнь остался хромым. Какое уж тут актерское будущее, спасибо, хоть жив остался...

Тут, в госпитале, он и начал писать свою первую пьесу «Вечно живые». Правда, потом вспомнилось, что еще перед войной Розов уже пробовал сочинять что-то для театра: переделывал для Бурова французский народный фарс «Адвокат Патлен», вместе со всеми нами, комсомольцами Театра Революции, помогал секретарю райкома Борису Войтехову в рождении его остро современной, по тем временам небывало смелой пьесы «Павел Греков», за которую ратовал М.Ф. Астангов.

Пройдет еще много времени, пока первая пьеса увидит свет. Ее оттеснят другие, пойдут затянувшиеся годы лечения и поздней учебы в Литинституте. Потом в Центральном детском театре неожиданно примут его ученическую, подернутую сентиментом, но человечную пьесу «Ее друзья» (о слепнувшей девочке, которую выручает весь класс). Ее поставят, и с успехом О.И. Пыжова и Б.В. Бибииков. Потом там же пойдут его «Границы жизни» про рабочих ребят, над которыми работала М.О. Кнебель. А в 1955 году произойдет в его жизни, как и в жизни всего современного театра, настоящее театральное событие, когда молодой режиссер Анатолий Эфрос поставит его пьесу «В добрый час!» и прославит имя Розова на весь Союз.

Словом, к началу создания «Современника» он мог себя считать состоявшимся драматургом, и с проталкиванием «Вечно живых» на сцену

особенно не суетиться. Впрочем Розов уже и тогда суетливости не любил, даже стыдился ее в других, предпочитая спокойную настойчивость. Этим ему Наверное стал близок и Олег Ефремов. Тем более, что надо было отстаивать не просто свою пьесу, а помогать молодому, живому делу, что и потом Розов всю жизнь будет делать с особенным удовольствием и без усталости.

Вот здесь и будет уместно спросить: почему же человек, недавно прошедший фронт, написал свою первую пьесу не об окопной правде, а о правде тыловой? Заметим, что и потом, сколько бы Розова ни уговаривали обратиться к мотивам войны, героических подвигов прошлого, он упорно продолжал стоять на своем, и раз и навсегда избранной «семейной» тематике не изменял. Можно было упрекать за это автора (и еще как жестко упрекали!), а можно было и понять, что за этим упрямством стоит некий писательский принцип, некая стезя, которую он себе твердо выбрал.

Думаю, что близко увиденное лица войны раз и навсегда отвратило его от экстремальной ситуации, решаемой с оружием в руках. Ему стала ближе чеховская драматическая коллизия, которую человек способен (или не способен) разрешить только с помощью своей души, а не с помощью пули.

И все-таки отзвуки прогремевшей войны неслышно шумели за каждым словом пьесы, как строгий категорический императив судьбы того молодого парня, который мертвым упал на мерзлую землю во фронтовом лесу, чтобы остаться для всех «вечно живым».

Это я пишу сегодня, когда пьеса Розова воспринимается чуть ли не классикой, и около тридцати лет живет на сцене «Современника» и многих других театров страны. А тогда была растерянность перед непривычной ситуацией, и казалось, что критики, может быть, в чем-то и правы, упрекая молодого драматурга за то, что он неизвестно зачем поставил в центр своей пьесы не того прекрасного парня, который ушел на фронт и там геройски погиб, а ту девушку, которую он любил, но которая верности ему не сохранила. И правда, зачем зрителю копаться в душевных переживаниях этой совершившей непростительную ошибку, мало достойной нашего сочувствия сомнительной героини, проливающей слезы по поводу отнятой у нее подарочной белочки с золотыми орехами (эта белочка особенно как-то раздражала явным привкусом сентимента)?

Должна признаться, что и у меня подобные сомнения снял через несколько лет только фильм Г. Калатозова «Летят журавли», переведенный

в совсем иной, романтический регистр, где трагически мятущаяся героиня Вероника – Татьяна Самойловой на наших глазах так жестоко и отчаянно казнила себя за совершенную измену единственно любимому (которым был, к тому же, такой прекрасный молодой Алексей Баталов!), что никакой сладенькой белочки никто даже не замечал.

Но все это было потом. А тогда, когда пьеса только репетировалась и впервые выпускалась в «студии молодого актера», подобные и другие, еще более грозные вопросы все множились, редактора требовали все новых «поправок», новых просмотров. Судьба пьесы была под вопросом, и в этом смысле Розов разделил участь многих начинающих драматургов. По счастью, и автор и режиссер оказались людьми с порядочным запасом прочности и терпения, чтобы отстоять свою правоту и довести дело до победного конца.

Премьера «Вечно живых» стала серьезным событием в жизни молодого коллектива. Вопреки опасениям не в меру осторожных редакторов, она не вызвала никакого «потрясения основ». Скорее, напротив, для умонастроений 1956 года спектакль показался даже несколько традиционным. Никаких режиссерских новаций, снова привычный семейный быт и длинные разговоры за чайным столом. Правда, это уже был совсем иной быт, стронутый с насиженных мест, давно лишенный знаменитого чеховского уюта, поневоле неустроенный и бедный, даже аскетичный. Случайно набранные стулья и столы выстуженной коммунальной квартиры, продавленный дерматиновый диван с высокой спинкой, фанерная перегородка, за которой мелькают тени, кто-то переодевается, отсыпается после ночного дежурства, и прямо на сцене – вечно коптящая керосинка, около которой только и можно теперь согреться. Сюда входят прямо в пальто, в телогрейках, с плеч не сбрасывают безрукавок, зябко кутаются в платки. Здесь, в эвакуации, для людей, работающих в местном госпитале, привычнее военная гимнастерка, а шелковое платье со смелым декольте у Нюрки-хлеборезки или роскошный меховой воротник «шалью» на шубе администратора из филармонии выглядят прямо-таки кощунственно.

Позиция режиссера Ефремова тут была заявлена почти демонстративно. Нет, скорее инстинктивно: принцип *извлечения образа из простейшего*, который потом станет для его режиссуры определяющим, пока еще возникал как бы неосознанно. Да, перед нами был «бедный театр», который советской бедностью почти гордился.

Сердцевина режиссерского решения лежала в резком противостоянии тех, кто разделял тяготы войны, и тех, кто на войне наживался. Краденая буханка хлеба, лекарства, сунутые как взятка за «бронь», обличали не просто мошенников, но военных преступников. Тут Олег Ефремов, прошедший детство в небольшом сибирском городке, где отец его служил бухгалтером в местном лагере, успел во время войны, в свои 14-15 лет, немало повидать и понять. И на всю жизнь стать строгим максималистом.

Камертон всему спектаклю – для меня, во всяком случае – задавал сам Ефремов, игравший тогда небольшую роль Бориса, того парня, который в первых, коротеньких, еще московских сценах, прощался с любимой им Вероникой, с отцом, сестрой, бабушкой перед уходом на фронт добровольцем. «Если я честный, я *должен*» - слова эти высокий худощавый юноша в клетчатой ковбойке произносил без всякого пафоса, резко рассекая воздух рукой и твердо ставя точку на слове «должен».

Из статьи И. Соловьевой и В. Шитовой «Бороздины и люди напротив» (1964 г.):

«Борис – Ефремов... держал лирическую тему спектакля. И не только становилось бесконечно жаль этого высокого, по-мальчишески тонкого Бориса, с его деликатной застенчивой твердостью, с его изящными и знающими любую работу руками, здесь занятыми починкой репродуктора, с его чистотой и ответственностью взрослого человека, но думалось и о том, как обеднела жизнь от того, что он не вернулся, от того, что выбиты лучшие из этого поколения. А это было действительно прекрасное поколение, юноши, которых звали ровесниками революции. Естественный интернационализм, естественный коллективизм, естественная презрительность к стяжанию. Русская революционная воспитанность, вобравшая в себя нравственную традицию народа. Им еще предстояло думать, решать и действовать. Действовать им пришлось в войну, в которой они гибли и победили.

... В поступке Бориса – Ефремова была сила и ответственность личного поведения во все той же общественной ситуации.

... Тема театра «Современник» впервые послышалась нам в тот момент, когда под пальцами Бориса – Ефремова радио вдруг заговорило, и он, движением плеча отстранив девушку, кинувшуюся было выключать, слушал хриловатый, искаженный голос диктора. Борис – Ефремов сидел, не выпуская из рук черной тарелки старого репродуктора, неподвижно, словно случайное движение могла бы расплескать тяжелые слова, переполняющие ее. Голос из репродуктора звучал прямо ему в лицо, Борис наклонился над ним, лежащим, как наклоняются над раненым товарищем, боясь потерять его слова, не расслышать его просьбы, прощания, приказа.

«Если я честный, я должен...»⁹.

Тема спектакля уже в первом его варианте, просматривалась в том, как полярно были разведены здесь строгая интеллигентность и жадное мещанство, исконная русская духовность и тоже из каких-то низких русских корней произрастающая материальная бездуховность. Эти низкие, позорные человеческие ноты звучали громче всего в горле Нюрки-хлеборезки, какой ее – смело и откровенно – обнажила перед лицом зрителей Г. Волчек. А потом, в новых розовских пьесах станет еще яснее, сколь социально враждебна для автора подобная человеческая особь.

Из той же статьи И. Соловьевой и В. Шитовой:

«Кажется, это целый хор обнаглевших, перебивающих друг друга голосов. Но это голос Нюрки, одной Нюрки.

Галина Волчек играет разжиревшую до изумления хлеборезку, заставляя нас думать вовсе не о том, до чего же эта баба горласта, до чего же привыкла перебивать не только других, но и сама себя, то доругиваясь с Варей, то вылупив зенки на дорогое кольца и настырно прицениваясь, то лопааясь от удовольствия при воспоминании, как только что еще раз обдурила ревизоров-молокососов...

За Нюркой – Волчек встают не лица, но лицо. Харя. Война ведь имела и это обличье. Обличье наглежащего

⁹ ж. «Театр», 1964 г., № __ стр. __

воровства. Подпольные сотни тысяч, опасливо и энергично впервые пускаемые в оборот... «Организация» личных трофеев, которые умудрялись гнать целыми вагонами, или куда менее масштабное разворовывание манной крупы в домах для сирот...

И Волчек видит в своей Нюрку эту харю, гиперболизированную и достоверную маску. В этой матерьяльнейшей бабе с ее тугим перманентом, с ее шиком сорок второго года – сверкающими высокими ботами, чернобуркой, извлеченной из хозяйственной сумки, и стеганными плечиками под голубым крепжоржетом в цветочек – есть что-то аллегорическое. Ею наворованным завален стол, и она за столом «Царица бала»¹⁰.

В новой редакции 1964 года «Вечно живые» прозвучали еще более внятно, и по масштабности своей внутренней темы гораздо внушительнее, главным образом потому, что О. Ефремов теперь взял на себя образ Федора Ивановича Бороздина, старого доктора, отца того Бориса, которого играл прежде. Исполнением Ефимова глубинная розовская тема достоинства старой русской интеллигенции, в первом варианте несколько обытовленная мягкой округлостью манеры М. Зиминой, выдвинулась с такой властной силой вперед, что старый Бороздин стал центром и нравственным оправданием всего спектакля. На Бороздина – Ефремова стали ходить в «Современник» так, как прежде ходили во МХАТ на Войницкого – Добронравова. И впервые подумалось, как, в сущности, этому актеру близок Чехов, которого он однажды с блеском сыграл в студенческой работе «На чужбине»...

Из названной выше статьи:

«Олег Ефремов играет человека, которого сейчас, наверное, нет в живых. И его исчезновение ощущаешь тем острее, чем несомненной, единственной, «плотнее» он на сцене. Здесь есть щемящая сила точности восстановления по жизни знакомого и из жизни ушедшего. Именно точностью воспоминания создается точность отдаления.

¹⁰ ж. «Театр», 1964 г., № __ стр. __

Отсюда некое пространство между героем и актером, некое поле эстетического напряжения, отсюда особый строй образа. Как будто бы время сгустилось, отвердело, сохранив прозрачность, и – прозрачное – разом отделяет и высвечивает, увеличивая. Не дымка времени, не его поволока, размывающая и скрадывающая, а именно это увеличение светом, прозрачностью и отдалением.

Вот доктор Бороздин. У него красноватые, глянцевые от постоянных профессиональных ожогов сулемой и йодом руки, болезненно-зябкие в зиму войны, когда и дома не отогреешься. У него пиджак человека, которому решительно безразлично, хорошо ли этот пиджак отутюжен и по моде ли выкроены лацканы. У него манеры доктора, помнящего, как это важно – войти в палату или в растерянный дом больного, успокоить властностью, за которой пациенту всегда видна надежда: этот-то знает, этот-то поможет... Должно быть, после смерти жены и сердце сдало и попивать стал, и бессонницы не лечил снотворным, а просто почаще стал подменять коллег на ночных дежурствах.

Это все живое, собственное, лично доктору Бороздину принадлежащее, а от Ефремова – точность исторического рисунка, его нежная сухость, его отданность времени.

Наверное, для Ефремова за его Бороздиным стоит какой-то конкретный человек, конкретность воспоминания о нем. Но играет он так. Что мы совершенно не должны гадать об имени и биографии того человека. Просто для каждого за Бороздиным обнаружится свое воспоминание. Каждый знал вот такую квартир... В таких домах жила свобода воспитанности, свобода деликатности, которая как-то передавалась и тем, кто сюда приходил. Здесь быт, оставаясь бытом, любимый как быт, был одухотворен и поставлен на свое место... И великолепные нравственные правила русской интеллигенции здесь тоже были в обиходе, в употреблении каждый день.

И вот из этого дома провожают на фронт сына, который не вернется»¹¹.

А потом, в эвакуации этот доктор, пережив потерю беззвучно, как тяжкий долг, о котором и говорить-то вслух не приятно, вдруг неожиданно взорвется, но как! Так, что голос Ефремова забьет, застрочит пулеметной очередью по тому подлецу, который его именем сумел схлопотать себе «бронь»: «Кто повод дал тебе в нашей семье для такого поступка?!» И эти ударные слова доктора Бороздина взвоятся с той мерой гнева и утверждения своей «борозды», глубоко распаханных нравственных принципов русской интеллигенции, в которой открыто проглянет и гражданская «программность» «Современника», и его школа «коренного русского психологического реализма» и коренная же русская учительность искусства»¹².

Но все это проступит, проявится в спектакле как на фотоплёнке потом, а пока ясно было лишь то, спектакль «Вечно живые» вливается, со всей его «стаей» одержимых ребят, в общее движение молодого искусства и литературы конца 50-х годов. Что рядом с ним, родственными «по группе крови» уже встают те начинающие поэты, кто читают срывающимися до хрипоты голосами свои первые стихи в Политехническом или у памятника Маяковскому (вернувшаяся только что «из-за рубежа» моя бывшая сокурсница воспримет это как небывалую дерзость и, пройдя мимо памятника Маяковскому, с возмущением, войдя ко мне в дом, спросит: «Кто же им позволил такое безобразие, кто разрешил?!»).

А между тем прошедшая войну поэзия С. Гудзенко, А. Межирова, Д. Самойлова, Б. Слуцкого, Р. Рождественского, Б. Окуджавы и совсем тогда юных Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, А. Вознесенского, О. Чухонцева уже неслась, поторапливая бег, впереди всего литературного процесса, обгоняя все прочие жанры – и прозу, и драматургию тоже. В этом сказалась своя закономерность – веление романтической поры обновления, жажды весеннего бурного разлива, прорвавшаяся рождением ярких поэтических

¹¹ ж. «Театр», 1964 г., № __ стр. __

¹² ж. «Театр», 1964 г., № __ стр. __

талантов. Восстанавливалась в правах утихшая было со времен Маяковского «гражданская» лирика, мотивы остро-современные, общественно яростные и социально заряженные, субъективно несдержанные и публицистические. Откровенность авторского высказывания по самым трудным, наиболее болезненным вопросам тут служила непременным знаком новизны. А уход в «чистую» лирику казался чуть ли не трусостью, едва ли не изменой общему долгу и предназначению поэта в быстро меняющемся мире.

Проза поспешала за поэзией во втором эшелоне, для эпической объективности нужна была дистанция. Спускаясь на землю с романтических высот, молодые прозаики, один за другим заговорили языком более трезвым, менее экзальтированным, но столь же откровенным, доверчива кинувшимся навстречу неожиданно открывшейся, давно взыскуемой правде. И когда впервые печатались в «Новом мире» или в «Юности» свежие, невыдуманные, преданные истине очерки, рассказы и повести В. Овечкина и А. Яшина, Ю. Трифонова и В. Тендрякова, Б. Балтера и Ю. Казакова, В. Семина и В. Солоухина, когда в литературу приходили такие имена, нет, целые художественные миры, как В. Шукшин, Ф. Абрамов, Ф. Искандер, Ч. Айтматов, становилось ясно, что в жизни современной прозы тоже настает новая пора, прокладывается своя неостановимая и глубокая борозда правды, до сих пор в лицо неопознанной.

Драматургия, как обычно, запаздывала, хотя, казалось бы, само переломное, бурно меняющееся на глазах время уже давно набухало внутренним драматизмом, поторапливало, выталкивало на подмостки новых героев, обнажая остро-конфликтные ситуации, в которые их ставила жизнь. Однако укоренившиеся каноны «бесконфликтности» приход новых имен в драматургию сдерживали, притормаживали: здесь появлялись не десятки, а лишь редкие единицы – В. Розов, А. Володин, Л. Зорин, позже И. Дворецкий. Правда, «старая гвардия» драматургии, почувствовав прилив новой волны, тоже попыталась ввести в свои пьесы мотивы остро-актуальные, но делала это поневоле компромиссно, с оглядкой на привычный регламент, как это происходило в пьесах А. Корнейчука, А. Штейна, К. Симонова... Даже самые лучшие из них вступали в отношения с временем сложные.

«– Вот моя новая пьеса, – сказал мне однажды Николай Федорович Погодин, – прочтите, позвоните». (Я тогда у него в журнале «Театр» ведала отделом драматургии). Это был «Сонет Петрарки», который потом пошел у Охлопкова. Я, конечно, мигом прочла (мы все в редакции тогда любили и читали Погодина – «шеф» был по-своему человеком нелегким, но

самобытности таланта и ума необычайной). Признаюсь, пьеса меня как-то разочаровала, хотя написана была мастерски. Но позвольте сейчас, после всего того, что произошло, что пережито, писать о драме стареющего человека, влюбленного в молоденькую девушку... И это пишет сегодня автор «Моего друга» и «Кремлевских курантов»! Набравшись храбрости, я все-таки позвонила. «Ну что?» Я начала лепетать, что пьеса, конечно, замечательная, но что я ожидала от него сейчас иного, бестактно пошутила, что Гаупман уже на этот сюжет пьесу написал и неплохую, почувствовала, что на том конце трубки «старик» накаляется раздражением, и бухнула прямо: «Николай Федорович, ведь сейчас Вы снова можете и должны написать о своем главном герое Гае!» И в ответ услышала неожиданный крик, почти вопль: «Что вы такое говорите?! Да ведь кости Гая давно сгнили в Сибири!..»

Позже Погодин, правда, написал пьесу «Черные птицы» о своем «реабилитированном» герое, и его в Вахтанговском театре исполнял все тот же, только постаревший на четверть века М.Ф. Астангов (который, как известно, блистательно играл Григория Гая в Театре Революции в постановке А.Д. Попова). Но интерес и сила пьесы явно перетягивались в сторону персонажа «отрицательного», того бывшего друга героя, который его-то и предал, и оболгал, и потом долгие годы его отсутствия мучился угрызениями совести. Еще позже Погодин, «тряхнув стариной», съездил к П.К. Пономаренко на целину, приехал помолодевший и написал, как когда-то в юности, свежую, хаотичную пьесу-очерк «Мы втроем поехали на целину», ее сразу поставила М.О. Кнебель в ЦДТ, но дальше «прогонов» дело не пошло, «весенние настроения» сходили на убыль, спектакль сняли, и пьесу назвали «ошибочной». «А вы говорите, о Гае пишите!», – зло буркнул мне Погодин, искоса поглядывая из-за редакторского стола. Той обиды он мне, видимо, не забыл. Но история с «ошибочной» пьесой ему не прошла даром.

Так, даже маститым драматургам нелегко было пережить эту неустойчивую, переходную пору. Что же говорить о молодых – о Л. Зорине, чья пророческая пьеса «Гости», срубленная на корню, до сих пор как бы и не существует вовсе. Об А. Володине, чье вступление в драматургию стало еще более драматичным (но об этом у нас речь впереди). Розов в этом смысле был счастливым исключением, хотя и ему почти с каждой пьесой всю жизнь приходилось хлопотно.

Думаю, что в судьбе Розова, так же как и в судьбе Ефремова, сыграла свою смягчающую, адаптирующую роль известная традиционность их

дарования, верования, самой манеры, лишенной вызывающего нигилизма, готовой не свергнуть, но продолжить не ими начатое, поддержать исконное русское наследие, опереться на корни вековой культуры.

Но, помимо всего прочего, тут решающую роль сыграла сама личность Олега Ефремова, о чем я уже упоминала выше. По природе своей он был рожден человеком коллективного действия. Менее всего индивидуалист, он всегда выигрывал, когда спланировал вокруг себя людей, и проигрывал, оставаясь в одиночестве. Что отличает личность Ефремова? То, что соединяет его со всеми. Он – человек толпы, каких много, с виду ничем особенно не примечательный. Такой парень мог бы «нормально» стоять у станка или крутить баранку машины, может ехать в студенческом строительном отряде или, строго сжав челюсти, держать пост на границе. Он повсюду *свой*. Лицо рядового человека с улицы, лишенное печати исключительности, даже артистичности, некой избранности. Такой легко затеряется в людском потоке, но, когда надо, не растеряется. Очевидно вот такое лицо, с которого как бы сняли актерскую маску, и необходима была сцене нового времени.

Поначалу в «Современнике» все, кто с ним работал, становились невольно на него похожими. Этот особый ефремовский рубящий жест, угловатая пластика вчерашнего подростка, еще не успевшего стать мужчиной, это привычка ударять на главное слово, эти упрямодвигающиеся желваки на худых скулах, даже его выцветшая ковбойка – все становилось общей униформой, от которой нелегко было отделаться.

Из воспоминаний М. Казакова:

«Я заболел тяжелой актерской болезнью: стараясь овладеть методом «Современника» (Казаков пришел туда от Охлопкова, у которого он сыграл Гамлета – М.С), я стал подражать Ефремову, его индивидуальной манере. Это ужасная болезнь. Продолжалась она долго: и в «Четвертом», и в «Вечно живых», и в «Третьем желании»¹³.

Это потом выяснится, какие они, в сущности, разные, эти современниковские парни, как вовсе не похож на Ефремова ни Кваша, ни Табаков, ни Евстигнеев, ни Щербаков, ни Никулин, ни тот же Казаков, у

¹³ Из архива И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

каждого из которых довольно скоро прорежется своя особая индивидуальность, манера поведения, свой стиль. Но тогда общее было для них важнее личного. И все с радостью, без обид и сомнений, этому единству, подчинялись. Их скрепляло родство по духу, по преданности идее, по общности поколения, социальной среды, по общему психологическому настрою молодежи тех лет.

Много позже Галина Волчек заговорит о Ефремове иначе: увидит прежде всего его уникальность.

Из воспоминаний Г. Волчек:

«Я думаю, что настоящее сегодняшнее искусство актера – это умение снять все маски. Обнажить человека. Чтобы суть была несомненна и видна... Не нервность на сцене! А именно искусство обнажения.

Во времена становления искусства Художественного театра стали говорить: «Хороший артист, со вторым планом». А мне кажется, чтобы показать, чем действительно живет человек, нужно иметь не один «второй план», а двадцать два плана разной глубины.

... Каждый человек – удивительно написанная роль! Скажем, на мой взгляд, самая трудная роль мирового репертуара – попробовать сыграть Олега Ефремова. Трудно назвать человека более цельного, более безусловного «положительного героя», более преданного идее... И в то же время, чтобы сыграть Ефремова по всей правде характера, и «двадцати двух планов» не хватит. Чего там только нет, в этом душевном мире! Просто чудовищная многогранность! Увлекается, даже если снимается в заведомо плохом фильме. И ненавидит себя, что увлекается во вред «Современнику». И все равно все эти вроде бы нелепые увлечения – накопления для главного.

Обаяние Ефремова огромно. Не в том смысле, что он тебе улыбнется, и ты ему все простишь (хотя и это в его власти!). Его обаяние – обаяние убежденности, почти фанатизма.

Он умеет быть убежденным в силах и даровании тех, с кем работает. Для театра – это неоценимое свойство»¹⁴.

Все так. И обаяние, и убежденность, и почти фанатизм. Не прагматик, но и не романтик в прежнем смысле, а скорее тот, кого сегодня называют ЛПР – *Лицо, Принимающее Решения*. А это – дорогого стоит.

И все-таки я должна признаться, что когда впервые увидела Олега Ефремова в жизни, в кафе «Артистическом», то чем-то была разочарована. Чем же? Тогда я на этот вопрос вряд ли смогла бы ответить.

Тогда я уже успела увидеть его на сцене Центрального Детского театра в первых розовских ролях, где он играл просто и естественно, даже без «внутреннего перевоплощения» (это свойство придет позже), а вроде бы оставаясь самим собою, только что легка вспрыгнув на сцену из зрительного зала, где шумели такие же, как он, подростки. Особый ефремовский характер уже проступал и тут – в неуступчивой горячности, способности принимать свои решения его Алексея из «Доброго часа». И в его с виду простоватом, но на редкость хитром и сметливом Иванушке из ершовского «Конька-горбунка» (замечательно поставленного М.О. Кнебель). Со своей падающей на лоб светлой челкой, в лаптях, в просторной белой рубахе с красными подпалинами, он казался бы вовсе неучем, деревенщиной и простофилей, если бы ему не приходилось решать головоломные задачки. А как только наступал момент действия, ефремовскому Ивану уже не нужны были подсказки Горбунка, он служил ему лишь средством передвижения.

Разумеется, видела я и его режиссерский дебют в ЦДТ – очаровательного «Димку-невидимку» В. Коростылева и М. Львовского, поставленного с той увлекательной студийной свободой импровизаций, которая покоряет безудержной страстью к игре как правде. Тут Димка (М. Куприянова), оставаясь невидимым, мог творить свои шуточные волшебства, тут строгая учительница могла вдруг запеть куплеты, пританцовывая с зонтиком (на манер будущей Мэри Попинс). Пленительная раскованность, с которой Ефремов творил свой первый спектакль загоралась в нем и позже, всегда, когда требовалось дерзкое озорство, страстная бравада, тоска по романтике или упрямая лихость, с которой совершалось прямо-таки невозможное. Ефремов мог быть и таким, а не только строгим «психологическим реалистом».

¹⁴ Из архива И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

«И все же, все же, все же...» Вступая в диалог с самой собою, теперь, по прошествии многих лет, видя его в исторической перспективе, в нелегкой эволюции, которую он пережил, я должна сказать, что известное разочарование исходило не от самого Ефремова, а от соотношения его со взятой на себя миссией.

Нам, выросшим на спектаклях Станиславского и Немировича-Данченко, еще заставшим на сцене великих мхатовских «стариков» – Качалова, Москвина, Леонидова, Книппер-Чехову, Траханова, нам, видевшим в расцвете сил все «второе поколение» МХАТ – во главе с Хмелевым, Добронравовым, Тарасовой, Еланской, Андровской, Торорковым, Ливановым, Яншиным, Грибовым, Кторовым, Прудкиным, Степановой (всех не перечесать!), уже тогда казалось, что заменить столь уникальную труппу нельзя. Продолжить их дело не столь высоком уровне невозможно. Да, против этого не поспоришь.

Никто и не собирался спорить, скажет мне читатель. Ведь Ефремов их тоже почти всех застал, ими увлекался, у них учился. И продолжить их дело мог не на их, а только на своем уровне. И не его вина, а скорее наша общая беда, что этот уровень снизился.

Да, верно. Известное снижение масштаба личности художника шло и раньше, от первого поколения – ко второму, скажем, от Станиславского – к Хмелеву, крупнейшему дарованию среди его и Немировича-Данченко учеников, возглавившему театр после смерти последнего. Теперь, от Хмелева – к Ефремову ступенька опустилась еще на один марш ниже. И ничего с этим нельзя было поделать. «Тут ни убавишь, ни прибавишь. Так это было на земле». А ведь цель, задача бралась на свои плечи самая высокая: шутка ли, возродить традиции раннего Художественного театра, никак не меньше!

Скорей всего, действительно, в этом снижении художественного масштаба личности «виновных» не было, да и не могло быть. Так уж сложилось историческое движение русской культуры, русской интеллигенции в XX веке, что развитие элитарное, избранное, шедшее по вершинам, сменилось в годы революции развитием массовым, всколыхнувшим широкие народные низы. Пронесшаяся по России всеобщая демократизация культуры со временем принесла невиданные по размаху плоды. Но одновременно с проникновением образования и культуры в те слои народа, которые прежде от нее были отчуждены (и впрямь впервые «Белинского и Гоголя с базара» понесли), не говоря уж о невиданном и

скором расцвете тех национальных культур, которые еще недавно и письменности своей не имели, этот в целом благотворный процесс нес с собой и приоткрывал другую, оборотную сторону.

Процесс ускоренного развития малых национальных культур привел в наши дни к поразительным, порой, феноменальным результатам, порой даже обгонявшим рост культур более древних и многоопытных. Но что касается последних, то тут все обстояло иначе, особенно в такой громадной и разветвленной культуре, как русская. Сравнительно небольшие республики Прибалтики и Закавказья сумели более бережно сохранить и развить уникальные традиции своих национальных культур, хотя и тут свое размывание, свои потери происходили (к чему мы позже еще вернемся).

В русской культуре этот процесс, порой приводивший к богатейшим открытиям народных талантов, а порой и к непростительным – с точки зрения истории – ошибкам, особенно обострился в до- и послевоенную пору, когда были подвергнуты сомнению, если не вычеркнуты из современного искусства такие вершинные таланты, как Шостакович, Булгаков, Ахматова, Зощенко, Пастернак (о театральных потерях я уже упоминала выше). Вот перечислила имена и даже сейчас ужаснулась – как мы порой не бережны к отечественному достоянию...

Ефремов, который учился в Школе-студии МХАТ в конце 40-х годов, все противоречия тех лет испытал на себе. С одной стороны, он еще застал Добронравова в последних его трагических ролях – Войницкого и царя Федора, а артиста этого почти боготворил. А с другой, он ощущал канонизацию «системы» в руках эпигонов Станиславского, и по вечерам студентом сам бегал по сцене МХАТ в эпизодической роли рядом с А.К. Тарасовой, когда шел «тот самый» спектакль «Зеленая улица», который стал для него мериллом лжи.

Противоречие это будет не единственным, ставшим на пути молодого создателя «Современника». Тут вроде бы все было ясно: что душою принимать, а что с порога жестко отвергать. Возникнут и другие проблемы, скорее внешнего порядка, одна сложнее другой, которые – со свойственной ему энергией и настойчивостью – Ефремов будет на каждом шагу перебарывать. Но почти сразу вырастет перед ним и противоречие куда более трудное – собственное, глубинное, невысказанное – которое долгие годы потом будет осознавать и чувствовать Ефремов-режиссер, мучительно

пытаясь его преодолеть и постепенно преодолевая, но, может быть, так по сей день до конца от него и не освободится.

Это было противоречие между целью и средствами, между намерениями и возможностями самой натуры художника. Высокая цель, которую сразу же поставил перед собой Ефремов, требовала соответствующего ей уровня художественного мышления, масштаба режиссерского дарования, объема внутренней культуры личности, наконец. Противоречие это было объективной данностью нового поколения, как я уже заметила, не его виной, а бедой.

(Перебивая себя, скажу откровенно, что и сама не смогла бы тогда разобраться в сложнейших вопросах движения русской культуры. Пожалуй, и Ефремов эти вопросы – до поры до времени – от себя отодвигал. Не старался, да и не желал казаться иным, чем был, не хуже и не лучше, не показывая себя готовым «эрудированным руководителем», не торопился обнародовать программу, манифест будущего театра. С той начальной поры он искал только естественности, доверительности, открытости души перед каждым, кто был способен общаться с ним на той же волне доверия).

Впервые смутно почувствовав свой внутренний разлад, Ефремов трезво скажет о себе, что он в первую очередь – актер и театральный деятель, а в последнюю – режиссер. (Вспомним кстати, что почти также, но по другой причине, о себе говорил и Станиславский, что-то родственное в этих признаниях проступало).

В случае Ефремова антиномия цели и средств стала постоянным стимулом развития его режиссуры, катализатором его замыслов. Каждый раз он должен был снова и снова доказывать – себе и другим – внутреннее соответствие поставленной перед собой задачи, к ней тянулся, ошибался, падал, вставал, снова упрямо продолжал идти. И доказывал. Когда оставался верен себе, никому не подражая. Хотя часто при этом нуждался в умных советчиках (как Станиславский – в Немировиче-Данченко). Но выслушав все необходимые мудрые советы эрудитов, Ефремов обычно поступал по-своему, так, как ему подсказывало его внутреннее чутье, его твердый «здравый смысл» и абсолютное чувство правды.

Сила и непобедимость ефремовского дарования с первых шагов устойчиво опиралась на особое, пожалуй, ему одному в такой высокой степени свойственное чувство *современности*. Почерпнутое не из книг, не из

застольных бесед, а как бы родившееся вместе с этим «парнем с улицы», оно всегда служило ему верным компасом. Скорее всего, именно поэтому Ефремов и стал, прежде всего, режиссером современной темы, и только в зрелые годы потянулся к классике. Наверное, потому и театр, им созданный, вскоре получил свое название – «Современник».

Чувство современности у каждого режиссера может быть свое. У кого-то – это высокий долг самораскрытия, глубинного самовыражения, художественная исповедь души. У Ефремова это гражданская исповедь поколения. Он берет на себя смелость говорить со сцены не только от своего имени, но от имени тех, кто пришел сегодня в зрительный зал, и даже от тех, кто быть может, никогда в этот зал не попадет, а проживет всю жизнь на далеком полуострове или в том сибирском городке, где Олег рос, и видел Ефремова только в кино. В этом смысле его искусство представительно и (в отличие от раннего МХАТа) действительно «общедоступно». Выхватить из жизни именно то, что необходима как воздух, как соль земли, как черный хлеб искусства – вот что ищет на сцене Ефремов.

Далекий от элитарности, рафинированной изысканности, презирующий манерность, Ефремов может быть на сцене резок, груб, беден, вызывающе публицистичен. Нередко потом его будут упрекать в отсутствии эстетического чувства, красоты формы. Но никогда никто не смог бы его упрекнуть в отсутствии чувства правды. Ложь на сцене, в какие бы красивые одежды она ни рядилась, всегда была ему органически противопоказана, враждебна, как злейший враг.

Впервые это острое чувство современности и проступило у Ефремова в спектакле «Вечно живые», где все герои были судимы высшим судом Совести, Чести, Долга, завещанным как нравственный императив тем, кто остался жить. Нравственный критерий личности, установленный здесь театром (по тем временам непривычный) на долго стал для него определяющим, с годами обретая иные нюансы и тона, но целеустремленности своей не теряя.

Итак, начало жизни «Современника» было положено, и с радостью подхвачено молодым (и не только молодым) зрителем. Впрочем, справедливости ради надо заметить, что в первом спектакле молодая горячность порой била через край, задорно, хлестко, почти вызывающе утверждая свою позицию. При этом психологической тонкости спектакль явно недобирал, всей глубины лирической темы не охватывал. Со

свойственным ему в ту пору комсомольским ригоризмом Ефремов выстраивал спектакль резкими штрихами, порывисто и прямолинейно летя к главной цели. Такова была тогда его натура, его жизненная позиция (лишь после возобновления в 1964 г. «Вечно живые» станут спектаклем более совершенным). А тогда он так понимал свою верность Станиславскому – быть искренним и правдивым в меру того, что ему отпущено природой, того, как видится ему окружающая жизнь. Не подлаживаясь под чью-то чужую меру, пусть более точную, под чей-то опыт и знания, пусть более глубокие, но не свои. Оставаясь верным самому себе.

У каждого – свой Станиславский (как бывает свой Чехов, свой Толстой или Достоевский). Не может существовать, да практически и не существует некий общий эталон «истинного» Станиславского, одного на все вкусы и времена. Боже, какой бы это был унылый, скучный Станиславский! Против такого, я уверена, первым гневом восстал бы сам Константин Сергеевич, будь он жив. А живой – он может появляться неожиданно там, где ему заблагорассудится. Лишь бы тот, кто хочет увидеть его «живым, а не мумию», оставался верен главному закону «правды жизни человеческого духа». Правды своего быстротекущего времени, уже так мало похожего на те, навсегда ушедшие годы рождения Художественного Театра.

Свой Станиславский был и у молодого Ефремова, такой, каким он хотел, мог и способен был его тогда постичь. Скептики не верили в него, брюзжали, посмеивались, снисходительно похлопывали по плечу смелого парня, так, словно имели дело с неким самозванцем, или, на худой конец, «любителем», с которого и требовать-то нечего «профессионального» не приходится. А мы все молодые критики журнала «Театр» (да и не только мы) бежали на любые репетиции, «прогоны», просачивались на генеральные просмотры каждого из готовившихся тогда спектаклей (иные из которых так и не появились на свет). Неслись в любой зал, клуб, подвал, все равно – лишь бы быть там, где начинает свою жизнь «наш, только наш!» театр, который нуждается в немедленной горячей защите, поддержке, иначе будет худо. И бегали, и опекали, и отстаивали, потому что – верили.

Возможно, здесь в первых «пробных» спектаклях светились лишь далекие отблески того погасшего великого светила. Но лучи его все-таки продолжали тянуться к нам из своего прекрасного далека, нас согревая. Чем же? Конечно своей *исповедальной* интонацией, распахнутой искренностью, без утайки, естественной слитностью голосов. Вряд ли тут уже зажил на сцене тот истинный «ансамбль», каким его творил Станиславский,

составлявший единое музыкальное многоголосье равных, ничуть друг на друга не похожих крупных индивидуальностей. Нет, тут скорее действовало чувство «стаи», охваченной близким «дыханием самой действительности» (Е. Дорош). Тогда для Ефремова, его студийцев и его зрителей критерия более высокого не существовало.

Вскоре после «Вечно живых» (в 1959 году) появился новый спектакль – «Два цвета». Пьеса молодых соавторов А. Зака и И. Кузнецова – это общее «дыхание самой действительности» подхватывало и в чем-то по-своему развивало, связывая сцену с социальной средой более демократического свойства, заставляя прямо взглянуть на лицо, мимо которого прежде искусство быстро проходило, не поднимая глаз. Если в розовской пьесе театр проникался чеховскими мотивами, то в пьесе Зака и Кузнецова совершал некую экскурсию в современную «ночлежку».

Из статьи Е. Дороша «О «Современнике»:

«... Два цвета» вызывали в памяти те новые небольшие города и поселки с их стандартного типа многоквартирными домами, какие возникли в индустриальные наши десятилетия в некотором отдалении от столиц и крупных промышленных центров, вдоль железных дорог или автомобильных магистралей. Иногда они тяготеют к этим центрам, обычно же имеют собственный центр – строительство либо завод. Население здесь пришлое, преимущественно молодежь, приехавшая из разных областей страны, по большей части из деревни. Быть может, отсутствие сколько-нибудь глубоких связей с местом, где они живут, чувство освобождения от общественного мнения улицы, знающей каждого с детства, – быть может, это и есть коренная причина распространенности хулиганства среди здешних молодых людей, следовательно, образования среды, благоприятной для прямо уже уголовных элементов.

Спектакль, поставленный по непритязательной, однако правдивой пьесе А. Зака и И. Кузнецова, я назвал бы физиологическим очерком, исследованием общественного быта и нравов с вытекающим из него выводом мобилизоваться на борьбу с хулиганством. Такого рода почти газетная

Спектакль еще не начинался, а портал сцены уже был затянут двумя огромными полотнищами – красным и черным, тянущимися далеко вглубь сцены. Не боясь резких красок и полюсов, Ефремов высказывался здесь еще более откровенно и темпераментно, все поступки героев символически окрашивая в два цвета.

Полотнища взвивались, и гражданский гнев режиссера, горячо поддержанный молодыми актерами, обрушивался на банду уличных хулиганов, посмеявшихся проткнуть ножом юношу, затупившегося за девушку, которую те преследовали. Случай был взят драматургами из реального судебного очерка. И хотя юноша был действительно убит, а убийцы получили свои заслуженные «сроки», все-таки пьеса казалась по тем временам слишком откровенной, едва ли не вызывающей. Позвольте, зачем показывать со сцены столь «не типичные» явления действительности, обобщать «частные» факты? И почему в схватке с хулиганами этот комсомольский патруль Шурик Горяев оказался один? Где был, куда смотрел коллектив? (Читатель зря усмехается: бытовавшая тогда элементарная аргументация нередко живет и поныне, правда в более «эрудированных» облатках, когда такие факты теперь просто язык не повернется назвать частными и типичными).

Тут снова понадобилась немалая ефремовская настойчивость, чтобы и пьесу и спектакль защитить, доказать свою правоту и бой выиграть. (Прошу прощения у читателя за повторы, но, право, рассказывая о Ефремове, да не только о нем, мне придется не раз упоминать о том, как в сражении с устаревшим регламентом искусства ему приходилось – да и сегодня приходится – отстаивать свои произведения).

В этом случае позицию театра укрепляло то обстоятельство, что в центре спектакля жил современный герой – вожак-бригадир, человек активного действия. Невысокий красивый юноша в белой рубашке «апаш», Шура-И. Кваша стремительно бежал вверх по диагонали железнодорожной лестницы, настигал прятавшихся хулиганов, и там наверху наткнулся на нож. Он не думал в этот миг об опасности, его темные, сверкающие белками глаза, его звенящий негодованием голос только что горели живым огнем. И

¹⁵ Цит. по книге «Театр «Современник», с. 5.

вдруг все стихало. Даже бандитский свист. Опускалось красное полотнище и накрывало упавшего героя.

В этой плакатной символике цвета, в этом взвивающемся и падающем полотнище не было особой оригинальности приема. Скорей здесь сказывалось наивное подражание охлопковской «Молодой гвардии», где огромный алый стяг так же поднимался в начале над сценой, а в финале под патетические звуки музыки опускался и покрывал краснодонцев во главе с Олегом Кошевым, застывших с закрытыми глазами в скульптурной группе посреди сцены. Правда, Ефремов снимал плакатную патетику финала, оставляя его открытым, неразрешенным, и потому особенно тревожным. Заметим все-таки, что уже во втором спектакле «Современника» поиски условности сценического решения начались, но пока в манере подражательной.

Впрочем, спектакль «Два цвета» вошел в историю театра, пожалуй, не столько решением образа героя, сколько антигероя. Второй цвет – черный здесь символизировал шайку хулиганов, в центре которой жила угрожающая фигура Глухаря в выразительнейшем исполнении Е. Евстигнеева.

Из статьи Н Крымовой «Кого боятся «Глухарь»:

«Сегодня тип хулигана другой. Вот он. В жизни вам редко удастся увидеть его глаза, сейчас можете заглянуть в них. Это неприятно, но полезно – в глазах этих мало юмора, но много ненависти, цинизма и мертвящей душевной пустоты. Ни полета мысли, ни широты характера, ни сердечной доброты – пусть даже скрываемых за развязанностью. Для того, чтобы пробудить в таком человеческое, надо сломать характер в корне, а это под силу не всем воспитателям.

Его не зовут по имени. «Глухарь» – его короткая, мрачная кличка. Вот он входит в общежитие девушек, входит хозяином, хотя никто его тут не ждал и никто ему не рад. Рука отодвигает белье, висящее на веревке, и, тяжело шаркая сапогами, быстро входит он. Сутулый, длиннорукий, с бледным лицом и мокрыми губами, в кепочке, из-под которой видна детская челка, закрывающая лоб.

Пиджак – пиджак у него особенный! Он будто рассказывает повесть. Носил его когда-то широкоплечий

человек большого роста – новому владельцу пришлось завернуть рукава, показав полосатую подкладку.

Оттянулись карманы тяжестью бог весть каких предметов, сутулая спина уродливо поддержала пиджак сзади, и весь он будто принял форму своего хозяина, приспособившись к его делам и образу жизни.

Голос Глухаря перекрывает присутствующих. А хохочет он беззвучно, не смеется, а как-то сипит, Открыв рот, приседая от восторга и хлопая длинными руками по коленям.

– девочек надо уважать! Я человек компанийский, против общества не пойду! Извиняюсь, если что не так. Все – в ажуре! – это набор слов формальных, так сказать, жаргон для публики.

– у меня с тобой будет особый разговор, один на один, без свидетелей, – это говорится человеку, который осмелился возражать.

Наставник Глухаря – бандит Глотов поясняет подробнее:

– Закон знаешь? Был человек – нет человека. А там ищи ветра в поле».¹⁶

Гражданский гнев актеров и режиссера тут обходился. Ефремов снял в финале прямое обращение к зрителям без высоких слов, сторонился помпезности и парадности. Но убежденная сдержанность режиссерской страсти со всей силой обрушивалась как против самого явления, так и против его пособников, тех, кто проходит мимо.

¹⁶ ж. «Театр», 1059 г., № __, стр. __.

Из статьи Б. Львова-Анохина «Два цвета»:

«... Финальная сцена спектакля. Глухарь и Готов нападают на Шурика. Мимо проходит Борис Родин, он останавливается, прислушивается к шуму драки, к вырвавшемуся приглушенному стону, морщится, укоризненно качает головой, закуривает и проходит мимо. Только и всего. Но вся логика действия развивалась таким образом, что зрительный зал воспринимает эту спокойно зажженную папиросу как величайшую подлость, а это укоризненное покачивание головой – как величайшее ханжество.

«Современник» в спектакле «Два цвета» не боится показать самую будничную, иногда до серости будничную жизнь. Но в этой будничности он умеет разглядеть и высокое, светлое и страшное недостойное, подлое. И будни перестают казаться буднями. Они наполняются дыханием борьбы и мечты ... (Будучи на спектакле, где нет громких слов, театральной яркости и красивой выдумки, я тем не менее почему-то вспомнил романтические слова Гёте «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой!»)¹⁷

Как можно было бы определить режиссерскую манеру «Современника» в этих и других подобных им спектаклях ранней поры? Да конечно же, как стиль *русского неореализма*, родоначальником, которого был молодой Художественный театр, под его влиянием позже перекинувшийся на европейскую сцену, а еще позже, после Второй Мировой войны, давший миру такое яростно-правдивое искусство, как неореализм итальянского кино. Теперь, поблуждав по свету, этот стиль вновь возвращался к нам в Россию, временем, историей преобразенный.

Думаю, однако, что пока этот стиль еще только складывался, проявлял поиск формальный не всегда уверенный, в чем-то подражательный, поневоле ограниченный окружающей атмосферой. В нем было много страсти, порыва, желания пробудить зрителей, высказаться со всей возможной искренностью и негодованием. Но молодой гражданский гнев нового театрального поколения, его покоряющая зал исповедальность еще

¹⁷ газ. «Труд», 1959 г., 31 марта.

ждала, готовилась вылиться в новые формы. Наверное, ему не доставало еще встречи с подлинностью документа, чтобы его неореализм мог вполне оформиться, а, может быть, необходима была встреча с художником совсем иного стиля, каким стал Володин...

Снова остановлю себя и замечу, что я пишу это много лет спустя, а тогда явная инфантильность, наивность едва родившегося, театра были вполне близки нам и понятны, и вовсе не вызывали ни у кого из нас никаких сомнений. И мы готовы были мчаться за «студией молодого актера» повсюду, где она ни играла – в клубе ли газеты «Правда», клубе имени Чкалова или в зале гостиницы «Советская».

Впрочем, сам театр и его режиссер уже и тогда были к себе более требовательны, испытывали потребность в поисках новых идей и средств сценической выразительности. Одним из таких «поисковых» спектаклей была пьеса «Никто» Эдуардо де Филиппо, автора, не чуждого театральному неореализму в Италии. Хотелось отыскать, выверить черты этого стиля у себя. Для этого позвали режиссера Анатолия Эфроса. Его Ефремов привлекал, затягивал в свой театр и тогда и потом, постоянно вступая с ним в спор, едва не кончавшийся разрывом (уж очень разные они натуры, о чем речь у нас еще впереди), но испытывая неодолимую потребность общения и работы с этим «вечным спорщиком». Эфрос понял свою задачу по-своему.

Из статьи А. Эфроса «Я бы ему показал»:

«С Олегом Ефремовым очень интересно работать, хотя всегда приходится скандалить. Как многие талантливые люди, он с трудом принимает чужие творческие предложения.»

Во время постановки пьесы «В добрый час!» в Центральном детском театре мы иногда спорили все четыре репетиционных часа. Остальные актеры, так и не начав репетировать, уходили домой обедать, а когда возвращались вечером на спектакль, заставляли нас спорящими в той же позе и продолжающими спор.

Успех «Доброго часа» за долгие месяцы был для меня омрачен осадком этих бесконечных споров. Но это были не пустые, а настоящие споры. Я иногда даже скучаю без них.

Ефремов был и остается для меня одним из лучших современных актеров, понимающих толк в гражданственном и действенном искусстве. Вот почему я с радостью согласился поставить спектакль в театре, который организовался тогда под его руководством.

Мы все больше всего на свете любили МХАТ. И никто, вероятно, больше, чем мы, не критиковал современное состояние Художественного театра.

Мы стали работать в искусстве, как нам казалось, и в любви к МХАТ и в протесте против него.

Пьеса Эдуарда Де Филиппо «Никто» была столь же остро психологическая, сколь и не «мхатовская», в шаблонном понимании этого слова.

Это была возможность для сочетания мхатовского психологизма с острой современной театральностью. А по существу, это была возможность присоединить свою боль за так называемого «маленького человека» к общей боли мирового искусства. Главную роль, конечно, должен был играть Ефремов. И тогда, как и сейчас, я считаю его лучшим актером «Современника».

И вот мы начали наши скандалы. Вначале это были скандалы по распределению ролей. Ефремов должен был играть вора Винченцо Де Преторе, а девушку, которую он любит (Нинуччу), должна была играть Толмачева.

... Мы часто брали друг друга на измор... И все же я и сейчас согласился бы с ним работать! Я бы ему показал!».¹⁸

Далее Эфрос рассказывает, как однажды к ним на репетицию пришел Эдуардо Де Филиппо, как он сам тут же сыграл для них в неожиданном остро-выразительном, но психологически точном рисунке сцену с украденным перстнем (взяв спичечный коробок), и ту, когда Винченцо

договаривается со статуей святого, пытаюсь, чтоб тот ему помог, за несколько минут импровизации, показав, что такое настоящая «пружинность и острота» сценических реакций. Когда спектакль был готов, выяснилось, что его не хотят принимать из-за «условности» оформления, в котором на черном фоне стояла статуя святого, выполненная в духе народной деревянной скульптуры, а в глубине висел «абстрактный» задник. Задник пришлось снять. Но и в таком виде МХАТ в своем филиале играть спектакль не разрешил. И только раз, в помещении литературного музея он был сыгран с радостным успехом

Из той же статьи А. Эфроса:

«Вечером маленький залик оказался битком набитым народом. Я вышел на сцену, чтобы объяснить места действия, и от волнения стал острить. Затем под самым носом зрителей разместились актеры, и спектакль начался. Он шел удивительно сильно и слаженно. Ефремов и Толмачева играли с такой неподдельной натуральной силой, что зал подчинялся. Убитый Винченцо Де Преторе падал прямо к ногам сидящих в первом ряду зрителей. У меня сохранилась фотография зрительного зала в этот вечер. В первом ряду, напряженно подавшись вперед, сидит критик Г. Бояджиев. А на других фотографиях уже радостные лица актеров и зрителей – после спектакля. Жмут руки, дарят цветы, просят подписать афишу.

« Это был один из самых счастливых моих вечеров...»¹⁹

Что тут произошло? Очевидно, искомое режиссером трудное соединение театральности и правды, условных декораций и натуральности актерской игры на большой сцене оказалось еще не по плечу молодому театру. В атмосфере же слитой с залом студийности Литмузея, куда «никакая декорация не поместилась», и притащили «только статую святого и кровать», восторжествовала «неподдельная натуральная сила» актерской игры. Это подтвердила и Верико Анджапаридзе, увидев спектакль «Никто» на гастролях в Тбилиси.

¹⁸ Из архива И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

¹⁹ Из архива И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

Из статьи В. Анджапаридзе «Никто» и зрители:

«Первое, что было очень хорошо в спектакле: казалось, что были только актеры и мы, сидящие в зрительном зале. Декорации? Не знаю, какие, пожалуй, их не было. Музыка? Она мне не мешала, а может, я ее и не слышала. Только актеры и мы. А между нами – умный и острый автор.

Иногда страшно сидеть близко от актера (ведь сцена умеет удивительно обнажать его). Издалека он эффективнее выглядит. Я сидела близко. Я видела лицо актера крупным планом... Поначалу мне показалось, что Олег Ефремов не может начать роль, мне стало страшно. Но потом он сумел поймать Винченцо «за хвост» и, вцепившись в него, уже нигде не упустил. Я видела, как зарождается мысль (как хорошо, когда есть такие глаза, в которых читаешь все, о чем думает актер). Я видела, как набегают морщины (не так легко решать «сложные» задачи, которые ставит жизнь маленькому человеку). Как кривится рот (может быть, это ему помогает думать). И, оказывается, у этого пройдохи Винченцо очаровательная улыбка. И, оказывается, совсем не обязательно итальянцу, махать руками и выпаливать тысячу слов в одну минуту...

Сила правды актеров театра «Современник» покоряющая сила (это проверяется силой воздействия на зрителей). В этой маленькой труппе так много талантливых актеров...

Я вспомнила «Современник» XIX века, который будоражил умы, взрывал пошлость и рутину, нес светоч людям.

Конечно, не для сравнения я вспомнила о некрасовском «Современнике», а потому, что и сейчас нам нужно брать далекий прицел и неустанно думать о той большой роли, которая предназначается театру нашей эпохи.

... Хочу закончить... словами Белинского, самого пламенного трибуна театра: «О, ступайте в театр, живите и умрите в нем, если сможете»²⁰.

Видите, спектакль вроде бы и не вполне удачный и уж, во всяком случае, «противоречивый», как о нем тогда писали, а большая грузинская актриса вспоминает на нем и некрасовский «Современник» и знаменитые слова Белинского. Эксперимент с приглашением Эфроса продолжения, впрочем, не имел, и режиссер этот в «Современные» спектаклей больше не ставил (их «дружеский спор» продолжится много позже лишь на сцене МХАТа). Но свою роль катализатора необходимых исканий он выполнил, а игра Ефремова с Толмачевой в «Никто» до сих пор вспоминается, как волнующее актерское открытие.

Свою экспериментальную роль с успехом почти снайперски выполнил и другой спектакль «Гольф король». Сказка Евг. Шварца несла в себе заряд острейшей сатиры. Написанная по андерсеновским мотивам еще в 1934 году, комедия была направлена своим острием против гитлеризма. Однако, как чаще всего случается с произведениями больших писателей, с годами «Гольф король» обрел звучание общечеловеческое, годное для разных времен и народов. Естественно, что молодой театр захотел повернуть комедию Шварца к современности, распознать в ней близкие себе настроения.

В ту пору сатирическая комедия (особенно после снятия с репертуара таких пьес, как «Раки» О. Михалкова, «Моль», И. Погодина, «А был ли Иван Иванович?» Н. Хикмета) была по-прежнему не в чести. И хотя с надеждой повторялась известная фраза «Нам Гоголи и Щедрины нужны», к ней обычно привязывалось грустно-шутливое продолжение: «Но такие Гоголи, чтобы нас не трогали». «Современник», вопреки этой шутке, вознамерился именно «нас затронуть», иначе зачем было брать старую сказку?

Начинающий режиссер М. Микаэлян поставила «Голого короля» в стремительном ритме уморительно смешного и озорного капустника. Здесь веселый гротеск легко вживался с откровенно-наивным политическим памфлетом, а рискованно острая форма получила внутреннее психологическое оправдание. Казалось, этот спектакль родился как бы на обочине исканий «Современника», шел вразрез с его приверженностью к строгой, аскетической правде на сцене. Но это только казалось: Спектакль

²⁰ «Вечный Тбилиси», 1962 г., 18 июня.

полнился такой раскованной молодой радостью, которая сплавляла воедино правду жизни с яркой театральностью. Тем самым уже с первых шагов театр готов был доказать неограниченность своих идейных и формальных позиций.

Из статьи А. Анастасьева «Своей дорогой»:

«В «Голом короле» театр услышал веселый, победительный смех сказочника над произволом, лестью, идолопоклонничеством, системой приспособленчества, над тем, что получается, если ложь выдается за правду.

Эти явления не принадлежат какой-либо одной стране, одному государственному строю, они имеют широкое распространение. Вот над чем смеется «Современник», смеется со всей силой молодого таланта и раскрепощенного гражданского чувства.

В «Голом короле» нет прямолинейных аллюзий, театр словно бы даже отказался в своем спектакле от сказочных иносказаний. Король-жених вовсе не похож на сказочных королей и ничем не напоминает исторических некоронованных диктаторов. Евгений Евстигнеев вышел на сцену без малейшего грима, очень по-домашнему, будто бы и в самом деле он только что проснулся и в скверном настроении. Когда смотришь на этого короля, то кажется: перед нами самый обыкновенный, обиженный богом, бездарный человек, которому, однако, не чуждо ничто человеческое: ведь он всерьёз влюбился в принцессу, искренне страдает от того, что не видит этого проклятого наряда, который доступен взору лишь умных людей ...

Король предстал в обличье обыкновенного ничтожества. Бытовая правда в спектакле потеснила сказочное начало. Казалось бы, такой ход ведет к ослаблению сатирического накала спектакля ведь образ как будто мельчает, лишается обобщающей силы. Однако получилось наоборот. Мы весело, от души смеемся над незадачливым евстигнеевским королем, а вместе с тем с пронзительной остротой ощущаем: страшно, когда заурядная посредственность, тупица наделяется безграничной властью лишь потому, что оказывается на троне или в

номенклатурном кресле. И не божественное провидение, не династическая привилегия, а люди, окружающие короля, возносят его на высоту власти, укрепляют за троке вот что обнаруживает и высмеивает «Современник» в полном согласии с писателем.

В окружении короля что ни лицо – то тип, за которым разглядываются печальные и смешные в своем уродстве явления – от ближайших доверенных короля до придворного поэта, сочиняющего для него стихи и речи, и фрейлин, в обязанности которых входит обожание монарха.

Первый министр в превосходном исполнении Игоря Кваши – это степенный, благообразный, «честный» старик, который «за тридцать лет службы» так привык угождать, что самая безудержная, живая лесть властелину кажется ему грубой правдой. «Позвольте мне сказать вам прямо, грубо, по-стариковски: вы великий человек, государь!» Кваша произносит эти слова в строгих правилах школы переживания, с полной внутренней убежденностью, с благородной дрожью в голосе и испугом в глазах – и оттого возрастает жизненная убедительность откровенно сатирического образа.

Министр достаточно приустал от короля, он не без наслаждения кричит в конце своему беситанному повелителю: «Ты голый, старый дурак!» При всем том оба, король и министр, повязаны меж собой крепко и навсегда, один не может жить без другого, один порождает другого. И в художественном, стилевом смысле эти два персонажа спектакля составляет замечательное единство; дерзкая гипербола обнаруживается в реалистическом характере, в образах, жизненно и житейски оправданных...

Сатирическое отражение явлений жизни, самый острый гротеск вовсе не чужды психологической, человеческой правде – вот на чем настаивает «Современник» в «Голом короле».²¹

²¹ Цит. архив И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

Я уверена, что читатель не посетует не меня за столь длинную выписку из статьи А. Анастасьева. Статья эта, сама по себе, замечательна во многих отношениях. В ней не только великолепно запечатлен образ спектакля, но и образ самого автора статьи. Того молодого Анастасьева, который дерзко, весело и безоглядно отказывался в эти годы от своей прежней «правильной» книжки «МХАТ в борьбе с формализмом», написанной с позиций прямо противоположных нынешним. Отказывался ради того, чтобы, как писатель, заново родиться и со второй половины 50-х годов надолго стать благородным рыцарем, истинным лидером нашего поколения театральных критиков.

Да, «Голый король» был и надолго оставался именно таким спектаклем. На двух вертящихся кругах под звуки шутейного военизированного марша вышагивали смело декольтированные фрейлины, повинувшись командам Главной Фрейлины-генеральши – Галины Волчек. Выстраивались во фронт по старшинству придворные и министры, и, наконец, появлялся сам Король. Нет, Евстигнеев не шествовал торжественно по красной ковровой дорожке, а вылезал из бочки, где, видимо, мылся, стыдливо прикрывая тощие телеса, мелькали худые голые руки, узкие плечи. Король растерянно пучил глаза и вертел над бочкой тонкой шеей, силясь понять, что же, собственно, произошло, какое новое платье надели на него пройдохи-портные. Но в его немощный лысоватый череп с жалкими перьями волос, на который была криво напялена корона, не могла влететь простая, детски ясная истина: «король гол!» Он каждую секунду нуждался в подпорках, поддержках, подсказках и незамедлительно их получал. Его слух сладостно убаюкивал Министр нежнейших Наук – В. Сергачев, куривший ему фициам неземной красоты с помощью музыки и балетных па. Дюжий придворный поэт – П. Щербаков в серых габардиновых браках и отъевшейся физиономией с готовностью зычно завывал ему бездарные льстивые вирши. А Первый министр – И. Кваша, поседевший, прихрамывающий, во еще бодрящийся старик-солдафон, неотступно следовал за ним, чтобы вовремя поддержать, пробросить ему на ухо: «Умница вы, король, умница!» И каждая такая реплика встречалась в зале раскатами веселого, освобождающегося смеха. Каждая такая сцена была легко узнаваемой и злободневной, наполнилась и пенилась современными гражданственными мотивами.

Олег Ефремов формально режиссером спектакля не числился, но, разумеется, в «доводке», выпуске и отстаивании «Голого короля» принимал участие самое живейшее. Надо думать, что именно под его влиянием, с

помощью его социально-чуткого, публицистического темперамента и твердо направляющей руки шуточный капустник и превратился в острейшую политическую сатиру на времена не столь отдаленные, на тот «культ личности», который лишь недавно был развенчан. Молодой театр с наивностью того ребенка, который сказал, что «король гол», чувствовал, как нужен сейчас именно такой веселый «детский» смех, освобождающий человека от привычной мании страха.

Впрочем, «Голый король» вовсе не был тесно привязан к определенным, близким событиям и только к ним. Мудрая сказка Андерсена-Шварца могла прикасаться к прошлому столь же прозорливо, как и к настоящему или будущему. Ее вневременный, общечеловеческий смысл, действительно, поднимался над прямыми политическими аллюзиями, легко парил в воздухе, касаясь то забавного, то серьезного, свободно витал в атмосфере, перенасыщенной, смехом. Пленительная стихия зрелища вовлекала зрителя в свой стремительный водоворот с такой силой, что трудно было от него оторваться.

Надо думать, здесь не могли не сказаться и «режиссерские уроки» самого Ефремова в «Димке-невидимке» с его увлекательной суматохой розыгрышей и импровизаций. В «Голом короле» принцип живой импровизации главенствовал и направлял все действие. Общую жажду свободного творчества разделяли и актеры, и режиссеры, и зрители.

Впрочем, догадливый читатель уже ждет от меня очередной, и, в этом случае, вполне уместной фразы о том, как долго «Голого короля» «не пропускали» на сцену. Да, разумеется, в этом случае Ефремову пришлось превзойти прежнюю меру настойчивости и упрямства, чтобы спектакль, наконец, обрел права гражданства. И все-таки, далеко не сразу, он эти права отвоевал, и стал одним из радостных событий в жизни молодого коллектива, надолго сохраняясь в его репертуаре.

Из статьи М. Туровской «Голый король», представление 269-е:

«19 сентября 1965 года на рядовом 269-м представлении «Голого короля» стало ясно, что злободневность его несколько обветшала (оказывается, остроты ветшают с течением времени точно так же, как декорации) и театральная игра, вечная, как мир, потеснила ее. Теперь уже смех вызывали безобидные трюки камергера – страстного охотника – и

злой гвернантки скорее, чем ударные реплики, число которых изрядно возросло за истекшие семь лет по сравнению с текстом Шварца (многие отсебятины Шварц, наверное, охотно включил бы в пьесу). Стало очевидно, что и Евстигнеев-король, и Кваша-министр охотнее разыгрывают длинные комические пассажи, разглядывая несуществующую ткань и пытаясь понять, видит ли ее другой, – иначе говоря, немые этюды человеческой трусости, глупости или лицемерия, – чем говорят текст, хотя бы и самый остроумный. Спектакль перестает быть спектаклем гражданственной злободневной реплики – он становится комедией житейской суеты и пошлости...

Форма капустника оказалась гибкой, спектакль трансформируется, он не просто ветшает, но и меняется, как меняется «Современник», как меняемся, вероятно, мы сами, не замечая того...»²²

Эксперимент с «Голым королем» на глазах расширял диапазон актерских и режиссерских возможностей театра. Сказочная игра фантазии легко раскрепощала творческую природу актера, дарила свободу не сцене. А творческая свобода, в свою очередь, превращала сказку в быль. Актеры играли, весело балансируя на грани условности и правды. Вымысел, который в жизни никогда «не бывает», но который «тем не менее правда, потому что живет в народной памяти и фантазии», – так понимал сценическое назначение сказки Станиславский, ставя «Снегурочку» или «Синюю птицу». И студийцы прислушивались тут к голосу великого учителя. В этом смысле опыт «Голого короля», казалось бы побочный и «несерьезный», был для них вовсе не случайным. И в более поздних, вполне «серьезных», «взрослых» спектаклях этот «детский» опыт театру пригодился.

Стоит сразу обратить внимание на то, как помолодел театр в первых студийных спектаклях «Современника». Не просто потому, что тут играли свои первые роли и ставили свои первые спектакли молодые актеры и режиссеры. А потому, что на наших глазах произошла резкая смена поколений, и новое послевоенное поколение заговорило со страниц книг и журналов, со сцены и с экрана о самом себе. «Мне 20 лет», «Нам 22, старики!», «Фабричная девчонка», «Студенты», «Тишина», «До свиданья,

²² Цит. архив И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

мальчики!» – эти и многие другие пьесы и фильмы, повести и стихи писали и ставили теперь почти сплошь молодые люди, пришедшие в искусство за тем, чтобы выразить позицию своего поколения. Даже люди старшего поколения, почувствовав «веяние времени», невольно тянулись к «молодежной» тематике, недаром Арбузов написал тогда «Годы странствий» и «Иркутскую историю», а Погодин – «Маленькую студентку» и «Мы втроем поехали на целину».

«Современник» свою позицию выражал тогда ясно и недвусмысленно, с незаемной исповедальной прямоотой – и через мужество погибшего солдата Бориса в «Вечно живых», и через безоглядный порыв Шуры Горяева в «Двух цветах», и даже в «Голом короле» – через наивный взгляд ребенка, ясно видящего правду, которую всеми силами тщились скрыть, запудрить, приукрасить придворные лжецы. В этой наивности проступала естественная инфантильность молодых людей, еще не ведавших, куда повернется история, принимавших на веру внезапно при них наступившую «оттепель».

С тех же позиций юного героя вскоре была поставлена Олегом Ефремовым и новая пьеса Виктора Розова «В поисках радости». Здесь снова действие замыкалось в пределах одной семьи, в комнатах небогатой московской квартиры, стесненных обстоятельствами. Тут людей теснили уже не беды войны, но мирного времени. По сравнению с первыми своими пьесами, пошедшими в Центральном Детском театре (о чем речь впереди), в новой пьесе Розов заметно обострил и усложнил конфликтную ситуацию. В ней также шло сражение между «своими», но именно среди них, рядом с нами, в спокойной будничной повседневности Розов обнаружил тогда еще только нарождавшееся социальное зло, в бой с которым и вступал его юный герой.

Мещанство – с его голубой мечтой о «красивой жизни», овеществленной здесь в полированном «импортном» серванте (идушем на смену жалкому и старомодному буфету обшарпанных коммунальных квартир), – этот «вещизм» еще только входил, вкрадывался в семейный обиход. Люди и теперь жили бедновато, с трудом сводили концы с концами от получки до получки, о материальном «достатке», материальном «стимулировании» еще не помышляли. С недостатчей привычно мирились, свою бедность сносили скромно, нетребовательно, а к терпению и жертвам давно привыкли.

Для самого Розова, начинающего писателя, еще недавно жившего в своей полуподвальной келье (она теперь пустовала -старушка умерла), презрение к «достатку», ненависть к «приобретательству» были вполне естественны. Демократическая скудность быта выглядела тогда нормальной средой обитания всякого порядочного человека. А неожиданно привалившая роскошь, – не обязательно добытая мародерством, обманным путем, воровством, нет, пусть даже честно заработанная – вызывала ощущение чего-то постыдного, пробуждала приступы гнева. Казалось, стыдно быть богатым...

Почему стыдно? Чего тут гневаться? – прервет меня сегодняшний молодой человек. Ведь это же так естественно и понятно для изголодавшихся людей, издавна лишенных всякого комфорта. Ведь не случайно от них можно было услышать: «если не мы, так хоть дети наши». Пусть поживут, наконец, в «приличных» условиях, в уютных квартирах, пусть, наконец, досыта наедятся, красиво оденутся. Разве поколение, прошедшее войну, не заслужило этого? Безусловно, заслужило.

Но Розов (а вместе с ним, раньше или позже, и Л. Зорин в своих «Гостях», и Ю. Бондарев в «Тишине», и Ю. Трифонов в «Обмене») повел речь о заразном микробе «вещизма», как синониме бездуховности. О том, что вещи, превращенные в фетиш, в высшую цель и смысл жизни, незаметно отнимают у человека душу. Более того: у нас на глазах нет-нет да и восстает, как феникс из пепла, то самое «общество потребления», то социальное неравенство, с которым наш демократический строй как будто раз и навсегда покончил.

Надо отдать должное Розову: он один из первых в новой драме распознал в зародыше то явление, которое позже назовут среди реальных противоречий развития социализма на современном ном этапе, и поведут с ним трудную борьбу. Но это будет сказано много позже, когда понятия «уровень» и «престиж» заявят свои незаконные права на определение конечной ценности человеческой личности. Впервые, после «Доброго часа», где вовсе не ставился под сомнение сам недостаток профессорской квартиры, а конфликт рассматривался лишь в плане психологическом, Розов задумался о тесной связи моральных вопросов с вопросами социальными. Устанавливая нравственный критерий личности, драматург начал глубинное исследование тех социальных противоречий, которые этот высокий критерий снижают. Нам еще не раз придется вернуться к подобным мотивам творчества Розова. Заметим пока только, что от «Поисков радости» нить его драматического

исследования протянется к пьесам «Перед ужином» и «Традиционный сбор», позже – к «Гнезду глухаря» и «Кабанчику».

В центр пьесы «В поисках радости» Розов поставил образ матери, как главы семейства и хранительницы высоких этических ценностей русской интеллигенции. Для нее было нестерпимо вовсе не то, что и без того тесная квартира Савиных оказалась загроможденной нашествием полированного гарнитура, с бою приобретенного Ленечком, женой ее старшего сына Федора. Самый печальным, даже страшным итогом этих событий для матери явилась духовная деградация Федора, забросившего ради денег и вещей свою диссертацию, подчинившего свою жизнь агрессивному напору мещанки-жены. «Чудовищно сознаться, но я иногда теперь думаю: лучше бы ты умер тогда», – говорит мать сыну, вспоминая, как подростком тот приходил домой пьяным и валился на диван в тяжелом сне.

В «Современнике» спектакль был прочтен по-своему – скорее не глазами матери (как в ЦДТ), а глазами ее младшего сына Олега. Дело было даже не в том, что «возрастные» роли еще не приходились по плечу молодым актерам. Скорее всего, тут лично режиссеру Ефремову и его единомышленникам необходимо высказаться, заговорить прямо от своего имени, от имени своих одногодков, по их поручению. «В поисках радости», среди других постановок равней поры, стал спектаклем самым исповедальным. Тут открыто и обнажено, с пленительной искренностью впервые «высказалось» молодое театральное поколение. То, что произошло в ЦДТ на спектакле А. Эфроса «В добрый час!», в «Современнике» случилось тут. Именно здесь и родился тот тип «розовского мальчика», который потом станет особой приметой времени, своим знаком, неповторимым живым кодом тех лет. Но узнать и закодировать его на сцене оказалось делом вовсе непростым. Поначалу новая розовская пьеса была встречена современниковцами без всякого восторга.

Из воспоминаний Олега Табакова:

«Наш максимализм очень скоро выдержал первое испытание: Виктор Розов дал нам ставить свою пьесу «В поисках радости», мы поначалу, после читки были в недоумении – неужели для этого мы собрались... В нас кипели гражданские страсти, а тут тебе не бог весть какие семейные истории. Вообще нам хотелось высказаться немедленно, в

открытую, как на митинге. Наверное, это на первых порах сильно мешало, а может быть, именно за это нас любили...

А тут нашему максимализму удар с другой стороны. Едва мы успели разобратся в «Поисках радости», едва полюбили пьесу (репетировал с вами Виктор Сергачев, получил нас в свое владение и глумился над вами, зелененькими, как хотел. Мы совсем не привыкли к таким репетициям, в студии мастера с нами работали не так... А тут Сергачев, например, предлагал нам этюд: герои живут не в доме, а едут на пароходе, кто в каюте «люкс», кто палубным пассажиром, кто кочегарит...), едва, говорю я, мы привязались к пьесе Розова и стали считать ее своей, выяснилось, что Виктор Сергеевич вовсе не считал себя и свою пьесу нашей безраздельной собственностью. Ее ставил одновременно Анатолий Эфрос в Детском театре. Вообще я и теперь думаю, что автор обошелся с нами не очень хорошо, с такой вот детской непосредственностью сказавши, что он всех любит: и нас, и свой прежний ЦДТ.

Но тогда мы приняли это как измену, как предательство, кипели... Мы были самоотверженны и требовали к себе самоотверженной любви, бывали до крови уязвлены, не встретив ее там, где ожидали...

... Я сказал, что мы любили друг друга. Так и было, но относились мы друг к другу при этом скорее свирепо, чем умиленно. Во всяком случае, Олег Ефремов не относится к числу режиссеров, которые заласкивают, забаловывают актеров. Что-что, а это не его недостаток. Вспоминаю, как репетировали «В поисках радости». Мне там досталась роль Олега, того, который рубит мебель... Роль мне с самого начала давалась – пришлось «по ноге», нигде не дала, я этого пацана знал как облупленного, знал о нем сразу же больше, чем остальные о своих персонажах. Ефремову была подозрительна моя легкость, ему было мало того, что я давал сразу. Ефремов просто мучил меня. Что он надо мной проделывал на репетициях! – после одной из них, которая шла в Доме культуры газеты «Правда» я шел домой с Галей Волчек и плакал, а кто-то из посторонних, оказавшихся на прогоне, воскликнул, жалея меня: «Это же возмутительно! За такое под суд надо!» Ефремов саркастически истреблял мою веру в

*себя, ненавистное ему «обаяние» на людях, в компании, за столом – и делал это с присущим ему талантом. Делал потому, что хотел от актера не «легкой легкости», а легкости как результата включения всех сил, абсолютной мобилизации, вовлечения в работу душевных ресурсов».*²³

Юный Олег Табаков (которого тогда в коллективе звали не иначе как ласковым детским именем «Лелик») играл младшего сына совсем еще мальчиком, с нежным округлым лицом, словно не тронутым бритвой, с наивными ребячьими глазами и короткой, падающей на лоб челкой. Ему не нужно было в этой роли «перевоплощаться», по-тюзовски омолаживаться, играть школьника, он им был. И когда с плохо скрытым страхом отважно читал девчонкам-одноклассницам (помните – «Вера с косой, Фира с глазами»?) свои первые стихи, и когда ласкался к матери, выпрашивая пятачок на мороженое, и когда вступался за сестру, оскорбленную хамской грубостью. Но поистине звездным часом этого маленького романтика был финал спектакля со (знаменитой теперь) рубкой полированного гарнитура. Уже нечаянно пролиты чернила на драгоценный сервант, уже рассвирепевшая Леночка в отместку вышвырнула в окно единственную драгоценность Олега – аквариум с рыбками, я снизу донесся легкий звон стекла.

«Они же живые!» – в ответ звенел высокий детский крик, и, не помня себя, Олег срывал со стены старую отцовскую саблю. Наотмашь – прямо, налево, направо – он бешено рубил ненавистную мебель, как многоголовую гадину. Летели щепки, спадали покрывала, газеты, на истошные вопли Леночки сбегалось все семейство, и мальчик, бросив на пол саблю, в отчаянии рыдал, уткнувшись матери в плечо, а потом кидался наутек, на улицу, вон из дома...

Леночку играла молоденькая Лиля Толмачева. Как и для Олега Табакова, эта роль стала ее настоящим актерским рождением. Романтик сталкивался с реалисткой, поэт и мечтатель – с хищницей и пошлячкой. Впрочем, Ефремов не стремился сразу разоблачать «обворожительную пошлячку»: Он выстраивал драматический конфликт по-своему: здесь кидались друг на друга, сталкивались в яростной схватке два бойца, по накалу темперамента равные. Разные лишь в своей цели.

²³ Цит. архив И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

До сей поры Толмачева играла роли лирических героинь. Тоненькая, изящная и хрупкая, она казалась бы на сцене беззащитной, если бы не ее бурно вспыхивающий внутренний огонь, миглом окрашивающий ее бледное лицо, шею, грудь, как только эта светловолосая воительница гневалась. А гневалась она часто. И режиссер точно угадал, куда направить нервный темперамент. Ведь мещанку Леночку могла бы отлично сыграть та же Галина Волчек, недавно так смачно и убийственно доказавшая власть пошлости в «Вечно живых». Но Ефремов рассудил иначе, и не только потому, что боялся повторов.

Здесь тема мещанства вступала в иные «предлагаемые обстоятельства», и ей нужно было дать иное, более современное обличье, высадить на иную почву. В ситуации мирной стабилизации, в домашней среде режиссеру важно было увидеть, что пошлость не приходит извне, а распускается среди нас, вырастает в той же семье, в том же поколении. Поэтому у Толмачевой Леночка была молоденькой, хорошенькой и ласковой щебетуньей вначале, даже пленительной в своей суетливой и прямо таки «героической» заботе о родном гнезде. Только под конец обнажала свои злые, хищные зубки. Чеховский мотив Наташи из «Трех сестер» тут проступал вполне естественно и органично, как родительские гены в детях, внешние на их уже совсем не похожих.

Спектакль «В поисках радости» по-своему развивал образ «розовских мальчиков», впервые появившихся в «Добром часе» ЦДТ. Да, в чем-то он был несомненно романтиком этот табаковский Олег, как юноша своего рубежного поколения, которое на сцене и «представлял». Писал стихи, по-детски обижался, кипятился против всяческого вранья, хамства и стяжательства, верил, как многие ребята тех лет, искренне, горячо верил в наступающее обновление жизни, очищение от скверных прошлых, навсегда ушедших лет. И в этой наивной вере он тоже был романтиком, этот бедный розовский мальчик, которого потом, с высоты своего нового поколения прагматики и экстремисты 70-х – 80-х годов будут так жестоко высмеивать и упрекать за инфантильность (не один ведь Евтушенко будет тогда мучиться «проклятием инфантилизма»). А в чем-то ему и наследовать. В чем же?

Да в том же ефремовском демократизме, умении постоять за себя, презрении к жадному обогащению. В «Современнике» розовский герой вовсе во был юношей «не от мира сего», натурой рафинированной, исключительной. Если и ощущал свою избранность среди равных, то прежде всего как долг, обязанность быть честным перед самим собой и перед

другими. Как необходимость быть добрым только к добру, и злым – по отношению к злу.

Позже, устами одного из своих героев Розов неосторожно сформулирует эту необходимость как наказ проповедника: «добро должно быть с кулаками». Этим лозунгом воспользуются и будущие прагматики и будущие экстремисты, а в особенности, мещане, обратят себе на пользу, возьмут как оправдание. Ефремов, с молоду не любивший ни лозунгов, ни «красивых слов», таких учительских деклараций сторонился. Вряд ли он способен был тогда разобраться в самой запутанной в веках проблеме взаимодействия добра и зла, но природная стойкость ему подсказывала, что отступать человеку перед бедой нельзя – совесть не позволяет. Вот почему первые розовские герои «Современника» в своих поисках добра, поисках радости были начинены таким же упрямым, земным романтизмом, как сам Ефремов, потому все на него и походили, как птенцы одного гнезда.

Романтические герои тех лет, однако ж, не рядились в рыцарские доспехи прошлых веков (это придет много позже), а предпочитали одежду прозаическую. В этом тоже по-своему сказывалось отдаленное влияние манеры Станиславского, всегда умевшего по-чеховски открывать поэзию в прозе жизни. Только сами понятия «поэзии» и «прозы» за полстолетия претерпели эволюцию немалую. Теперь прежнее донкихотство Станиславского, его рыцарство, даже красота его великолепного облика, увы, показались бы на сцене невольным анахронизмом (уже очень скомпрометировала себя «возвышенная романтика» недавних лет). И все-таки какая-то ниточка от него – к этим, совсем на него не похожим, простым ребятам протягивалась.

Может быть, как ни странно, она и породила тот почти детский максимализм, с которым герои «Современника» входили в жизнь. Да, в них было что-то от прежнего донкихотства, движением времени, истории измененного до неузнаваемости. Была вера, пусть наивная, жил идеал, пусть иллюзорный. Интеллигентности той и культуры прежней, мхатовской, конечно не доставало, да их и быть не могло у вчерашних школьников середины XX века. Та культура ушла, испарилось, как уникальный, неповторимый реликт. Ее заменила задорная молодежная раскованность, уверенность в массовости, широком представительстве своей платформы, убежденность в том, что начатое ими дело отвечает живым потребностям не только молодого театрального поколения, но – всего искусства. И рано или

поздно это дело будет всеми поддержано, иначе и быть не может. Так оно, в сущности, и произошло.

А пока «Современник» еще ощупью, неуверенно искал свой стиль, свое эстетическое лицо. В первых розовских спектаклях на сцене двигались и говорили, ссорились и мирились, плакали и смеялись, словом, жили живые люди. Но окружающее их пространство по отношению к ним вело себя почти нейтрально. Герой и среда в активный сценический контакт пока не вступали. Пространству сцены не хватало воздуха, насыщенной атмосферы, игры выразительных деталей (Вольтер недаром говорил: «Бог – в подробностях»), не хватало глубины, выхода на природу. Словом, того «настроения», которое сразу же наполнило собою сцену Художественного театра в его первых чеховских спектаклях.

Ранние сценические композиции Ефремова удовлетворялись констатацией, информативностью: да, как уже говорилось, люди жили бедно, по необходимости аскетично, роскоши сторонились, красоты стыдились. Быт на сцене был равен самому себе, не претворялся в образ быта. Кажется, режиссер легко мог воспользоваться недавним опытом итальянского неореализма, внутренне ему несомненно близкому. Ан, нет, Ефремов не хотел заимствовать, присваивать чужой опыт, орать не им открытое, а когда брал, не испытывал от этого радости первооткрытия, не торопился вводить на сцену документ, грубую натуральность вещи, сгущать жестокую неустроенность будничной жизни. Он упрямо хотел до всего дойти сам, без подсказок и подпорок. Быть может, поэтому вначале и не нуждался в активном сотворчестве сценографа.

Движение режиссера было медленным, но своеобразным, шло пока не по восходящей, а по кругу, вернее, по спирали. Его ход замедляла какая-то внутренняя неуверенность в необходимости «активной», постановочной режиссуры (быть может, потому, он внутренне и не привял спектакль «Никто», и Эфрос не стал режиссером театра «Современник»). Работать с актером – пожалуйста, сколько угодно, ночи напролет, пока на сцену не выйдет по-настоящему живой человек. Этим Ефремов, сам прекрасный актер, овладел с «младых ногтей». Признавая пока лишь «актерский» театр, начинал возрождение мхатовского искусства с человека.

Вспомним, однако, что великолепный актер Станиславский тоже начинал с реформы актерского искусства, но одновременно – не раньше и не позже – именно он строил вместе с Немировичем-Данченко первый в России

«режиссерский» театр. Для него тут противоречия не существовало. Напротив, программа начинающегося дела охватывала все компоненты театрального искусства в их синтетическом единстве.

Так что же все-таки мешало Ефремову охватить в единстве всех элементов театра предпринятую им реформу? Ответить на этот вопрос не так-то легко. В ретроспективном свете, вспоминая те первые шаги режиссера сегодня, когда видна его дальнейшая эволюция, может быть, и стоит сказать о том, что его остросовременному восприятию реальности очевидно недоставало тогда историзма, цельности, пространственно-временной протяженности взгляда на мир, когда в настоящем еще живет, еще теплится прошлое и уже брезжит будущее. Недоставало ощущения нерасторжимой связи конечной жизни человека с бесконечностью жизни природы.

Можно вспомнить о том, что молодому Станиславскому, начинавшему с «Царя Федора» и «Чайки», с «Иоанна Грозного» и «Дяди Вани», такой историзм мышления, связывавший день сегодняшней с днем минувшим, был изначально свойственен, как человеку, входившему в XX век с великим культурным багажом века XIX-го.

Но это можно сказать сегодня. А тогда, глядя первые спектакли «Современника», мы вовсе не задумывались о столь сложных материях. «Проклятье инфантилизма» никого из нас не миновало. Нам вполне достаточно было того, что на сцену молодой студии наконец-то пробилась зеленая трава правды. Словом, «как ни старались люди, как ни забивали булыжником землю... весна брала свое». И мы бежали на каждый, новый спектакль Ефремова, как на собственный праздник.

Розовские пьесы, направившие первые шаги «Современника», еще долго будут ему сопутствовать, вместе с ним взрослея и производя смену героев. Позже мы будем уверенно писать о том, что именно розовская драматургия дала жизнь новому направлению в искусстве театра. Так оно и было, и получилось на самом деле (хотя могло сложиться и иначе). Герои Розова, знаменитые теперь «розовские мальчики», которые захотели жить по высоким моральным принципам нового времени, продолжая правое дело своих отцов, или дерзко оспаривая их ошибки, надолго завладели молодой сценой. Так проступило «веление времени». По-своему наследуя ветвь русской драматической школы, идущую от Чехова к Булгакову, Афиногенову и Арбузову, Розов продолжил их усилия с неуклонным и

уверенным постоянством, не давая прерваться росту и протяженности протянутых ими ветвей.

Заметим, однако, что довольно скоро, тоже в конце 50-х годов, рядом с Розовым в жизнь театра вошел другой автор, надолго всех захвативший (и Арбузова и Розова тоже) и в какой-то мере «розовских мальчиков» потеснивший. Это был молодой ленинградский прозаик и начинающий драматург Александр Володин, отметивший свое театральное рождение тоже 1956-ым годом.

Первая пьеса Володина «Фабричная девчонка», написанная в 1956 году и вскоре несколькими театрами с увлечением поставленная, поразила нас всех своей удивительно правдивой интонацией, рожденной не литературой, а жизнью. Слово Володин, как чуткая мембрана, улавливал живую человеческую речь, чтобы сделать ее достоянием искусства. Впервые тогда подумалось, что в Чеховском направлении могут быть проложены разные пути.

Но случилось так, что ни Ефремову, ни Эфросу, ни Товстоногову не довелось сценически открыть эту пьесу в своих театрах, хотя, казалось бы, именно для них она и была предназначена. Так произойдет позже и с первыми пьесами Александра Вампилова, еще позже – с пьесами Людмилы Петрушевской. История не пишется как по писанному, у нее свои зигзаги и отклонения, свои случайности, которые потом могут стать закономерностью...

Итак, Володин, окончив сценарный факультет ВГИКа, работал тогда в скромной должности редактора на Ленфильме, пробовал писать стихи (для себя) и короткие рассказы (их печатали), а потом неожиданно и очень быстро, единым духом сочинил пьесу. Он дал ее прочитать товстоноговскому завлиту Диве Шварц, та ею пленилась, но посоветовала повезти пьесу в Москву, показать в журнале «Театр», чтобы укрепить ее судьбу авторитетом Погодина (только что с увлечением поддержавшим в «Литгазете» рождение пьесы Розова «В добрый час!»). По тем временам «Фабричная девчонка», казалась слишком смелой и уж во всяком случае трудно «проходимой».

Помню, к нам в большую редакционную комнату журнала помещавшегося тогда на Кузнецком мосту, вошел молодой человек внешности вовсе неприметной, скорее «серенькой», и неуверенно протянул мне пьесу, тихим голосом сославшись на совет знакомого завлита. В тот же

день вечером я ее прочла, пришла в восторг, бурно высказала его Володину (тот при этом покраснел а смущенно замахал на меня руками), быстро передала Погодину, а еще через день мы с Володиным уже катили к нему на дачу в Переделкино (Погодин прислал за нами свою машину), чтобы узнать его мнение и решить судьбу пьесы.

Николай Федорович был в ту пору чрезвычайно увлечен миссией открытия молодых талантов в драматургии, которые тогда появлялись редко. (При этом часто приговаривая: «Писать пьесу – все равно что ходить по минному полю, уж я-то знаю, что драма – род литературы наитруднейший, коль скоро она должна обнаружить в жизни ее непорядок»). Как раз в это время мы с ним планировали специальный «молодежный» номер журнала, где хотели опубликовать и «В добрый час!», и «Два цвета», и другие пьесы молодых авторов. Мне казалось, нет, я была твердо уверена, что «Фабричная девчонка» для этого номера как раз подходит.

Погодин сидел у себя наверху в кабинете и слушал музыку (всевозможная аппаратура окружала его со всех сторон – это было его «хобби» тогда). Боком, исподлобья поглядывая на нас одним глазом, другой прищуриив, он стал хвалить – нет, не пьесу! – а новый магнитофон («умная машина!»). А затем хмуро, без улыбки и комплиментов, даже как бы недовольно пробурчал себе под нос, что вы, Володин – рождены драматургом, но роды у вас будут трудные, помяните мое слово. Что мы, может, напечатаем вашу пьесу, но за это ни вам, ни нам не сносить головы. Я вас предупредил, а там смотрите, (Он знал, что говорил, но тогда мне показалось, что Н.Ф. слишком строг и осторожничает). Хотите рисковать – я вижу, и Марианна рвется в бой – я готов, давайте рискнем, игра стоит свеч, но за последствия я не ручаюсь.

Мы ехали обратно обескураженные. Володин выглядел растерянным, пытался кому-то горячо доказывать, что ничего плохого не хотел, что своих фабричных девчонок он любит, как родных, не раз бывал у них в общезитии, да и сам в детском доме воспитывался, как эта Женька Шульженко... Я слушала его нервный говор, смотрела на его руки, что-то еще сверх того досказывавшие, на его худой горбоносый профиль, на поношенное серое пальто, – и мне его было бесконечно жаль...

Признаюсь, мне и в голову тогда не могли придти все те грозные обвинения, которые вскоре посыпались на голову бедной «Фабричной девчонки» и ее автора. Ведь пьеса – искренняя, свежая, честная, конфликт

взял самый что ни на есть актуальный для того момента, когда партия повела борьбу с казенщиной и формализмом в комсомольской работе. И «критическое направление ума» Женьки Шульженко видится таким необходимым сейчас: ведь неужели не ясно, что героя рождает борьба, смелая критика недостатков, сопротивление лжи и демагогии?! Все казалось настолько очевидным с точки зрения простой, непредвзятой логики, что тут и спорить вроде было не о чем. А многоопытный и мудрый Погодин, сам на своей «шкуре» многое испытавший, предвидел иное. И, к сожалению, оказался прав.

Действительно, спор разгорелся такой суровой, какого мы никак не могли ожидать. Володинская пьеса (вместе с другими) была у нас в журнале напечатана, вызвала взволнованный, невиданно-радостный отклик, на нее глядели как на первую ласточку весны. В Москве «Фабричную девчонку» довольно скоро поставил молодой режиссер Борис Львов-Анохин, в ЦТСА с прекрасной актрисой Людмилой Фетисовой в главной роли, в Ленинграде – тоже молодой Игорь Владимиров в Ленкоме с Татьяной Дорониной, делавшей свои первые шаги по сцене. Пошла пьеса и по разным другим городам, и везде с шумным успехом, даже с энтузиазмом комсомольской молодежи, до отказа заполнявшей залы, весело вспыхивавшей аплодисментами на особенно задорные реплики Женьки Шульженко, направленные против комсорга-бюрократа Бибичева: «Молодец! Здорово! Давай, Женька, давай!» – неслось из зала на сцену.

Увлеченная судьбой пьесы, я посмотрела ее в нескольких театрах, а потом написала статью «Критическое направление ума», где безоглядно (и наивно, без утайки!) поддерживала явление нового талантливому драматурга и пьесы, им рожденной. Статья была напечатана у нас в журнале. Вся редакция, во главе с Л. Анастасьевым, на редкость тогда единомышленная, смотрела на Володина как на свое любимое детище, затеяла вокруг его пьесы творческую дискуссию... И вдруг в окружающей атмосфере что-то изменилось, теплый ветер повернулся вспять, подул норд-ост, замораживая растаявшие ручьи.

... Сегодняшние молодые зрители, с улыбкой рассматривающие стенд с газетными и журнальными вырезками 1957 года, висящий в фойе Малой сцены театра им. Моссовета, где нынче идет «Фабричная девчонка» (поставленная – и снова с большим успехом – режиссером Б. Щедриным в стиле «ретро» 50-х годов), вряд ли могут себе представить весь драматизм

тогдашних событий, обрушившихся на театры, на журнал, и, прежде всего, конечно, на Володина.

Почему? Что произошло? Откуда такой суровый приговор пьесе, которая сегодня кажется настолько бесспорной, что не верится, будто именно она могла поднять такую бурю негодования, обвинений в клевете, в искажении действительности, в подрыве «основ»? Однако, все это было: не перевелись Бибичевы и в критике. Было и прошло, как дурной сон. Но зарубки остались. Я вспоминаю сейчас об этом не только потому, что сама волею судеб оказалась в эпицентре событий. Важнее другое: все, происшедшее с «Фабричной девчонкой», стало особенно характерным для атмосферы художественной жизни, которая на глазах меняла свое русло. Недавняя «оттепель» оказалась нестойкой, неокрепшей, и холодный ветер из прошлого на какое-то время остудил весенние перемены. Совсем заморозить, повернуть вспять их было невозможно, подспудное движение к обновлению жизни упрямо продолжалось, но поневоле принимало иные, не столь откровенные и по-детски незащищенные формы, как прежде.

Выше я сказала, что Ефремов, как и другие герои этой книги, по ряду причин, «Фабричную девчонку» не поставил. Здесь я должна оговориться: в «Современнике», да, решили не дублировать Театр Советской Армии, не вырывать у него пьесу. Но раньше, в школе-студии МХАТ весной 1956 года Олег Ефремов все-таки ее поставил на учебной сцене со своим курсом.

Вот случай, как будто подстроенные самой жизнью, тут все по прекрасной случайности сошлось: и группа юных учеников-единомышленников, и пьеса Володина, с которым Ефремов всю жизнь потом будет дружить и почти не расставаться. И, наконец, то победное чувство современного бунтарства, которое жило тогда в молоденькой «Фабричной девчонке» – Алле Покровской и ее подружках. Все они казались одной и той же «группы крови», что и само ефремовское поколение. Нехитрый учебный антураж не смущал режиссера-педагога. Ефремов стремился заразить своих учеников володинским (и своим!) чувством правды, докопаться до глубинных пластов пьесы. Поэтому у А. Покровской Женька не выглядела лишь задиристым, легкокрылым воробьем, а человеком, задумавшимся о занозах жизни более тягостных. Поэтому и у О. Табакова - его шустрый комсорг Бибичев, казался, обладал такой взрывчатой силой убеждения, что готов был войти в первые ряды «краснощеких» вожakov.

«Зато вторая пьеса Володина – наша», – это решение современниковцев вскоре стало реальностью: в конце третьего сезона, летом 1959 года О. Ефремов вместе с Е. Евстигнеевым поставили «Пять вечеров». По приглашению театра репетиции начинал вести М.Н. Кедров, но в процессе их стало ясно, что его подход к анализу володинской пьесы «Современнику» не близок.

Из воспоминаний А. Володина:

«В этом театре становятся какими-то инородными и наивными лучшие, старейшие режиссеры страны. Я помню, как М.Н. Кедров репетировал мою пьесу «Пять вечеров», в которой была такая ситуация. К молодому человеку приходит девушка. Она знала его раньше, увязалась за ним в кино, потом увязалась за ним домой. И у этого мальчика неловкое положение, потому что тут же в комнате спит тетка, а с такими девушками, надо, очевидно, обращаться решительно, по-мужски. Ему страшно не по себе. И вот режиссер говорит: «А я не вижу, чтобы у вас была любовь». Ему кто-то возразил; «А почему же любовь? Он в первый раз привел ее домой. Ему неловко». И изложил ему эту ситуацию. На что режиссер ответил: «Нет, если я вижу на сцене молодого человека и девушку, так я хочу, чтобы у них была любовь». Эта театральная приблизительность в «Современнике» немыслима»²⁴.

Спектакль этот обычно не относят к безусловным удачам театра, оттеняют скорее его противоречия, чем достоинства. Вспомним, однако, в каких «предлагаемых обстоятельствах» он рождался, и тогда яснее проглянет его сущность. Прежде всего надо заметить, что доверие к автору (не у самого театра, а у его окружения) было серьезно подорвано историей с «Фабричной девчонкой». Сам факт постановки пьесы Володина казался заведомо ошибочным. Правда в Ленинграде Товстоногов сумел преодолеть сложившуюся ситуацию: его постановка «Пяти вечеров», стала большим событием в жизни БДТ. Но соперничать с таким сильным конкурентом «Современник» тогда еще был бессилён. Все эти внешние обстоятельства серьезно осложняли выпуск спектакля.

²⁴ Из архива И.Н. Соловьевой и В.И. Котовой

Но, помимо внешних, существовали и внутренние причины, по которым володинская пьеса рождалась в «Современнике» с трудом. После первых «поисковых» спектаклей, театру предстояло определить, наконец, свой собственный творческий стиль и направление. «Современнику» хотелось стать более «современным» и по сути и по форме. К концу 50-х годов многие театры вокруг все более уверенно овладевали приемами сценической условности – внешняя смелость скрадывала отсутствие смелости внутренней. Компромисс прикрывался яркими покровами театральности.

Режиссеры «Пяти вечеров» попытались подтянуться к общему поветрию, хотя пьеса Володина для этого вроде бы совсем не годилась. Война с «бытовым» театром, объявленная повсеместно, затронула и «Современник». Сначала на сцене выгородили обыкновенный интерьер скромной коммунальной квартиры, а потом, страшась обвинений в «традиционности» и «ретроградстве», выкрасили интерьер сплошь в одну голубую краску – и в таком цвете сыграли весь спектакль.

Мысль была достаточно элементарной – хотелось вывести пьесу Володина в небытовое поэтическое измерение. И мечту героев о счастье продемонстрировали голубым цветом. Из этой затеи, разумеется, ничего не получилось: актеры существовали отдельно от «условного» оформления, статичного и неодоухотворенного. Актерский квартет – Л. Толмачева – Тамара, О. Ефремов – Ильин, О. Табаков – Слава, Н. Доронина – Катя – звучал как бы в безвоздушном пространстве. Режиссерское противоречие между героем и средой прямо обнажалось на сцене.

Пьеса шла словно в «концертном» исполнении. Перед нами разыгрывались музыкально-тонкие психологические этюды на тему о человеческом одиночестве, о несостоявшихся судьбах, о поисках взаимопонимания и счастья. Ефремов-актер задавал камертон всему квартету: его Ильин, вернувшийся в Ленинград после 17-летнего отсутствия, вносил в спектакль остро-современную тревожную тему трудного возвращения отчужденного человека, тему неприкаянности, неверия в возможность восстановления нарушенных контактов. Тема эта, звучавшая скорее в подтексте, поневоле недоговоренная, епифанически-володинская, и становилась глубинным лейтмотивом спектакля.

Но... Володин был в опале. После истории с «Фабричной девчонкой» критики, прежде бранившие его за «клевету» на действительность, теперь

строго упрекали за отход от своих «социальных проблем», за уход в «мелкотемье». И эти упреки высказывали не только заведомо предвзятые люди, надолго сделавшие Володина мишенью для своих «проработочных» упражнений, но даже молодые, только начинавшие писать о театре критики, к «Современнику» дружески расположенные.

Из статьи К. Щербакова «Пять вечеров»:

«Пять вечеров» – пьеса спорная. Драматург где-то начинает жалеть своих героев, умиляться ими. Он сам себе противоречит, ибо уже успел убедить нас в том, что жалость меньше всего нужна Ильину и Тамаре, что они достаточно сильны и не нуждаются в великодушном отпущении грехов. В мужественной интонации пьесы порой появляются нотки всепрощения. И тогда сложные и трудные человеческие характеры уходят на второй план, несоразмерное значение приобретают мелкие недоразумения и бытовые неурядицы. Сконцентрируй режиссер внимание на этих сторонах пьесы, начни он жалеть своих героев – и спектакль обречен на неудачу, полную, безоговорочную...

Думается, драматургическая манера Володина и близка творческим принципам «Современника», и в чем-то далека от них...

«Современник» уверенно идет своим путем, отстаивает свои творческие принципы. Ему не во всем подходила пьеса Володина с той слезливостью, сентиментальностью, которые нередко проскальзывают в ней, Это последнее – совершенно не в духе «Современника», которому больше всего удаются характеры значительные, крупные, голос которых звучит мужественно и сильно. Но то лучшее, что есть в «Пяти вечерах», ради чего их стоило ставить, понято театром верно и точно.»²⁵

Впрочем, как ни старались критики вбить клин между театром и драматургом, «Современник» оставался верен своей дружбе с «опальным» автором. За первой володинской постановкой три года спустя последовала вторая – «Старшая сестра». Для работы над ней привлекли режиссера «со

стороны» – Б. Львова-Анохина (поставившего, как мы помним, «Фабричную девчонку» в ЦТСА). Тот пригласил художника Б. Мессерера. И вместе они нашли образ спектакля, опять-таки в необытовой, лаконичней, продиктованный современным пониманием «театральности». Уже программка к спектаклю – со взметнувшимся на черном фоне девичьем профилем, выведенным белым контурным росчерком Пикассо, заявляла о поэтическом решении спектакля.

Пространство, погруженное в темноту, выносило действие из комнатного измерения в безграничность бытия. Актеры, освобожденные от быта, от вещей, выходили на авансцену, освещенные лучом прожектора. По тем временам (Шел уже 1962 год) такая одежда сцены казалась ультрасовременной. Теперь, вспоминая о ней, замечаешь скорее модный стереотип, чем оригинальное решение. В ту пору редкий, спектакль уже обходился без черного фона и выхода актеров на зрителя в луче прожектора.

Почему Ефремов не стал ставить новую володинскую пьесу, а передал ее другому режиссеру? Очевидно, не только потому, что был занят в ней как актер, превосходно исполняя роль Ухова – дядюшки двух сестер, трогательно хлопотливого, даже обаятельного современного мещанина. Ведь и в «Пяти вечерах», и в новой володинской пьесе, которая появилась вскоре после «Старшей сестры», он тоже исполнял центральные роли, но режиссировал сам. Думается, что причина крылась в ином, в том, пока не разрешенном для самого Ефремова противоречии между актером и сценическим пространством, которое он (и другие режиссеры) пробовал тогда снять простым вычитанием, освобождением от бремени быта.

На пятом году жизни, в конце 1960 г. «Современник» получил, наконец, свое здание – посреди широкой площади Маяковского, где затем и прожил полтора десятка лет. Это было событие немалое – обретение постоянной «прописки», признание «прав гражданства» прекращение кочевого образа жизни, выход из долгих бесправных скитаний к прочной оседлости. Помещение старого кинотеатра быстро преобразилось: молодые актеры, словно молодожены, с энтузиазмом принялись устраивать свое гнездо. Сцена, кулисы, актерские уборные, зрительный зал, фойе, буфет – все переделывалось во вкусе новых «жильцов»: без всякой мещанской роскоши, просто и демократично и, в скромных серовато-бежевых тонах.

²⁵ Московская правда, 18 июля, 1959 г.

Любая деталь продумывалась и решалась скопом – все казалось важным, начиная с вешалки, билетов, буфетчиц, (тут скоро, весело, без всякого гонорара болтали начинающие артисты), и кончая небольшим, строго обставленным кабинетом главрежа с вечно распахнутой дверью. Заходи, кто хочешь, доступность – норма жизни. Форма обращения на «ты», без всяких отчеств.

Увы, театр был беден. Он не мог себе позволить богатого убранства. Но дело было не в недостатке, а в принципе. Как когда-то в раннюю пору Художественного театра, молодой «Современник» вовсе не желал превращаться в пышно-декорированный торжественный храм. Он рассчитывал на близкий, доверительный контакт со зрителем, от которого у него не было секретов. Уже тогда он быстро обрастал «своим» зрителем, на генеральных репетициях и прогонах зал бывал нередко полон – по приглашениям и без оных. Молодые люди, поколение будущих «шестидесятников», считали театр своим детищем, понимали его с полуслова, поддерживали, ободряли, защищали, как могли.

Сразу после спектакля в фойе вспыхивали зрительские обсуждения, их даже не нужно было специально «организовывать» – каждый выходил, называл себя и свою профессию, а потом говорил все, что чувствовал («Современник» не думал тогда о своей истории, и потому записей таких обсуждений сохранилось мало, но атмосферу их ощутить можно). Тут же в фойе могли выставлять свои картины еще не признанные художники. Молодые поэты за полночь читали актерам свои новые стихи, кто-то брал гитару, пел, ему подпевали. Сюда приглашали зайти на огонек не только друзей, критиков, но и людей далеких профессий, еще мало знакомых, но привлекавших своей эрудицией, талантом, опытом, знанием жизни. Тут с озорством и выдумкой игрались первые «капустники», отмечались дни рождения – актера, спектакля, театра.

В новом здании естественно продолжали идти все ранние спектакли театра-студии – «Вечно живые», «В поисках радости», «Никто», «Два цвета», «Пять вечеров» и прочие, а «Гольфый король», наконец, обрел знакомые права. И вот что примечательно: если в годы скитаний «Современник» выпускал лишь по одному, от силы по два спектакля за сезон, то в 1961 и 1962 годах – по пять спектаклей. Работа закипела. Драматурги и прозаики несли им новые пьесы, повести. Художники и композиторы охотно брались за работу над спектаклем. Театр стал расширять свой режиссерский диапазон: Ефремов просто физически не мог

поспеть всюду. Режиссерский дефицит восполнялся актерами: в эти годы свои первые спектакли поставили Е. Евстигнеев («Третье желание» В. Блажека), В. Сергачев («Друг детства» М. Львовского), О. Табаков («Белоснежка и семь гномов» Л. Устинова), Г. Волчек («Двое на качелях» У. Гибсона). Новую пьесу А. Володина «Старшая сестра» пригласили поставить режиссера «со стороны» Б. Львова-Анохина, «Пятую колонну» Э. Хемингуэя – молодого грузинского режиссера Г. Лоркикабидзе.

Внешне вроде все обстояло благополучно: в кассе – длинные (даже ночные) очереди, в битком-набитом зале – дружеские, радостные аплодисменты и даже в прессу стали просачиваться статьи более одобрительные. Казалось бы, Олег Ефремов мог быть вполне довольным. Но довольным мог быть кто угодно, только не он. Не такой это был человек, а в ту пору особенно: вирус самодовольства его даже не задевал. Неудовлетворенности – до терзаний, требовательности – до жестокости, беспокойства – до мучительной резкости этих свойств ему всегда хватало. Так было и теперь. В самой стабилизации положения театра его встревожила тогда (да и потом всякий раз тревожила) скрытая угроза, опасность. Угроза покоя, опасность остановки, движения на холостом ходу. По натуре человек действия, Ефремов органически не мог принять позицию благополучия: за долгожданным, выстраданным успокоением он остро ощутил внутреннее беспокойство.

Говорят, что кризис любого затеянного дела (будь то женитьба или рождение ребенка, овладение избранной профессией или формирование творческого организма), то есть дела, в основании которого лежит процесс созидания, случается примерно каждые семь лет. Срок, когда вынашивается, рождается, растет, созревает и, наконец, открывает или не открывает миру свои скрытые возможности новое явление. На седьмом году жизни «Современника» такую кризисную ситуацию Ефремов учуял.

В самый разгар сезона, в феврале 1962 года он собрал своих друзей – основателей театра на «беседу о программе и уставе театра-студии «Современник». Что произошло? Внешне – никаких особых «чепе» не случилось: с успехом шли старые спектакли, репетировались новые. Почему прежние программа и устав театра показались ему в чем-то наивными, дилетантскими, требующими серьезного уточнения, пересмотра? Разных экстренных собраний, споров до хрипоты, обсуждений той или иной конфликтной ситуации в любом театре, и в этом тоже, случилось немало. Но

туту на ровном месте, в спокойной обстановке «беседы» главный режиссер «Современника» вдруг заговорил о главном – о потере идеала.

Ефремов намеренно обострял ситуацию. Прежние стершиеся формулировки, привычные ссылки на «систему» Станиславского, «жизнь человеческого духа», метод Художественного театра, на позиции социалистического реализма его теперь не удовлетворяли. За общими формулами хотелось ощутить свое, особое, индивидуальное – то, что отличает творческое лицо «Современника». Но он честно признавался самому себе и своим собеседникам, что ощущает идеал своего театра достаточно туманно.

«В чем основное?», - спрашивал он. – Все твердят: жизнь человеческого духа. Охлопков, Яншин, Завадский, Кнебель, Брехт – все, оказывается, стоят на этой основе.

Значит нужно понять в чем (наше) отличие... Разве нам ясно представляется идеал? Какой должен быть театр?.. Сколько споров идет именно от того, кто мы, очевидно, недостаточно определенно знаем этот идеал... Отвечая на эти вопросы, мы уходим от эмпиризма, и тут-то начинаем осознавать свои взгляды и убеждения, т.е. формируем мировоззрение, которое у нас очень зыбко»²⁶

Между тем, жизнь стремительно меняется – «время требует перемен и на сцене драматической», как говорил Пушкин. «Время – уже XX-й век, век космоса, расщепления ядра, искусство требует таких сложностей, физики требуют от театра одного, а другие специалисты требуют от театра другого. А рядом существует темнота, серость, которой тоже нужно давать отпор, т.е. время сложное»²⁷. Но, говоря об этом, Ефремов откровенно признавался: для определения своих позиций нам явно недостает современных философских, эстетических, искусствоведческих знаний. Нужно видеть перспективу развития советского Мейерхольда, Вахтангова, Брехта. Иначе нельзя браться за составление программы своего театра.

«Задавая этот вопрос (о программе), мы сразу, с удивительной тоской, ощущаем отсутствие наших познаний во всех областях, связанных с искусством. Во всяком случае, я ощутил это, потому что я не смог честно

²⁶ Здесь и далее цит. Стенограмма беседы о программе и уставе театра -студии «Современник», 17 февраля 1962 г. Музей театра. Архив Р.В., с. 5, 7.

²⁷ Там же, с. 10.

написать программы, если я не знаю театр Брехта. Неудобно – как же это? Ведь мы должны это знать, на этом мы и формируем свое мировоззрение»²⁸.

Вот почему «идеал мне неясен: иногда он мелькнет, начинает что-то брезжить, а потом исчезает, т.е. идеал, который дал Станиславский (жизнь человеческого духа); но ведь кроме Станиславского, был и Мейерхольд, который тоже будил умы и не был против жизни человеческого духа. Надо свою мысль отточить и понять: а не пришел ли МХАТ к такому краху из-за того, что все-таки в их идеале зафиксировалось то мещанство, которое потом так взорвалось и вылилось, как из плотины»²⁹.

Стоит обратить внимание не только на поразительную искренность высказываний, но и на полнейшую свободу от догм. «Программа необходима, конечно, потому что мы идем без руля и без ветрил, - говорил он. – Отсюда у нас такая большая усталость, отсюда и разнбой... Но ведь мировоззрение должно основываться на единстве цели – тогда есть смысл в этом театре единомышленников»³⁰. «Да, мы возникли в полемике со всеми театрами, не только со МХАТом... Мы возникли из протеста – оттого, что люди стали лживыми в театре, стали работать только для себя, перестали выполнять какую бы то ни было программу... Мы были против общего состояния дел в театре. Но хватит сейчас все время фырчать, фырчать, и не представлять себе художественную программу театра. Она тоже может меняться, а может обогащаться. Мейерхольд обогащал Станиславского, и Станиславский признавал это»³¹.

«Сейчас мы стоим у разбитого корыта, но я себе отдаю яснейший отчет, что пора нам, молодым, заняться искусством всерьез»³², – вот характернейшая интонация Ефремова: честно признать, даже жестоко подчеркнуть реальность, вывернуть нутро, изнанку ситуации, но после этого не впасть в уныние, перестать «фырчать», а, засучив рукава, приняться за дело. К его отрицанию непременно привязывалось утверждение, полемика разрушения пробуждала темперамент созидания.

Так было и теперь. Разбередив, растревожив себя и всех, кто там был, выслушав все советы, возражения, упреки и подтверждения, высказанные

²⁸ Там же, с. 9.

²⁹ Там же, с. 10.

³⁰ Там же, с. 12.

³¹ Там же, с. 14-15.

³² Там же, с. 15.

Г. Волчек, О. Табаковым, И. Квашой, М. Козаковым, В. Замазским, Е. Евстигнеевым, он вдруг ощутил мощный импульс движения, потребность восхождения, желания «взметнуть».

«Мне кажется, в этой программе нужно устремить все вперед... Мы все – сторонники театра переживаний, мы все хотим добиться жизни человеческого духа на сцене, мы все – в русле Станиславского. Наконец, мы добились признания, но не успокоились на этом, а продолжаем работать.

... Почему я все время говорю «живая жизнь человеческого духа»? Потому что эта формула стала подсознательной. Он говорил о жизни человеческого духа, но дух-то давно стал неживой, когда говоришь: «жизнь живого человеческого духа», – в этом-то и есть основа нашей студии, когда мы начинали.

... Счастье-то наверху, но если не дойти, то наверное в это всхождении и есть счастье работы в жизни».

Не будем себя успокаивать: «недалеко то время, когда студия, подобно МХАТ, будет растрочена на эгоистические устремления, может быть, и честных ее членов. Но когда нас подчиняет творческая дисциплина в смысле преданности мысли, то тогда мы будем знать, кого принимать в труппу, кого не принимать, какую пьесу ставить, какую не ставить, т.е. все сразу будет иметь определенные мощные критерии.

И обязательно – мечтать. Мы давно не мечтали. О чем сейчас мечтать...

Нечестолобивое желание взметнуть. Это было всегда у Вахтангова. Поэтому в холод, голод, люди бедствуют – он ставит блистательный спектакль «Турандот». Ведь «Турандот» без этого нельзя понять. Потом время сытое – «Мадмуазель Нитуш», пошлая пошлятина, а мы еще восторгаемся...».³³

В этих шероховатых, резких, неотредактированных словах, в зигзагах, бросках мысли – так и чувствуешь, как бьется темперамент режиссера с его пугающим пророчеством, будущей судьбы «Современника», с его нечестолобивым желанием взметнуть. Нет, этот режиссер никогда не хотел, чтобы «Современник» превратился в «театр Ефремова» (как

³³ Там же, с. 20-22.

естественно было называть – театра Товстоногова, Гончарова, Пулчека, Эфроса, Захарова...). Он отстаивал принцип коллективного творца, упрямо хотел, покуда это было возможно, собрать всех, сплотить, связать воедино, как жгутом, общей идеей.

«... Я работаю в театре единомышленников, где хозяин не я, а вся эта компания, и мне важно, чтобы мы себе отдавали отчет в том высоком назначении и в том идеале, к которому мы стремимся»³⁴.

«Самое главное – рассказать, что такое единомыслие, что такое театр единомышленников... Я понимаю единомыслие как партию людей, которые за этот идеал будут класть себя...

... Театр единомышленников – это театр нового типа, где актер не просто актер, а это художник, овладевший своей профессией, не просто актер, ощущающий свое время, а ответственный строитель дела, сознательно борющийся за осуществление программы театра, глубоко понимающий проблемы искусства на уровне образованного театроведа-философа»³⁵.

Прежде, когда «Современник» только создавался, многое в позиции театра определялось словом «гражданственность». Теперь «у нас все говорят: «актер-гражданин» (и Хорава, и Царев) – это стертый пятак». «Я предлагаю написать другое: в период, когда умер Сталин и началось восстановление норм партийной жизни по Ленину, - мы в это время глубоко ощутили, что актеры давно уже не отвечают на жизненные потребности. С этого все и началось. ... И собака зарыта именно в театре единомышленников».³⁶

Словом, исходные позиции «Современника» оставались прежними. И хотя все ощущали, что времена меряются, ситуация усложняется, что «раньше у нас было больше единомыслия, чем теперь» (И. Кваша), что «в нас самих произошли какие-то процессы, грубо говоря, необратимые» (О. Табаков), что «сейчас у группы людей нет определенных критериев» (В. Зманский)³⁷, все таки иных идей, чем те, которые были стимулированы событиями второй половины 50-х годов, театра для себя не видел. (может

³⁴ Там же, с. 17.

³⁵ Там же, с. 23.

³⁶ Там же, с. 24, 26.

³⁷ Там же, с. 33-34.

быть, поэтому и был выработан только новый Устав, а Программа так и осталась в проекте).

Впрочем, тревога о будущем, осознание кризисной ситуации пошла театру на пользу. Строгость самооценки, зрелость, которая проступила в последних актерских работах Ефремова (Четвертый, доктор Бороздин), неудовлетворенность новыми постановками 1962 года («По московскому времени», «Пятая колонна») заставили «Современник» искать иных путей, пытаться преодолеть внутренний кризис.

В 1963 году такой перелом наступил. Очевидно, все дело было в том, что споры вокруг идеала велись тогда отвлеченно. Спектакли, показанные в 1961-1962 годах, не давали прочной опоры для рождения новых идей. Даже лучший из них привлекали скорее отдельными актерскими работами (О. Табаков в «Третьем желании», О. Ефремов в «Двое на качелях»), нежели общим решением. Нестоящих режиссерских открытий они с собой не несли, нового слова в искусстве «Современника» не высказывали. По сути, это был добротный, талантливый ход по кругу, не суливший прорывов в будущее.

«Детская болезнь левизны» - так можно теперь назвать это всеобщее увлечение «условностью» ради поисков нового поэтического языка сцены. Впрочем, если мы обернемся на опыт Товстоногова в тех же «Пяти вечерах» и «Моей старшей сестре» то увидим, что увлечение модной одеждой сцены не было всеобщим. Ефремов ему подчинялся скорее всего просто потому, что еще не нашел, не ощутил, как режиссер, иного образного языка, иной стилистики.

Настоящее сценическое открытие пьесы Володина пришло к Ефремову в «Назначении» (1968 год).

В эту пору дружба театра с драматургом вступила в фазу взаимной близости.

Из воспоминаний А. Володина:

«Когда говорят о «Современнике», его сознательно или бессознательно сравнивают с другими театрами, как бы они различны ни были между собой. Одни так говорят: «Ну, «Современник» - это самодеятельность». Другие говорят: «Это сейчас единственный театр».

Во всяком случае, можно сказать, что «Современник» - это иначе, чем другие театры. Когда мы говорим «Современник», у нас возникает представление не чисто театрального толка, но множество представлений о поколении, о новом в искусстве вообще, о спорных поэтах, об узких и широких брюках, о положении в Америке, о положении в Италии, - словом, общественные представления.

Я довольно много времени провел у «Современников» дома, за кулисами, где они живут своей обыденной, деловой жизнью. Прежде всего, это очень оживленная, очень активная жизнь. Они на все тратят гораздо больше сил и чувств, чем тратится в других театрах. Пожалуй, даже несколько больше, чем необходимо. В этом театре проводится очень много собраний. Подчас они возникают стихийно, по самым неожиданным обстоятельствам, по самым разным поводам. Собрание по организации кафе для актеров и друзей театра...

Собрание о проведении Нового года. Пять лучших театральных художников Москвы натягивают тросы, привязывают еловые лапы. Внизу в это время идет обсуждение: соответствует ли это оформление духу «Современника». Вот кому-то понравился спектакль Малого театра «Браконьеры». Все актеры «Современника» смотрят этот спектакль. В театре для беседы приглашен Бабочкин, актер, который всех поразил в этом спектакле. Так вырабатывается общая эстетическая позиция по самым разным вопросам. Соображения об Уставе театра, о дисциплине, о положении кандидатов, о положении актеров, о положении Художественного совета. Это все не случайно.

Дело в том, что они строят театр. Театр с новыми взаимоотношениями, с новым Уставом, театра единомышленников. А единомышленники, как известно, совещаются и спорят больше других. Так трудно жить, но это открывает возможности, в общем закрытые для других театров. У «Современника» очень напряженный план. Актеры заняты одновременно на репетициях разных спектаклей, потому что тут малочисленный коллектив. Но, как правило, репетируется что-то и вне плана. Просто в силу энтузиазма. В этом театре могут внезапно начать работу над новой, вдруг понравившейся пьесой. Так получилось с моей пьесой

«Назначение». Я пришел в театр, прочитал утром худсовету, вечером на труппе, а на другое утро что-то передвинули в репертуаре, и они начали репетировать эту пьесу. В этом театре могут многое, чего не могут другие несравнимо более мощные театры.»³⁸

К этому времени молодой коллектив уже имел и свое название, и свое помещение (на площади Маяковского), и, войдя в седьмой сезон, мог считать себя вполне зрелым театром. Дело, разумеется, не в годах, не в сроке жизни, а в приобретенном опыте. За плечами были уже спектакли, в которых – как в «Четвертом» К. Симонова, в «Пятой колонне» Э. Хемингуэя, в «Двое на качелях» У. Гибсона – этот опыт, человеческий и художнический, уже сказывался. Постановки эти не были столь горячи, импульсивны и взрывчаты, как первые спектакли театра, зато в них пришло на сцену раздумье – пусть не всегда волнуяще-радостное, зато более глубокое, – раздумье над предназначением человека в современном мире.

Новая пьеса Володина этим раздумьям прямо отвечала и пройденный опыт по-своему развивала. В «Назначении» речь шла не только в буквальном назначении героя на должность, но прежде всего о человеческом предназначении в окружающем его обществе. Как должен поступать человек, который неожиданно из подчиненного становится начальником? Этот вопрос в комедии Володина обрастает целой системой сложившейся иерархии взаимоотношений, из которой герой его, Лямин, вроде бы не в силах вырваться. Лямина – обыкновенного служащего в обыкновенном учреждении – играл сам Олег Ефремов.

Из статьи Н. Крымовой «Олег Ефремов»:

«Бывают у хорошего актера роли, в которых каким-то таинственным образом перерабатывается весь прошлый опыт и поднимается на новую ступень искусства. Такой ролью у Ефремова был Лямин.

Трудно назвать жанр, в котором здесь играл Ефремов. Комедия, конечно, но какая-то особенная комедия, со вторым, совсем не комедийным планом. Ефремов не первый раз играл в таком жанре, но тут внешний комизм доводился до такой

³⁸ Из архива И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

резкости, а внутренний драматизм – почти до трагичности, что в пору было назвать этот жанр трагикомедией. А в этом жанре Ефремов впервые выступил с такой художественной силой...

В то же время Лямин, пожалуй, первое поэтическое создание Ефремова. Он впервые раскрылся как лирик...

Бывший начальник Лямина, о чем бы ни думал, думает о себе, – Ефремов человек из тех «чудаков», которых вечно беспокоит судьба человечества... Главное в Лямине – обостренное, повышенное чувство ответственности. Увидел безобразие – и сказал. Все молчат, а он сказал, получил повышение по службе – и уже измучился от ответственности за людей...

Но – «человек, легко увлекающийся и легко падающий духом», в минуту слабости Лямин решает отказаться от высокого поста. И приходит новый начальник. Сначала Лямин не понимает смысл этого прихода.

Постепенно он понял, что перед ним человек, не только внешне, но и внутренне как две капли воды похожий на его бывшего начальника. И, поняв, кто перед ним, Лямин сказал (Ефремов играет этот момент как принятие самого важного в жизни решения): «Очевидно, я пока еще не освобожу это место. А вам придется подыскать себе что-нибудь другое...»

Прозрение Лямина – в том, что он понял: общественная пассивность честного таланта развивает энергию бездарности, смирение таких рядовых, как Лямин, рождает силу таких, как его бывший начальник... Этой тенденции надо уметь сказать свое «нет». Ясно выраженное ее неприятие Ефремов и сыграл в «Назначении».

Актер должен иметь свою веру. Он должен знать, что любит в искусстве и что категорически не принимает.

В общем, это то, что Станиславский называл потребностью в сверхзадаче и сверх-сверхзадаче...

Ефремов понимает и чувствует это всегда. На сцене он всегда активен, всегда понятны его «за» и «против», его «да» и «нет».

... Если есть актеры, которых можно назвать «живой хроникой времени»,... Ефремов – один из первых в их ряду»³⁹.

Впервые Ефремов сыграл на сцене героя, необычайно себе близкого. Да, Лямин был из породы володинских «чудаков», с их наивным и незащищенным донкихотством. Но ефремовский чудак был натурой особого свойства: от себя актер придавал ему черты человека, способного в какую-то минуту принять мужественное решение, откинув все превосходящие обстоятельства, в том числе и собственную нерешительность. Это и было то ЛПР – Лицо, Принимающее Решения, берущее ответственность на свои плечи, субъективно близкое самому Ефремову. Личностное начало откровенно просвечивало сквозь володинский образ. Да он и не пытался себя прятать или скрывать. Выходил какой есть почти без грима, с ефремовской манерой рубить воздух рукой, часто закуривать, задумываться, сжав рукой подбородок. Только отглаженный серый костюм и галстук, как униформа современного аппаратного работника, приученного к дисциплине и субординации, только папка с докладом, написанным им (как тут принято) за начальника, выдавали социальную принадлежность Лямина.

Володин рассказывал о переменах в жизни современной интеллигенции, о том, как «необщественный» человек почти против вали становится человеком общественным. Ефремов рассказывал о нем по-другому, его Лямин не может не стать общественным человеком, иначе его загрызет совесть. Несмотря ни на что, преодолевая и собственную слабость, неуверенность, сомнения, и сложившуюся систему учрежденческой иерархии, он упрямо идет против течения, потому что так велит ему его внутренний долг. Тема долга, для Ефремова всегда очень близкая – и по жизни, и по ролям, - тут снова проступала в глубинном подтексте володинского образа.

³⁹ Театр, 1964, № 1.

Как режиссер, Ефремов поддерживал и укреплял в спектакле то, что находил, как актер. Репетиции шли в атмосфере взволнованной личной и гражданской заинтересованности теми проблемами, которые поднимала володинская пьеса. Впрочем, такая репетиционная атмосфера стала для театра привычкой.

Из воспоминаний А. Володина:

«Они гражданственны. Их волнует все, что происходит вокруг. Общеизвестно, что писатель не может писать, если его не волнует течение окружающей жизни. Актеры, мол, другой дело. Они могут обойтись и без этого. И, очевидно, могут. И многие обходятся.

«Современник» показал, каким особым светом освещается роль, если у актеров социально-активное отношение к жизни. Поэтому на репетициях они то и дело обращаются к тому, что произошло в стране сегодня и вчера. Они все время ищут ассоциаций с явлениями сегодняшней жизни. Так что и репетиции там все время становятся похожими на собрания. Поэтому на спектаклях этого театра у нас, как правило, всегда возникают самые актуальные жизненные ассоциации. Художественные особенности «Современника» мне кажутся прямым следствием вот этого тонуса жизни. Может быть, зрители не всегда отдают себе в этом отчет, но в спектаклях «Современника» на них прежде всего действует ритм, который отличается от обычного ритма спектаклей на сценах других театров. Здесь он всегда целеустремленный, активный. Им, «Современнику», важна суть дела. Они стараются внушить ее, по прямой пробиваясь к цели...

В этом театре очень интересно на репетициях. Сначала они долго, прямо-таки одержимо докапываются до самого точного, действенного определения сути пьесы, сути роли, каждого куска ее. Мне даже казалось на репетиции, уж не слишком ли это, не хватит ли формулировать? Нужно ли это до такой степени? После того как каждый определил для себя точный жизненный смысл того, что происходит с ним и с партнерами, вступает в силу еще одно свойство этих актеров, которое я редко встречал в театре. Они начинают как бы

распухать фантазией, выдумкой, из них лезет озорство. А без этого настоящий театр, по-моему, невозможен.

То, что делается с удовольствием, то, что репетируется с удовольствием, потом с удовольствием будет восприниматься. Искусство это радостное, свободное и возбужденное занятие. Оно не может быть настороженным, озабоченным и боязливым, как не может быть озабоченной, осторожной песня, как не может быть рассудительным танец...

В «Современнике» актеры на репетициях свободны. Они на равных. Они не скованы. Они не боятся даже художественного руководителя театра. Они его только уважают, правда, как я успел заметить, уважают сильно.

Еще одно различие. Сейчас театральное искусство вообще находится в нелегком положении. Оно словно бы почувствовало свой возраст. Бедняга насчитывает тысячелетия! А тут еще конкуренция телевидения, кино. И вот театры начинают утрачивать свое достоинство. Они стали заискивать перед зрителем. Одни заискивают униженно. Другие заискивают солидно. Третьи как бы так, потешаясь, дурачась.

«Современник» не заискивает. Его актерам предъявляют обвинение, что они говорят невнятно, негромко. Однако зрители прислушиваются, тянутся к сцене, потому что зрителю важно, что, зачем и с какой целью говорят там эти негромкие актеры.

В самых серьезных театральных кораблях то и дело начинают появляться пробоины, в трюмы начинает хлестать вода. Мне известны театры, которые тонут с ощущением полного благополучия, гордости за свое прошлое. «Современник» не тонет. Но все же он лезет на мачты, мечется по своему трюму, даже тогда, когда в этом нет особой нужды...

*Надменная гордость своим единством – это для других, а для себя – неуверенность и требовательность, это главное в настроении театра».*⁴⁰

Репетируя «Назначение», Ефремов выбрал жанр трагикомедии – Володин дал ему ту возможность, которую он ожидал. «Мне кажется, что в искусстве наступила пора взаимопроникновения пластов, например, драматического и комедийного, – это стало уже обычным, но также – реального и фантастического»⁴¹, – так полагал автор. Режиссер, вполне с этим солидарный, шел дальше. Он считал даже, что «трагикомедия не жанр, а суть современного искусства»⁴².

Что стояло за подобными утверждениями? Надо, думать, прежде всего – известная житейская мудрость, которая приходит с годами. Если раньше, в первых спектаклях Ефремов был категоричен, даже прямолинеен в своих «да» и «нет», «за» и «против», то теперь пришло понимание диалектической сложности, неоднозначности любого жизненного явления. Тут он вступал в пору современного познания давней чеховской традиции Станиславского, быть может сам того не замечая. Но усложнившееся время вело его в сторону чеховской диалектики.

Сочетание фантастики с реальностью, комического гротеска – с трагедией, легкомысленного водевиля – с размышлениями самого серьезного свойства, – определило весь стиль спектакля. В таком стиле, удерживаясь на грани смеха и слез, играли актеры. В таком стиле был оформлен весь спектакль художником Б. Мессером с помощью художника-конструктора М. Кунина. В таком стиле звучала и музыка М. Таривердиева, иронически-веселая и лирически-грустная порой.

Пожалуй, впервые Ефремов создавал гармонически целостное произведение, в котором все компоненты сцены работали на общий замысел. Казалось бы, перед нами возникало обыкновенно типовое, ничем не замечательное учреждение, в котором все – как у людей. Как сказано в авторской ремарке: «Занавес открывает учреждение. Здесь составляют планы, акты, объяснительные записки, считают, пересчитывают.

⁴⁰ Цит. выше архив.

⁴¹ Александр Володин. Для театра и кино. М., 1967, стр. 307

⁴² Из воспоминаний Галины Волчек. Цит. выше архив.

Здесь сосредоточены, озабочены, недовольны начальством, обедают в столовой через дорогу.

Здесь есть талантливые, средние, неспособные».

Но это только казалось. Именно тут, посреди легко узнаваемых житейских мелочей, внутри обыденной прозы вдруг прорастали странные, до конца не объяснимые происшествия. Словно бес какой-то дергал за веревочку танцующие лампы, передвигал столы, мгновенно превращал их в двери и наоборот. Все предметы были вполне реальны, но назначение их смещалось, сдвигалось от центра в сторону. В этой эксцентриаде все было возможно. В «нормальном» учреждении никому не могла бы придти в голову мысль о назначении скромного, хотя и талантливого исполнителя на пост начальника. Немыслимо было бы сделать предложение руки и сердца милой секретарше-потаскушке, с которой едва переспал ночь. Необъяснимо с точки зрения «нормальной» логики было и то, как болеет душой за всех подчиненных новый начальник. Неожиданно было, что он не мог доиграть взятой на себя роли гуманиста, и от своего высокого поста отказывался. Но еще более неожиданно поступал герой в финале, когда «узнав», во вновь присланном начальнике Муровееве своего прежнего «шефа» Куропеева, вдруг вставал на дыбы и места ему не уступал.

Как и пьеса, спектакль был построен по сказочному допуску: что было бы, если бы... Допуск творил чудеса, делал невозможное – возможным. В этом условном, отстраненном мире как бы выстраивалась искомая модель идеальных человеческих отношений, построенных не по принципу чиновничества, а по принципу почитания добра, справедливости и доверия между людьми. Володин предложил «Современнику» вроде бы вполне современную пьесу, но на сказочный сюжет. Ефремов принял условия игры, и поставил сказку так, как если бы она была былью.

Здесь, пожалуй, впервые было снято терзавшее режиссера противоречие между героем и средой, между актером и сценическим пространством. Все слагаемые спектакля работали в унисон, открывая чудесное в обыденном, а в чуде – его реальную подоплеку. И не нужно было прибегать ни к каким «модным» одеждам современной сцены, словно снятым с чужого плеча. А только увидеть поэзию в прозе, разглядеть фантазию в самой реальности, и воспользоваться дарованными ею возможностями, как если бы она была правдой.

Я не была в зале, когда шли репетиции «Назначения», но уверена почему-то, что они шли в атмосфере вдохновенной и в общем веселой. Ведь всегда, как признавался Станиславский, «весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе – в его повериях и воображении»⁴³.

Чем, как ни веселой злостью и точно рассчитанным озорством, было пронизано изнутри создание Евстигнеевым образов Куропеева – Муровеева, этого «двуликого Януса», человека-оборотня, выглядывающего из-под лысины одного и из-под очков другого. Актер, сохраняя ироническую дистанцию по отношению к образу и того и другого, не скрывал известной странности, загадочности своего персонажа, прямо-таки бесовской живучести этой многоголовой гидры, таящейся под номенклатурно-респектабельным пиджаком. И вместе с тем это был человек абсолютно реальный, узнаваемый, со своей мягкой и вкрадчивой, однако же пружинной повадкой хищника, ласкающего жертву и одновременно уже выпускающего только жертва проявляет склонность к освобождению.

Из статьи Н. Лоркикабидзе «Курьезы назначения»:

«... Ни Володин, ни Евстигнеев, ни постановщик спектакля Олег Ефремов ему нисколько не сочувствуют, хотя и дают возможность психологически мотивировать, обосновать и даже объяснить свои поступки. И Евстигнеев при полной поддержке театра это с великой серьезностью и убежденностью делает.

Вы думаете, Николая Степановича (Куропеева – М.С.) по-настоящему смущает или тревожит то, что все дельные, умные мысли, которые он (представляем с какой горячей убежденностью) высказывает перед начальством, принадлежат не ему, а его подчиненному Лямину, Нисколько! И не потому, что он так глуп или подл, что не видит, не понимает всей непорядочности своих поступков. Видит и понимает и потому заискивает перед Ляминым, фамильярничает с ним, навязывается в приятели. Но это скорее уступки общепринятому, мелкие угрызения совести. В высшем же смысле Куропеев себя безоговорочно оправдывает. Он деловой человек, он нюхом чувствует, что видно, и потому

⁴³ К.С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 218.

Лямин просто обязан писать за него статьи, составлять докладные и готовить материалы для совещаний.

Точно найденное внутреннее состояние героя позволяет актеру быть чрезвычайно разнообразным и свободным в поведении. И неожиданным. Нельзя удержаться от смеха, видя, с какой свирепостью Куропеев наседает на Лямина, требуя от него «соображений» по поводу предстоящего ему, Куропееву, выступления. И нельзя не отдать должное той великолепно сыгранной искренности, с которой наш герой в нужный для себя момент объясняется тому же Лямину в любви и дружеских чувствах, связывая его тем самым по рукам и ногам...

Нет, кем-кем, а глупым Николая Степановича не назовешь. Какой он глупый? Хитрый, дальновидный, практичный – вот он какой».⁴⁴

Вокруг спектакля «Назначение» снова, почти как в случае с «Фабричной девчонкой» разгорелся спор. Правда, он не кончился столь же печально для судьбы пьесы и спектакля, потому что в «Современнике» уже научились свои лучшие спектакли отстаивать. А «Назначение» был одним из самых лучших. Тем не менее нашлось немало критиков, которые, несмотря на огромный успех спектакля, постарались володинскую пьесу зачеркнуть, и автора этого от театра отлучить (в чем и преуспели). Писатель, «Современнику» особенно близкий, вскоре перестал писать пьесы, переключился на сценарии для кинематографа. Тем самым дальнейшая судьба театра и драматурга была всерьез и надолго подорвана.

Из статьи Вас. Русакова «Что же такое человечность?»

«Идея человечности обертывается, по-володински, снисхождением к людским слабостям, которые, в свою очередь, оказываются присущими всем людям. Какая же это бесчеловечная человечность – скажем мы. Да ведь так недалеко и до оправдания всякого «существования» на этом свете.

⁴⁴ Известия, приложение. 2 марта 1963 г.

... Гуманизм нашего общества носит объективный характер и выражается в активной борьбе со всеми и всяческими человеческими недостатками. Для нас поистине: Человек – это звучит гордо.

Но после спектакля «Назначение» хочется сказать: человек – это звучит жалко.

А. Володин населил свою пьесу сплошь какими-то «мелкими» людьми, да еще и умиляется ими, оправдывает их...

... После просмотра спектакля остается совсем не радостное ощущение. Все идеальное в нем – нежизненно, в то, что кажется жизненным, - лишено идеала, лишено призывной силы, а то и просто опошлено.

Нет, у Человека есть более высокое назначение, чем то, о котором говорит спектакль «Назначение», особенно у Человека, строящего коммунизм».⁴⁵

Из статьи А. Ильина и Л. Лосева «Вопреки своей заповеди»:

«Для чего нарисованы все эти странные персонажи? Чтобы показать среду, в которой вырос трогательный в своей наивности Лямин? Такие люди, разумеется, не могут противостоять силе Куропеевых-Муровеевых, их слабость и робость, – если не сказать более прямо – беспомощность очевидны. Следовательно, победа остается за Куропеевыми! Ведь и Лямин – положительный герой в трактовке автора и театра – выглядит фигурой все же пассивной, это не стойкий борец с носителями зла. В чем находит он опору в своей борьбе, если даже считать борьбой его жалкую попытку сопротивляться приходу нового начальника? Он обращается за поддержкой к тому же Куропееву.

⁴⁵ Советская культура, 2 апреля 1968 г.

Вот как в сущности одинок положительный герой в пьесе Володина, вот в каком вакууме он живет!

Как все это далеко от нашей действительности! Неужели драматург и театр полагают, что они воссоздали правдивую картину жизни, где так могуча сила советской общественности, где сегодня, как никогда, широко развернулась яростная борьба против всего, что мешает нашему движению вперед?

В основе творческой программы театра «Современник» лежит девиз: «Вне реальной жизни искусство немислимо». Спектакль «Назначение» не утверждает эту заповедь»⁴⁶.

По-счастью «Современник» стойко выдерживал нападки подобной догматической критики, которой не дано было понять истинный смысл созданного им произведения.

Спектакль «Назначение» стал событием не только театральным, но и общественным. Он был лично близок и необходим как тем, кто находился на сцене, так и тем, кто сидел в зале. Среди зрителей поднималась ответная волна сочувствия, сопереживания, веры в слово, произнесенное актером, как если бы оно рождалось в их собственной душе.

Из воспоминаний С.В. Образцова:

«... Я сижу в зрительном зале театра и смотрю спектакль. Театр называется «Современник». Спектакль называется «Назначение».

На сцене учреждение. В учреждении кабинет. В кабинете стол. За столом директор. Перед ним секретарша. Я смотрю в четыре глаза. Два глаза нормальных человеческих и два режиссерских, профессиональных. Режиссерские глаза быстро оценили, как остроумно сделаны декорации художником Борисом Мессером, – и впились в актеров. Идет диалог. Говорит директор. И ни одной фальшивой интонации, будто это не автор Володин придумал текст, а сам актер

⁴⁶ Вечерняя Москва, 26 марта 1968 г.

Евстигнеев, вернее, даже не он, тот, кого он играет, – директор Куропеев. Секретарша отвечает. Ее играет Доронина, и опять все слова, все до одного звучат полной правдой. Новые и новые актеры вступают в диаложный бой, принося на сцену характеры, людей и ограниченных, и умных, и молодых, и старых, и покладистых, и желчных. И опять ни одной фальшивой интонации. Такое естественное и свободное рождение каждой фразы, каждого словесного поступка, что мое режиссерское сознание начинает приходить в полное изумление, мое режиссерское сердце испытывает зависть, а моя режиссерская душа наполняется радостью.

Товарищи читатели, большинство из вас не режиссеры и не актеры, и поэтому я прошу вас поверить мне на слово. Самое трудное, что только существует в театре, – это уметь говорить правду. Можно обладать великолепным голосом, внешностью, темпераментом, профессиональным опытом, даже талантом и все-таки не владеть правдой поступков и слов в той степени, в какой этого требовал Станиславский. Ведя репетицию, он часто кричал из зала на сцену: «Не верю». Актер снова и снова повторял фразу, и снова раздавался голос Станиславского: «Не верю». Мне трудно вспомнить сейчас спектакли даже очень прославленных спектаклей, в которых бы все актеры до единого были правдивы в каждой фразе. И как это ни странно, среди актеров, занимающих в театре очень крупное положение, есть такие, которые ни разу не сказали на сцене той абсолютной правды, на которую Станиславский мог бы ответить «верю». И вдруг идет спектакль в молодом театре, играют молодые актеры, ни у одного из них нет почетного звания, а я чувствую, что если бы сидел в зрительном зале Станиславский, то не каждую фразу и на каждую сцену он говорил бы: «верю», «верю», «верю». В зале не было Станиславского, в зале были обыкновенные зрители, но по их глазам, по их тишине, по их дружному смеху, по слезам, которые они потихоньку вытирали, было ясно, что все, буквально все, верили тому, что происходило на сцене.

Вместе со всеми верил и я. И смеялся, и плакал вместе со всеми, и забывал дышать, потому что кроме режиссерских глаз у меня были и обыкновенные человеческие глаза. И уши, и чувства, и мысли. Такие же, как у всех.

... Пьеса называется «Назначение» потому, что и начинается она и кончается назначением на должность нового директора. Думаю, что автор вкладывал в это название и второй смысл. Назначение человеческой жизни.

А для меня в этом назначении есть еще и третий смысл. Назначение спектакля, назначение театра. Назначение искусства.

... «Современник» выполнил этим спектаклем высшее назначение театра – быть трибуном человеческой совести, правды человеческих чувств. Трибуном и борцом.

... Надо театру только одно: быть сегодняшним, быть нужным, быть современником своего зрителя. Говорить его языком. Жить его сердцем.

Нет у театра другого назначения».⁴⁷

Для самого Ефремова среди всех других спектаклей, им поставленных, и ролей, им сыгранных, пожалуй, не было произведения лично ему более близкого, чем «Назначение». Пьеса Володина и роль Лямина прямо выражали его собственную жизненную позицию.

Володинская пьеса, при всей ее внешней реальности, психологической достоверности, в глубине таила заряд условности, притчи. Сюжет ее и характеры строились по принципу допуска, – «что было бы, если бы...» Допустим, что было бы, если бы привычно установленный регламент в один прекрасный день вдруг порушился, перевернулся на 180°: как если бы подчиненный неожиданно стал начальником, исполнитель сделался лицом решающим, как если бы все вопросы рассматривались не формально, бездумно, а по-человечески и т.д.

Ситуацию почти условную, на каждом шагу обнажающую комизм несоответствия формы и сути, Ефремов – режиссер и актер разыгрывал с полнейшей внутренней верой в возможность такого превращения. Он был очень смешон, этот молодой, талантливый, но удивительно наивный

⁴⁷ Цит. выше архив.

«маленький человек», ставший волею случая человеком большим, взвалившим на свои непривычные плечи всю меру ответственности, Каждый его поступок, решение, подпись вызывали в рядах подчиненных сумятицу, смущение, смех – хотя радостный, но опасливый: ведь действовал он вопреки всем правилам...

Впрочем сам Ефремов, казалось, этого совсем не замечал, и над своим новообращенным начальником вовсе не подтрунивал. Его Лямин жил в стихии радостного освобождения, нежданно-негаданно свалившегося на его голову счастья, возможности быть самим собой, а не придатком, приводным ремнем бюрократической машины.

Тем горше было для него пробуждение, отрезвление, выход из сказки, тем тягостнее – осознание иллюзорности, видимости внешней раскрепощенности. Финальную сцену, когда Лямин понимал тщетность своих усилий действовать «не по службе, а по душе», Ефремов играл как трагедию. Смех в зале таял, когда его верой, подавленный служебной сумятицей, им же самим посеянной, прежней рутиной его затрагивающей отказывался от своего поста: «Я не умею руководить и управлять». И приходил новый начальник – Муровеев, подозрительно и гнусно похожий на прежнего – Куропеева.

Но затем следовал второй финал, рожденный Володиным и Ефремов почувствовал, что он просто не в силах оставить поле боя за Куропеевым-Муровеевым, признать себя побежденным и согласиться с тем, что неизбежно все возвращается «на круги своя». И Володин написал новую концовку. Лямин внимательно приглядывался с разных сторон к Муровееву (в это время в зале снова нарастал смех), и, обнаружив в новом начальнике – черты старого, с каким-то упрямым, победным злорадством в последнюю минуту объявлял: «Нет, я не могу передать вам дела. Очевидно, я пока еще не освобожу это место. А вам придется подыскать себе другое!» Эти слова неизменно покрывались аплодисментами зала, долго и дружно не смолкавшими.

В жизни «Современника» спектакль «Назначение» отметил наступление периода зрелости. Если в первые годы театр вел упорные поиски своего героя в разных направлениях и чаще всего находил его среди молодежи, во вчерашних школьниках, в юношах, едва вступающих в жизнь, то теперь на его сцену пришел человек возмужавший, способный взять ответственность на свои плечи. Заметим, что «проклятье инфантилизма»,

которое мучило не одного поэта Евтушенко («преступно инфантилен был мой пыл»), за которое позже не раз будут упрекать театр (вместе со всем его поколением «шестидесятников»), теперь, на седьмом году его существования отступило в прошлое. В этом смысле спектакль «Назначение», глубоко автобиографичный для театра и особенно для самого Ефремова, сыграл огромную рубежную роль в истории «Современника».

Ефремов поистине выстрадал своего героя. Нет сомнения в том, что личность самого актера наложила на образ, написанный Володиным, его сформировала. Первые актерские работы Ефремова в «Современника» казались иногда скорее эскизами, пробами пера, более или менее беглыми набросками будущих созданий (как Борис в «Вечно живых», Винченцо в «Никто», Ильин в «Пяти вечерах»). В симоновском «Четвертом» и в «Пятой колонне» Хемингуэя в Ефремову пришла тема мужества, способности держать ответ перед своей совестью, перед своим временем. Но снова (по разным причинам) и Четвертый и Филипп, сыгранные с серьезной духовной затратой, все-таки не стали для актера теми героями, которые открывали его особую, специфически ефремовскую личность. Володинский Лямин таким героем стал.

Очевидно, все дело было в близкой ему действительности современного характера и динамичности ситуации, которая всякий раз заставляла героя принимать решения. Володин написал человека из породы чудаков – доброго, непрактичного, склонного к утопичности и прекраснодушию. Ефремов играл человека, который может показаться чудаком лишь потому, что видит правду и ее не скрывает. «Посмотри на улицу, – резонировал его отец, – все думают то же, что и ты. Но все молчат». Ефремовский Леша Лямин упрямо нарушал «обет молчания», шел наперекор привычному «здравому смыслу».

В его характере проступало то дерзкое желание жить по-правде, вопреки «разумным» доводам отцов, которое отличало лучших людей нового поколения. На наших глазах рождалась, пробивалась к жизни, утверждалась новая мораль – нравственность человека, внутренне свободного, не скованного инерцией страха и приспособленчества, идущего в мир, чтобы сменить людей, притерпевшихся к прежним, изжившим себя, но таким удобным нормам поведения.

«Я бы дал все начальникам солидное содержание, чтобы они взяли все и ушли на пенсию», – каждый такой афоризм Лямина Ефремов произносил с юмором и азартом молодости. И неизменно в зале вспыхивал смех, задорные

аплодисменты. Зал, особенно молодежь, принимали его за своего героя, ободряли, поддерживали. Новый человек, действующий с позиции правды, сталкивался со старой системой, построенной на лжи. Такой человек был тогда в диковинку: вспомним, что действие происходило в начале 60-х годов, а не в середине 80-х, когда решительная смена поколений стала нормой жизни.

Миссия героя была трагикомической – ведь он должен был выступить не только против старого регламента, его окружавшего, но и против самого себя. Против того человека, который прежде безропотно соглашался писать для своего начальника доклады, сочинять его выступления, разрабатывать за него проекты, бросать свой талант под ноги бездарному чинуше. Словом, против гнездившегося в его душе послушного «винтика» бюрократической машины, привычно повинующемуся магическому слову: «Надо, Леша, надо!»

Увлекательней всего в ефремовском исполнении был этот грустный и смешной драматизм, с каким Лямин перебарывал сам себя. Актеру помогали здесь его прежние герои. «Если я четный, я должен», – вспоминались слова ефремовского Бориса из «Вечно живых». Пригодился и тот суд совести, который вершил над самим собой его Четвертый. Необходимо было и упрямое чувство долга, которое толкало его Филиппа на поля сражающейся Испании. Но в володинском герое Ефремова было и нечто иное – то, что принадлежало ему, как человеку 60-х годов.

Нет, ефремовский Лямин вовсе не выглядел непрактичным утопистом. Рыцарем чести и долга – вот кем он был. Современным Дон-Кихотом из обыкновенного учреждения, где «составляют планы, акты, объяснительные записки, считают, пересчитывают...» Прекраснодушный альтруизм достался человеку, способному защитить свою Дульсинею, помочь слабым, вступить в противоборство с сильными мира сего – во имя Правды. В романтические доспехи облачался реалист.

Герой Володина был глубоко автобиографичен для самого Ефремова, как человека действия. Его мироощущению режиссер Ефремов подчинил и весь спектакль. Образ сдвинувшегося, стронувшегося с насиженных мест, меняющегося мира открывался со сцены. Динамика характера и ситуации словно передавалась вещам. Вещный мир, такой, казалось бы, привычный и устойчивый, намертво приросший к своим местам, неожиданно приходил в движение. Сценография художника Б. Мессера обнаруживала неустойчивость стандартного образа жизни, подхватывала увлекательный

ритм перемен, которому был подчинен весь спектакль, будивший в зрительном зале подлинный восторг, если не энтузиазм.

Понятно, что вокруг такого произведения в критике поднялись споры, разгорелась нешуточная дискуссия. Появись такой спектакль сегодня, когда ветер перемен стал естественной атмосферой жизни, вряд ли он наделал бы много шума. Но по тем временам и пьеса и спектакль казались слишком не ортодоксальными, едва ли не вызывающими, опрокидывающими установившиеся понятия о современном герое и среде. Снова Ефремову пришлось употребить немалые усилия, чтобы сохранить спектаклю жизнь.

Стоит обратить внимание на драматизм особого рода, в условиях которого развивался талант Ефремова: ему все время приходилось сражаться как бы на два фронта. С одной стороны, он испытывал давление внешних сил, с другой стороны, внутренних. Почти каждый спектакль он вынужден был защищать от догматически мыслящей критики, от часто безликих, но всегда авторитетных мнений редакторов, коим поручено было «принимать» или «не принимать» новые постановки. В то же время в нем самом тоже жил «внутренний редактор», в душе которого жгучее желание сказать правду, быть честным перед самим собой и перед искусством так или иначе ограничивалось необходимостью идти на разумные компромиссы, без которых в театре не проживешь.

Можно посетовать на подобную нелегкую «драматургию» жизни художника. А можно видеть в ней и ту неизбежную диалектику процесса, в которой новые идеи и формы искусства постоянно сталкиваются с идеями костными, порядком обветшавшими, но удивительно живучими. Ефремов из этой ситуации чаще всего выходил победителем. Не просто потому, что от природы обладал «бойцовским» характером, но и потому, что трезво оценивал собственные возможности. Спор с внешним и внутренним редактором заставлял его постепенно все более прочно оснащаться, совершенствовать свою художественную платформу, извлекать для себя уроки.

Еще недавно он ставил симоновского «Четвертого», играл талантлива и правдива. Но вынужден был выслушивать упреки друзей в том, что в «Четвертом» театр говорит «боязлива» (М. Козаков), эзоповым языком (В. Заманский), поскольку вся острейшая проблематика компромисса с собственной совестью была переадресована «за бугор». И мог ответить на

упреки только то, что «понимает современные условия борьбы. Надо быть диалектиком...»⁴⁸

Спектакль «Назначение» все подобные ссылки с порога отбрасывал. Здесь, пожалуй, впервые так откровенно и яростно прорвался современный гражданский темперамент театра, упрямый нравственный максимализм его создателя. Но Ефремов прекрасно понимал, что это откровенность надобно хорошенько защитить.

В феврале 1963 года по инициативе театра состоялось обсуждение спектакля группой московских драматургов и критиков – в присутствии автора, режиссера, исполнителей и всей труппы «Современника». Обсуждение это вылилось в хор согласных голосов, воздавших высокую хвалу и автору и театру. Даже те, кто прежде критиковал Володина за «Фабричную девчонку» или «Пять вечеров», теперь восторженно принимали новую его пьесу.

«– Удивительный театр!.. Удивительно свежий и современный!.. «Назначение» – спектакль сильный, большой гражданской мысли, большой современной темы, широкого общественного звучания. Володин выступил в этой пьесе как художник очень умный и очень точно ведающий то, что надо сказать сегодня» (А. Салынский).⁴⁹

«– В главное русло «Современника» входит гражданственность и гуманизм. Пьеса Володина очень умная и очень добрая комедия... (Она) поддерживает то новое, что появляется в нашей жизни. Доброе отношение к людям, развязывание творческой инициативы, ... доверие к человеку... – эта главная мысль... выражена в ярко театральной форме» (Л. Устинов).⁵⁰

«– Эта пьеса «Назначение» имеет большой человеческий потенциал... Гуманистическое и гражданское начало – едины... Это мхатовский почерк. Я люблю этот почерк» (В. Залесский).⁵¹

«– «Современник» для меня – это отпочкование МХАТа, и я вижу здесь суть от 1-ой Студии МХАТ, 2-ой Студии... У автора пьесы столько

⁴⁸ Цит. выше «Стенограмма беседы...», стр. 29-31.

⁴⁹ Здесь и далее цит. Стенограмма обсуждения спектакля «Назначение» (А. Володин) в театре «Современник» 27 февраля 1963 г. Музей театра. Архив Р.В. № 8, с. 5-6.

⁵⁰ Там же, с. 4.

⁵¹ Там же, с. 11-13.

настоящего дарования, таланта!.. Потрясла меня игра Ефремова... Он и Дон-Кихот, он и Гамлет. Это один из лучших образов в нашей драматической литературе. (К Финн).⁵²

«– Я принадлежу к числу тех людей, которые, познакомившись по «Фабричной девчонке» с Володиным, сразу и навсегда полюбили этого драматурга... Спектакль «Назначение» – удивительно интересен и в нем подлинное слияние драматурга с театром... Здесь положительный герой – человек, который становится начальником... Мне эта работа представляется самой интересной работой не только «Современника», но и вообще самой интересной работой последнего времени в московских театрах» (А. Зак).⁵³

«– Практическое значение (пьесы) заключается в конкретности, в ее боевности, в горячем и страстном призыве к борьбе с одним из главных недостатков действительности. Недостатки эти относятся к определенному кругу руководящих лиц – и низов, и среднего звена, а, бывает, и более высоких звеньев. Поэтому умная, острая и злая, но партийная, я уверен в этом, постановка вопроса – руководитель-народ, народ-руководитель – очень своевременна, очень нужна и имеет практический смысл и практическое значение... Мне иногда становилось страшно значение... Мне иногда становилось страшно и за автора и за театр. Это рискованный спектакль, смелый спектакль. Ну что ж, театр, как и драматург, имеет право на эту смелость. Она оправдана всем ходом нашей жизни. Я радуюсь политическому возмужанию театра «Современник», который вышел на широкую, большую творческую дорогу» (Ю. Чепурин).⁵⁴

«– Пьеса Володина и работа театра бьет по одной из самых важных мишеней, она бьет по эмоциональной безграмотности... XX век – жестокий век. Он видел самую страшную войну человечества... Угроза атомной войны... которая (может) кончиться гибелью человечества. Это действует на души... Душа оmozоливает, становится жесткой и заскорузлой... И вот пьеса Володина... бьет в эту душевную безграмотность. Этот спектакль борется за человеческие отношения друг к другу... Театра «Современник» становится самым интересным театром в Москве... Как хорошо, что на свете есть эта пьеса, есть этот спектакль и есть театр «Современник» (А. Успенский).⁵⁵

⁵² Там же, с. 14-20.

⁵³ Там же, с. 22-25.

⁵⁴ Там же, с. 26-27.

⁵⁵ Там же, с. 34-37.

«– Мы все сегодня очень единодушны и это очень радостно... (Но) немножко и горько, потому что на самом деле, мы знаем, что не все единодушны... Знаем, что этот спектакль вызывает у многих, и у руководящих искусством работников, возражения. Так важно же эти возражения слышать! Который раз мы собираемся и говорим об искусстве, в частности, о Володине. Его ругают в каждом журнале, но как только... обсуждается спектакль... смотрите, опять нет никого из тех, кто не согласен... Напрасно вы не пригласили тех, кто считает этот спектакль ненужным. (М. Шатров подает реплику: Приглашали. Они не пришли). Да, так обычно и бывает» (А. Анастасьев).⁵⁶

«– Это очень хорошо, что мы так единодушно оцениваем пьесу, что всем так понравился спектакль. Но есть люди, которые не так относятся к пьесе и не так оценивают спектакль. Есть даже попытка, о которой было сообщено и автору и театру, не дать пьесе ходу и ее постановку в театрах Российской Федерации не рекомендовать. Я думаю, что ничего, кроме удивления такой позицией, мы не выскажем, и это – наше единодушное мнение об этих ненужных оргмерах, которые пахнут совсем другим временем» (М. Мартов).⁵⁷

Для Ефремова это обсуждение было важной поддержкой. «Подлинный коллективизм – это замечательная вещь, если он входит в жизнь не формально, а по существу, – сказал он, – ... Это совещание будет, наверно, помощью и Володину в его ощущении жизни и творчества. Многие его любят, кто-то его не любит, не принимает. Официальная пресса не очень его жаловала...

Володин прошел довольно зигзагообразный путь. Иногда мы не поспеваем за его зигзагами. Не попадаем в ногу. Но впервые он доволен театром.

Я ставил «Фабричную девчонку» в Студии Художественного театра. Мы неудачно поставили «Пять вечеров». Мы с ним ссорились, обижались. Хочет он этого или не хочет, но пути наши все равно перекрещиваются, какие бы зигзаги он не делал. Мы пытаемся за ним поспевать. А здесь наши

⁵⁶ Там же, с. 32-33.

⁵⁷ Там же, с. 41.

пути перекрестились, по-моему, удачно, хотя я и не скажу, что это было легко».⁵⁸

Вступая в полемику против обвинения Володина в «пессимизме» (даже здесь, в общем хоре похвал К. Финн сказал, что у него «есть ощущение какой-то умышленной подобранности... несчастных людей»⁵⁹, Ефремов в свойственной ему манере горького юмора высмеял эти обвинения:

«В одной из инстанций один товарищ стал говорить: как же это так! Нельзя рассматривать это как явление – все люди не полностью счастливы, у одного одно, у другого другое, это неверно, так не бывает, и прочее. И мы предложили – путем голосования проверить, а кто действительно считает себя вполне счастливым?.. Давайте, поднимите руки, кто считает себя из присутствующих безущербным? И тогда все сказали: мы будем поднимать. И никто не поднял».⁶⁰

Как ни смехотворно звучали подобные элементарные обвинения, Ефремову не раз приходилось убеждать людей, что на самом деле володинская мысль о необходимости полного, до конца раскрытия всех возможностей человеческой личности на самом деле «идея самая коммунистическая».

«Самое замечательное в этой пьесе – удивительное, жизнеутверждающее, не в лоб и не казенно, желание полного раскрытия крупной, большой жизни... Володин полон щемящей любви к людям. И вот он дал такого героя. Кто-то сказал, что это «не наш» герой. А мне кажется, что это наш герой. Мне кажется, если на вооружении нашего искусства будет такой герой, то это очень хорошо».

Для Ефремова важно было также и то, что здесь искусство «Современника» «сравнивали с искусством Художественного театра, во всяком случае почувствовали, что мы идем в этом русле... Незачем это декларировать, но по сути дела, мы – студия Художественного театра и хотим продолжать это искусство, во всяком случае так, как мы его понимаем».⁶¹

⁵⁸ Там же, с. 38.

⁵⁹ Там же, с. 19.

⁶⁰ Там же, с. 39.

⁶¹ Там же, с. 40.

В судьбе театра и его главного режиссера спектакль «Назначение» сыграл роль важнейшую, поворотную. Володин дал им возможность прикоснуться к понятию сверх-сверхзадачи творчества. То ощущение зыбкости, неясности, потери идеала, которое еще недавно так тревожило Ефремова, теперь уходило в прошлое. Кризисная ситуация преодолевалась.

Однако в судьбе Володина спектакль «Современника» такой роли не сыграл. Он остался уникальным успехом одного театра: другим театрам его «сомнительная» пьеса рекомендована не была. Такую несправедливость и без того ранимый писатель, каждая пьеса которого подвергалась придирчивым нападкам различных «инстанций», вынести не мог. Он поневоле оставил драматургию и перешел в кинематограф, где его сценарии стали приниматься более благосклонно.

Самый близкий Ефремову драматург, который мог бы сыграть в жизни «Современника» примерно такую же роль как Чехов в жизни МХАТ, был надолго от театра отлучен... Новая встреча Ефремова с Володиным произошла только десять лет спустя – уже в Художественном театре. (Став главным режиссером МХАТ, О. Ефремов сразу позвал Володина, поставил его пьесу «Дульсинея Тобосская», и в ней тема Дон-Кихота в ефремовском творчестве нашла себе прямое продолжение).

Когда Ефремова спрашивали в эти годы, что он считает главным в учении Станиславского, он отвечал так: «Станиславский стремился создать театр высокой мысли, современных идей, сплотить творческий коллектив единомышленников, воспитать актера-мыслителя.

В системе Станиславского главное, на мой взгляд, – учение о сверхзадаче. Без него система утрачивает свою одухотворенность, становится набором формальных приемов. Сверх-сверхзадача – это мировоззрение актера, то, что он хочет сказать зрителю всем своим творчеством и каждой ролью.

Наш театр назвал себя «Современником», и это ко многому обязывает. В «Современнике» стремятся говорить со зрителем о вопросах острых, волнующих, будить его мысль, толкать на размышления».⁶²

⁶² О. Ефремов. Что считать главным? // Театральная жизнь, 1963, № 3, с. 20.

Мысль о Назначении человека в современном мире, пробужденная володинской пьесой, требовала своего продолжения, развития, расширения. Теперь театру хотелось выйти за границы, очерченные средой городской интеллигенции, охватить более далекие круги народной жизни. Но молодая драматургия туда пока еще не заглядывала, а опытная чаще сочиняла по старым образцам шутейные комедии либо водевили с пением и плясками. «Современник» находился по отношению к подобным сочинениям в резкой оппозиции. Скопившийся дефицит правды в освещении жизни народа и прежде всего – деревенской жизни толкал театр на контакты с молодой современной прозой.

Здесь, в рассказах, повестях и очерках В. Овечкина, Г. Троепольского, С. Залыгина, А. Яшина, В. Тендрякова уже пробивалась, набирала силы новая тенденция, смело расширявшая прежнюю меру откровенности в разговоре о трудной жизни послевоенной деревни. Их произведения еще встречались с опаской, но напечатанные, они часто становились общественным событием, пробивали путь будущему могучему руслу «деревенской прозы».

Вл. Тендряков был для «Современника» «своим» писателем – одного с ним поколения, близким ему по духу, взглядам и настроениям. Вступил он в литературу тоже в середине 50-х годов как автор дерзкий, нетерпеливый, задиристый, умевший задевать за живое, обнажать застарелую боль, поднимать острую дискуссию вокруг серьезных проблем современной народной жизни.

«Без креста!» – трагедия в 2-х действиях по мотивам повести Вл. Тендрякова «Чудотворная» - так был назван спектакль, поставленный О. Ефремовым вместе с Г. Волчек осенью 1963 года. Как и «Назначение», в жизни «Современника» этот спектакль стал произведением программным.

Повесть «Чудотворная» можно было прочитать по разному: остаться в пределах антирелигиозной тематики («как иногда читали ее критики) или же выйти к глубинным общечеловеческим проблемам веры истинной и ложной, гуманности истинной и ложной. Театр выбрал второй путь, доведя мысль писателя до трагического исхода.

Рассказ о том, как деревенский мальчик Родька Гуляев нашел на берегу реки икону, как эту икону верующие объявили «чудотворной», а Родьку попытались насильно превратить в «святого», надеть на него крест, и

как, не вынеся над собой насилия, мальчик бросился в омут реки, «Современник» прочитал как трагедию человеческого духа.

Нет, спектакль ставился не просто как обвинительный акт против религиозного фанатизма. Он готов был восстать против любого фанатизма, против слепой веры, способной обратить свободного человека – в раба, способной растоптать его душу. В этом увидела режиссура сверзхадачу спектакля.

«Сколько лет она была «винтиком», сколько лет ей внушали, что высшая добродетель – верь, не рассуждай, надейся на всемогущую силу...» – так говорилось в повести Тендрякова о матери Родьки – Варваре. Варвара Гуляева (ее играла О. Фомичева) – женщина скромная, добропорядочная, ранимая, тоскующая по бросившему ее мужу, у бога ищущая опоры и утешения, – выдвигалась в центр тяжелого конфликта, стягивавшегося вокруг нее и сына.

Конфликт охватывал почти всех односельчан. Репетируя с актерами, Ефремов стремился каждого персонажа связать общим для всех подтекстом: жили-жили, работали-работали, а «человека забыли, все только приказывали, а человека забывали».⁶³

Сцену из 2-го акта, где учительница Прасковья Петровна пыталась убедить председателя колхоза как-то вмешаться в судьбу Варвары, а он, раздраженный, зашоренный, уходил от ответа, ссылаясь на занятость, спорил тут же с механизаторами из-за запчастей, режиссер превращал в сплошной внутренний диспут людей о равнодушии, об «умственном застое».

«О.Н. Ефремов (Г. Соколовой, репетирующей роль учительницы): Не проговаривай слова... чтобы вздрогнули все (чтобы все присутствующие вздрогнули от картины, которую он нарисовала об отношении к Варваре).

Повторение...

⁶³ Здесь и далее цит. Стенограмма репетиции пьесы «Чудотворная». Репетицию ведет О.Н. Ефремов, 16 мая 1963 г. Музей театра. Архив Р.В. № 9. Второй акт, с. 11.

О.Н. Да, да, позор – нет ли у меня умственного застоя (Ввиду того, что обращали внимание только на физический труд Варвары, а не на умственный, в результате – «умственный застой»)⁶⁴.

Повторение...

«О.Н. (Соколовой) «Для этого время надо найти» – не надо бегать за ним (за председателем..., чтобы внушить ему свои мысли). (Г. Крынкину, репетирующему роль председателя). «Найти, найти» – он раздражен этим разговором, волнуется (О.Н. показывает – раздражение его нарастает в связи с тем, что говорит Прасковья)... Но не вкладывает весь темперамент в этом (в разговоре с Прасковьей, чтобы в дальнейшем взорваться от ее слов).

*С ц е н а р е п е т и р у е т с я д а л ь ш е ,
о т е г о с л о в : « З а п ч а с т и и с к а л »
до ее слов: «К богу кинулась».*

О.Н. (Соколовой) Учитывай и действуй на него (председателя) с ощущением ясности понимания всей картины, которую она рисует (относительно положения Варвары). А он все время ускользает... за своей зашоренностью... Для тебя – он ограниченный, долдон. Криком его не возьмешь. Надо нарисовать конкретную картину (о положении Варвары), чтобы он увидел эту картину

*О т : « Ж и л а , ж и л а . »
До: «Все так говорят».*

О.Н. (Соколовой) «Все так говорят» – Советская власть, все кричат «ура!» (подтекст к словам «все так говорят»). Погляди, как она жила... констатация, чтобы точно попасть (чтобы точно дошли эти слова до председателя). Эта точность и конкретность здесь очень нужны.

Повторение.

Надо, чтобы ты все рассчитывала, чтобы все шло выше, выше и выше (т.е., чтобы у нее было нарастание негодования, а не в одну дуду).

*О т : « Ж и л а , ж и л а . »
До: «Личное.»*

⁶⁴ Там же, с. 1.

«Личное», «обыватели» – вот тогда он сдается. Вот конкретность будет к этой точке (самого сильного воздействия на него) развиваться»⁶⁵...

Обратим внимание на конкретность режиссерского мышления Ефремова. Репетируя, он не философствует, не рассуждает, а точно нацеливает актера – как воздействовать на партнера. Требуется того, что Станиславский называл «словесным действием».

Недаром он все время настаивал на активности внутреннего взаимодействия героев, уводил актеров от пассивного обмена репликами. «Очень важно, – повторял он, – чтобы не было все это высказано просто..., якобы как Чехова играют: я свои соображения высказал, а он свои... У Чехова сложная связь, ассоциативная. Действуют чеховские персонажи активно. Но там, может быть, трудно уловить эту связь. А тут у вас должна быть эта связь».⁶⁶

Люди не могут не высказаться, говорят о том, что накопилось на душе. В каждой, как бы случайно брошенной фразе, режиссер раскапывал спор о том, как жить на земле, поджигал внутреннюю конфликтность. В жизни «мы не просто задаем вопрос. Он всегда вытекает из сложностей наших взаимоотношений. Это то, что дает вам питание. Это развивается, начинает обрастать подробностями».

Точная словесная картина, посланная партнеру, создает у него живое образное видение. Только такой, не «словесный», а образный посыл будет способен напитать подтекст реальности. Идеальный конфликт обрастет плотью. «Мне важно в этой картине, – настаивал Ефремов, – ясное столкновение по идейному разговору, эта прочность взаимоотношений – тогда слова станут жизнью, а иначе будут сталкиваться голые тенденции – тогда – это сразу не интересно, сразу ненужно».⁶⁷

Картина снова повторялась (до слов «бросилась к богу»), и Ефремов советовал Соколовой: «Ты своими мыслями должна приковать их внимание... Об этом надо подумать глубоко, по-человечески серьезно (о положении Варвары)... «Мальчишка может погибнуть...» Еще и еще раз повторяя эту сцену, режиссер постепенно подводил актеров к глубинному осознанию главной идеи всего спектакля.

⁶⁵ Там же, с. 2-3.

⁶⁶ Там же, с. 4.

⁶⁷ Там же, с. 5

«О.Н. (Соколовой) «Жила, жила, но как она жила?» – задай ему (председателю) вопрос. (Крынкину). А он не знает, что ответить. (Соколовой). Если он не знает, что ответить, – тогда я отвечу (видя, что он молчит, – ее мысли). Она отвечает за него: работали трактористом, председателем, агрономом, а человека забыли, все только приказывали, а человека забывали.

Жила, жила. А тут война. Война, с мужем неудача – это уже другой регистр... Как она жила? – Ответа нет. Человека забывали... «Тут уж неизбежно свихнуться» – интонацией ниже...

«Надо, чтобы Варвара думала!» – «А вы-то думаете...» – это не демагогические высказывания. Главное, чтобы Варвары думали, потому что без того, чтобы Варвары думали, – ничего не будет, не будет коммунизма».⁶⁸

Так, репетируя инсценировку повести, проникнутую современными идеологическими проблемами, мотивами и настроениями, Ефремов невольно обращался за поддержкой и советом к опыту Станиславского, к чеховским традициям МХАТ, к высокой гуманистической мелодии чеховского напоминания «А человека-то забыли...»

В общем решении всего спектакля невидимые нити к режиссерской манере создателя МХАТ тоже протягивались. Ефремову хотелось, чтобы актеры почувствовали и передали на сцене живое ощущение деревни – со всеми ее просторами, шумами и запахами. Ради этого, как в раннюю мхатовскую пору, когда ставили толстовскую «Власть тьмы», снаряжалась поездка в далекое вологодское село, где актеры вживались в атмосферу деревенского быта.

«Если в киноискусстве немислимо без окружающей природы, – там актер «проглатывается»... Если там дети и животные хорошо играют, – то в театре мы должны создавать и для зрителя, и для себя реальность окружающей жизни, реальность этих полей, их поэтичность можно возвышать только через тебя (актера)»⁶⁹. Впрочем, никакого особого простора и поэтичности природы в готовом спектакле не чувствовалось. Их потеснили другие мотивы, тоже по-своему с режиссерскими начинаниями Станиславского перекликавшимися.

⁶⁸ Там же, с. 10-12.

⁶⁹ Там же, с. 2.

Театр решил спектакль как трагедию народную. В низком подворье гуляевского дома теснились люди, в открытые настежь ворота заходил любой, привлеченный бабьими воплями или мужицкой бранью, в окна лезли любопытные физиономии чумазных ребятишек. Все, что ни происходило в семье, выносилось на люди, решалось на-миру. Впервые в режиссуре «Современника», открывавшего новые для себя жизненные материи, проступило свойственное Станиславскому стремление выйти за пределы комнатных изменений, потребность рассматривать личную драму в этическом контексте.

Давняя традиция эта обострялась современным публицистическим пафосом, новым сценическим языком. Спектакль (как и все предыдущие постановки «Современника») шел без занавеса, бесстрашно обнажая перед зрителем темный, с глубокими расщелинами деревянный сарай, где потом и будут происходить тяжкие события. Весь портал сцены был окаймлен черным бархатом. Звучала тревожная дисгармоничная музыка Шостаковича. С самого начала театр не обещал зрителю ничего развлекательного, настраивал на трагедийный лад.

Монологи-исповеди в луче прожектора выносились на авансцену. Сочные, голосистые. С вологодским «охающим» говором массовки сменялись потаенным шепотом в сумраке избы, где свершалось таинство обращения Родьки в «Родиона преподобного». И снова действие выталкивалось вперед. «Вокруг Родьки – «избранника божия» – ужасные и несчастные люди, просят, сужают кольцо, теснят к самому краю авансцены, простирают к нему цепкие, судорожные руки. Обездоленные превращаются в угрожающих изуверов. Мальчик отступает перед ними – и вот он уже на краю страшной пропасти».⁷⁰

(Заметим в скобках, что, выстраивая подобную мизансцену, молодые режиссеры «Современника» вряд ли могли знать тогда сцену с танцем костлявых старушечьих рук, тянущихся к умирающему Человеку в спектакле Станиславского «Жизнь Человека» Л. Андреева. Разумеется, и стилистика и атмосфера здесь были совсем иные, лишённые символистской условности, но сопоставление самой режиссерской мизансцены тут явно напрашивается.)

⁷⁰ Ю. Головащенко. Трагедия Родиона Гуляева // Вечерний Ленинград, 29 июня 1966 г.

Беря условный прием, режиссеры использовали его прежде всего как средство обострения общественных и социальных контрастов. Чаще всего и намеренно, с плакатной публицистической броскостью (почти как в «спектакли «Два цвета») противопоставлялись два мира. Лучи прожектора выхватывали по обе стороны рампы то зловещую фигуру Гречихи (Г. Волчек), то худенькую молодую учительницу Прасковью Петровну (Г. Соколова). Силы были явно неравные, что и предвещало трагический исход.

За спиной бабки Гречихи стояла вековая натруженная крестьянская жизнь, освещенная лишь мрачным фанатизмом веры. Эта старуха с тяжелой поступью, ч лицом землистых и злобно буравящим взглядом исподлобья, пресмыкалась только перед богом, грузно падая на колени, отвешивая земные поклоны. Она умела властно подчинить себе дочь Варвару, застрашать тихие, сгорбленные фигуры молящихся, готова была из-за иконы насмерть зарубить родного внука. «Страха нет – и порядка не будет» – так звучал ее закон.

Что могла противопоставить ей учительница – в сущности, неглупая, честная девушка в очках, с унылым пучком на затылке, одинокая, да к тому же слишком прямолинейная и категоричная в своих суждениях? Разве что угрозу отправить Родю в колонию трудновоспитуемых, если не уйдет он из дому? Так одна угроза сойдется с другой и подтолкнет мальчишку к обрыву.

К тому же, на стороне Гречихи естественно оказывался и деревенский священник – отец Дмитрий (В. Заманский), вовсе не фанатик, не циник, а человек умный, исполненный строгого достоинства, убежденный в том, что людям «страждущим и обремененным» он нужен.

А с другой стороны мимо Родьки и Варвары в спешке проносился вечно озабоченный, загнанный «планом» председатель колхоза Иван Макарович (Г. Фролов), способный общаться лишь в такой форме: «По какому вопросу плачешь, Варвара?» Не собирался вникать в их беды и тракторист Николай (О. Табаков) – восторженный здоровяк и безбожник, и другой тракторист Тимофей (В. Сергачев) – выпивоха, уныло развлекающий себя надоедливым озорством. Никто из них о душе человеческой не успевал, да и не привык думать.

Вот так и сошлось. Что ни помочь вовремя Родьке, ни даже броситься за ним в реку было некому. Подросток, по природе живой, смысленный.

«думалка» (каким его играла Е. Миллиоти), но угнетенный своей безотцовщиной, впервые столкнувшийся с вопросом – «есть ли бог?», он на глазах превращался в существо подневольное, затравленное, отягощенное крестом. «Мальчишка гонял голубей, носился по солнечной березовой роще. А сегодня – на богослужении, лицо застыло. А потом, отчаянно рубанув топором ненавистную чудотворную, побежит к речке Родька Гуляев, только в омуте видя для себя выход».⁷¹

Жесток и беспощаден был финал. «Зло совершено. На ночном мосту – расступаются и замирают в оцепенении люди и плачет и зовет тихо и ласково безумная Варвара своего утопившегося сына...».⁷² «Из темной глубины сцены – выхвачено лучом прожектора ее искаженное горем лицо, протерты с мольбой заломленные руки... Люди оказались недостаточно зоркими в тревожный час. И наступает трагедия.

Внимание к человеческой душе, во всем, каждую минуту, как бы трудно ни было самому, самоотверженность во имя любого, кто попал в беду, кого подстерегает несчастье, вот к чему призывает спектакль «Без креста!»⁷³

Новая работа «Современника» покоряла прежде всего достоверностью, подлинностью того, что происходило на сцене. Актеры и режиссеры «отнеслись к деревне с пониманием той истины, что жизнь существует здесь не с момента поднятия театрального занавеса, – а это случается еще не только в театре, но даже в романах... – весь молодой коллектив создавал спектакль не по тому принципу, по какому выбирают президиум торжественного собрания – от женщин, от комсомола, от беспартийных, – но соединил людей естественными связями».

Так писал Е. Дорош, уточняя: «мне не хотелось бы, чтобы меня поняли так, будто речь идет о так называемой этнографической похожести, о том, что актеры разыгрывали живые картины, что все было «ну прямо как в жизни».

Нет, это не было «как в жизни» – это была сама жизнь, изображенная театром. Это был театр, где только и можно, думается мне, соединить самый что ни на есть деревенский обиход, шибяющий в нос коровником и тракторным дымком, с музыкой Шостаковича и таким острым, выполненным

⁷¹ К. Щербаков. «Без креста!» // Комсомольская правда, 13 ноября 1963 г.

⁷² В. Максимова. Тяжесть креста // Московская правда, 15 ноября 1963 г.

⁷³ Ю. Головащенко. Цит. выше статья.

в графической манере, я бы сказал столичным оформлением, какое сделал художник В. Лоррер, причем от этого лишь усиливалась правдивость происходящего на сцене. Это бы театр с его условной и одновременно достоверной речью, жестом, мизансценой, с его гражданственностью. И если говорить о талантливости спектакля, о впечатляющей его силе, о той эстетической радости, какую, я убежден, пережили в тот вечер зрители, то произошло все это от соединения глубокого знания жизни с гражданственностью, с чувством ответственности художника за судьбы людей».⁷⁴

Так, событие, происшедшее в глуховатой, недостаточной деревне, дало возможность театру прикоснуться к невыдуманной правде жизни народной, как если бы та деревня Гумнищи реально существовала, а не была сотворена фантазией писателя. Сквозь тендряковское слово проступила собственная душевная боль, человеческое сострадание молодых актеров и режиссеров начала 60-х годов, которым совсем безразлично было то, чем на самом деле живет, о чем печалится современная деревня. «Народ просто надо знать, как самую свою жизнь, не штудируя ее, а просто живучи ею», – эти давние слова Н.С. Лескова вспоминались на спектакле.

Понятно, что некоторых ценителей искусства трагедийная тональность спектакля не очень устраивала. На обсуждении в Главном Управлении культуры его начальник Б.Е. Родионов усомнился в правомерности выбора жанра трагедии вообще. Вот как протекал его диалог с О. Ефремовым по этому поводу:

«Родионов: У нас могут быть трагические коллизии, но вызваны они случайными обстоятельствами. Настаивает ли театра на том, чтобы назвать это произведение трагедией?

Ефремов: Это сделано принципиально. Трагедия берет крайности и закономерности и воздействует воспитательно на зрителя максимально.

Родионов: Я не считаю, что решение конфликтов в жанре трагедии – это самое глубокое, трудное решение конфликтов. Название «Без креста» – не вытекает из спектакля. Не хватает спектаклю примет времени. Деревянный забор и ничего больше, – получается прошлый век. Нагнетание

⁷⁴ Е. Лорош. «Деревня на сцене театра «Современник». Цит. выше архив И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой.

– от черного цвета, черная изба не только внутри, но и снаружи. Оформление не соответствует сути...

Ефремов: Черный цвет – символ не похоронности, а благородства.

Родионов: ... Зачем нужна гибель Родьки в финале, ведь у Тендрякова этого нет...

Ефремов: Хотелось делать не просто антирелигиозный спектакль, а гораздо более емкий. Жанр трагедии нужен, он имеет огромную силу воздействия. Драма – это суррогат, половинчатость, и будущее – за высокой комедией и высокой трагедией. Трагедия – это жанр высшего разрешения конфликта. И этот жанр требует особых выразительных средств, мастерства». ⁷⁵

Когда рядом – на сценах и на экранах – празднично принаряженные, веселые и довольные доярки, стряпухи и трактористы голосисто запевали озорные частушки, справляли свадьбы с приданым, вовсе не задумываясь ни о боге, ни о вере, не об истинном смысле жизни, ни о душе человеческой, «Современник» считал себя вправе, нет, просто обязанным прикоснуться к серьезнейшим проблемам гуманизма, как он преломлялся в современной деревне. Как, в свое время, прикасался к ним молодой МХТ, когда ставил свой первый «деревенский» спектакль – «Власть тьмы» Л. Толстого.

Сравнительно недавно свою постановку «Власти тьмы» осуществил в Малом театре режиссер Б. Равенских. Она еще была свежа в памяти, и сопоставление с «деревенским» спектаклем «Современника» само собой напрашивалось. Чувствовалось, что, создавая спектакль «Без креста!», молодой театр внутренне полемизировал с концепцией, избранной Равенских. Для него толстовская идея потери «бога внутри нас», греха бездуховного, бесчеловечного существования, не обязательно должна была гнездиться в нищете и убожестве, но могла произрастать и в достатке, и в красивых светлых хорах.

«Современник» предпочел иной путь – путь, завещанный Станиславским. Нет, Ефремов и Волчек вовсе не собирались в чем-то заимствовать те натуралистические приемы, с помощью которых создатель Художественного театра надеялся резче обнажить весь ужас скотского,

⁷⁵ Обсуждение спектакля «Чудотворная» в Управлении культуры исполкома Моссовета, 30 мая 1968 г. Музей театра. С. 5-6.

грязного, немощного духом существования российской деревни. Времена изменились, вместе с ними менялся и весь строй, вся социальная и психологическая атмосфера жизни. Естественно преображался и сценический язык.

Режиссура «Современника», возвращаясь к традициям раннего МХТ, вносила в них свой поправочный коэффициент, согласование с другой эпохой. Метод раннего реализма, освобожденный от натуралистических излишеств, указывал театру твердое, непреклонное движение к неприкрашенной правде жизни. В этом смысле дух мхатовских поисков в спектакле «Без креста!» по-своему резонировал.

Вместе с тем очевидно было, что режиссерская мысль в этой постановке, так же как и в «Назначении», не оставалась равнодушной к общему театральному процессу, где шло активное претворение опыта революционного театра 20-х годов, все более серьезное освоение принципов «эпического театра» В. Брехта. «Современник» и тут оказался достаточно устойчивым: в угоду общему поветрию не собирался менять своей веры, даже подчас вступал в запальчивую полемику с театром условно-метафорической образности. И все-таки невольное его влияние, по-своему воспринятое, испытывал.

Легко было заметить, что и в «Назначении», и в «Без креста!» искусство «живого актера» сопрягалось с иной сценической средой. Прежний нейтральный бытовой фон или намеренно скудная, аскетичная атмосфера вытеснялась декорациями более условными, от быта очищенными, сотворенными художниками-графиками Б. Мессером В. Лоррером. Как тонко подметил Е. Дорош, «от этого лишь усилилась правдивость происходящего на сцене».

Некоторые актерские создания, особенно бабку Гречиху – Г. Волчек, еле можно было представить себе ковыляющей по вылепленной грязи в давнем спектакле Станиславского. Но лепить грязь на современных подмостках уже не понадобилось. «Столичное» оформление Лоррера было согласованно с музыкой Шостаковича, сопряжено с траурной рамой, с лучом прожектора, выхватывающим лицо актера из тьмы, рассчитано на прямое обращение в зрительный зал, на финальный диалог с воображаемым богом: «Нет, так не годится, господи!»

Лаконичная недоговоренность формы оставляла простор для фантазии зрителя. Темно-коричневое дерево застарелого подворья, прохудившаяся крыша и растворенные настежь ворота могли дать лишь намек, за которым угадывался «обиход, шибаящий в нос коровником и тракторным дымком», хотя ничего похожего на сцене воспроизводить не собирались.

Условное оформление рядом с безусловностью актерской игры, оттеняющее ее правдивость, – вот принцип, который утверждался в режиссуре не одного Ефремова. Очевидно в этом проступало тогда веление времени, эстетика эпохи НТР, сломившей в сознании человека способность постигать в частном – глобальные закономерности, тяготеющей к прежде недостижимому обобщению, только что соединивший земную личность с космическими измерениями.

Театра отвлекался от быта с какой-то головокружительной быстротой. «Довольно серых «правдоподобных» спектаклей, – решительно объявляла в 1960 г. Н. Крымова. – Довольно набившего оскомину мелкого психологизма – он не может передать пафоса нашей эпохи. Эпоха спутников и кибернетики требует пересмотра старых театральных приемов. Дотошный бытовой режиссерский стиль изжил себя. Сегодня он старомоден. Его принципы архаичны. На этой основе не создашь современно спектакля».⁷⁶

Действительно, в пробоины старомодного бытового театра с какой-то раскованной, радостной свободой хлынуло тогда едва ли не все молодое режиссерское поколение. Об руку с молодыми сценографами они в начале 60-х годов стали создавать невиданные до той поры формы сценической условности. Мощную поддержку получили и те режиссеры, которые – как Охлорков, Плучек, Варпаховский, Равенских – и прежде исповедовали традиции мейерхольдовской школы.

В то же 1963 году, когда в «Современнике» ставились «Назначение» и «Без креста!», в маленьком зале Вахтанговского училища был показан студийный брехтовский спектакль «Добрый человек из Сезуана», который положил начало совершенно новому направлению в искусстве театра. Принцип брехтовского «эффекта отчуждения» легко и дружно соединился в нем с правдой актерского переживания, поднимая сцену к высокому полету гражданских чувств студенческой молодежи 60-х годов.

⁷⁶ Н. Крымова. «Кризис» бытовой режиссуры. «Театр», 1960, № 8, с. 72.

Ефремов относился к этой увлекательной «новой волне» в современной режиссуре с сочувствием и пониманием, но –осмотрительно. В погоне за охватившей многих молодых режиссеров модой он не собирался менять свою веру. Он мог бы легко согласиться с тем, что формы бытового театра себя в чем-то изжили, и по-своему расчищал от них сцену «Современника». Но в угоду условности (пусть не «дурной», а самой прекрасной) он никогда не поступился бы правдой психологического переживания. Ни тогда, ни позже он не собирался скрещивать Станиславского с Брехтом, полагая, что истинное мхатовское искусство для выражения идей и форм нового времени – самодостаточно.

Ефремова могли обвинять (и не раз обвиняли) в консерватизме. Он спокойно выдерживал эти упреки. Для него истинные мхатовские традиции никогда не сводились к бытовому реализму. Он разделял негодование Станиславского на то, что МХАТ когда-то раз и навсегда объявили «театром быта, натуралистических и музейных подробностей», в то время, как он «возник и существует ради высших задач в искусстве». Формы могут меняться во времени. В спектаклях Станиславского они менялись порой стремительно и дерзко, почти неузнаваемо. Но «высшие задачи» – оставались неизменными на всем протяжении его долгой жизни в искусстве.

«Да, все мы мхатовцы, – повторял тогда Ефремов. – Мы со школьной скамьи мечтаем об этом искусстве. Мы верили и верим по сей день в подлинную, нестареющую ценность и перспективность искусства Станиславского и Немировича-Данченко... Чем привлекает нас программа художественного театра? По линии общественно-политической – непременным требованием обращаться к животрепещущим проблемам эпохи, говорить со сцены о современных чаяниях. По линии эстетической – опытом строительства театра как коллективного художника, студийными основами дела. По линии профессиональной – неисчерпаемыми возможностями, которые метод Станиславского и Немировича-Данченко открывает для советского театра».⁷⁷

Характерно, что в эти годы Ефремов постоянно выдвигает вперед общественно-политические, «животрепещущие» проблемы эпохи, как главное в заветах создателей МХАТ. Современный трепет – вот что для него решает выбор того или иного произведения. На одном худсовете

⁷⁷ Цит по ст. Е. Поляковой «Ефремов». «Театральная жизнь», 1965, № 19, с. 24.

«Современника» при обсуждении новой пьесы он скажет об этом так: *«Мы живы тем, что выражаем свои боли. Живой, новый театр кончается, когда кончаются боли. Тогда начинается театр академический. Если это «Комеди Франсез» – это замечательно. А когда это МХАТ, то – кончилась боль, и все кончилось, ничего нет... МХАТ кончился на том, что он не сумел сохранить себя, когда началась эта волна «Зеленой улицы» и прочей дряни.*

Сейчас мы, с одной стороны, будем готовить себя к тому, чтобы стать академическим театром, но хорошо, чтобы не кончались наши боли...».⁷⁸

Зрелость «Современника» пришлась на то время середины 60-х годов, когда полоса весеннего обновления, радужных, подчас не вполне оправданных иллюзий и упований, близких, решительно звучащих, волевых прогнозов и обещаний осталась позади. Поколение «шестидесятников» пережило крушение своих наивных юношеских надежд по-разному. Лучшая часть художественной интеллигенции восприняла эти перемены как урок мужества, испытания на стойкость. Романтическая пора сменилась более трезвой реальностью.

«Современник» пережил эту пору по-своему. Динамика взятого разбега не то чтобы притормозилась, но обрела большую размеренность шага. Если прежде театра готов был принимать к постановке любую, даже слабую пьесу, лишь бы в ней бился «современный нерв» – и принимал, и ставил со всем пылом молодой горячности, – то теперь делал свой выбор более вдумчиво. К некоторым прежним своим постановкам относился теперь если не скептически, то с долей иронии. А из лучших стремился извлечь перспективу движения. Сделать шаг назад, чтобы осмотреться. Опереться на пройденный опыт, чтобы отстоять свою веру.

Не случайно именно в это время (в 1964 году) театр счел нужным восстановить спектакль «Вечно живые», поставив его уже не с позиций молодого героя Бориса, а с позиций его отца – доктора Бороздина, роль которого теперь взял на себя Ефремов, передав свою молодую роль другому актеру. Сыгранный непосредственно вслед за володинским Ляминим, доктор Бороздин – Ефремова продолжал и развивал глубинную для Розова тему –

⁷⁸ Стенограмма обсуждения опроса о принятии к постановке пьесы А. Зака и И. Кузнецова «Солнечное сплетение». 7 декабря 1961 г. Архив музея театра «Современник». (Курсив мой – М.С.)

тему достоинства русской интеллигенции. На ефремовских Лямина и Бороздина стали ходить в «Современник» так, как прежде ходили во МХАТ на Войницкого – Добронравова. И впервые тогда подумалось, как, в сущности, этому актеру близок Чехов, которого он однажды с блеском сыграл в студенческой работе «На чужбине», и к которому позже он придет, уже надолго не отрываясь.

В исполнении доктора Бороздина по-новому открылось актерское дарование Ефремова. Почудилась некая историческая перспектива: при полном слиянии с ролью, проступила известная по отношению к ней дистанция, уважение к опыту прожитых лет. В дне сегодняшнем осветился день минувший.

«Олег Ефремов играет человека, которого сейчас, наверное, нет в живых, – писали И. Соловьева и В. Шитова. Его исчезновение ощущаешь тем острее, чем несомненной, единственной, «плотнее» он на сцене. Здесь есть щемящая сила точности восстановления по жизни знакомого и из жизни ушедшего. Именно тонностью воспоминания создается точность отдаления.

Отсюда некое пространство между героем и актером, некое поле эстетического напряжения, отсюда особый строй образа. Как будто бы время сгустилось, отвердело, сохранив прозрачность и – прозрачное – разом отделяет и высвечивает, увеличивая. Не дымка времени, не его поволока, размывающая и скрадывающая, а именно это увеличение светом, прозрачностью и отдалением.

Вот доктор Бороздин. У него красноватые, глянцевые от постоянных профессиональных ожогов сулемой и йодом руки, болезненно-зябкие в зиму войны, когда и дома не отогрешься. У него пиджак человека, которому решительно безразлично, хорошо этот пиджак отутюжен и по моде ли выкроены лацканы. У него манеры доктора, помнящего, как это важно – войти в палату или в растерянный дом больного, успокоить властностью, за которой пациенту всегда видна надежда: этот-то знает, этот-то поможет.... Должно быть, после смерти жены и сердце сдало, и попивать стал, и бессонницы не лечил снотворным, а просто почаще стал подменять коллег на ночных дежурствах.

Это все живое, собственное лично доктору Бороздину принадлежащее, а от Ефремова – точность исторического рисунка, его некая сухость, его отданность времени.

Наверное, для Ефремова за его Бороздиным стоит какой-то конкретный человек, конкретность воспоминания о нем. Но играет он так, что мы совершенно не должны гадать об имени и биографии того человека. Просто для каждого за Бороздиным обнаружится свое воспоминание. Каждый знал вот такую квартиру... В таких домах жила свобода воспитанности, свобода деликатности, которая как-то передавалась и тем, кто сюда приходил. Здесь быт, оставаясь бытом, любимый как быт, был и одухотворен и поставлен на свое место... И великолепные нравственные правила русской интеллигенции здесь тоже были в обиходе, в употреблении каждый день.

И вот из этого дома провожают на фронт сына, который не вернется».⁷⁹

А потом, в эвакуации этот доктор, пережив потерю беззвучно, как тяжкий долг, о котором и говорить-то вслух неприятно, вдруг неожиданно взорвется, но как! Так, что голос Ефремова забьет, застрочит пулеметной очередью по тому подлецу-племяннику, который обманым путем сумел схлопотать себе «бронь», чтобы кто-то другой умирал за него на фронте: «Кто повод дал тебе в *нашей семье* для такого поступка?!» Эти гневные слова доктора Бороздина врежутся в сознание глубокой «бороздой» как утверждение высоких нравственных принципов русской интеллигенции. В них открыто проглянет и гражданская «программность» «Современника», и его школа коренного русского психологического реализма, и «коренная же русская учительность искусства» (там же).

Интересно, что именно тут, в новой редакции «Вечно живых», на материале, еще недавно близком, современном, в творчестве Ефремова впервые ясно проступит чувство историзма. Стремление увидеть протяженность времени, сопряжение недавно минувшего с отдаленным возникло как желание осмыслить сегодняшнюю жизнь в свете исторического опыта человечества. Эти новые потребности художественного мышления взрослеющего режиссера естественно повлекли его к классике. Должно быть, не случайно в эти годы Ефремов увлекся идеей постановки «Горя от ума».

⁷⁹ И. Соловьева и В. Шитова. «Бороздины и люди напротив» // Театр, 1964, № ____, с. ____.

«Сейчас мы работаем над комедией Грибоедова «Горе от ума», – рассказывал он в 1963 г. – Чацкий – человек ищущий, страстный и принципиальный борец. Разве это не представляет интереса для нашего современника? В ходе работы над спектаклем мы и определим свое отношение к классике».⁸⁰ По разным причинам замысел этот остался неосуществленным, зато год спустя, в 1964 году, О. Ефремов вместе с И. Квашой поставили свой первый классический спектакль на сцене театра «Современник» – «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (в новом поэтическом переводе Ю. Айхенвальда, выполненном специально для этого театра).

Впервые актеры «Современника» играли «костюмную» пьесу, героическую комедию в стихах. Тут намеривались они продолжить свои поиски героя. Рассчитывали извлечь уроки истории в судьбе нищего и гордого поэта-гасконца, услышать призыв в песне Сирано:

Д о р о г у , д о р о г у г а с к о н ц а м !
М ы ю г а р о д н о г о с ы н ы ,
М ы в с е п о д п о л у д е н н ы м с о л н ц е м
И с солнцем в крови рождены!

Спектакль вышел откровенно театральным. Художник В. Мессер выстроил во всю ширину сцены белую лестницу, уходящую далеко вверх. Белые щиты с черным контуром обозначали все места действия. На белых ступенях ярко горели цветные костюмы. Но актеры не брали всерьез антураж театра «плаща и шпаги» – них в пьесе Ростана содержалось нечто более привлекательное и близкое. Любовная лирика оттеснялась героической поэзией.

«Современник» до сих пор не пользовался исторической театральной гардеробной. В «Сирано де Бержераке» театр переодет: действие относится к семнадцатому веку, герой – персонаж вполне исторический... Впрочем, театр тут меньше всего чувствует себя связанным обязательствами верности семнадцатому веку. Костюмы условны и небрежны, усы наведены карандашом или вырезаны из поролон – театр именно так переодет, как переодеваются к маскараду, заботясь не столько о своей неузнаваемости, сколько об остроте узнавания себя под маской...

«... «Сирано де Бержерак» в «Современнике» – спектакль лирический, потому что это похоже на исповедание каких-то сокровенных

⁸⁰ О. Ефремов. Что считать главным? // Театральная жизнь, 1963, № 3, с. 20.

чувств и помыслов. «Сирано де Бержерак» – спектакль об угрозе «позорного благоразумия», подстерегающего поэта. После скандала, учиненного Сирано в театре, министр-кардинал неожиданно делает ему не реприманд, а выгодное предложение. Предлагает быть «при нем». Предлагает содействовать постановке пьес Сирано... Предложение соблазнительно... Сирано спешит с отказом. Он сопровождает его уже сверхгасконской фразой... Возникает традиционная для русского искусства и очень дорогая для «Современника» тема «Чудака». Здесь на дуэли, чудака со шпагой, чудака, который умрет, сражаясь...

В последней сцене раненый Сирано в полубреду перечисляет своих противников, вызванных им на бой. Это наши с вами враги. В своем спектакле «Современник» вызвал их на дуэль и рад проткнуть: они падают один за другим – угодничества и беспринципность, и подлое примирение с подлостью, и лизоблюдство, и глупость, и пошлый ум, считающий за благо согласиться с глупостью... Театр психологический и реалистический, «Современник» вдруг радуется возможности героического и комедийного этого представления».⁸¹

В «Чудаке на дуэли» М. Козаков и И. Кваша каждый по своему, играли «прежде всего поэта-вольномдумца и поборника справедливости, нищего, но отвергающего покровительство власть имущих, мечтателя, острослова, человека легендарной отваги, готового драться с сотней наемных убийц, обращающего их в бегства, и человека болезненно застенчивого, способного смешаться при встрече с любимой...

... Героику театр нашел не там, где эффектно взлетают плащи и лихо скрещиваются шпаги. Героичен Сирано прежде всего своей рыцарской самоотверженностью, постоянством, решимостью защитить слабого и сказать правду в лицо сильному. Что же до комедии, то... спектакль вызывает не столько смех, сколько сочувственную грустную улыбку. Я думаю, не случайно в последнем акте в чертах постаревшего, смертельно раненого гасконского гвардейца угадывается другой герой – испанский идальго Дон-Кихот».⁸²

⁸¹ Инна Соловьева. Чудака на дуэли // Московская правда, 1964, 20 декабря.

⁸² Ефим Дорош. Плащи и шпаги в «Современнике» // Комсомольская правда, 1964, 23 декабря.

Так свою первую встречу с классикой, наивно-костюмированную, какую-то маскарадную и не во всем совершенную, театр подчинял своей внутренней гражданской теме, поискам своего лирического героя. От Розова и Володина незримо протягивались нити к «чудаку на дуэли», «рыцарю печального образа», к человеку, «начинающему новый век».

Репетируя, О. Ефремов вовсе не стремился воскрешать историю, проникать в атмосферу отдаленной эпохи. Ему хотелось, чтобы каждый актер вошел в ситуацию роли от себя, пропустил ее через свою душу.

Присутствовавший на репетициях переводчик Ю. Айхенвальд рассказывал об этом так: «Скоро я уже привык, что любой, самый талантливый актер может задать любой, самый неожиданный вопрос, так же, как в моем черновике может появиться любая, самая беспомощная строчка. И я не удивился, когда в половине третьего ночи Лилия Толмачева, та самая Роксана, которую я хотел видеть, вдруг спросила на одной из последних репетиций перед весенней премьерой: с чем она, Роксана, собственно, приехала к Кристиану в Аррас. «Тебе не терпелось сказать ему, что он – гений». «Я понимаю», – сказала мне вежливая Толмачева и стала ждать ответа режиссера. Тогда Олег Ефремов (эту репетицию вел он) в три прыжка оказался на сцене: «С чем ты к нему приехала? Ты раньше понимала, кто он такой? Ничего ты не понимала? Ты понимала, что он красивый мальчик, который пишет милые стихи. А главного ты в нем не видела, что он Лев Толстой, гений! И он это прекрасно знал, только молчал с тобой, дурочкой. И вот ты поняла, кто он на самом деле и что ты своей глупенькой любовью роняла себя и оскорбляла его. И теперь приехала к нему все это сказать – ведь его каждую минуту могут убить, – чтобы он поверил: ты теперь действительно достойна его любви! Ты другая! Вот с чем ты приехала. Перейди, пожалуйста, вот сюда». – «По-моему, мне лучше стать повыше». – «Хорошо, стань повыше. Тогда ты, Кристиан, отойди к пушке, чтобы она оттуда могла на тебя смотреть, как на икону...».

Я не знал, что этот метод – «я в предлагаемых обстоятельствах» – существует очень давно, и мне, новичку, поначалу он казался грубоватым. К примеру, человеку надо играть провинциала, впервые попавшего в аристократический театр Парижа, а ему предлагают представить себе, что он пришел в ресторан Ленинградского отделения ВТО, где нет ни одного знакомого лица... Грубо! Но вот Ефремов, характеризуя зрителей Бургундского отеля, делает анализ публики в фойе одного из московских театров. Он говорит и чуть-чуть играет, анализ получается блестящий – и

психологический, и социальный, словом, всесторонний. Кто-то откликается своими воспоминаниями. На моих глазах разбирают жизнь, чтобы потом собрать и создать нечто новое: воссоздать бессмертную пошлость в костюмах другой эпохи. Через некоторое время я понял, что этот метод почти универсален».⁸³

Во время репетиций, да и в готовом спектакле, оставалось в сущности, до конца нерешенной проблема – как играть стихи. Различие между природой поэтического и прозаического характера обычно становилось камнем преткновения в театре психологического реализма (что на самом себе испытывал не раз Станиславский). Раздумывая об этом противоречии, переводчик замечал: «В прозаической пьесе характер – как подробный, точный портрет, нечто вроде репинских, что-ли, портретов. Характер в стихотворной пьесе – это портрет росчерком пера, как рисунок Пикассо, – меньше психологизма, больше легкости, цельности исполнения; в стихотворном характере, даже противоречивом, есть некая обобщающая завершенность, есть своя мелодия... Звучание стиха – это не только звучание чувства, это... мелодия человека, мелодия характера, поэтому, наверное, напевное чтение поэтов, «выпевающих» себя, так непохоже на «актерское» чтение... Актер идет извне в глубину; где-то мы сойдемся, на портрете должны исчезнуть, стереться лишние краски, и останется лежащий в основе рисунок пером...».⁸⁴

Так или иначе, но противоречие между стилем «Репина» и «Пикассо» все-таки не исчезло, а продолжало тревожить режиссеров и актеров в работе не только над одним «Сирано де Бержераком». Может статься, что и постановка «Горя от ума» тоже застопорилась по сходным причинам. Возникнет эта проблема в жизни «Современника» и позже, всякий раз, когда театр будет встречаться с поэтической стихотворной драмой (на шекспировском «Макбете» эта встреча закончится катастрофой, должно быть, тоже не случайной).

Очевидно, ощутив подводные рифы для себя в постановке стихотворной пьесы, Ефремов новых попыток такого рода не предпринимал. По природе своей, он был рожден художником психологического склада. Проза была ему обычно ближе, чем поэзия. Поэтичность его натуры легче

⁸³ Ю. Айхенвальд. Театр – перевод – театр. Цит. выше архив И.Н. Соловьевой и Е.И. Котовой, с. 164-166.

⁸⁴ Там же, с. 166.

проступала сквозь прозаическую ткань. Много позже Ефремов попробует читать стихи Пушкина, Маяковского, Твардовского на телевидении, создаст там целые стихотворные циклы, но на театре от режиссуры поэтических пьес надолго воздержится.

Теперь же, в середине 60-х годов Ефремов примется за более привычное для себя дело – постановку новой пьесы В. Розова «В день свадьбы». Правда, сам драматург предстанет перед ним уже несколько иным, движением времени измененным. Возрастной ценз его героев заметно повысится: бывшие мальчики девочки, юноши и девушки первых пьес сменяются людьми взрослыми, отвечающими за свои поступки.

«Современник» ставил розовскую пьесу опять «вторым экраном»: первым ее показал в театре имени Ленинского комсомола А. Эфрос. Соперничество, внутренняя полемика двух режиссеров продолжалась и здесь: по сравнению с Ефремовым, Эфрос – как постановщик двигался более стремительно, радикально меняя свой режиссерский почерк. Ефремов предпочитал путь более осмотрительный: его режиссура, никогда не отрывавшаяся от актера, прodelывала свою неспешную, органическую эволюцию.

«Я часто давала Ефремову основания придти в отчаяние, – вспоминает Г. Волчек. – но доверие – суть его режиссуры. Как женщина может быть красивой, если ее видят красивой, так актеры у Ефремова талантливые. (Это не мешает тому, что мы все от него в свое время рыдали и плакали. Табакову он кричал: «Тебе место в оперетте!»; меня будил среди ночи звонком по телефону и разносом: «Спишь?! Не спать тебе надо, а думать, что ты не артистка, а барахло!»)

У нас плохо приживались режиссеры, приходившие со стороны – вероятно, потому, что у нас выработался своего рода шифр, код, взаимопонимание с полуслова. Ефремову никогда не приходится долго разъяснять «старикам», чего он хочет, что предлагает: «Все понял, сейчас попробую». Может не сразу выйти, может совсем не выйти, но что он хочет, понимают сразу.

Сейчас в Москве есть немало интересного в режиссуре. Есть талант Анатолия Эфроса, например. Но в чем для меня различие между ним и Олегом Ефремовым? Ефремов пытается выразить жизнь, а Эфрос – свое

представление о жизни, свое волнение, негодование, насмешку или удивление. Поэтому когда актер Ширвиндт в роли швыряет стул или стучится яростно в запертую дверь – это швыряет стул и ломится в дверь Эфрос, это его человеческий темперамент, его ритм, его нервы. Обаяние режиссуры Эфроса по природе своей лирическое, страшно личное; если тембр актера совпадает с тембром и ритмом режиссера – тогда прекрасно, как прекрасна, скажем, Антонина Дмитриева в «Дне свадьбы»; но для эфросовских спектаклей удача актера – драгоценная добавка, премия, спектакль же осуществляется в ритмах, в рисунке, в пронизывающей его от начала до конца режиссерской воле.

В свое время нас ругали, что мы все работаем «под Ефремова», по сцене ходят сплошные Ефремовы: Кваша – Ефремов, Козаков – Ефремов. Что поделаешь, Ефремов заразителен, как акцент, если, например, приехать в Грузию, через день заговоришь, как говорят здесь абсолютно все, переймешь ритм, жестикуляцию. И мы все рубили кистью воздух, как Ефремов... Но это – совсем другое...

... Мы с самого начала хотели строить актерский театр. Гражданственный театр актеров, живущих главными проблемами своего времени. С этого-то все у нас пошло».⁸⁵

Да, если говорить схематично, то Ефремов твердо определился как создатель *актерского* театра, котором каждый отдельный, живой, несомненный человек был интересен как самоценная личность. Вначале, по неопытности подражая Ефремову, актеры «Современника» к середине 60-х годов сложились как вполне самобытные художественные индивидуальности. Но ефремовские «гены» в них продолжали жить, всех их стягивая в общий, дышащий одним воздухом, живущий одними настроениями ансамбль единомышленников.

В отличие от субъективно окрашенного, лирического стиля Эфроса, Ефремов склонялся к более объективной эпической манере. Там, где Эфросу было достаточно найти отзвук в собственной душе, Ефремов прежде всего прислушивался к общественному звучанию произведения.

Очевидно, по этой причине, а, ожжет быть, в силу каких-то иных обстоятельств, Ефремов, как режиссер, не увлекся новой пьесой Розова.

⁸⁵ Цит. Выше архив, стр. 275.

Спектакль «В день свадьбы», как, в свое время, володинские постановки «Пять вечеров» и «Старшая сестра», не стал большим событием в жизни «Современника». В каждом из этих спектаклей случались свои актерские удачи, но общественный резонанс их казался несколько приглушенным. Может быть, Ефремову было тесно в рамках темы личного самоопределения человека, которая выдвигалась в этих пьесах как тема главенствующая. Может быть, он не ощущал в них новых гражданственных мотивов времени. Так или иначе, но постановка «В день свадьбы», осуществленная им вместе с Г. Волчек, ничего существенно нового в искусстве «Современника» не открывала.

История простой фабричной работницы Нюры Саловой, прилежной и скромной, всеми уважаемой профсоюзной деятельницы, отдающей все свое время другим, но слишком долго «засидевшаяся в девках», была прочтена как еще один вариант знакомой судьбы Тамары из «Пяти вечеров» или Надежды из «Старшей сестры». Если бы ее не играла такая актриса, как О. Фомичева, о спектакле этом можно было бы упоминать лишь как о повторении пройденного.

Нюра – О. Фомичевой входила в него со своей темой женского одиночества, так трагично прозвучавшей недавно в ее Варваре из спектакля «Без креста!» В свой самый радостный день свадьбы, оказавшийся самым печальным, эта Нюра входила, как бы со шлейфом горьких прожитых лет. С самого начала она не верила своему счастью, тянулась к нему всей душой и боялась спугнуть. Предчувствия не обманывали ее: уже расписавшись в загсе с любимым – Михаилом, она в тот же день узнавала, что он любит другую. Финальный крик «Отпускаю!» не был у нее воплем взметнувшейся драмы, а лишь подтверждением горестных предчувствий. Она словно с самого начала знала, что жизнь подставит ей ножку, ничего хорошего от нее не жди.

Театр не торопился устанавливать во дворе дома праздничные столы, чтобы затем порушить их строй. Веселье справлялось на обочине свадьбы, среди персонажей сторонних, так серьезно и требовательно к проблеме брака не относившихся. Там звучала гитара, звенел игривый смех, срывались легкие поцелуи и шаловливые объятия. Это «беззаконное» веселье, которым верховодила Майка – Н. Дорошина, служило постоянным контрапунктом в главной трагедийной мелодии «законного брака», ее оттеняло. Высокий нравственный закон, самой героиней над собой поставленный, под конец торжествовал, но ни тени радости, ни облегчения, ни очищения души не приносил. Спектакль заканчивался нотой сумрачной и безнадежной.

Скорей всего режиссер и актеры прошли здесь по верхнему бытовому плану пьесы, не почувствовали в ней более глубоких мотивов, не обнаружили в социальной природе характеров, взятых Розовым, новых исторических примет. Может быть, поэтому – после яркого спектакля Эфроса в Ленкоме – спектакль «В день свадьбы» «Современника» прозвучал приглушенно и вторично.

Казалось, снова в движении «Современника» наступила какая-то пауза, заминка, случился пересменок, назревала новая кризисная ситуация. Темперамент недавних событий уже выдыхался, не находил себе нового горячего материала. Ощущение вторичности преследовало не только «День свадьбы», но и постановку пьесы Д. Осборна «Оглянись во гневе», с которой театр – по независящим от него причинам – опоздал по крайней мере лет на десять. Ефремов (вместе с Сергачевым) поставил ее в 1965 г., т.е. тогда, когда тема «рассерженных» молодых людей в Западном театре и кинематографе была уже отыграна, да и для самих современниковцев наивный и беспорядочный бунт Джимми Кортера уже не представлял особенной новизны.

Если добавить к этому неполный успех «Сирано де Бержерака» и первой постановки начинающего режиссера В. Салюка – польской пьесы «Ночная повесть» К. Хоиньски, а также достаточно спорного, в какой-то мере чужеродного для актеров спектакля «Баллада о невеселом кабачке» Э. Олби, поставленного английским режиссером Э. Эрледсоном, то ситуация, сложившаяся в театре в середине 60-х годов, покажется довольно тревожной.

Ни одной новой современной пьесы, способной принести свежие мотивы, мало удачная попытка расширения репертуара за счет западной драматургии, наконец, ни одной самостоятельной постановки Ефремова, за которую он готов был бы отвечать головой... Что случилось? Откуда такие перепады, такие заметные взлеты и падения, такое угасание, тление еще вчера разгоравшегося костра исканий?

Конечно, можно было бы легко объяснить эти перепады чистой случайностью: ведь история творится не по писанному, не обязательно шествует по вершинам, минуя неизбежные на пути низины. Все так. Но если пристальней взглянуть в психологическое состояние такого человека, как Ефремов, то эти кризисные ситуации в жизни созданного им театра не покажутся случайными.

Ефремову, как художнику, всегда необходимо состояние дерзкой полемики, спора, драки, чтобы он мог с бою доказать свою правоту. Вот тогда он вдохновляется – откуда только берутся все новые и новые силы, разгорается темперамент, страсть упрямого полемиста. По природе человек наступательного характера, не тихий домашний лирик, а хрипло вскрикивающий площадный борец, он сразу вянет, как только прикасается к пьесе теплой комнатной температуры. Ему хочется непременно довести ее до кипения, перелопатить, по-своему перекроить, взбудоражить (потому он и перестраивает композицию почти каждой пьесы, даже Чехова, даже Горького). А потом уже – с пылу, с жару – принимает ее в душу, как свое родное дитя, и тогда уже любовно выращивает, отстаивает до конца, преданно и верно.

Сейчас, после взлета с «Назначением» и «Чудотворной», Ефремов переживал состояние некоторого упадка, вялой депрессии. Спокойно уступал другим новые постановки, приходя лишь на последние репетиции, перед выпуском, тратился неизмеримо на кино, где скоро начал повторяться, тиражироваться... Словом, находился в состоянии творческого простоя – при видимости постоянной внешней занятости.

Что происходило с ним тогда? Скорей всего, за всем этим поверху видимым состоянием скрывалась внутренняя неудовлетворенность собой, своим театром – от ощущения исчерпанности прежних мотивов, а потому и потери динамики, целеустремленности процесса. Театр вырос, уходила в прошлое юношеская горячность, запальчивый протест, с каким вступало в жизнь молодое поколение – «безвинные жертвы виновных отцов». Менялись ориентиры, объекты, соотношение сил. Зрелость предъявляла свои права – усложняла позицию, призывала к ответственности. Театр чувствовал, что должен выйти наконец из оберегающих границ юности. Он ждал помощи от литературы.

Как всегда, помог Виктор Розов. Сначала (в 1966 г.) предложил «Современнику» свою инсценировку полузабытого романа И.А. Гончарова «Обыкновенная история», а потом (в 1967 г.) новую пьесу – «Традиционный сбор». Ефремов спокойно уступил «скучного» Гончарова – Галине Волчек, а пьесу Розова решил ставить сам (с помощью В. Салюка).

Неожиданно старая гончаровская история сделалась самым что ни на есть современным произведением, открывавшим под классическими покровами губительные уроки новейшего конформизма. Для самих

всеуничтожающей пошлости... «Обыкновенная история» – это история умерщвления души.

Я увидел на сцене «Современника» спектакль, который твердой рукой обводит сущность повести И. Гончарова и делает это просто, печально и грозно».⁸⁶

Раздумывая о значении этого спектакля в биографии самого театра, М. Туровская замечала, что «актеры О. Табаков, играя Адуева-племянника, и М. Козаков, играя Адуева-дядюшку, «остраивают» их, чтобы расчеститься кое с чем в себе (то есть в «Современнике»), в своем прошлом (то есть в прошлом театра)».⁸⁷

«... театр «Современник» явственно стал выходить из того кризисного состояния дел, главной опасностью которого было само повторение, угроза взрослым людям продолжать щеголять в коротких штанишках. «Остриив» своих прежних героев, свой прежний стиль и тему, он сумел как бы отделить их от себя и тем самым стать выше.

... Ну, конечно, универсальная ирония «Современника» – в адрес беззащитного идеализма Адуева-младшего..., равно как и разумности Адуева-дядюшки, – это ирония театра в свой собственный адрес.

Театр в этом спектакле продемонстрировал зрелость мастерства своих артистов и режиссуры. Автобиографичность в лучшем смысле осталась, но она обогатилась способностью типизировать, «остраивать».

Конечно, кое-что от прежней целостности, от захватывающей лирической темы «Современника» утрачено. Но ведь и Ева с Адамом были изгнаны из рая, вкусив от древа познания добра и зла...

«Современник» стал взрослым».⁸⁸

Права или нет была М. Туровская, так уверенно переводившая стрелку пути «Современника» на брехтовскую колею, вскоре показало время. Но в одно она была несомненно точна: десятилетие театра подвело черту его юности. Наступила пора зрелости, в которую «Современник» вступил в 1967 году.

⁸⁶ Виктор Шкловский. Побежденная обыкновенность. Цит. выше архив, с. 205-206.

⁸⁷ М. Туровская. Обыкновенная история. Там же, с. 202.

⁸⁸ Там же, с. 204.

Для Ефремова год 1967-й стал годом особым, можно сказать вершинным. После паузы, состояния известной растерянности или собирания сил, вдруг пришел его «звездный час». Словно собрав всю волю в кулак, уверенно напряженно, не сбавляя темпа, режиссер повел свой коллектив от одного спектакля – к другому. В каком-то вдохновенном порыве, ринулся к цели: «Традиционный сбор» – «Декабристы» – «Народовольца» – «Большевики» – вот единая цепь созданий режиссера, каждое звено которой было прочно скреплено общей цепью исканий.

Что подтолкнуло Ефремова к такому замыслу? Чем стимулировался взлет? Кто подсказал счастливую идею? Теперь было не столь уж важно. Главным было то, что дерзко задуманное еще вчера казавшееся утопией, свершилось.

Скорей всего режиссера снова повлекло за собой упрямое желание доказать свою правоту, отстоять свою веру, укрепить позицию, что в театральной ситуации 1967 года сделать было не так-то легко. Все первое десятилетие сама общественная атмосфера «работала» на «Современник», поддерживала его уникальные начинания, сочувствовала его открытой полемике против академической косности в искусстве. Плечом к плечу стояли рядом родственные по духу – Центральный Детский театр в Москве и Большой Драматический – в Ленинграде. Вместе они крепили общий фронт.

Теперь, во второй половине 60-х годов общий театральный процесс заметно изменился, стал многообразнее и динамичнее. С одной стороны, былая уникальность «Современника» потеряла прелесть новизны, стала привычной, а режиссерские искания Эфроса и Товстоногова, каждое по-своему, в чем-то даже опережали более замедленное движение режиссуры Ефремова. В то же время свободно расправленное знамя театрального авангарда, подхватывая былые традиции Мейерхольда, Маяковского, Вахтангова, Таирова, Эйзенштейна, их смело модернизировало, перекрашивало с позднейшими открытиями Брехта, Пискатора, Виллара, Брука, Стреллера, Планшона.

В режиссуру двинулось новое поколение режиссуры, ускоренное развитие которому дал мощный толчок театр условно-метафорической образности, созданный на Таганке. Даже те молодые режиссеры, которые прошли хорошую школу обучения по «системе» Станиславского,

испытывали невольное тяготение к иным формам, направлениям и стилям в искусстве. Идея *синтеза* театра «живого актера» с театром, говорящим на языке сценической метафоры, казалась е только в теории, но и на практике, наиболее перспективной формулой театральной динамики.

Все это создавало иную, куда более сложную атмосферу сценического искусства, с которой «Современнику» волей-неволей приходилось считаться. К чести Ефремова нужно сказать, что даже в такой обстановке, когда само имя Станиславского для многих молодых (да и не очень молодых) художников звучало чуть ли не синонимом ретроградства, он не дрогнул, не пожелал переkreщиваться в другое вероисповедание. Но позаботиться об укреплении своих позиций, чтобы не очутиться в арьергарде театральных событий, ему было сейчас позарез необходимо.

Тут-то и вспыхнул в нем дар лидера, которым от природы он был награжден щедро. В спокойной, нейтральной обстановке Ефремов мог себе позволить расслабиться. И время от времени распускал вожжи... Но когда наступала критическая минута, когда затрагивалось главное дело его жизни, он как-то сразу внутренне подбирался. Казалось, мускулы его худого, жилистого тела, как у спортсмена, напрягались, сжимались, словно пружина перед прыжком. По щекам ходили твердые желваки, умные глаза поблескивали насмешливо и зло. Обычно немногословный, он не тратил слов попусту, а принимался за дело, не щадя ни себя, ни других.

Так было и теперь. Ефремову предстояло доказать силу и зрелость искусства «Современника» в полемике с иными творческими направлениями. Никаких скидок на возраст уже не полагалось. Надо было взвалить всю ответственность на свои плечи. В нем просыпался азартный вождь, который способен был увлечь за собой весь театр, кинуть все силы, чтобы свершить, на первый взгляд, невозможное, несбыточное.

Страна вступала в год 50-летия Советской власти. Чем может и должен встретить театр этот полувековой юбилей? Ефремов собрал «штаб» самых близких ему людей-актеров, режиссеров, драматургов, критиков, чтобы вместе подумать, разработать план, расставить силы. Самочувствие было такое, словно полководец готовится к битве, определял стратегию и тактику боя, очередность вступления каждой боевой единицы, момент удара с того или другого фланга.

Пока ясно было только одно: обычно свойственное ему чувство современности, постоянно бьющееся в самой сердцевине его искусства, теперь нуждалось в сопряжении с чувством *историзма*. Необходимо было ощутить далекую ретроспективу прошлого России, чтобы оценить день нынешний в свете минувшего. Так постепенно откristаллизовался замысел трилогии, охватывающей крупнейшие этапы русского революционного движения: декабристы – народовольцы – большевики.

Прямая публицистика, запальчивая злободневность первых лет жизни «Современника» должна была набрать более глубокое дыхание. Острая гражданственность поколения «шестидесятников» спешила избавиться от наивной инфантильности, испытывала потребность опереться на протяженный исторический опыт своей страны, почерпнуть его уроки. Какие именно революционные события надо взять, чем их объединить, какую идею протянуть через всю трилогию? Все эти вопросы требовали безотлагательного решения. Надо было срочно найти авторов, подобрать режиссеров, художников, исполнителей. А времени оставалось в обрез.

И тогда Ефремов принял волевое решение: он будет ставить всю трилогию сам. А пока авторы, взявшиеся писать отдельные ее части – Л. Зорин, А. Свободин, М. Шатров, поочередно, в строго отмеренное, сжатое время, будут завершить свои пьесы, Ефремов поставит пьесу современную – розовский «Традиционный сбор». Случай был беспрецедентным, едва ли не исключительным во всей истории театра.

Так «Современник» вступил в пору мужества, все взвалил на свои плечи, как если бы молодой человек, потеряв родителей, вдруг почувствовал себя главой семьи. В таком самочувствии, об этом собственно и ставил Ефремов пьесу Розова. Здесь тоже настоящее время проверяло себя уроками прошлого.

В «Традиционном сборе» на сцену выходили «уже не мальчики, но мужи», сорокалетние люди, еще до войны, 25 лет назад вместе окончившие школу Одноклассники встречались затем, чтобы посмотреть в глаза своей юности, увидеть – что же получилось из тех «бывших мальчиков». Задать вначале вопрос «Кто кем стал?», чтобы понять в конце: «Кто каким стал?» Между этими вопросами и натягивался драматизм розовской пьесы, как рентгеном просвечивавшей душу каждого.

Для «Современника» (как для всех нас, сидевших в зале) пьеса Розова становилась автобиографичной: каждый, хотел он того или нет, должен был подвести свои итоги пробежавших лет. 25-летний юбилей – без праздничных фанфар, – предоставлял каждому возможность просмотреть киноленту своей жизни обратным ходом. Ефремов этот «просмотр» активно драматизировал. Перестраивая композицию недавно опубликованной пьесы, он начинал прямо со второго «школьного» акта, а эпизоды из первого – водил наплывами во второй. Долгая экспозиция (сборы в дорогу, выяснение кто кем стал) меняла свое первоначальное назначение: она вклинивалась там, где была нужнее всего – как аргумент в споре. Из предыстории переходила в действенный ряд.

Спектакль начинался загодя: пока зрители искали свои места в освещенном зале, по радио бодро, во весь голос назывались имена, профессии, должности тех, кто прибыл сегодня на свой традиционный сбор в школу. Рядом, вперемешку с теми, кто садился за низенькие парты в «свой» класс на сцене, звучали имена и тех, кто сейчас опускался в кресло зала, как зритель. Нет, сегодня вы не будете отгорожены от сцены 4-й стеной – извольте быть соучастниками. Театр не только просит, но даже настаивает на этом. «Писатель Константин Симонов!» «Балетмейстер Игорь Моисеев!», «Профессор Павел Александрович Марков!» Да, да, вот вы, пожалуйста, и вы тоже, проходите, не стесняйтесь.

Подумаем: почему театр так откровенно настаивал на нашей сопричастности к тому, что произойдет на сцене. Должно быть, тут скрывался особый умысел: Ефремов задумал «Традиционный сбор» как спектакль «о времени и о себе». Главным действующим лицом спектакля стала сама История – те 25 лет, которых прожили мы все с памятного 1941 года – до нынешнего, 1966-го. Та история, велением которой одним вчерашним школьникам было суждено погибнуть в окопах, а другим – сделаться потом инженером или учителем, литератором или счетоводом, заведующим торговой базой, бензозаправщиком или ткачихой.

«Всех нас в одной школе учили одни учителя, одни учебники зубрили, для всех одни и те же дни и годы были отпущены». Почему же из одинаковых школьников получились такие разные люди? Почему? Этот требовательный вопрос ввинчивался в сознание, как главная действенная пружина спектакля. Непрерывно шел процесс дознания, велась нравственная проверка каждого, учинялся строгий контроль – кто есть кто».

Поначалу всем пришедшим, приехавшим издалека в свою школу выставляют разные отметки мелом на черной классной доске – в зависимости от того, кто кем стал, согласно принятой «номенклатуре». Профессор получает круглую пятерку, доктор наук – тоже, учитель – четверку, служащая сберкассы больше чем на тройку не претендует, а тот, кто выше бензоколонки не поднялся, машет на себя рукой – ставьте двойку, чего уж тут! А потом, когда начинается разговор «не по службе, а по душе», приходится эти отметки стереть и выправить.

Розов совершил в этой пьесе – с точки зрения ортодоксальной критики – вещь совершенно непозволительную: попытался отделить человека от его должности, чтобы судить о нем не по штатному, а по нравственному расписанию. Главного своего героя – Сергея Усова он вообще вроде бы лишил профессии: кем тот стал, так и не проясняется. Он был и остался человеком порядочным – вот главное мерило ценности. «Порядочный человек – это уже состоявшийся человек», – говорит Усов.

Когда сегодня вспоминаешь тот давний спектакль, то видишь перед собой прежде всего Евгения Евстигнеева в роли Сергея Усова, с его гибкой пластикой, тихо рокошущим голосом, с его хитрым и умным прищуром глаз, был новым явлением, настоящим открытием автора и актера.

Теперь, когда слова «престиж», «номенклатура» и «уровень» настолько прочно вошли в наш лексикон, что за ними человека часто просто не разглядишь, видна только его должность, мы забеспокоились. Заговорили о нарушении социальной справедливости. Затронули тех «неприкасаемых», кто прежде своей должностью от критики был плотно защищен.

В конце 60-х годов атмосфера была иная. Тогда «материальные стимулы» еще набирали силу, и часто, казалось, если человек достиг максимальной высоты положения, или добился рекорда, то тем самым автоматически и заложил «основы коммунистической морали». Понятие «порядочности» просто зачеркивалось, как «абстрактная, отвлеченная нравственная категория». И театрам советовали снять с героев Розова «груз житейских привычек, которые мешают человеческому полету», «усилить

оптимистическое звучание пьесы и чуть облегчить тот жизненный груз, который им надлежало опустить на души зрителей».⁸⁹

Нет, ни Розов, ни Ефремов, ни Евстигнеев не собирались считаться с подобными советами, и груза с души зрителя не снимали. Они ухватили явление самом его зародыше и подняли нешуточную проблему: обнажили противоречие между духовными и деловыми свойствами человека. Ради этого и затеяли тот «традиционный сбор», когда можно хотя бы на время отделить человека от его должности и сравнить – каким он был и каким стал.

Собственно, процесс сохранения или потери личности, измены нравственному максимализму юности ради карьеры «Современник» только что пристально рассматривал в «Обыкновенной истории». То, что казалось естественным в соприкосновении со старым петербургским департаментом, вызвало насмешку, сарказм, гнев. Но не терзающие душу горестные раздумия – дистанция времени все-таки сохранилась.

Здесь Розов и Ефремов на таких горестных раздумьях настаивали: батюшки, что же это такое с нами делается, остановитесь, задумайтесь люди, пока не поздно! – вот внутренняя, подспудная тема спектакля. Может, сами житейские истории каждого, рассказанные со сцены, и не представляли бы особой новизны и ценности, если бы весь спектакль не был пронизан пафосом общей тревоги. Исторические уроки Гончарова приходили на помощь современности, чтобы человек, сидящий в зале, мог пристально и требовательно вдуматься в собственную жизнь.

Что же засасывает человека на «горизонталь существования» от «вертикали жизни»? Отвечая на этот вопрос, П. Ершов в своем письме создателям спектакля рассуждал так: «Спектакль – ревизия жизни тех, кто вместе стартовал, и на том ее этапе, когда определились направления. Ревизоры – сами участники пробега. Но рядом и новый старт... И опять ревизия.

... Все они – все без исключения – ревизоры всех вариантов размены бытия на быт.

... Жизнь так устроена, что какую-то часть ее нужно, приходится, необходимо разменивать на мелкую монету. Все ревизоры знают это. Но

⁸⁹ Выше цитировались статьи: из газ. «Советская культура», из журнала «Огонек» (Ю. Зубков), из журнала «Театральная жизнь» (И. Патрикеева).

сколько, какую часть вашей жизни вы имеете право подвергнуть этому размену?.. Сергей Усов – К. Евстигнеев – беспощадно ставит этот вопрос.

Театр не навязывает ответа. Рецепта нет. Но театр требует, чтобы вопрос этот стоял, как первый и важнейший для каждого.

Девиз театра – искренность, честность, прямотушие. Вначале – почти безумная искренность.

Но артисты выросли и искренняя прямота стала превращаться в искренность придирчивой наблюдательности. Возникли спектакли беспощадного разоблачения... Актеры превращались иногда в публицистов редкой прямоты и честности.

(Раньше) взволнованность частным случаем, данным конкретным событием, или историей, отвлекала от размышлений, от широких философских обобщений.

«Традиционный сбор» – новый этап на пути под взятым девизом. Здесь искренность актеров и правда частностей слиты в симфоническую целостность общего. Честность, прямота и высокая требовательность к правде привели театр к философской значительности простоты.

... Раскрывается жизнь человеческого духа, встревоженного требовательностью к «вертикали» бытия... (Перед нами) эпопея жизни целого поколения.

... Человек *должен* жить и творить, вопреки «горизонтали быта». «Современник» убежден в этом... Негодование его дышит уважением к человеку и адресовано оно забвению этой истины»⁹⁰

В искусстве «Современника» новый розовский спектакль сыграл серьезную роль – прежде всего для осознания своей духовной позиции, утверждения того нравственного идеала, который он собирался в новом – юбилейном – году отстаивать. Отстоять такую позицию в тот год было нелегко: рецидивы «бесконфликтности» в дни юбилейных торжеств заметно оживились. «Постановка «Традиционного сбора» В. Розова была нелегким испытанием для «Современника», – свидетельствовал А. Солодовников. – пьеса рождалась трудно... Пьеса вызывала настороженность тех, кто ждет

от драматургии безмятежно-утешительных иллюстраций к действительности».⁹¹

Как режиссер, Ефремов здесь более всего заботился об импровизационной, почти непредсказуемой искренности душевных движений каждого актера и слитности всего актерского ансамбля. Мизансцены строились просто и изящно, в границах школьных парт, заполнявших пространство сцены. Применительно к партам – движения обретали скромность, почти целомудренность, казались порой «цитатами» из юности. Кому-то приходилось на парте согнуться, кто-то садился на крышку парты рядом с той, кому не сумел объясниться в любви 25 лет назад и теперь едва прикоснулся к ее руке. А кто-то, как Сергей Усов, присаживался на корточках, чтобы дотронуться спиной до напряженно вытянутой спины Агнии Шабиной (Л. Толмачевой) – так, словно электрический заряд пробежал меж ними, цепь замкнулась, и самоуверенная умница вдруг почувствовала себя такой незащитной девчонкой, лишенной всех теперешних «регалий»... Усов долго-долго не отпускал ее, но потом плавно выворачивался и отходил в сторону, потирая поясницу: «Поздно уже...»

Режиссеру не понадобилось здесь ни прожектора, ни открытой публицистики, ни обращения в зрительный зал. Спектакль выглядел вполне традиционным. Только кроме «цитат» из прошлого, в нем появлялись «цитаты» из будущего. Белая стена иногда бралась на просвет и за нею – приемом «китайских теней» – отплясывали свой твист силуэты нынешних выпускников. В финале они тоже садились в групповой портрет перед фотографом, как те, что пришли сюда 25 лет спустя. Наверное и к ним когда-нибудь, как к этим, обратится старая учительница: «Вот вы и выросли, ребята... Теперь вам не с кого спрашивать. Спрашивайте с себя».

Современный спектакль вбирал в себя историю. В нем было два героя – Человек и Время. Человек, сделавший свой выбор, состоявшийся, сотворивший свой «образ» – «имидж». И Время, которое обратным ходом, рекурсивным путем вольно было вернуть человека на какой-то срок в прошлое, снять с него привычный «имидж», чтобы проверить правильность выбора. Так историзм входил во все поры новой пьесы Розова – и автор и

⁹⁰ П. Ершов. По поводу «Традиционного сбора» В. Розова в театре «Современник» (Рукопись). 9 апреля 1967 г. Музей театра.

⁹¹ А.. Солодовников. В «Современнике» на «традиционном сборе» // Литературная газета, 1967, 14 июня.

режиссер испытывали в этом настойчивую потребность. Потребность взять ответственность на себя. Держать ответ перед Историей.

Отныне История целиком завладела подмостками театра «Современник». В юбилейном 1967 году театр выпустил – одну за другой – все части трилогии: в августе – «Декабристы» Л. Зорина, в сентябре – «Народовольцы» А. Свободина, в ноябре – «Большевики» М. Шатрова. Задуманное – свершилось.

Театр понимал всю меру ответственности перед самой темой истории русского революционного движения, которую он собирался взять в ее решающих узлах. Желание осветить эти узлы новым светом исторической истины, опиралось прежде всего на документальный материал. С помощью документальной правды хотелось воскресить на сцене не просто факты, но образы жизни людей, которые шли на смерть ради высокой идеи освобождения России. Никакой спекуляции на теме, никаких ремесленных поделок под псевдонимом современности и актуальности театр не допускал. Он впервые погружался в глубину прошлого своей родины, внутренне давая себе клятву не солгать, не дрогнуть перед историей, какой бы сложной и противоречивой она ни вставала перед ним с пожелтевших архивных страниц.

В драматургах театр нашел своих сподвижников и единомышленников, захваченных общим стремлением к документальной правде. Двое из них – Л. Зорин и М. Шатров, молодые, но уже известные драматурги, легко находили общий язык с третьим автором – критиком и публицистом А. Свободным, по образованию историком, знания которого здесь как нельзя более для всех пригодились. Вот почему, столкнувшись, они смогли извлечь из документов те общие, генеральные идеи, которые, как жгут, стягивали меж собой столь отдаленные и разноприродные события и характеры русской истории. Неравноценные, различные по самой авторской манере, стилю и жанру, пьесы тем не менее органически складывались в единую целеустремленную трилогию трагедийного звучания.

«Мы хотим исследовать нравственный облик людей, совершавших революцию, – рассказывал О. Ефремов о замысле театра, – показать, что борьбу за будущее своего народа вели лучшие люди России, честные, бескорыстные, люди высокого долга. Мы хотим проследить рождение

замечательных традиций у русской интеллигенции, из поколения в поколение передающей эстафету борьбы за счастье своего народа.

Меня часто спрашивают, для чего мы обратились к такой в значительной мере «сработанной» теме, как декабристы. Цель нашей постановки – проанализировать на строго документальной основе трагическую историю революционного взрыва на Сенатской площади 14 декабря 1925 года.

Особенность пьесы Леонида Зорина «Декабристы»: это не только драма людей, но и в равной степени драма идей.

Следующая часть – «Народовольцы» Александра Свободина продолжает развивать эту линию. По жанру она скорее драматический репортаж. Автор намерен показать с максимальным использованием документов, борьбу идей в революционном движении 70-80-х годов прошлого века.

Трилогия заканчивается пьесой Михаила Шатрова «Большевики», посвященной нескольким часам жизни первого Советского правительства. Ее действие протекает в течение вечера и ночи 30 августа 1918 года. Перед зрителями предстанут образы замечательных революционеров Н.М. Свердлова, Г.В. Чичерина, А.Н. Цурюпы, А.Б. Луначарского, А.М. Коллонтай, В.Н. Ногина и других.

Зрители нашего театра встретятся в юбилейном сезоне и со своими современниками в пьесе В. Розова «Традиционный сбор». Она расскажет о тех, кто закончил школу в 41-м году и со школьной скамьи ушел на фронт. И вот они встретились через 25 лет...

Мы хотим, чтобы в людях, о которых рассказывают эти четыре пьесы, зритель почувствовал высоту революции, понял высокую романтику осознанного подвига. Очень хочется, чтобы в спектаклях прозвучала тема гражданского долга, честного, ответственного служения своему народу. Мы надеемся, что эти постановки хотя бы в небольшой мере помогут формированию нравственного идеала нашего современника».⁹²

⁹² О. Ефремов. Романтика революционного подвига // Московская правда 16 февраля 1967 г. В тот же день статья была перепечатана в газ. «Советская Россия».

Итак, «Современник» предполагал осуществить тот опыт создания документально драмы, который сделался тогда для любого искусства поветрием времени. В сущности, театр развивал свой изначальный, в самих генах его заложенный принцип честной неприкрашенной правды жизни. Но – перенесенный на почву истории. Одно дело, когда на сцену выходил твой сверстник, парень, с которым каждый день встречаешься на улице Горького, живешь одними волнениями, дышишь одним воздухом. Но совсем другое – оживить на сцене того молодого человека, который ходил по Невскому или по Тверской пятьдесят, что, полтора года лет тому назад. Чем жил, чем дышал, как разговаривал он – не по писанному, не по протоколу, а просто у себя дома, за столом, с друзьями, не думая, что каждое оброненное им слово может потом войти в историю. Как вдохнуть жизнь, давно отлетевшую, в мертвый листок бумаги, попавший в архив? Вот проблема, которую на каждом шагу должен был решать вместе с актерами режиссер.

Путь здесь мог быть только один: всерьез заволноваться теми «проклятыми вопросами», какими болело не одно поколение русских революционеров, как если бы это была твоя собственная боль. «Мы живем тем, что выражаем свои боли» – так полагал Ефремов.

Раздумывая об этом позже, режиссер писал так: «Полувековой юбилей... Проверить место, позицию, которую каждый из нас занимает в жизни, в искусстве. За что ратую? Что отрицаю? К чему призываю?»

В приближении полувекового юбилей революции коллектив нашего театра ощутил неотвратимую потребность понять, осознать, что же произошло в России 7 ноября (25 октября) 1917 года. Мы почувствовали необходимость – необходимость внутреннюю, душевную – проследить движение революционной мысли в России, проанализировать и выявить все то, чем жили лучшие, передовые умы, все то, что привело, в конце-концов, к гигантскому взрыву, потрясшему весь мир, к гигантской перестройке не только одной России, но и всего мира.

Казалось бы, что анализировать, что выяснять? И так все ясно и известно еще со школьной скамьи. Но в том то и дело, что от частого употребления порой стираются, становятся привычными многие высокие слова. А нам захотелось «сиять заставить заново» такие понятия как Революция, Революционер, Большевик, Народ. Вскрыть их существо, их глубинный смысл.

... Нам больше всего не хотелось бы, чтобы на нашу работу смотрели как на «мероприятие к дате». Нет... Мы ставили ее не для «галочки». Мы были слишком увлечены работой, слишком много ей отдали и многое приобрели для себя. Эти спектакля нам по-настоящему дороги...

Единственными советчиками и помощниками были для нас исторические документы. Единственным стимулом – желание докопаться, как это было? Понять психологию, строй мысли и души тех, кто вышел на Сенатскую площадь, тех, кто без колебаний отдавал свою жизнь, дабы избавить народ от тирании, тех, кто поднял народ на свершение самого грандиозного и невиданного в мире поворота.

... Было время, когда зритель шел в театр развлечься, отдохнуть от «проклятых вопросов» и требований жизни... Думается, что развлекать все же легче, чем разговаривать со зрителем, который приходит в театр как раз за тем, чтобы получить ответ на «проклятые вопросы...».⁹³

Разумеется, никакой театр не мог бы взять на себя смелость ответить на те труднейшие вопросы, которые ставила и продолжает ставить истории перед человечеством. Но поднять духовный и нравственный уровень современной сцены, хотя бы затронуть эти вопросы, вовлечь зрителей в процесс раздумий о судьбах России – это «Современник» почел своим долгом, и своей неременной обязанностью.

Прикоснувшись к давнишним документам истории, вчитываясь в протоколы допросов, в письма и воспоминания, проникая все глубже в смысл поступков и споров, постигая непреклонность и нерешительность тех первых русских революционеров, взваливших на свои неокрепшие плечи миссию освобождения народа, современниковцы вдруг неожиданно почувствовали какое-то внутреннее родство, близость свою с теми «бедными мальчиками России», которых им предстояло играть.

С этого все и началось, отсюда все и покатилося. И так – «Декабристы». Что им нужно было, этим юношам безусым («Мы не дети, мне двадцать один год», – гордо скажет потом на допросе Никита Муравьев), этим наивным, не в меру экзальтированным романтикам? Им самим – ничего, в сущности. Молодые люди из вполне обеспеченных дворянских семейств,

⁹³ О. Ефремов. Самая главная и самая трудная // Театральная жизнь, 1967, № 22, с. 26-27.

хорошо образованные, начитанные, повидавшие Европу, еще в детстве с восторгом повторявшие слова Великой Французской революции – Свобода, Равенства и Братство – как свой кодекс чести, они заботились не о себе. Их волновала судьба народа, сумевшего справиться с Наполеоном, но оставшегося в рабстве у тирании собственной, российской.

Вот внутренний пафос той фаланги молодых героев, которые 14 декабря 1925 года вышли на Сенатскую площадь и повели за собой полки. Как назвал их потом Герцен: «Это какие-то богатыри, кованные из чистой стали с головы до ног, воины-сподвижники, вышедшие сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение и очистить детей, рожденных в среде палачества и рабовладения». Как сыграть этих героев «кованных из чистой стали», как надеть мундиры, фраки, сюртуки Пестеля, Рылеева, Муравьева-Апостола, Бестужева, Каховского, самые имена которых давно превратились в легенду? Как очеловечить символ?

Л. Зорин назвал свою пьесу – трагедией. Это отвечало не только финалу – казни пятерых декабристов, но и самой их жизни, вобравшей в себя трагически неразрешимые противоречия. Против царя выступили люди, еще не потерявшие иллюзий веры в идею монархической власти. Вот трагический парадокс, который служит разгадкой всех колебаний, разногласий, раскола между ними, объясняет тот, казалось бы, странный казус, почему с такой легкостью декабристы признавались во всем перед лицом Николая I, который сам взялся вести их допрос. Дворянская честь, рыцарское достоинство, душевная чистота и благородство – все, что в уставе «Союза благоденствия» названо «Высокостью души», не разрешало им солгать «его величеству».

В центре всего спектакля находилась сцена допроса. Портал, забранный полосатой полицейской рамой, оставлял всю глубину пространства глухим и темным. Люди выхватывались оттуда лучом света. Ступи шаг в сторону – и нет тебя. А над все, что происходит внизу, возвышаясь, словно перила огромная царская корона. Под нею стояли вертящиеся зеркальные ширмы, в которых мерцали свечи, двоилась, исчезала, таяла и вновь возникала фигура царя. О. Ефремов играл молодого наследника престола великолепным лицедеем. Едва воцарившись, этот Николай I быстро, с азартным упоением «вживался в образ» самодержца. Маска на его лице менялась молниеносно, к каждому из декабристов он применял свою тактику – сочувствия, понимания и сожаления одному, угрозы и гнева, укора другому, слез о тяжелых судьбах государства, заботы о

покинутых детях, которые «станут моими детьми» третьему, стыда и возмущения четвертому – однако все маски, сколько их было казались неподдельными, а чувства – искренними. Перед ними был «превосходный актер, разработавший «искусство представления» так, что другим оно кажется «искусством переживания».⁹⁴

Не будем гадать, по какой школе работал здесь Ефремов (другой исполнитель – М. Козаков отдавал предпочтение искусству представления). Ефремов позволял догадываться о другом: о том, что за всеми масками лицедейства, в потаенной глубине души его жил человек, на самом деле серьезно, до отчаяния, истово страдал от того, что начало его царствования омрачилось необходимостью жестокой расправы с людьми. С людьми, некоторые из которых, как знать, могли бы при иных обстоятельствах, даже помочь ему, послужить на пользу отечеству, ведь он и сам не прочь подумать о конституции Сперанского...

Второй план роли, который выводил Ефремова как бы за рамки, очерченные историей, сообщал образу его Николая особое внутреннее оправдание. Полнота владения образом дарила актеру свободу действий – вплоть до отдаления, до охвата чуждальных исторических дистанций. Личность актера Ефремова, обеспокоенного судьбами своей страны, как бы просвечивала сквозь образ лицедея на троне. И когда намаявшись, изрядно потрудившись над каждым, кого допрашивал, Николай, чуть живой, замученный, выходил под конец к матери императрице, чтобы исповедоваться перед нею, он устало вытирал пот со лба, и это был жест простого труженика, выполнившего свою черную работу...

Что же – Ефремов оправдывал тиранию? Сочувствовал царю-вешателю? Нет, разумеется. Но в его истолковании образа по-своему проступало то противоречие, которое беспокоило, терзало души его противников – и нынешних и будущих. Тех цареубийц, которые не могли разрешить вечную антиномию, разделяющую цели и средства. Ефремов играл не бездушного тирана, измывающегося над своими жертвами, но личность, в душе которой вот только что, на наших лазах власть душила, насилвала, подавляла человека. Человека, который только что поцеловал Каховского, как брата, и тут же выдал его на смерть.

⁹⁴ Е. Полякова. Через горы времени // Театр, 1968, № 12, с. 19.

Даже если бы в этом спектакле была вот так сыграна одна только эта роль, и то начало трилогии тем самым было уже положено. Сыграть на таком же уровне всех декабристов. Для большинства современников эта задача оказалась непосильной. Не только потому, что им отпущен был материал более прямолинейный, перегруженный возвышенной риторикой (которой они чуждались), пересыпанный французскими фразами (вот еще одна преграда), да отпущены плохо сшитые мундиры, словно взятые напрокат. Вот и вышли ряженные...

Режиссер решил отбросить риторику, велел играть реально, своими нервами, своей душой оправдывая возвышенность чувств. Под властью двух музыкальных мотивов – увлекательного вальса и визгливой флейты – сталкивались две эпохи: пушкинская и аракчеевская. Споры, мечтания прекраснодушных людей о конституции и республике, об освобождении крестьян, пересыпанные быстрым остроумием речей и полной свободой от личной какой-либо выгоды – это с одной стороны. А с другой – «царь еще во многом свой для них, его власть освящена церковью, традициями отцов и авторитета».⁹⁵

Кто тут прав, как тут сговориться? Диктатор Пестель (И. Кваша) – человек с гордым наполеоновским профилем и крепко сжатыми губами – который способен идти на все – до последнего кровопролития, до истребления (необходимого!) всей царской фамилии. Или мягкий, гуманный Никита Муравьев (В. Сергачев), которому претит насилие («позволь, там ведь и женщины, там дети почти...»).

Да, для этих людей все было внове, все впервые – и покушение на монархию власть и то, что для этого надо убить человека. Еще тогда идея насилия, права убивать ради общего блага, беспокоила лучшие умы первых русских революционеров. А потом эта проблема жестокости и гуманизма пройдет через весь XIX и XX-й век, как проблема центральная, неоторимая. Спор останется неразрешенным. «Нормальное нравственное чувство бунтует против того, чтобы справедливость завоевывалась стольким кровопролитием и морально сомнительным путем».⁹⁶ Но Пестель не изменил себе и делу до конца, и сам примет казнь. А Никита Муравьев малодушно уклонится, пойдет на компромисс. Струсит герой Бородина Сергей Трубецкой, вымаливая себе жизнь коленопреклоненный перед царем. Храбрый Поджио

⁹⁵ В. Лакшин. Посев и жатва // Новый мир, 1968, № 9.

⁹⁶ Там же.

выдает Пестеля. Пылкий, искренне поверивший, открывшийся царю, им же будет обманут.

И когда в камерах Алексеевского рavelина Бестужев, Якубович, Штейнгель, Трубецкой пишут трактаты, проекты, записки о том, «как исправить Россию», наладить ее торговлю и финансы, экономику и суды, пресечь злоупотребления и воровство и т.п. И несется, нарастая, из разных концов сцены этот рабский шепот, ропот, вопль, умело придуманный режиссером: «Ваше величество... Ваше величество... Ваше величество... Ваше...» Но это не только голос рабства, это вера, возможная лишь с отчаяния, последняя попытка воззвать к разуму самодержца, его совести, и мирным путем совершить то, что не удалось им на площади». ⁹⁷

Все свои заблуждения, споры, иллюзии декабристы оставят потомкам, чтобы они снова и снова терзались мучительными проблемами «разрешения крови» в школе исторического опыта. А спектакль театра «Современник» закончится безмятежным праздником на Елагиных островах в честь императрицы. В зажигательном вальсе будут кружиться молодые офицеры. Но контрапунктом к звукам вальса, на его фоне будет читаться поименный скорбный мартиролог казненных...

Л. Зорин назвал свою пьесу трагедией – сама история подарила ему это высокое наименование, это тяжкое право. «Бессилие честности перед лицом силы – вот ощущение декабристов. Их удел был – трагедия, ибо они сотрясали здание, которое было и их домом. Нет, они вышли не из пустыни, и они не были бездомны, эти дворяне, эти князья и полковники, в них все еще доживала та самая «имперская» солидарность с властью, которой был мечен век Екатерины, век надежды на просвещение. Но Павел подорвал надежды. Александр возродил их, чтобы похоронить окончательно. Устав «Союза Благоденствия» лежал на его столе, Александр не трогал его авторов, словно стыдился покарать друзей своей молодости, которым он сам когда-то подал столько надежд. У Николая рука не дрогнула. Вместе со скамьями, выбитыми из под ног пятерых декабристов, была выбита почва из-под ног интеллигенции, и стала она той самой «русской интеллигенцией», от которой имя это перешло в другие языки. Страшен финал декабристов. Кавалергарды продолжают танцевать на балу, а в глубине сцены проступают из темноты пять алым светом освещенных лиц, пять повешенных – кровавый залог

⁹⁷ Там же.

начавшейся столетней войны русской интеллигенции с русским самодержавием».⁹⁸

Но весь спектакль воспринимался зрительным залом не как трагедия, а скорее как открытый публицистический диспут о начальных путях русской революции. Диспут, который прямо соединял нас с документальной правдой, коль скоро все искусство того времени буквально рвалось к документу. Не ради отношений истории только, восстановления ее истины, но ради нашей современности, познания нравственного смысла тех корней, тех истоков, из которых выросла наша революция. Это Ефремов и стремился выразить в первой части трилогии.

Можно было, конечно, посетовать на эскизность, иллюстративность пьесы, особенно сцен сговора, споров, сходов самих декабристов. На то, что особая возвышенная риторика, быстрое остроумие, сам стиль их речей с трудом давались исполнителям. Заметить плохой французский язык и то, что мешковато сидят на артистах «бумазейные» фраки. Почувствовать, как недостает этим пылким молодым людям той образованности, если хотите, даже книжности, той дворянской культуры, к которой с младых ногтей приобщались те «сто прапорщиков».

Словом, с ними, сегодняшними никак нельзя было бы впрямую соотнести знаменитые герценовские слова: «Это какие-то богатыри, кованые из чистой стали с головы до ног, воины-сподвижники, вышедшие сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение и очистить детей в среде палачества и раболепия». Нет, перед нами были не богатыри, а те же знакомые мальчики с улицы Горького, с площади Маяковского, студенты 60-х годов, переодетые, ряженые в исторические мундиры – не ради маскарада, разумеется, а ради прикосновения к тому высокому чувству Гражданской Свободы. Этому чувству они – почти полтора столетия спустя – и присягали на верность.

Со сцены обращались к нам наши друзья-единомышленники, заставляя и себя и нас думать, допрашивая и себя самих и свое время, поднимая значение мысли на сцене. Недаром вспоминалось при этом ленинское замечание о том, что ранняя веска русского революционного

⁹⁸ Л. Аннинский. Спалохи истории. Рукопись. Музей театра «Современник». Май 1968, стр. 5-6.

движения не пропадет «даже тогда, когда целые десятилетия отделяют посев от жатвы».

Если же говорить не о публицистическом, но о художественном итоге, то спектакль «Декабристы» был интересен прежде всего не образами начинающих революционеров, а образом начинающего монарха. Тут, в фигуре Николая I сошлось многое: и талант драматурга и актера, и действенная пружина самой ситуации, и позднейший исторический опыт России. Что могли внести «своего» в характеры декабристов молодые «современниковцы»? Разве что наивную горячность, запальчивую гражданственность «шестидесятников», и мальчишескую беспомощность перед самодержавной властью.

Да и романтизм тот, полуторавековой давности, казался им едва ли не анахроничным. «Людам, о которых Тынников писал, что даже походка их была особенной, мягкой, словно летящей, было сладко произносить только что подаренные историей слова: *Равенство, Гражданство, Свобода, Судьба...* Декабристы были *не нынешними, сдержанными скептическими романтиками*, а романтиками старинными, искренне любившими красивый жест и длинные периоды фраз, исполненных благородного чувства и притом отлично построенных. Декабризм, как и самая александровская эпоха, был многоречив, красноречив и без некоторой, совершенно искренней притом декламации – немислим, по-моему», – писал Ю. Айхенвальд – О. Ефремову.

«... Умрем, ах, как славно умрем!» – воскликнул Рылеев накануне восстания. Коротко замкнутые на собственном романтизме, они умели любоваться поступками, словами и даже предвкушением собственной гибели...

... Но на спектакле в большинстве случаев слова и фразы, рассчитанные на произнесение любовное и любующееся, налезали друг на друга, как льдины во время ледохода, их выталкивали судорожно и торопливо, словно не зная, что с ними, такими длинными и книжными, делать. Они корбились, морщились на торопливой манере говорить, как большая перчатка на детской руке.

Дело не в книжности речи декабристов, с которой современному человеку трудно справиться, а в психологии этой самой речи, которую надо понять. Иначе, – если изъясняться «посовременнее», – то именно современнику как раз и может оказаться непонятным: подумаешь, –

допрашивали, орали, то ли на нашей памяти бывало! «Не умели лгать?»... Так что же не молчали, как Батеньков и Лунин?

В то же время современнику было бы полено со стороны посмотреть, как состояние фразы левой сменяется состоянием фразы покаянной... Сейчас много желающих записаться в Дон-Кихоты при сохранении зарплаты по основному месту работы и желательной прогрессивки, а вот уже действительно анахронизм и даже эпигонство Декабристы, пусть ушедшие целиком в свой романтический жест, были все-таки прекрасны: тут было авторство. Но разобраться в некоторой несовременности этой красоты было бы полезно».⁹⁹

Так получилось, что спектакль о начинающих революционерах превратился в спектакль о начинающем монархе. В центре спектакля, как его стержень, центральная ось, как его заводная пружина, вертелись створки зеркальной ширмы, в которой двоилась, умножалась бесовская фигура молодого, худощавого царя, непрерывно, почти без усталости ведущего напряженный допрос. Искренний и в своем испуге, и в своем желании узнать врагов, обаятельный и изворотливый властитель был дьявольски умен, находчив, к каждому находил свой ключик. Он был всерьез озабочен судьбами России, ласку сменял угрозой, мог не шумя проливать слезы сожаления о мятежниках, умело превращая «рыцарей, мечтающих о подвигах, в послушных докладчиков планов восстания, а часто и послушных доносителей».¹⁰⁰

Каждого царь *горестно* спрашивал, глядя прямо в глаза: «Как *ты* мог?» И они раскалывались, потому что не умели и не хотели лгать. «Карусель окриков, допросов ломает людей, как колесо – казнимых. Это ощущение травли по кругу вокруг оси-ширмы, колесования, происходящего на глазах, передано очень точно и очевидно. Становится ясно, что общий стиль поведения декабристов на следствии определяется тоже общей психологической причиной: людей сломило».¹⁰¹

Вряд ли подобный замысел был конечной целью театра, но так уж получилось. Казалось бы, все владели одним – документальным – материалом. Но в устах ефремовского Николая и его подручных – членов

⁹⁹ Из письма Ю. Айзенвальда – О. Ефремову. 1967 г., после 7 сентября. Архив театра «Современник». С. 4-6. (подчеркнуто автором)

¹⁰⁰ Е. Полякова. Через горы времени // Театр, М., 1968, № 12, с. 19.

¹⁰¹ Цит. Выше письмо Ю. Айзенвальда.

суда (Е. Евстигнеева, П. Щербакова) документ оживал, речь лилась естественно и свободно. А в устах декабристов она казалась нарочитой. «Я не мог понять, в чем тут дело, – раздумывал Е. Лорош, – ведь Пушкина читаешь, как современника, а здесь, где, как я понял, документы, речь звучит искусственно, словно это стилизация...»

Друг и наставник театра Е. Лорош признавался, что спектакль «выставляет декабристов не такими, какими они представляются мне и многим моим сверстникам. Их просвещенность, их благородство, их жертвенность, т.е. все то, из-за чего они постоянно будут жить в сердцах русских интеллигентов, – все это отошло куда-то, а на первый план вышла растерянность и то, как они сознавались царю, как оговаривали друг друга... То есть, получается, что нечего ожидать от человека, он слаб, а тираны сильны, хитры...

Если этого добивались автор и театр, то цели они достигли, второй акт целостен, драматичен, производит сильное впечатление. Но, повторяю, не такими представляются мне с юношеских лет декабристы».¹⁰²

Наверное, Лорош был прав. Когда сегодня вспоминаешь спектакль, то конечно же художественным центром и оправданием его видится образ, созданный Ефремовым (как, впрочем, случилось и ранее, когда В.И. Качалов играл того же царя в спектакле Художественного театра «Николай I и декабристы» 1926 года). Очевидно, здесь скрывалась какая-то историческая загадка, некая пружина времени, стягивавшая узел драмы вокруг фигуры молодого самодержца.

Позднейший опыт человечества завязывал этот узел еще туже. История показала, какие тысячи, какие миллионы должны были пройти свою Голгофу, чтобы расстаться с «кодексом чести» русской интеллигенции. Тем кодексом, который заставлял героя Бородина, князя Трубецкого падать на колени перед царем. В кодексе этом далеко не последнюю роль играли дворянские иллюзии, надежды на просвещенную монархию, себя не оправдавшие, хотя достаточно стойкие. Ведь дворянская интеллигенция шла против дворянской власти. И даже в крепости уповала на милосердие государя.

¹⁰² Из письма Е. Лороша – Е.И. Котовой, 8 сентября 1967 г., с. 3 –5. Архив театра «Современник».

Несчастье, слабость, беспомощность декабристов, так очевидно проступившая в спектакле, в том и состояла, что они опирались лишь на нравственное чувство, на отвлеченные символы «справедливости», «истины», ссылались на «дух времени», требующий перемен в государстве российском. Не так ли и теперь молодые актеры «Современника» чувствовали себя растерянными, находясь в плену эфемерных, воздушных понятий. Они также не могли бы ясно ответить во имя чего действовали, каких реальных перемен требовал нынешний «дух времени», питали те же иллюзии. Их протест тоже был протестом против «своих».

«Трилогия «Современника» – это наше раздумье о смысле истории, это проба нашего духовного состояния. Это не просто история. Это еще и мы с вами»,¹⁰³ – так воспринималась работа театра. Все мы чувствовали к ней свою сопричастность, были не судьями, а соучастниками того, что происходило на сцене.

Режиссура Ефремова – аскетически простая и неброская, но целомудренная и мужественная – не позволяла себе ультра-модных эффектов, к тому времени повально охвативших театры. Сцена была все также доверчиво открыта перед залом – у «Современника» по-прежнему не было «секретов» от своих зрителей. Метафора зеркальной ширмы, вертящейся в центре сцены допроса, из мрака лица декабристов, вот, пожалуй, и все, что позволили себе режиссер Ефремов и художник П. Белов.

Но в этом зеркале и в этом мраке проступали две символические стихии: многоликость монаршей власти и одиночество первых революционеров. «Узок круг их, страшно далеки они от народа» – это формула рождала образ первой части трилогии.

Вторая часть – «Народовольцы», показанная театром месяц спустя, в сентябре 1967 г. Была выведена из тьмы застенков на питерскую улицу, полную народа. А. Свободин назвал свою пьесу «драматической хроникой», коль скоро она действительно была раздроблена на короткие, мгновенные, смешанные эпизоды, соединенные даже не хроникально, а скорее публицистически-ассоциативно.

Ефремов решал спектакль «Народовольцы» в декорации казалось бы почти реальной. Художники М. Аникст и С. Бархин выстроили на сцене

¹⁰³ Л. Аннинский. Сплохи истории, с. 3.

широкую, уходящую вдаль перспективу питерской улицы с серыми, угрюмыми домами, похожими на казармы. Пол сцены был вымощен крупным булыжником. По нею сновала пестрая, крикливая толпа – торговцев, газетчиков, нищих, зевак. Но эта реальность была обманчива: на той же улице, как на условном фоне, являлись нездешне-белые, вкрадчивые фигуры Александра II (Евг. Евстигнеев) и Бориса Мельникова (М. Козаков), символические фигуры Западника, Славянофила, Провинциала, Крестьянина. В пространстве улицы они располагались как на странице атласа.

«Реальная питерская улица вместе с тем нереальна, условна, как сетка координат; и от этой одновременной призрачности и реальности горляющей улицы – жуткое ощущение катастрофы, висящей в воздухе спектакля. Группы героев, собирающиеся на этом фоне по социальному, политическому, идейному признаку, – словно бы сразу готовы для вечности, для хрестоматии, – они не живут, они бесплотны, они – посланцы не реального мира, а высокой истории».¹⁰⁴

Твердо, как изваяния, стоявшие на каменной мостовой фигуры народовольцев казались, действительно, от своего времени отчужденными. Народный фон смотрелся отдельно, образ императора – отдельно. Никакого общения с ними не предполагалось. Революционная интеллигенция рождалась между самодержавием и народом. За спиной она еще не ощущала твердой стены, поддержки простолюдинов. Вступить в диалог с царем, как декабристы, уже не могла.

«Желябова уже ничто не связывает с Империей и императором; между ними разрыв, пропасть, и бомбы, летящие в Александра II, летят уже не из рук его подданных, а из совершенно *другой* России... И ни один из народовольцев, включая дворянку Перовскую, включая сына священника Кибальчича, не имеет с царем даже намека на ту «личную» унию, которая трагически душила декабристов. Личный момент уходит. Наступает век борьбы чужих с чужими».¹⁰⁵

На наших глазах миряне народники превращались в стальных террористов. Они искали в истории не крови, но правды и добра. Власть обманула их надежды. Народ не внял. К концу 70-х годов иссякли надежды, и

¹⁰⁴ Там же, с. 8.

¹⁰⁵ Там же, с. 8-9.

тогда полетели бомбы... начиненные горечью. Это была горькая необходимость зла. Мученическое поколение – они шли на смерть с отчаянной решимостью. «Совесть моя чиста» – с этими словами они поднимались к петле.

Для Ефремова, выстраивавшего одну за другой все части трилогии, очень важна была эта тема вынужденного, выстраданного терроризма. Теоретически рассуждая, наверное, прав был Плеханов, когда говорил им, что самое большое, что они добьются террором, – это прибавят палочку к имени царя... Но самая сильная фраза спектакля – ответ Совьи Перовской: «Не до теории, ох, не до теории... Жить нечем, дышать-то нечем!»

Весь спектакль был, в сущности, построен, как сплошной суд, политический диспут, который вели между собой, стоя по обе стороны сцены, Желябов (О. Ефремов) и прокурор Муравьев, обвинявший народовольцев (Г. Фролов). Свои речи, те, что произносили реально на суде, они, не глядя друг на друга обращали прямо в зрительный зал, адресуясь к будущему. Пусть потомки решают где истина, кто прав.

Ефремовский Андрей Желябов – с горящими глазами, с высоким лбом, перерезанным поперечной складкой, бледный, темнобородый, в глухом черном сюртуке и белой сорочке – был стинным рыцарем, духовным вождем, центром всего спектакля. Они и Софья Перовская (А. Покровская) вели здесь главные партии, отстаивали свою правду с вдохновением, доходившим до отчаянного фанатизма. Скромная женщина в сером, строго стянувшая светлые волосы в пучок на затылке, сжавшая перед собой кисти рук, – по облику мирная учительница – Перовская вставала рядом, плечом к плечу с Желябовым, как его трагическая муза. Ефремов и Покровская вели свои мелодии очень лично, от себя.

«Они иначе не могли», – так называлась одна из статей о «Народовольцах». «В этом спектакле много кричат... потому что больно. Кричат потому, что гнет самовластия втройне больнее, если хоть чуть-чуть успел от него отвыкнуть. Прогрессивная русская интеллигенция совсем недавно начала отвыкать, надеяться – нет, пока даже не на свободу, на возможность ее. Отмена крепостного права, возвращение из ссылки оставшихся в живых декабристов, суд присяжных (Вера Засулич, стрелявшая в петербургского градоначальника была оправдана!) – так недавно было все это... И снова казни и аресты, и снова душат свободу – как

мучительно это для людей, которые едва успели вдохнуть ее воздух! И люди кричат».¹⁰⁶

Нетерпение – вот слово, в которое вобрал психологическое состояние таких людей, как Желябов, в своем романе писатель Ю. Трифонов. Конечно, могли быть и другие способы сопротивления, более терпеливые и мудрые: надо постепенно готовить народ к социализму, уговаривал Плеханов, надо на долгие годы вперед рассчитать, распределить силы... Но была другая истина – истина Цареубийц, которая требовала от человека немедленного деяния. Необходимо было что-то сделать – совесть не позволяла бездействовать. Тема Совести выдвигалась вперед как главная.

«Тему совести, тему естественного цареубийства более других воплощает в спектакле Олег Ефремов в роли Желябова. Голос он повышает реже других, боль прячет глубже. Но боль эта ощутима в огромной жажде дела, которая движет им. Произнести речь, ползать полночи по оврагу, проверяя батареи, заложенные под рельсы мины, сказать на суде, почему сделал то, что делал, потребовать казни для себя, хотя был арестован до покушения, – все это для него *дело*, проявление себя, без которого честный и мыслящий человек жить не может. Мягкий, по-интеллигентному изящный, задумчивый, он все время в движении, все время куда-то всматривается, к чему-то прислушивается – к истории, к себе, к будущему? Можно сказать, «образ русского интеллигента» – в это понятие войдет и мягкость и непреклонная решительность, и душевное благородство, и умение пустить под откос поезд».¹⁰⁷

В пьесе Свободина театр имел дело с материалом документальной публицистики. Здесь не требовалось особой индивидуализации, психологической детализации характера. Для актеров, вышедших из школы МХАТ, манера известной условности, обобщенности каждого героя, стоящего на авансцене – как бы перед лицом самой истории, была непривычна и трудна. Личная боль, свое гражданское чувство здесь не всегда скрадывали декларативность образа, от быта отчужденного. И нужна была от каждого из актеров особая одержимость, чтобы оживить плакат, получить право судить свое слово с позиций будущего.

¹⁰⁶ Ю. Смелков. Они иначе не могли // Московский комсомолец, 25 ноября 1967 г.

¹⁰⁷ Там же.

Фигуры народовольцев как бы возвышались на пьедестале, окруженные с одной стороны – царскими судьями, с другой – народом, вернее толпой, пока еще мало то понимающей в происходящих событиях. Сатира и быт – вот две краски, подсвечивавшие с разных сторон трагический образы людей, жаждущих подвига и смерти. В эти мгновения спектакль переключался на другие регистры.

Иллюзия возможности мирных переговоров с правительством высмеивалась в забавной фантастической форме «либерального рая»: выходили на сцену в обнимку полицейские и революционеры, Александр II и Желябов, все в пунцовых бантах, цветочных венках, разговоры вели исключительно вежливые, исключительно о демократии, и объединялись в один идиллический веселый хоровод.

В финале ритм спектакля резко менялся: народ, тот, – что стоял, сидел, ел, пил, шумел, горланил за спиной главных героев, выступал вперед. Толпа, прежде могла колебаться, причитать над убитым царем, избивать на площади курсистку с воплями: «Ангела нашего погубители!» Сейчас, увидя прямо перед собой, в глубине сцены помост с петлями, где свершилась казнь, народ вдруг проникался жалостью, орал на палачей «Помиловать!... Живодеры!.. Изверги!» «Толпа ахнула, когда оборвалась веревка и сорвался Тимофей Михайлов. «Помиловать! Простить! Нет такого закона чтобы сорвавшегося вешать!» И опять накинута веревка. И снова падает Михайлов. И опять ахнула и отшатнулась толпа. «Изверги!» – это, как стон, пронеслось над людьми».¹⁰⁸ . На этой ноте кончался спектакль.

А потом все актеры выходили вперед – лицом к зрительному залу и каждый из народовольцев повторял слова Желябова, как клятву: «Совесть моя чиста!»

Олег Ефремов твердой рукой вел от спектакля к спектаклю единую тему трилогии: на крестную муку идет в борьбе с самодержавием русская революционная интеллигенция. Такова была сверхзадача театра. Она воспринималась очень лично: соприкасаясь с историей, «Современник» хотел ощутить ее непрерывный ток свободы, стремился приблизить ее к себе, извлечь уроки минувшего для нынешнего дня, для своей собственной жизни.

¹⁰⁸ В. Фролов. «Народовольцы» // Труд, 19 октября 1967 г.

«Мы хотим, – помечал А. Свободин в «некоторых общих соображениях для театра» – (увидеть) реальную революционную историю с реальными людьми, приблизить мгновение, понять как это было, как началось и кончилось поразительное явление в русской истории – революционное народничество, увидеть вблизи как действовала первая революционная партия в России – «Народная воля», показать непрерывность истории, преемственность поколений, показать вечный антагонизм двух типов – мещанина и человека активного.

Хотим показать героическую борьбу одиночек с колоссом устойчивой царской государственности и все нравственное влияние и значение одиночек, личностей, воодушевленных идеалом. Извлечь некий нравственный корень – (понять) что «нам Гекуба». ¹⁰⁹

В чем же сила этого движения и в чем причины его гибели? «Народная воля», – пояснял Свободин, – сжатая, как пружина, отлично законспирированная, небольшая, блестяще организованная партия, бросившаяся в террористическую атаку на царизм и погибшая в отчаянной борьбе. Но перед своей гибелью эта партия, которую составляли не более сотни человек ударной группы, а в целом с ней было связано около пятисот человек, расположенных в двенадцати примерно городах Российской империи – заставила дрожать и колебаться всю государственную машину империи». ¹¹⁰

Но «исторически партия была обречена». Трагическая ее гибель предопределена была той зловещей причиной, что еще в феврале 1881 г. Четыре предательства – Гольденберга, Меркулова, Рысакова, Окладского – следовали одно за другим (последнее было разоблачено лишь в 1925 году). Попытки покушения на царя предпринимались и ранее. Полиции не достало двух-трех дней, чтобы успеть дотянуться до «Исполнительного комитета» – группы Софьи Перовской. Фанатической нравственной энергии этой группы хватило, чтобы совершить задуманное, и 1 марта 1881 года Александр II был убит. Далее – неизбежная агония и смерть движения «Народной воли», на которую ее вожди шли с открытыми глазами, как на самоубийство.

¹⁰⁹ А. Свободин. О документальной драме «Народовольцы». 1967. Архив театра «Современник», стр. 3-4.

¹¹⁰ Там же, с. 5.

Историк по образованию, театральный очеркист, делавший первый шаг в драматургии, Свободин предложил театру свой план постановки с перекидкой действия по трем площадкам, чтобы прямо связать историю с послеоктябрьским временем:

1. Процесс с 1925 года (над главным предателем-провокатором Окладским, который служил в царской охранке до февраля 1917 г.) процесс под председательством Сольца, при государственном обвинителе Крыленко и общественном обвинителе Феликсе Коне;

2. Перекидка действия в 1880-1881 гг., рассказ о том, «как это было», с Вестником-«хором», комментирующим судебный процесс над народовольцами, с монтажом документов – показаний на следствии, писем, дневников, репортажей газет, заметок и т.п.;

3. Перекидка снова в 1925 год, к репортажу с процесса Окладского, который вели писатели М. Кольцов, Л. Рейснер, А. Соболев, В. Рыклин, Л. Шейнин. («Я хочу дать им слово», – замечал Свободин). Сквозной нитью между всеми «площадками» должна была стать «борьба между личностью (Желябов, Перовская) и воинствующей безликостью (Окладский)».¹¹¹

Как мы видели, первоначальный авторский план был кардинально переработан: вперед выдвинулись фигуры не предателей, а героев, возникли необычайно существенные споры с Г.В. Плехановым, появились народная толпа и сатирическая феерия «братания» с императором, о которых Свободин вначале даже не помышлял. Направление режиссерских поисков для Ефремова было характерным: его увлекал не публицистический монтаж документов, не комментарии «хора», но прежде всего – стремление «понять психологию, строй мысли и души тех, кто вышел на Сенатскую площадь, тех, кто без колебаний отдавал свою жизнь, дабы избавить народ от тирании, тех, кто поднял народ на свершение самого грандиозного и невиданного в мире переворота».¹¹²

¹¹¹ Там же, с. 8-16.

¹¹² О. Ефремов. Самая главная и самая трудная // Театральная жизнь, 1967, № 23, с. 26.

Можно ли было сполна «понять психологию, строй мысли и души» тех героев, что стояли на авансцене спектакля «Народовольцы»? Вряд ли. Сам материал роли, сама манера режиссерского решения тому сопротивлялись. Разумеется Ефремов понимал, что тут необходимо искать новые способы актерского существования, идущие сверх обычной манеры «Современника». Он не собирался заимствовать ни брехтовские приемы театра на Таганке, с которыми полемизировал, ни даже более близкие ему формы психологического диспута, в которых был недавно решен Б. Лювовым-Анохиным спектакль «Шестое июля» М. Шатрова в театре им. Станиславского.

Однако что-то новое в актерской и режиссерской манере «Современника» здесь так же, как в «Декабристах», все-таки проступало. Что же? Думается, это сказалось прежде всего в повышении уровня духовности, интеллигентности и самих исполнителей и всей атмосферы спектакля в целом. Режиссер мог сравнительно легко, играючи, в свойственной его природе свободного импровизатора поставить издевательски-гротескную сцену «либерализации». Мог резко вычертить слом настроений в почти бессловесной толпе так, что сцена эта зазвучала как мощный трагический финал. Но самым сложным было обретение внутренней правды, глубокого душевного оправдания каждого слова старого документа, теперь, на наш слух, звучавшего едва ли не архаично.

Тут очевидно и помогла (не во всем, конечно, но в решающие мгновения) та изначальная романтическая настроенность «Современника», которая, не смотря ни на что, все-таки его не покидала. Само прикосновение к стилю, образу мышления, к самой фразеологии «молодых штурманов будущей бури» невольно сообщало молодым людям 60-х годов нашего века некую возвышенность духа. Наивная юношеская романтика с трудом вбирала в себя протяженные токи истории.

Отсюда уже вел прямой путь к последней части трилогии – к «Большевикам», впервые показанным 7 ноября 1967 г., в день празднования 50-летия Октябрьской революции. Все, кто был в зале в тот памятный день, испытали особый подъем, род вдохновения, которое охватывает людей, присутствующих при настоящем театральном событии. Все усилия, затраченные на две первые части трилогии, стали своеобразным трамплином – для взятия последнего рубежа. Можно было сколько угодно сетовать на несомненную эскизность, иллюстрированность, беглость каких-то частей двух первых пьес – «Декабристы» и «Народовольцы». Все так. Но школа

исторического опыта, в которую окунулся с безоглядной решимостью весь «Современник» во главе с Ефремовым, не могла пройти для них даром.

Теперь речь шла о третьем этапе русского революционного движения. О втором поколении, начинающемся Чернышевским и кончающемся народовольцами, называя их «молодыми штурманами будущей бури», Ленин говорил, что «это не была еще сама буря. Буря – это движение самих масс». Уместно было бы подумать, что народ, отсутствовавший в «Декабристах», теснившийся на заднем плане в «Народовольцах», теперь, наконец, выступить на авансцену событий. Однако этого не произошло. Замысел драматурга и театра был иным.

Вместе с М. Шатровым и своими сподвижниками Ефремов вывел третью часть к той же теме подвижничества русской революционной интеллигенции, которая волновала его в первых двух частях. Какими они были, эти люди ленинской гвардии, плечом к плечу вместе с народом совершившими невиданный в мире исторический переворот в России, о котором думали, мечтали, за который умирали лучшие, честнейшие, совестливые русские интеллигенты XIX века?

М. Шатров выбрал для своей документальной драмы только один день из истории первых лет революции – 30 августа 1918 года – тот роковой день, когда было совершено покушение на жизнь В.И. Ленина. Тот самый день, когда Ильич ездил выступать на митинге перед рабочими завода Михельсона, и когда во дворе, возле машины в него стреляла эсерка Фани Каплан.

Пьеса М. Шатрова, из всей трилогии наиболее совершенная, уложена в те несколько страшных часов, которые протекли между выстрелами Каплан и фразой доктора, вышедшего из кабинета Ленина: «Кризис миновал». Ленина нет на сцене. Но действие пронизано его присутствием, тревогой за него.

Все начинается с того, что в зал Совнаркома вбегает Мария Ильинична с криком: «Владимир Ильич в крови! В него стреляли!» Падают стулья, все бегут к комнате Ильича. И тут каждый вносит с собой свой образ Ленина, свою боль за него, ощущение угрозы потери такого человека. Каждый *играет* Ленина, его образ по крупицам незримо входит в зал, присутствует среди нас.

Действие пьесы сосредоточено в двух точках – в зале заседаний Совнаркома и у дверей кабинета Ленина, где сидят Мария Ильинична и

Надежда Константиновна, штопающая пальто Ильича, пробитое пулями. А за их головами стоит секретарша, непрерывно диктующая телеграфисту последние письма, распоряжения, телеграммы Ленина во все концы страны, которые он только утром написал – их еще не успели отправить. Словно непрерывно пульсирует биение ленинской мысли.

Заседание Совнаркома, которое повел председатель ВЦИКа Свердлов (И. Кваша), сейчас сосредоточено на одном вопросе, на одной острейшей проблеме – открывать или не открывать красный террор в ответ на террор белый. Казалось бы, решение подсказывает сама жизнь, бушующая за стенами Кремля. Утром в Петербурге был убит Урицкий, туда срочно выехал Дзержинский, сообщал: «Похороны завтра. На заводах и фабриках настроение нервное. Рабочие волнуются и хотят мстить. Коммунисты отговаривают от выступлений, но не исключены эксцессы». Выстрелы в Ленина переполнили чашу. На заводах Москвы начались стихийные митинги. С мест шли телеграммы – с просьбами на массовые аресты и расстрелы. Словом, за стенами бушует буря – как движение самих масс». Но Свердлов собирает всю свою волю в кулак: «Без соответствующего декрета Совнаркома санкции мы не дадим. Слепая ярость массы... нам не нужна. Телеграфируйте, что представители исполкомов и чрезвычайных комиссий ответят лично, вплоть до...» – но уже Петровский произносит вслух то, о чем думают все: «Боюсь они не будут ждать санкций...»

Тут вступает в спектакль его главная трагическая мелодия. От «Декабристов» – через «Народовольцев» – к «Большевикам» идет, развиваясь, центральная тема всей трилогии – тема «разрешения крови», насилия как средства освобождения, тема террора. Словом, на заседании Совнаркома, за овальным столом под зеленым сукном, среди беспорядочно, в волнении оставленных белых кресел, идет бурная политическая дискуссия – о методе и средствах борьбы. Умные, образованные люди, наркомы первого ленинского призыва – Свердлов, Чичерин, Луначарский, Цурюпа, Петровский, Енукидзе, Стучка, Коллонтай, Загорский, Курский, Стеклов – они слишком хорошо понимают, как неправые средства могут исказить правую цель. Взвешивают возможность далеко идущих последствий того решения, которое сегодня будет принято.

«Люди, собравшиеся в этом зале, не хотят крайностей... В стиле их спора угадывается вековая традиция русской революционной интеллигенции: споря, они ссылаются на Гете и Сервантеса, на Артура Арну и Леклерка, на опыт Робеспьера и опыт Парижской коммуны, они говорят о гуманности, о

цене исторического прогресса, о правде-справедливости. Они наследуют от русской интеллигенции ее нравственную тему, ее гуманистические идеалы, ее вековые мечты. Но за их плечами – восставший народ, и решает он. Идеи стали реально силой. Логика классовой борьбы диктует свое: или мы – их, или они – нас. В огне этой реальной борьбы сгорает, исчезает, уходит в небытие традиционная российская интеллигентность, у которой мягкость переходит в отчаянную смелость, а корнем всего было ощущение беспочвенности, – и вот уже на смену этой интеллигенции должны придти люди спокойной решимости, стальные люди, сформированные мировой войной и русским бунтом. Вековая традиция русской революционной мысли впервые прямо сталкивается с народным движением, с логикой массы, охваченной революционным жаром. В этом историческом тигле рождаются революционеры нового типа. Это завершение вековой драмы русской интеллигенции, это ее победа и финал. Большевизм есть финал самоотверженного пути».¹¹³

«Что же вы думали? Что революция – это идиллия?», – слова А. Блока, сказанные в том самом 1918 году, вспоминались на спектакле «Современника». Нет, режиссер Ефремов не собирался смягчать острые углы, идеализировать сложившуюся ситуацию, взятую пьесой автора. Напротив, со свойственным ему мужеством он широко раздвинул рамки той политической дискуссии, которая происходила на заседании Малого Совнаркома 30 августа 1918 года. Вместе с художником Н. Кирилловым он открыл во всю глубину сцены багровую даль, откуда, четко печатая шаг, через каждые десять минут выходили с винтовками на плечах нынешние солдаты (не актеры!) и вставали, вытянувшись по бокам сцены, как часовые на посту Мавзолея, солдаты. Смена караула на мгновение приостанавливала спор четкой документальной врезкой, а затем спор продолжался, как бы мгновенно соединя прошлое с настоящим.

Четкий ритм смены караула, беспокойный неумолчный треск телеграфного аппарата, быстрые бессловесные проходы врачей, сиделок в кабинет слева, где находится раненый, частые переключения внимания туда, к двери, за которой свершаются главные события, и потом снова – возврат к прерванной, недоспоренной теме, – вот полифоническая музыкальная атмосфера спектакля, выстроенная режиссером так, что из ее властной партитуры никто не в силах был оторваться.

¹¹³ Л. Аннинский. «Сполохи истории», с. 14.

«Большевики» в «Современнике» это жестокий спектакль – настолько мужественно обнажена в нем трудная правда того года и того дня. Трагедийное представление на редкость человечно, даже лирично... Секрет близости между сценой и зрительным залом – в том, что мы, встревожены, потрясены вместе с героями, в тяжелейшей обстановке им, ленинцам, предстоит ответить на труднейший вопрос жизни, волнующий всех, для кого революция и гуманизм неразделимы. В «Истории КПСС» коротко сказано – «в ответ на террор контрреволюции Советская власть ввела красный террор». Речь идет о цели и средствах, о человечности революции и насилии, которое бывает неизбежно, но которое грозит величайшей опасностью, потому что, как говорит в спектакле Свердлов, расширительное толкование террора, «может привести к тому, что террор начнет задевать своих».¹¹⁴

Вот почему поименное голосование было необходимо. И оно состоялось в напряженной тишине зала. Но как нелегко далось такое решение. «Самое трудное для коммуниста – быть жестоким, – говорил здесь Луначарский (Е. Евстигнеев). Сколько клятв о беспощадной мести мы дали у братских могил! И все же не поднималась рука. Но сейчас чаша переполнена. Рука должна подняться».

«И финал. Мне кажется, – писал А. Анастасьев, – что финальные эпизоды спектакля относятся к самим образцам сценического искусства. Когда стало известно, что кризис миновал и Ленин будет жить, все действующие лица, взрослые бородатые люди, толпятся возле той белой двери, что-то невнятное, но радостное говорят друг другу, обнимаются, и вдруг шепотом – шепотом! – поют «Интернационал». А потом выходят на авансцену и революционный гимн звучит в полный голос. Мы хорошо знаем – зрители нынче стали сдержанные, они не щедры на внешнее выражение чувства. Но в эти минуты встают все, и «Интернационал» поет взволнованный многоголосый хор зрителей и артистов».¹¹⁵

Спектакль «Большевики», исторически точный и пронзительно современный, стал высшим достижением театра «Современник» 60-х годов и Ефремова, как его режиссера. Он являл собой пример высокого гражданского, политически страстного искусства. Усилия режиссера, художника и актеров слились здесь в единый, целеустремленный ансамбль. Упреки в иллюстративности или декларативности, которые слышались по

¹¹⁴ А. Анастасьев. «Спектакль о большевиках» // Труд, 21 мая 1968 г.

¹¹⁵ Там же.

отношению к первым частям трилогии здесь как бы сами собой отпали. Материал пьесы и роли так лично волновал актеров, что спектакль становился почти для каждого исполнителя – особенно для И. Кваши, Е. Евстигнеева и О. Табакова (он играл молодого председателя Моссовета М. Загорского) – моментом лирического, личного, гражданского самовыражения.

Победа «Большевиков», за которыми стояло много усилий, настойчивости, труда и препятствий (о которых как-то не хочется сегодня вспоминать!) была восторженно принята и старыми большевиками, и молодежью, и у нас в стране и за рубежом (в музее театра хранится много взволнованных откликов зрителей, писем старых большевиков и приветственная речь Т. Енюкова после гастролей театра в Болгарии).

Итак, «Современник», можно твердо сказать, совершил подвиг, равный которому пока трудно указать. Он взвалил на свои плечи как будто совершенно непосильную, дерзкую по своему замыслу задачу и ее выполнил. Зрители, видевшие трилогию на сцене этого театра, по-праву вспоминали известные ленинские слова о том, что «марксизм, как единственно правильную революционную теорию, Россия поистине *выстрадала* полувековой историей неслыханных мук и жертв, невиданного революционного героизма, невероятной энергии и беззаветности исканий, обучения, испытания на практике, разочарований, проверки, сопоставления опыта Европы.»

Казалось бы, О. Ефремов, потративший столько энергии, таланта, труда, упорства в работе над «Трилогией», мог быть наконец доволен результатами работы своего театра и хоть на какое-то время успокоиться. Но не такой это был человек.

Действительно, вскоре после «Большевиков» Г. Волчек поставила в 1968 году горьковский спектакль «На дне», который утвердил ее настоящее режиссерское назначение. Общая концепция спектакля и замечательные актерские работы в нем – особенно Е. Евстигнеева в роли Сатина, И. Кваши в роли Луки, и О. Даля в роли Васьки Пепла – стали настоящим современным открытием Горького, в чем-то полемизировавшим даже с классическим спектаклем Художественного театра. Правда, затем в 1969 г. Последовали спектакли менее значительные по своему художественному

резонансу («Искусство комедии», «Мастера», «Принцесса и дровосек», «Вкус черешни»), но все-таки и они вносили свою посильную лепту в общую атмосферу успеха театра.

И вот как раз в эту пору Ефремов счел необходимым заговорить о кризисе своего театра. В конце сезона, в течение трех дней, 22-24 июля 1969 г., длилось совещание художественного совета, на котором он высказал немало горьких и вроде бы неожиданных слов.

«Вы знаете, что наш театра сейчас... имеет несомненный успех у зрителей, – сказал он. – И этот успех должен тревожить нас – тревожить с точки зрения ответственности... Нас считают театром своего поколения... но это должно нас тревожить...

Если нас прощают, то мы себя никак, конечно, не должны прощать.

Мы знаем, что театры, которые успокаиваются,.. они, как правило, терпят крах, если не развиваются, если не относятся критично к себе. Вы знаете трагедию с нашими прославленными театрами (с Художественным театром)... т.е. отсутствие самокритики, взгляда на себя изнутри, всерьез...».¹¹⁶

Кризисную ситуацию Ефремов видел в том, что в театре наметилось противоречие между «политическим репертуаром» и художественными задачами. О. Табаков сформулировал эту мысль так: «Гражданственность позиции художника в том случае сильна, когда она поддержана силою художественной... Если 7-8 лет тому назад мы смело могли сказать – «Все вокруг не годится, а мы – молодцы!», то теперь положение изменилось, и не замечать этого вредно и ложно».¹¹⁷

Разговор о кризисе Ефремова даже обрадовал и обнадежил. «Кризис – это всегда хорошо, если эта ситуация, которая намечает тот или иной выход»... Кризисная ситуация, которая возникла не так давно, примерно с месяц... Рассматривать ли это, как какой-то период возрождения, обновления... Но перед 14-м сезоном мы должны определиться в каком-то новом качестве...»

¹¹⁶ Стенограмма обсуждения текущего репертуара театра «Современник», 22 июля 1969 г. № 14, с. 4-6.

¹¹⁷ Там же, № 15, 23 июля 1969 г., с. 8.

В изменившейся атмосфере театральной жизни конца 60-х годов Ефремов чувствовал пока только необходимость сохранения «ансамблевого искусства», а «противопоставление актера-гражданина – актеру-интеллекту было немыслимо, особенно у нас в театре».

Словом, «пора изживать кризисную ситуацию»¹¹⁸ завершил он разговор, – и принялся за постановку чеховской «Чайки».

Впервые Ефремов отважился прикоснуться к Чехову, к тому произведению, с которого началась жизнь Художественного театра, открылась новая эра в искусстве XX века. Он испытывал теперь особую внутреннюю потребность обратиться к корням, к истокам того направления, которому наследовал. Эта потребность стимулировалась причинами достаточно серьезными – как внутри, – так и внетеатрального свойства.

Ефремов взялся за постановку «Чайки» в сложный для себя, для своего театра, да и для всей общественной жизни момент. На переломе 60-х – 70-х годов обнажилась кризисная ситуация времени, когда прежние идейные и эстетический мотивы, питавшие поколение «шестидесятников» оказались в какой-то мере исчерпанными. Поиски новых идей и форм в искусстве и в жизни – сконцентрированные в ядре чеховской пьесы, сделали «Чайку» произведением необыкновенно близким новому переломному времени.

Одним из первых это остро ощутил режиссер Эфрос, еще в 1966 году поставивший «Чайку» в театре им. Ленинского комсомола. Его дерзкий полемический спектакль был откровенно направлен против обветшавших штампов мхатовской «чеховщины» – с ее затянутыми ритмами, многозначительными паузами и «подводным течением», с годами заметно обмелевшим. Вокруг этой вызывающей, анти-лирической постановки поднялись долго не утихавшие споры, посыпались обвинения в «искажении классики», и жизнь той «Чайке» была уготована недолгая.

Год спустя на вызов, брошенный Эфросом, ответил Б. Ливанов, показавший на сцене МХАТ «Чайку» с новых – как ему казалось – позиций. Были использованы ранние редакции пьесы, сделаны кое-какие

¹¹⁸ Там же, стр. 28, 35, 41, 44.

композиционные перестройки и предложена своя версия. Однако она прозвучала с известной вульгарно-социологической прямолинейностью, была исполнена в такой выпендренно-декларационной манере, что возродить истинные мхатовские традиции Чехова оказалась не в состоянии, и скорее их дискредитировал. Возмущенный этим спектаклем, Ефремов должно быть уже тогда задумался о своей «Чайке».

Тем временем в Ленинграде Г. Товстоногов предложил свое, серьезно выверенное понимание новой интерпретации Чехова – в постановке «Трех сестер». Ему не замедлил ответить тот же Эфрос своей интерпретацией «Трех сестер» уже в Театре на Малой Бронной. Спектакли откровенно между собою спорили, хотя в чем-то друг за другом следовали и общие открытия развивали. Однако чересчур вызывающей постановке Эфроса тоже суждена была жизнь недолгая...

Словом, Чехов сделался в конце 60-х годов драматургом, чрезвычайно близким и необходимым для театра переходной поры. Ефремов вклинился в сценические баталии вокруг чеховских пьес с некоторым опозданием. Он давно испытывал жгучую потребность сказать тут свое олово, но как бы медлил, сам себя притормаживал и готовил к слишком важному шагу.

К Чехову у него, как и у «мальчика с Арбатских переулков», воспитанного на классических мхатовских спектаклях, было отношение свое, особое, можно сказать, родственное – по духу, но тревожное – по ощущению высокой меры ответственности перед любимым автором (к которому он, как актер, прикоснулся еще в лучшей своей студенческой работе над рассказом «На чужбине»). Страшно было сделать неверный шаг: показаться скучным ретроградом он бы не смог, но и безоглядным ниспровергателем – тоже не хотел. Чеховские искания Эфроса были ему в ту пору ближе других. Вслед за ними он и устремился, но в чем-то невольно адаптируя и умеряя их дерзкий брехтовский аскетизм.

Давно замечено, что «Чайка» – одно из самых трудных, быть может, по сей день до конца не разгаданных произведений. С самого ее рождения пьеса ожидала от каждого режиссера, кто за нее брался, автобиографического самораскрытия. Иначе и нельзя было за нее браться. Личность творца – будь то Станиславский, Немирович-Данченко, Таиров, Завадский или Эфрос – всякий раз по-своему откровенно проступала в постановках этой загадочной пьесы. Очевидно, такова природа самой «Чайки», непременно требующей от художника откровения, исповеди.

Всякий раз, когда этот личностный контакт нарушался, спектакль неизбежно, даже катастрофически проваливался (как происходило еще в Александринке 1896 года или, много позже – в самом МХАТе 60-х годов). Однако даже в неудачной постановке личность режиссера – так или иначе – все равно просвечивала.

Ефремовская «Чайка» 1970-го года общей участи не избежала: она тоже стала для режиссера (и для театра «Современник») произведением автобиографическим. Она по-своему наглядно проявила кризисное, переходное состояние «современниковцев», их тревожные поиски новых идей и форм в искусстве.

Нет, Ефремов не собирался воскликнуть здесь – вслед за Эфросом – «Новые формы нужны! А если их нет, то ничего не нужно!» Лирически-пронзительная нота, которую вел юный герой Костя Треплев (В. Смирнитский), перенявший на свои плечи тему «подстреленной чайки» в спектакле театра Ленкомсомола, на сцене «Современника» была приглушена. И не случайно. После традиционно-исторического опыта «Трилогии», Эфрос уже не мог не показаться настолько наивным исповедальным бунт «розовского мальчика» в коротковатой гимназической тужурке, который становился героем эфросовского спектакля.

Ефремов ставил «Чайку» как произведение заведомо безгеройное. Треплев – В. Никулин, немолодой, усталый, давно изверившийся, на героическую миссию явно не претендовал. Почти с самого начала готов был убить себя, и на людях, при всех, никем однако не замечаемый, среди целующихся пар примеривался, как бы это полегче сделать с помощью охотничьего ружья. Выстрел его ни во 2-м, ни в 4-м акте был, в сущности, никому не нужен, никого особенно не волновал. И так было ясно: такой человек не жилец на этом свете.

Ефремов не настаивал на том, что кто-то должен был взять на себя главенствующую роль. Его больше манил способ децентрализации персонажей. Каждый жил самостийно, других словно бы сторонясь. Контакты распались, когда люди лишились «общей идеи» – «Бога живого человека». И если кто-то, пересекая сцену по диагонали, несдержанно выходил вперед, овладевая вниманием зрителей, в какой-то момент более явно, то лишь затем, чтобы вскоре уступить место другому.

Драма разобщенности, некоммуникабельности человеческого существования, потерявшего «единомыслие», прочитывалась сразу. Но затем не развивалась, а лишь нагнеталась в круговороте неустроенных судеб. Действие как бы вертелось, топталось по раз заведенному кругу, монотонно повторяясь и множась, в различных вариациях. Люди жили скученно, рядом, почти толкаясь и – порознь. Умолкая, продолжали жить на сцене, не замечая своей глухоты, исключенности из действия. Казалось, словно внесценическая пестрая и хаотичная атмосфера, не приуроченная к показу, была неожиданно всем скопом вынесена на всеобщее обозрение.

Принцип одномоментного сосуществования всех мест действия на сцене, впервые с такой выразительной силой опробованный Ефремовым в «Большевиках», здесь был применен снова, но по-другому. Художник С. Бархин вместе с режиссером струнули быт и природу роду о насиженных мест, оторвали от корней и меж собой их перемешали. Каждая вещь потеряла свой бытовой смысл и место, зато приобрела некий символический знак. В центре сцены торчала явно бутафорская клумба, рядом с нею, впритык был придвинут письменный стол и диван. Можно было видеть, как стелют постель и тут же рядом – поливают из лейки цветы. Лампа под зеленым абажуром светила на дорожку сада, где диванные подушки могли валяться вместе с крокетными молотками. Глубину сцены заслонял черный занавес треплевского театра. Даже кваканье лягушек, вой собаки, шум дождя и раскаты грома служили лишь условными знаками некогда живой атмосферы, из которой выкачали воздух. Мысль о распаде привычного человеческого обихода проступала в решении сценического пространства с нарочитым вызовом.

Жесткий, антилирический спектакль этот отказывал людям в праве на страдание, на простое человеческое внимание, если не участие, даже на просьбу быть только выслушанным, протянутая рука застывала в воздухе безответно.

«Все на сцене стеснилось, сгрудилось... свободного пространства как бы нет вовсе... Люди натыкаются друг на друга, живут впритирку – и одновременно врозь, в различных решительно плоскостях. Ефремов точно выстраивает эту систему взаимоотношений, суть которой – одиночество в человеческой толчее...».

Перестраивая композицию чеховской пьесы, «Ефремов заполняет сцену людьми даже тогда, когда по ремаркам им и не нужно быть там во

множестве... Интимнейшие признания делаются как бы на публику и вместе с тем в пространство, из которого не дождешься отзвука. Каждый хочет высказаться вне очереди, а необходимость слушать откровения другого представляется заведомо тягостной. Каждый состоит при своей болячке, искренне полагая ее центральной, наиглавнейшей, и обижаясь, когда прочие не хотят этого признавать. Отсюда всплески раздражительности по мелочам, неожиданно базарный налет, вдруг проскальзывающий в беседах людей воспитанных. Отсюда бестактные попытки навязать себя окружающим, заставить их зависеть от своих быстроменяющихся настроений. Люди, конечно, и вправду страдают, но никому не приходит в голову хотя бы то, что один страдающий человек, отворачивающийся от другого страдающего человека, увеличивает тем самым и собственную боль»¹¹⁹.

Недоверчиво относясь к духовной драме чеховских героев, режиссер пародийно перетолковывал, почти все любовные перипетии пьесы. Знаменитые «пять пудов любви» брались в иронические кавычки, когда звучал напористый самовлюбленный голос Аркадиной – Л. Толмачевой или иступленно-истерические выкрики Треплева – В. Никулина, слышалось привычно-накатанное радушие Тригорина – Р. Суховерко или всплеск наивной восторженности Нины Заречной – Л. Вертинской, «девочки с марципановым личиком и приклеенными улыбками».¹²⁰

Исключение делалось только разве для Полины Андреевны – Т. Лавровой, для непотушенной годами страсти этой, трогательно беспомощной, несчастной и смешной «бескрылой чайки», которая неожиданно (может быть, даже для самого режиссера) выдвигалась в центр спектакля, вызывая ответное волнение зрительного зала. Монотонный круговорот действия на мгновение рассекала и черная элегантная фигура Дорна – Е. Евстигнеева, его изощренный скептический ум неожиданно заставлял поверить в существование некоей «мировой души», о которой все на сцене давно позабыли...

Недаром в финале, когда Треплев, уже с бородкой, в длинном бархатном халате, тут же на сцене картинно стрелял в себя, никто особенно не спешил выйти из своего угла. Можно было спорить о подобных режиссерских вольностях, но нельзя было отказывать Ефремову в

¹¹⁹ К. Щербаков. «Чайка» этого года // Комсомольская правда, 5 июля 1970 г.

¹²⁰ М. Любомудров, Размышления после встречи // Вечерний Ленинград, 17 июня 1971 г.

последовательности, «Тусклую обыденность, представленную на сцене, он постепенно прессует в символ. Взаимоотношения разъединенности, неконтактности доводит, пусть грубовато, слишком наглядно, до логического конца»¹²¹.

Об этом спектакле Ефремова действительно спорили. Многие его не принимали, упрекали за «вольное обращение с пьесой», за отсутствие «единства нравственного, эстетического, гражданского начала» (А. Образцова), и припечатывали вывод, что «Чайка» оказалась убитой без выстрела» (М. Любомудров).

Казалось, что личность Ефремова-режиссера здесь и в самом деле приглушила свою открытую эмоциональность, подернулась сердитой, раздраженной иронией. Чувствовалось, что образ спектакля не рождался из самого пустого, естественного материала жизни, как это обычно у Ефремова бывало, а скорое «слеплен через соображение» – сложно, многозначно, но чуть рационально. Такая «умственность» выглядела бы для режиссера и для театра манерой чужеродной, если бы не была стимулирована одним немаловажным обстоятельством.

«Чайка» тоже откровенно проявила и по своему выразила ту «личностную» драматическую ситуацию, в которой тогда находился и сам Ефремов и созданный им театр. В этом смысле она тоже стала для них спектаклем «автобиографическим».

С одной стороны, – после создания «Трилогии» – к «Современнику» пришел настоящий успех и всеобщее долгожданное признание. Пришла творческая зрелость, ощущение более широких возможностей. Но с другой, внутри театра нарастало сознание известной исчерпанности прежних мотивов творчества. Как многие «шестидесятники», театр, назвавший себя «Современником», чувствовал, что его контакты с временем не то чтобы разладились, по продолжают работать на холостом ходу, повторяют пройденное. Потеря «общей идеи», ставшая сквозной мыслью чеховской постановки, звучала для «современниковцев» своей, выношенной болью.

С годами театр приобрел опыт и авторитет, Вчерашние начинающие студии превратились в молодых мастеров, известных всей стране. Каждый из актеров, сам по себе, стал теперь крупной индивидуальностью, широко

¹²¹ Цит. выше ст. К. Щербакова.

тиражированной с помощью кино, телевидения и радио, которые хищно их расхватывали. Собрать воедино таких актеров, стягивать их общим жгутом было совсем не просто: каждый – по праву Личности – тянул в свою сторону.

Да и на чем теперь скреплять «союз единомышленников», когда прежние, юношески горячие, максималистские идеи, принципы программы и устава молодого театра-студии казались в чем-то уже наивными и практически нереальными. Из «незаконного» возмутителя спокойствия «Современник» постепенно превратился в обычный профессиональный театр, где казалось нелепым требовать прежней выборности сверху донизу, всеобщего равенства, абсолютной гласности и демократии в решении всех важнейших вопросов. Недаром попытка создания новой программы и устава, взамен устаревших, предпринятая художественным советом в конце 60-х годов, не увенчалась успехом...

Оловом, «Чайка» невольно обнажила кризисную ситуацию в жизни театра. И хотя в прессе появились не только отрицательные рецензии, но и статьи, поддерживавшие спектакль Ефремов этим не обольщался... Со свойственной ему трезвой самокритичностью он предъявлял (не без внутренней горечи) своей первой чеховской постановке требования более суровые, нежели доброжелательные критики. Он понимал, что открытие «своего» Чехова ждет его впереди.

К этому времени внутритеатральная жизнь «Современника» была перенасыщена взрывоопасными конфликтами. В чем-то был виноват сам Ефремов с его постоянными срывами. В чем-то виновны были те, кто старался не приглушить распри, а вбить клин между спорящими. Складывались враждующие группировки. А причин для разногласий в это время накопилось немало, тут была и неясность репертуарных перспектив, и распределение функций среди режиссеров, и постоянные отлучки ведущих актеров на кино съемки, и положение с молодыми актерами. Все эти и многие другие вопросы нервно обсуждались на коллективе в начале 1971 года и особенно остро во время летней гастрольной поездки театра в Ташкент.

Случилось так, что как раз в эту пору Ефремова пригласили к себе «старики» Московского Художественного театра и, собравшись на квартире у М.М. Яншина, предложили ему взять на себя пост главного режиссера МХАТ. Что и говорить, предложение было более чем лестное, но чрезвычайно опасное. Ефремов ясно отдавал себе отчет во всех сложностях,

во всех доводах «за» и «против» в решении этого вопроса, в последствиях его выбора.

С одной стороны, он чувствовал себя не в праве оставить созданный и возглавлявшийся им в течение 15-ти лет театр, его родное детище, находившееся к тому же на распутье. С другой стороны, он в глубине души давно ощущал свою более широкую ответственность – за судьбу Художественного театра, своей *alma mater*. Понимал, что, коль скоро он, создавая «Современник», взял на себя миссию возрождения лучших традиций Станиславского и Немировича-Данченко, он должен, даже обязан как-то вмешаться и в судьбу основанного им театра, жизнь которого давно катилась по наклонной плоскости. Но стать главным режиссером МХАТ! – об этом страшно было даже подумать...

После нелегких, мучительных размышлений, колебаний, советов с близкими друзьями, Ефремов все-таки решился принять предложение «старейшин» МХАТ. Возможно, что подтолкнула его к такому серьезному шагу одна заманчивая и перспективная идея: возглавив Художественный театр, в будущем постараться постепенно влить в него молодые силы «Современника», Не так ли в свое время делали Станиславский и Немирович-Данченко, обновляя свой театр с помощью всей второй студии и части молодых актеров третьей студии МХАТ?..

Понятно, что неожиданный поступок Ефремова был воспринят внутри «Современника» и вне его стен, как событие едва ли не катастрофическое, заведомо рискованное. Обсуждение его было у всех на устах. Мало кто верил в то, что молодой театр без Ефремова не погибнет, а старый с его помощью возродится. Идея слияния «Современника» с МХАТом казалась попросту утопической. Внутри коллектива большинство воспринимало тогда уход Ефремова как измену, предательство по отношению к своему родному делу. Ефремов же всерьез обиделся на «современниковцев», которые не захотели «сливаться» со МХАТом.

Но такова уж была упрямая, рискованная натура этого художника: как смелый театральный деятель, он готов был бросаться на абордаж, мог брать на свои плечи казалось бы невыполнимые задачи. Чувство сильного «хозяина», который имеет право «взять и решать», заложенное в генах этого человека, способно было совершать вещи удивительные, заранее непредвиденные.

Олег Ефремов ушел из «Современника». В архиве музея театра хранятся листок бумаги, на котором быстрым, летящим почерком написано заявление на имя директора: «Прошу освободить меня от должности главного режиссера». Подпись и число. Без всякого объяснения причин. Как легко было написать эти несколько небрежных слов, но как много за ними стояло выстраданного, какими сложными нитями переплеталось с судьбами многих людей...

Вместе с Ефремовым ушли тогда только самые близкие ему актеры-друзья – Евгений Евстигнеев и Виктор Сергачев. Весь коллектив оставался верным «Современнику». Пережив большой, непоправимый удар, постарался сохранять то, что было дорого всем, вместе вынесли испытание. Главным режиссером была назначена Галина Волчек, авторитет которой, после недавно поставленного ею спектакля «На дне», значительно возрос и укрепился. Она, все эти полтора десятка лет, работавшая, как актриса, режиссер я друг, каждый день бок о бок с Ефремовым, вместе с ним создававшая «Современник», все-таки не верила, что он ушел «насовсем». И хотя рядом с нею стояли, ее поддерживали такие актеры, как И. Кваша, Л. Толмачева, О. Табаков, П. Щербаков, А. Мягков, она не раз повторяла, что Олег Ефремов, если захочет, может всегда вернуться в свой родной дом, и она с радостью уступит ему свое место. Но этого не случилось...

Так закончился первый большой этап в жизни Ефремова: в 1970 году он был назначен главным режиссером МХАТ. Пора молодости осталась позади, наступила пора зрелости. Ему было сорок три года.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Анатолий Эфрос: молодость.

«... для меня не было и нет ничего прекраснее в искусстве, чем режиссерское творчество Станиславского». А Эфрос (1956 г.)

«Бедный Станиславский!» – так называлась первая статья молодого режиссера Анатолия Эфроса, только что прославившегося своей постановкой пьесы Виктора Розова «В добрый час!» на сцене Центрального детского театра... С этим ощущением, острой личной необходимости защитить искусство «бедного Станиславского» от тех, кто прежде его «засушивал» и «обкарнывал», и тех, кто теперь считал его «безнадежно устаревшим», – и начал свой путь в режиссуру Эфрос.

В отличие от Ефремова, он никогда не создавал своего нового театра, не начинал «с нуля», «на пустом месте». Но обычно приходил в готовый коллектив, внутри которого постепенно собирал и выращивал близкие себе молодые силы, устраивал, обихаживал свое «актерское гнездо» в чужом театре. Быть может, поэтому в молодости ему не свойственно было столь характерное для Ефремова чувство «хозяина», «вождя», главы предприятия, который свободно распоряжается всем его хозяйством. Он способен был лидировать и часто потом лидировал в искусстве, но только своими произведениями. Они резко вклинивались в спокойное течение театральной жизни, создавая пороги и круговороты, а иногда и меняя общее русло, устремляя его в ином направлении. Но в любом коллективе, где бы он ни работал, Эфрос всегда создавал свой «театр в театре».

Театр Эфроса – понятие скорее эстетическое, чем географическое. С юных лет его путь в искусстве шел не по прямой проторенной дороге, а скорее зигзагами, нехоженными тропами. Не только потому, что сам он вечно искал чего-то нового, непохожего, неизведанного, но и потому, что судьба то и дело ставила ему подножку, гнала на подводные рифы. Свив свое «гнездо» в одном месте, он должен был, хотел того или нет, волей-неволей перелетать на другое место, и там опять обосновываться, собирать, копить силы для очередного художественного взрыва, который еще неизвестно что ему готовил – взлет или падение.

Быть может, поэтому не только на другие, но и на «свой» театр, в которой Эфрос работал, он привык смотреть несколько со стороны, сохраняя по отношению к нему известную дистанцию. Внутри театра обычно вокруг него собиралась своя, близкая и преданная компания,

с которой скоро находилась общий язык, свои «позывные», свой художественный «пароль». По ним сразу узнавался близкий или чужой человек в искусстве, происходил отсев, притяжение и отталкивание сил. Со своей компанией «посвященных» Эфросу работалось легко и свободно, его понимали с полуслова, с полужеста, интуитивно. «Посвященные» могли идти – и шли – за ним куда угодно, на любую сцену, лишь бы работать с тем, кому они верили безоглядно. Так продолжалось долго – почти тридцать лет его жизни в искусстве. Потом случился кризис, для каждого художника почти неизбежный и всегда мучительный. И наступили другие времена...

А пока юноша Анатолий Эфрос делал свои первые шаги к порогу театра, который казался ему сказочно заманчивым, и вовсе не угрожающим ничем. Он родился в 1925 году в семье известного инженера-путейца, не пострадавшего ни от культа, ни от войны, а, напротив того, награжденного и отмеченного за свои немалые труды. Рос, окруженный ласковой заботой и вниманием. С его склонностью к театру скоро смирились, раз уж мальчик оказался действительно способным. После школы он попробовал себя сначала в актерской студии у Завадского, а в 1945 году перешел на режиссерский факультет ГИТИСа, где почти сразу выделился среди всех студентов как один из самых даровитых (помнится, что даже нам, студентам-театроведам преподаватели ставили в пример его первые прекрасные режиссерские анализы драматургии). Его курс вел тогда известный, многоопытный режиссер Н.В. Петров. Пытливый, жадно рвущийся к тайнам режиссерской профессии студент параллельно посещал и занятия лучших преподавателей факультета – А.Д. Попова и М.О. Кнебель, из рук которых он и получил непосредственную нить связи с последними открытиями К.С. Станиславского.

Словом, внешне все складывалось как нельзя более благополучно: блестящие курсовые показы и дипломный спектакль, диплом с отличием по специальности режиссера. В 1950-м году Эфрос заканчивает ГИТИС и... Но прежде чем идти дальше, сделаем паузу, чтобы обратить внимание на дату окончания учебы – 1950-й год. О том, что происходило в 1948-1949-1950 годах в ГИТИСе, какая там разворачивалась в то время жестокая борьба с «безродными космополитами», мне не нужно лишний раз напоминать читателю. А ведь именно в эти года как раз и происходило формирование личности молодого художника. Не будем углубляться в сплошные переживания гитисовского студента той тревожной поры. Представим себе только состояние особо отмеченного природой талантливого человека, перед которым, казалось бы, вот-вот должны были открыться двери лучших театров Москвы, и который, быть может, впервые в жизни с удивлением задумался о том, почему и

какие двери перед ним не раскроются.

Да, так оно, в сущности, и происходило: Эфрос оказался поначалу никому не нужен и не интересен. Может быть, тогда и зародился в его сознании тот комплекс аутсайдера, который потом еще не раз скажется в его судьбе. Полный сил, смелых замыслов, готовый немедленно начать экспериментальную работу по «методу действенного анализа пьесы и роли» Станиславского, 25-летний режиссер пробавляется постановками в полупрофессиональном театрике при ЦДК, ставит разовые спектакли в областном театре имени Островского, а потом, отчаявшись получить серьезную работу в Москве, уезжает в Рязань. В тамошнем театре трудится честно и упорно, но без особого успеха – то ли из-за убожества репертуара, то ли из-за периферийной рутинности труппы. А скорее всего потому, что само время – начало 50-х годов еще не готово было к решительным переменам и в жизни и в искусстве тоже. Так ли иначе, но после четырехлетних бесславных скитаний молодой режиссер въезжает в Москву вовсе не на белом коне.

Помог случай. Вернее, добрая воля М.О. Кнебель, которая стала в это время главным режиссером Центрального детского театра. Она вспомнила о своем способном ученике и уговорила директора театра К.Я. Шах-Азизова взять Эфроса в ЦДТ. Тут судьба улыбнулась ему. Осенью 1954 года начинающий драматург Виктор Розов, две первые пьесы которого уже шли на сцене этого театра, принес в ЦДТ свою новую пьесу. Она называлась «В добрый час!» – ее и отдали в руки начинавшему режиссеру. Эфрос сразу увлекся пьесой, немедленно ринулся в работу с актерами, и уже в конце года – 30 декабря 1954 года показал спектакль, который стал днем рождения одновременно и нового драматурга и нового режиссера вместе.

Точности ради, надо вспомнить, что «Добрый час» не был первой постановкой Эфроса в Центральном детском театре. Весной того же 1954 года он поставил пьесу С. Михалкова «Чужая роль», и потерпел поражение. В достаточно прямолинейной и назидательной истории с зазнавшимся мальчиком, получившим роль в кино и забросившим школьные уроки, лишь перепевались знакомые по другим спектаклям и фильмам мотивы осуждения «плесени». Известно, что история пишется не по писанному, но заминка режиссера на старте может подтвердить лишь ту простую закономерность, что обновление театра чаще всего начинается с драматургии.

В создании спектакля «В добрый час!» счастливо сошлось многое: в середине 50-х годов наступали новые времена, которые заметно поднимали градус общественного и нравственного климата искусства; молодой автор напасал пьесу с позиций нового поколения, которое жаждало услышать со сцены слово правды: молодой режиссер, застоявшийся без настоящей работы, сразу загорелся

пьесой, ощутил ее современный нерв, принял ее всей душой так, как если бы она была написана о нем самом.

«... Пьеса для того времени несла в себе какую-то особую свежую силу, которую, казалось, все ждали и были ей рады, – вспоминал Эфрос. – Пьеса была удивительно натуральной, естественной. Очень живой, непосредственной. В то время, наверное, были и другие хорошие пьесы, но такой простой, незамысловатой серьезности нигде не было. Ведь это был период определенного перелома в нашей драматургии, а розовская пьеса была как бы одним из вещественных воплощений этого перелома. Она была очень живая и настоящая».

Особое, «первородное» свойство розовской пьесы режиссер увидел в «смеси веселой легкости и драматичности»: «Я помню, первое впечатление было: как он весело и незамысловато пишет! А к концу перехватывало горло от драматизма... Весело и незамысловато – а затем постепенно и неостановимо нарастал драматизм».

Откуда же нагнеталось это ощущение драматизма, от которого перехватывало горло? Ведь, казалось бы, в пьесе Розова никаких особых драматических событий не происходило: просто мальчишка, окончивший школу, отказывался поступать в институт – тут по родительской протекции, и уезжал работать в Сибирь. Только и всего? – скажет тот парень, который вскоре, в 1955 году поедет по комсомольской путевке на целину, не говоря уж о тех, для кого сегодня сибирская стройка стала привычной – и почетной – средой обитания.

Да, только и всего. Но весь смысл, казалось бы, рядового события в том и состоял, что на наших глазах возникал новый тип человеческого характера. «Внешне легкомысленный современный мальчишка, который впервые учился думать и чувствовать серьезно и самостоятельно, – это было настоящее открытие Розова».

Впервые познанное в себе радостное чувство освобождения, раскованности – от привычного регламента жизни, от прежде нерушимых, годами въевшихся правил – вот что билось, пульсировало в душе юного героя, во всей атмосфере спектакля. Вот что было душевно близко и самому режиссеру.

Розов назвал свою пьесу комедией, и в ней действительно было много смешного, потому что каждый его персонаж отстаивал свою правду с таким рвением, будто даже не слышал, что говорил, что доказывал, о чем спорил с ним его оппонент. Но автор-то знал, понимал, выслушивал каждого – со свойственной ему уже тогда манерой спокойного доброжелательства. И когда его герои выходили

¹²² Анатолий Эфрос. Репетиция – любовь моя. М. Искусство, 1975, с. 69.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Там же. С. 70.

из себя, возмущались, готовы были разорвать в клочья противника, за их спиной незримо присутствовал их создатель, который мягко, ненавязчиво, едва заметно посмеиваясь, направлял споры в нужное ему русло, тихонько выруливал к правде, уже для него бесспорной. Характер самого Розова, который был на десяток лет постарше и многоопытнее Эфроса, оказал на него в ту первую пору их сближения влияние огромное. Это потом Эфрос будет замечать в писателе черты «морализатора», «скучного учителя», «пастора». Но тогда режиссер об этом даже не задумывался, его пленяло в характере Розова то, что он назвал свойством «легкой мудрости». «Вот именно легкой, – писал Эфрос позже. – Потому что мудрость, вероятно, бывает всякая. А в нем было какое-то спокойное равновесие. И я очень любил с ним разговаривать. Потому что и тебе передавалось это равновесие. А при нашей нервной работе это просто необходимо.

После разговоров с ним я уходил с ясной головой и точно знал, что мне надо делать завтра на репетиции. В первое время я обсуждал с ним почти каждую сцену и почти каждый поворот характера... Он не мыслил как режиссер-постановщик. Но когда в домашней обстановке, один на один, он намекая на трактовку той или иной своей сцены, для меня это всегда было исключительно интересно. Он помогал мыслить нештампованно. Он подсказывал такие повадки своим действующим лицам, которые сразу сбивали надуманное театральное решение. Кроме того, он делал это так просто, что во мне не возникало никакого режиссерского самолюбия. Мы как бы вместе шутили по поводу сцены, а выходило нечто серьезное... Одним словом, я его очень любил, и мне всегда доставляло радость обсуждать с ним что-либо»□

Стоит заметить, что Эфросу очень повезло, что он, вступая в серьезную режиссуру, на первых порах встретился с таким человеком, как Розов, и потом долго с ним не расставался, ставя одну за другой все его новые пьесы. Еще неизвестно, как бы сложилась его творческая биография, если бы этой встречи не произошло. С уместными и необходимыми тут поправками на масштаб личности и таланта, можно сказать, что в становлении режиссуры Эфроса Розов сыграл примерно такую же определенную даже историческую роль, какую сыграл в свое время для Станиславского – Чехов.

Ефремов чувствовал себя в этом смысле более свободно и устойчиво: он легко мог переходить от Розова к Володину и обратно, привлекать все новых и новых драматургов, распуская щупальца поисков современной темы во все концы. В его натуре с юных лет чувствовался свой прочный стержень, и потому он не искал опоры, к

¹²⁵ Там же. С. 71-72.

кому бы прислониться, а сам давал опору другим.

Эфрос в такой опоре, особенно в молодые годы, нуждался постоянно. Состояние «равновесия», которое ему сообщал Розов, было потребностью души художника, стремящегося освободиться от комплекса «офсайдера». С Розовым, в кругу его героев Эфрос чувствовал себя, как у себя дома, он скоро находил с ними общий язык. Такие близкие дружеские «компании» для режиссера личного плана были просто необходимы.

Сказанное вовсе не означает, что спектакль «В добрый час!» создавался в атмосфере полного взаимопонимания и единства режиссера с актерами ЦДТ... «По правде сказать, сначала это было довольно мучительное знакомство, ибо меня довольно долго «не принимали». Я был, что называется, «не той школы», – признается Эфрос, осознавая свое «стороннее» положение в театре. В ЦДТ к тому времени сложились свои добротные традиции, но Эфрос вклинился в них со своими небесспорными приемами.

«Дело в том, что вы можете считать себя рьяным приверженцем Станиславского, но другие ярые приверженцы все равно будут считать вас «вне круга». Так уж повелось. Впрочем, наши споры рождали какую-то искру, и это было главное.

На «добром часе» я спорил с О. Ефремовым, В. Заливиным, М. Нейманом буквально с утра до вечера. Иногда мне казалось, что я не выдержу. Но я был молод и здоров, как боксер на ринге. Я никогда потом с такой тщательностью не прорабатывал каждый кусочек пьесы. По сотне раз мы с Заливиным проверяли все психологические изгибы его роли»□ (этот актер играл главную роль Андрея Аверина).

В чем же все-таки они спорили, и какая истина рождалась в этих нескончаемых спорах? Надо думать, что главным вопросом для всех было то или иное ощущение современной манеры игры. То, что здесь нужно было играть как-то по-новому – правдиво, естественно, без всякой «театральщины», – с этим были согласны все. Но Эфросу хотелось найти такую особую манеру поведения, которой на сцене еще не бывало. Ведь для каждого времени понятие «правды переживания» – величина переменная.»□

И то, что еще недавно было вполне естественным, сегодня могло казаться – даже у талантливых актеров – если не нестерпимо архаичным, то в чем-то устаревшим.

Эфрос стремился открыть такой новый способ актерского существования на сцене, который отвечал бы глубинной теме пьесы – процессу внутреннего освобождения человека. «Хотелось сделать

¹²⁶ Там же. С. 73.

¹²⁷ Там же. С. 73.

спектакль физически абсолютно свободный, раскованный, без мизансценической элементарщины, – признавался он. – Хотелось сделать спектакль в новой манере сценического общения, чуждый прямолинейному диалогу. Впоследствии я, возможно, во многих случаях перебарщивал в подобной «раскованной» манере. Тогда же, мне кажется, была найдена для этого спектакля счастливая мера»□

Вместе с художником Вяч. Ивановым они выстроили на вертящемся кругу сцены большую, добротную, тщательно прибранную, сверкающую чистотой профессорскую квартиру, в которой все было пригнано по ранжиру. Каждая вещь знала свое постоянное место: симметрично развешанные по стенам картины и тарелки, расставленные на серванте – как на витрине – вазы и безделушки, внушительные бронзовые часы, несдвигаемая солидная мебель, торжественный рояль, к которому никто не прикасается. Квартира являла собою атмосферу раз навсегда установленного порядка, образ жизни издавна скованный привычным ритуалом.

И вдруг вертящийся круг приходил в действие, квартира начинала менять свои ракурсы, на глазах теряла стабильность. Сквозь нее слонялся, шлепая тапками, небрежно засунув руки в карманы младший сын, вчерашний десятиклассник Андрей – невысокий юнец в накинутой на плечи куртке, с непокорный вихром на лбу, вздернутым носом, с круглыми пытливыми глазами и насмешливой ухмылкой на губах. Вся его манера поведения служила опровержением, вызовом установленному порядку.

Рядом появлялся взбудораженный старший сын Аркадий (Г. Лечников), актер, собравшийся уходить вон из своего театра, где ему не давали ролей. Мрачный, подавленный, он вышагивал поперек гостиной ни на кого не глядя. В ту же минуту отец – профессор Аверин (М. Нейман), маленький, лысый, быстроногий, выскакивал из передней, погруженный в свои проблемы и начинал точно так же шагать от стены до стены, пересекая путь сына. Перекрещивая по диагонали гостиную, друг друга не замечая, они стремительным ритмом своего движения сразу перечеркивали спокойную уравновешенность домашнего благополучия. (Заметим, что такие диагональные мизансцены, проходы, пробеги потом станут в режиссуре Эфроса излюбленными).

В довершение всего благоустроенный порядок дома нарушало неожиданное вторжение некоего полузабытого племянника Алексея из далекой Сибири (его играл О. Ефремов). Длинный угловатый парень в клетчатой ковбойке, с рюкзаком за плечами, приехавший сдавать экзамены в «Тимирязевку», смущенно мялся у двери, пока не очень приветливо его встретившая «тетя Настя» соображала, куда

¹²⁸ Там же. С. 73.

же девать непрошенного гостя.

Для Анастасии Ефремовны (Л. Чернышевой) неожиданный приезд Алексея был последней каплей, переполнившей чашу терпения. Боже мой, она – хлопотливый собиратель и хранитель дома, она, с утра до вечера, не покладая рук, неустанно вычищавшая тут каждую пылинку, натиравшая до блеска каждую вещь, вдруг почувствовала, что все ее труды пойдут прахом. Уютный покой дома раз навсегда отшлифованный и утвержденный образ жизни на глазах расползлся по швам...

Нет, ода этого не допустит ни за что на свете! Ляжет костью, но вернет, восстановит с таким трудом установленный порядок! И начиналось сражение.

Это не был обычный спор между родителями и детьми, но поначалу почти смехотворное противоборство между благополучием внешним и внутренним. В самом деле, не будем ханжами: какая же мать, какой отец из обычной интеллигентной семьи не постарается «протолкнуть» своего отпрыска после школы в институт? И вот Анастасия Ефремовна, женщина, быть может, недалекая, смешная, но добрая, самозабвенно любящая, опекающая своих детей, и необычайно хваткая, деятельная, добивается получения «рекомендательного» письма влиятельного ученого, чтобы ее младший сынок Андрюша мог безболезненно «пройти» в институт. В какой? Это уж не столь важно, лишь бы ребенок получил высшее образование. Что тут плохого?

Но вот эта самая «протекция» и становилась камнем преткновения для тех молодых, которые хотели бы начать свою жизнь не с «черного хода», а по правде, по совести, без обмана. Вопрос «кем быть?» оттеснялся куда более важной проблемой – «каким быть?» Нравственное состояние души для этих молодых драгоценнее вопросов практических, деляческих, карьерных. Впрочем, водораздел проходил не только между отцами и детьми, но и посреди самой молодежи, где обнаруживались свои противники.

Режиссер распорядился движением сценического конфликта так, что он возникал как будто невзначай, на ровном месте, посреди шуток повседневности. Незначительный поворот круга подавал «крупным планом» то одну, то другую группу «спорщиков» затем, чтобы две-три минуты спустя увести их в глубину квартиры, где они продолжали свой чуть слышный разговор. А в это время в «фокусе» оказывались уже другие люди со своими аргументами, смехом и волнениями. Получалось такое впечатление, будто перед нами единой жизнью жил, копошился, гудел один большой человеческий улей, и до нас долетали лишь отголоски этой непрерывной полифонии жизни.

До поры до времени никто не кричал, не хватался за голову, не

выказывал своего отчаяния. Даже Анастасия Ефремовна пока что кипятилась как бурлящий под крышкой чайник. Эфрос настаивал на том, чтобы самые «ударные» реплики пока проговаривались мимоходом, невзначай, чтобы до зрителя доходил не текст, а скрытый за ним подтекст. Так, непринужденно, шутя, почти ёрничая вел почти всю свою роль Андрея – В. Заливин, бесшабашным юмором избавляясь от назойливых наскоков матери, песенкой заглушая тревожные мысли. А волевой, упрямый Алексей, О. Ефремов, знающий свою правду, мечтатель, влюбленный в романтику сибирской охоты в тайге и ночной рыбалки, вовсе не подчеркивал своего превосходства, не лез с поучениями. Говорил мягко, негромко и смущенно, с «тетей Настей» вел себя почтительно, как бы успокаивая ее, а в лирической сцене с девушкой терялся так, что, краснели уши и руки не находили себе места.

Даже одну из центральных сцен – разговор о профессором, особо важный для обоих братьев Авериных, режиссер намеренно приглушал: «Они, как нарочно, оказываются в этот момент спиной к нам. Аркадий лежит на диване, Андрей утонул в мягком кресле, его и не видно за высокой спинкой. Время от времени он «вынырнет», нет, бросит реплику и вновь скроется в своем убежище. По тому, как «притаились» и тот и другой – и неподвижно лежащий с закрытым лицом Аркадий и спрятавшийся от людских глаз Андрей, угадываешь их напряженное внутреннее состояние».□

«В школе хоть весело было, а сейчас – тоска!» – признается потом Андрей приехавшему Алексею. И тут же бесшабашно отобьет чечетку, напевая любимую песенку: «По улицам ходила большая крокодила, она, она голодная была...» Дурачась, искоса посмотрит на двоюродного брата и спросит: «Я на тебя, наверно, странное впечатление произвел? Думаешь, веселый дурачок? Это ведь так... тоска. Сейчас же по всему Союзу таких, как мы, сколько? Тысячи... решают свою судьбу... Волнуются, думают, зубрят, бегают, узнают... чего-то добиваются, хотят. А я... как-то все перепуталось у меня...» Но опять залихватски махнет рукой и снова, приплясывая, запоем: «По улицам ходила большая крокодила...»

Вот оказывается почему этому Андрею так хочется иногда «пройтись по нашим чистым комнатам и наплевать во все углы...»

Вот откуда дурашливые выходки, за которыми таятся растерянность и тоска молодою человека, не нашедшего «свою точку» в жизни.

Нет нужды напоминать, как явно генетические корни подобных режиссерских решений тянутся к традициям Станиславского, к Чеховскому «драматизму повседневности»: интерес к житейской поэзии, прием «четвертой стены», жизнь дома во всех его уголках,

¹²⁹ О. Дзюбинская. Большая удача // Советская культура, 27 января 1955 г.

открываемая движением круга, игра «спиной», подтекст, разговорный тон, контрастная смена ритмов и настроений, ощущение подлинности всего происходящего на наших глазах, интерес к каждому человеку, пусть ненадолго выходящему на сцену, тщательная проработка смены психологических ритмов и состояний, любого кусочка действия. И еще одно свойство режиссерской манеры, тоже изначально родственное школе Станиславского.

Это – настойчивое стремление раздвинуть рамки внесценической жизни, сломать камерность, замкнутость видимого пространства, вдохнуть воздух времени, включить сцену в эпический контекст широкого человеческого бытия. «Пусть все события пьесы происходят в комнатах – зритель непрерывно ощущает атмосферу жизни за пределами дома. Ее приносят герои спектакля, приходя не просто из-за кулис, но, то ли после одиноких блужданий по Москве, то ли с прогулки, то ли из института, где множество народа, гул голосов, споры и волнения. Режиссер при этом как бы специально фиксирует эти «приходы» – через стеклянную дверь хорошо видна маленькая, ярко освещенная передняя, и человека, вошедшего в дом с улицы, зритель замечает еще до того, как тот переступил порог комнаты».¹³⁰

В то время для Эфроса, действительно, не было ничего прекраснее в искусстве, чем режиссерское творчество Станиславского. Звучавшие вокруг призывы к «многообразию», к «условной театральности», к скрещиванию искусства переживания с представлением, казались ему пустым, несерьезным баловством, поверхностной развлекательностью. От этого натиска «театральности» ему хотелось защитить Станиславского, потому что только в его школе – он верил – «содержалась глубина и правда»¹³¹

Впрочем, уже в этом первом спектакле, отметившем дату режиссерского рождения Эфроса, проступило нечто свое, лично ему присущее свойство (позже оно скажется более отчетливо). Это свойство можно назвать драматизмом, набухающим на ровном месте. Действие развивалось по-видимости спокойно, на «легком дыхании», без напряжения, без заведомых угроз и подстегивания ритма. Люди легко перебрасывались репликами словно бы нехотя, небрежно, «через губу», как бы «для себя», а не для зала. (Потом эту тиражированную манеру презрительно назовут «шептательным реализмом»). Но постепенно, исподволь изнутри нагнеталось ощущение готовящегося взрыва. Еще минута – и он разражался! И тут уж неудержимо, безоглядно выплескивалась из глубины души

¹³⁰ Там же.

¹³¹ А. Эфрос. Цит. соч., стр. 129.

вся страсть, что копилась, на какую только способен был человек, даже сам того не подозревая. Так происходило в момент кульминации с О. Ефремовым, когда его Алексей, до поры до времени говоривший в чужом доме вполголоса, державшийся деликатно, вдруг неожиданно взрывался, и бил словами наотмашь прямо в пухлое лицо молоденького самоуверенного карьериста Вадима Розвалова (О. Анофриев). Так, еще более размашисто, почти яростно выплескивал тут свой гнев простецкий маленький паренек Афанасий (Л. Дуров), приехавший постудать в институт, видно, из далекой «глубинки», уверявший, что у него в Москве много друзей и знакомых, а на самом деле ночевавший после экзаменов по вокзалам. Как этот спор нужен был Андрею Аверину! Тому, кто в финале отказывался поступать в институт «по благу», и уезжал вместе с Алексеем работать в далекую сибирскую МТС.

Здесь, пожалуй, впервые в драме и на театральных подмостках отчетливо проступали не только нравственные, но и социальные противоречия, скопившиеся в современном обществе. Противоречия не только между явной правдой и заведомой ложью, но между истинной демократией и хищным приспособленчеством, захватывающим командные высоты в жизни. В «Добром часе» они пока что проступали в зачаточной форме, облекались в одежды запальчивого юношеского спора. Быть может, поэтому спектакль был всеми оценен единодушно доброжелательно и даже восторженно.

Шел 1955-й год, страна стояла на пороге XX-го съезда партии, и чувство нового, жажда правды пронизывала всю атмосферу жизни. Вот это чувство новизны и выразил в своей статье о пьесе и спектакле «В добрый час!» Н.Ф. Погодин, «Понятие новизны в искусстве, не говоря уж о «новом слове», – понятие емкое, содержательное и многообещающее, – писал он, – как в науке, так и в искусстве под этим понятием скрывается какое-то открытие. И таких пьес, которые открывали нечто новое для нас, мы долгое время не видели.

Но вот сегодня явилась живая пьеса и такой спектакль, а мне радостно сделать это обязывающее предисловие и назвать пьесу драматурга В.Розова и спектакль Центрального детского театра «В добрый час!» выдающимся событием в жизни нашего сценического искусства».

Погодин с радостью увидел в этом спектакле «живую, неотразимую современность», «бездну жизненности», «схваченной во множестве точных черт», пьесу, «освещенную взглядом автора на жизнь современного молодого поколения, взглядом, который состоит в том, что нет ничего труднее в жизни молодежи, как определить и начать свою биографию».

«... Финал идет в слезах любящей матери, от которой уезжает невеста куда – в Иркутск, на Ангару, в тайгу – ее бесценный, обожаемый сын Андрюша, к слову сказать, влюбляющий в себя весь зрительный зал искусством игры артиста В. Заливина, создавшего этот превосходный современный тип... Щемит сердце... Но вот отец Андрея (в замечательном исполнении артиста М. Неймана) на этой опустевшей сцене вспоминает свое детство, как он бегал из дому, и говорит о своем сыне и нежно и мужественно: «Пусть поищет... Пусть поищет...».

Вот глубочайшая педагогичность пьесы, призывающей нашу молодежь искать своего пути, не обманывать себя бездумным выбором, не обольщаться каким-то легким и обязательно великолепным будущим. Автор прямо-таки воюет против пустозвонства и легкомыслия на этом ответственном этапе жизненного пути и непримиримо разоблачает холодный карьеризм.

... Аплодисменты раскатываются по театру и почти всегда мне хотелось хлопать в ладоши от истинного удовольствия вместе со зрительным залом там именно, где поражала эта неотразимая верность жизненной правде, поданная умно, тонко, в нужном месте, как учили нас великие мастера драматургии.

... Вся пьеса, весь спектакль так насыщены этим «донельзя узнаваемым», что неподдельно радуют своей новизной, показывая, как мы истосковались по настоящей современности на сцене.

... О, как это важно – уметь объяснять жизнь, с тонким расчетом, увлечь тебя за ее лучшими явлениями! Не значит ли это переделять нас? По-моему, да.

... Раздумья эти светлые, от которых радостно жить. А причина этой большой радости от спектакля состоит в том, что автор и театр смело и поэтично выделили из жизни черты нового...

Искусство, ... сколько мне доводилось наблюдать, совершенно не заботится о местоположении, адресе и привязанности сцены и уживается там, где ему, искусству, лучше всего дышится. Вот все, что мне хотелось сказать о театре, именуемом Центральным детским, о молодом режиссере А. Эфросе, о всем ансамбле, явно дружном, остро творческом, сыгравшем этот спектакль».

Так заканчивал Погодин свою прямо-таки переполненную радостью статью, которой ему «хотелось сказать без оговорок и прямо о том, что в наших рядах появился новый, большой драматический талант. – В добрый час!»□

Понятно, какую окрыляющую роль сыграла столь авторитетная

¹³² Николай Погодин, В добрый час! (Заметки об одной пьесе) // Литературная газета», 29 января 1955 г.

восторженная поддержка в жизни Розова, Эфроса и ЦДТ. Но интересно, что она сказалась и в работе самого Погодина. Мало того, что он, как редактор журнала «Театр», распорядился срочно напечатать пьесу, чем дал ей широкую рекомендацию, какой многие театры страны сразу и воспользовались. Розовская пьеса раззадорила и самого маститого драматурга: ему захотелось, как когда-то в молодости, написать пьесу о новом поколении – по горячим следам современности.

Вскоре такой случай ему представился. В феврале-марте 1955 года на пленуме ЦК КПСС была выдвинута программа освоения целинных и залежных земель. Известный партийный деятель П.К. Пономаренко, недолгий срок пробывший на посту министра культуры СССР, пригласил Погодина приехать к нему в Кустанайскую область, где под его руководством разворачивалась тогда работа на целине. Молодежь со всех концов страны отправлялась туда по комсомольским путевкам с шумными, веселыми проходами под духовой оркестр. Снова, как в годы первых пятилеток, когда Погодин-очеркист делал первые шаги драматурга, возникала ситуация массового энтузиазма, снова страна нуждалась в героях, способных на тяжелый, самоотверженный труд. Погодину было любопытно увидеть все это своими глазами, не терпелось почувствовать, понять чем же отличается эта молодежь середины 50-х годов от той, что строила Магнитку, Днепрогэс, Комсомольск на Амуре. И он поехал.

Вернулся Погодин помолодевший, веселый, с грубоватым юмором рассказывал в редакции о своих встречах с разными людьми, мгновенно набрасывал прямо «с натуры» живые портреты, приводил забавные и грустные случаи, непростые судьбы людей. Доминировало в его рассказах ощущение драматизма почти каждой биографии тех ребят, с которыми ему удалось познакомиться на целине. Да, именно в этом драматизме несложившихся судеб Погодин увидел отличие того поколения молодежи, которое сегодня работало на целине: многие ехали туда не только по призыву комсомола, «не от хорошей жизни», а часто потому, что хотели как-то «выправить» свою незадачливую судьбу, найти «свою точку» в жизни – почти так, как искал ее розовский герой. Тут была своя примета времени.

Как когда-то в юности, Погодин сперва опубликовал в журнале «Знамя» очерк «Кустанайские встречи». Рассказывая о своей поездке по степям Казахстана, он писал о «весьма непростом и нелегком деле», в котором каждый из молодых находил выход своему желанию «сделать новую жизнь, начать новую биографию», потому что «у каждого из них в отдельности есть свои особенные, только их жизни, их характеру присущие причины и поводы

вызваться ехать одними из первых на целинные земли...» Погодин увидел там не массовку, охваченную общим энтузиазмом, а особые личности, в которых идет свой трудный процесс формирования характера – в столкновениях, в преодолении себя, в драматическом противоборстве с окружающими. Из очерка рождалась пьеса, жанр которой он определил как «героическую комедию»: «... мне хотелось довести до сердца и ума зрителей простую и живую мысль о том, что эти мальчики и девочки, черненькие и беленькие, дурные и хорошие, беззаветно и победоносно в сказочный срок, сделали для Родины громадное дело».□

«Мы втроем поехали на целину» – так называлась пьеса, которую Погодин написал, не откладывая, с пылу с жару, и, естественно, отдал в Центральный детский театр, в руки его главному режиссеру М.О. Кнебель. Пьеса получилась молодая, стремительная, взъерошенная, хаотичная, распадающаяся на короткие эпизоды, сцены, встречи, не подчиненная привычным драматургическим канонам. В центре ее разворачивалась история трех дружных ребят с одного подмосковного завода – Алеши Летавина, Иры Кульковой и Марка Ракиткина, которые дали друг другу слово: что бы не случилось, быть на целине вместе. У каждого из них были свои причины ехать, свои резоны, невзгоды и мечтания. Им всем было по 20 лет, и пьеса Погодина рассказывала вовсе не о том, как распахивали целинные земли, а о том, как распахивались души, «целиной тут являлись сами души новых героев».□

М.О. Кнебель взялась ставить погодинскую пьесу вместе с А. Эфросом, и работа закипела, Центральный детский театр в эти лучшие годы своей жизни становился настоящей лабораторией современной драматургии. Дух студийности, охвативший всю труппу, был тем бродилом новаций, теми свежими дрожжами, на которых заваривались все молодые искания московской театральной молодежи середины 50-х годов.

Быстро, в обстановке увлекательных импровизаций театр работал над пьесой Погодина, прямо на сцене выстраивал ее «сквозное действие», отсекая пробочные эпизоды, вдохновенно двигал, развивал, разветвлял общую стремительную атмосферу спектакля. Вскоре, осенью 1955 года спектакль «Мы втроем поехали на целину» был показан зрителям, встречен с большим интересом. Но... После нескольких представлений прекратил свое существование. Сработал печальный случай: сцену из спектакля поторопились показать по телевидению, сделали это мало удачно, чем весь спектакль был

¹³³ Н. Погодин, Кустанайские встречи // Знамя, 1955 г.

¹³⁴ Александр Марьянов. Жизнь в движении // Советская культура, 22 ноября 1955 г.

заведомо дискредитирован. На театр и на Погодина посыпались громы и молнии. Из репертуара спектакль был вычеркнут.

Что же, собственно, произошло? Ведь, казалось бы, драматург и театр были полны самых добрых намерений, им хотелось показать жизнь неприкрашенно, в ее реальных крутых переломах, со всеми трудностями неустроенной жизни «на бивуаке» в буран, холод, дождь, без всяких «гигиенических условий». Когда трудно так, что хоть пешком тянет уйти домой, залить водкой тоску по городской жизни. Никто из этих ребят не был «сто процентно» положительным героем, но шел к мужеству через преодоление собственной слабости, неуверенности, малодушия. Внутренним драматизмом спектакля и становился этот процесс преодоления человеком самого себя, трудное становление личности – в яростных спорах, размышлениях, драках, в муках любви...

Ради этого театра «прослоил» все 10 картин пьесы лирическими монологами героев. Актеры выходили на авансцену перед занавесом, и, обращаясь к зрителям, откровенно «думали вслух», бранили себя или оправдывали, решали свою судьбу. Вместе с Погодиным театр «показал молодежь не только действующую, борющуюся, любящую, но и глубоко задумавшуюся, ломающую голову над разрешением многих жизненных проблем и противоречий».□

Понимая, как губителен бюрократический, поверхностный, схематичный подход к людям, Погодин и театр прикасались к острейшим вопросам современности, которые в ту пору волновали многих художников. Не пройдет и года, как в откровенной форме их выскажет Володин в «Фабричной девчонке».

И тот же режиссер Б. Львов-Анохин, которой вскоре поставил «Фабричную девчонку» в театре Советской арии, теперь поддержит близкую ему пьесу «Мы втроем поехали на целину»: «Погодин любит своих героев... (Но он)... не побоялся сказать молодежи правду, порой жестокую и горькую – о том, что в нашей молодежи еще сильны паразитическое стремление к легкой и красивой жизни, легкомыслие, узкий практицизм и скепсис. Недостаток культуры, невежество, упрямство, убожество потребительского отношения к жизни, порой приводящего к преступлению».□

Театр, боясь поставить под удар пьесу, решил ее внешне в тонах более светлых и простых, не стремился углублять суровую горечь погодинских интонаций. Актеры играли свободно и естественно, чувствуя дыхание горячий, неприглаженной и шероховатой правды, идущей к ним со страниц пьесы. Художник О. Пименов распахнул на

¹³⁵ Б. Львов -Анохин. Они поехали на целину // Комсомольская правда, 13 декабря 1965 г.

¹³⁶ Там же.

сцене во всю ширь весеннюю степь, бездонное голубое небо с легкими облаками, лишь на пригорке воткнул две тонкие березки. А комнаты, кабинеты, баню оставил недостроенными, где-то недокрашенными, недоштукатуренными, непоклеенными – как символы темпов строительства.

Жизнь в движении – так читался образ спектакля. Но, ни светлая поэтическая атмосфера сцены, ни увлеченная игра актеров, – ничто не могло спасти спектакля. Скорей всего, он опередил свое время. Со страниц газет посыпались обвинения в искажении образа советской молодежи, едущей на целину. И та «Советская культура», которая в ноябре 1956 г. опубликовала в двух подвалах восторженную статью А Марьямова, месяц спустя вынуждена была поместить обзор читательских писем, где (после показа фрагмента из спектакля «Мы втроем...» по ЦТВ), признает свои ошибки и справедливость упреков в том, что «в спектакле непропорционально выпячены теневые стороны».□

Скорей всего, именно эта печальная история с постановкой погодинской пьесы, явившейся для писателя непосредственным откликом на спектакль "В добрый!", в известной мере притормозила развитие режиссера Эфроса на старте. Пройдет целых три года, пока, наконец, новая пьеса Розова «В поисках радости» не принесет ему истинную радость.

Скачкообразное, прерывистое движение – от одной пьесы Розова к другой – будет продолжаться у Эфроса все 50-е годы. Нельзя сказать, что режиссер в перерывах бездействовал, напротив, он брался ставить «Сказки сказки» и «Бориса Годунова», пьесу «Больные мастера» З. Дановской – в ЦДТ, «Никто» – в «Современнике» и «Сны Симоны Машар» – в театре имени Ермоловой. И везде работал с увлечением, с полной отдачей. Но... почти нигде настоящее признание ему не сопутствовало.

В чем же было дело? Надо думать, что на первых порах нечто родственное как пуповиной связывало Эфроса о Розовым: близость мировосприятия, художественной веры и стиля. Специфика сценического языка писателя сообщала импульс развитию режиссера, приводили в движение, направляли, давали толчок, столь необходимый режиссерской воле. Это потом, перестав числиться в «молодых», подучив «свой» театр, Эфрос сумеет в какой-то мере «освободиться» от Розова, «изжить» в себе его доминирующее влияние (хотя и будет время от времени ставить его пьесы). Но в те

¹³⁷ Зритель поправляет (редакционный дневник) // Советская культура, 29 декабря 1955 г.

первые годы розовская драматургия вскормила его, словно ребенка – материнское молоко.

Эфрос мог увлеченно ставить для детей «Сказку о сказках», написанную А. Заком и И. Кузнецовым по четырем сказкам разных народов, соединенным авторскими интермедиями. В обыкновенной комнате, обыкновенные дети раскрывали волшебную книгу и попадали в мир чудес, где – под мелодичную музыку А. Спадавеккиа – со стены слетал нарисованный аист, из-под земли на глазах вырастал гороховый стручок, под гром и молнии раскалывался кокосовый орех, а чудесная скрипка мастера гомзы выростала прямо на дереве. Разумеется, маленькие зрители с восхищением глазели на все эти наивные молниеносные превращения.

А вскоре Эфрос отважно погружал тех же актеров детского (!) театра в сложнейший, непостижимый мир пушкинской трагедии, охваченный тревожной музыкой С. Прокофьева. Ему хотелось поставить «Бориса Годунова» совсем по-новому, снять с него плотный слой архаического оперного маскарада. «Он стаскивал царственных персонажей с котурнов, уничтожал декламацию, ожесточенно сдирал с актеров пышные бороды и парики. Он выстроил на сцене единую конструкцию-основу: сводчатые стены старинной кладки, потемневшие от времени, тусклые, совсем на помпезные»¹³⁸. Под темными сводами просто, внятно и жутко звучат пушкинские слова о времени «смут и мятежей», когда «что день, то казнь», когда человека ждут «тюрьмы, Сибирь, клобук иль кандалы». Тут обречены и «царь Ирод» Борис Годунов (И. Воронов), и авантюрист Гришка Отрепьев (О. Ефремов), движимый лишь гонором и расчетом.

«Все на сцене стало человеческим и простым, но взятым не в масштаб пушкинского замысла. Одной жизненности оказалось мало для того, чтобы затронутые Пушкиным события выявили свой исторический смысл. Как сохранить пафос, оставаясь «нетеатральным на театре», как примирить естественность с приподнятостью всего строя произведения? Этого Эфрос еще не знал в ту пору, и потому его «Борис Годунов» так и остался спектаклем на переломе...»¹³⁹.

Вспомним, что тема «Бориса Годунова», преследуя воображение режиссера, нашла потом, 15 лет спустя, свое разрешение в телевизионной постановке Эфроса. Но начались

¹³⁸ З. Владимирова. Каждый по-своему. М., Искусство, 1966, с. 122.

¹³⁹ Там же. С. 123.

поиски иных форм в работе режиссера над классикой – поиски поэтического реализма уже тогда.

Недаром гоголевскую «Женитьбу», которая в 70-х годах станет одним из выдающихся спектаклей Эфроса, он впервые попробовал поставить на оцепе ЦДТ. Может быть, опыт иронической театральности тогда и не удался ему вполне. Но «говорили о новом прочтении; новым был взгляд на гоголевских героев. Мы привыкли видеть их смешными и пошлыми. А оказалось, что и Подколескин, и Жевакин, и Агафья Тихоновна – люди со своим внутренним миром, заботами и печальями – и в них страдание мира сего, гоголевский «смех сквозь слезы».¹⁴⁰

В бурных спорах о «театральности» Эфрос продолжал запальчиво защищать чистоту «системы» Станиславского, от тех, кто полагал, что настало пора дополнить искусство переживания искусством представления (об этом тогда же, 1956 г. писал Р.Н. Симонов).¹⁴¹

«Бедный, бедный Станиславский! – восклицал Эфрос, – Он все чаще предстает перед нами как представитель некоего узкого направления или стиля, который будто незачем переносить в другие театры. «Система не универсальна», – говорят одни; «искусство переживания устарело», – говорят другие; «не равняйте нас всех на Станиславского», – говорят третьи. Чего они боятся? Ей-богу же, в таких речах всегда чудится недоразумение...»

Споря с мыслью Р.Н. Симонова, Эфрос решительно отвергал его желание соединить «переживания» с театральностью, с острым гротеском, которые несет с собой метод «представления».

«Нет, не надо скрещивать искусство переживания с представлением, чтобы первое стало ярче и богаче. Оно и так, если его понимать, как понимал Станиславский, необычайно мощное, широкое искусство.

Когда я смотрю, например, итальянские фильмы, то мне кажется, что это по Станиславскому.

Когда в «Оптимистической трагедии», поставленной Г. Товстоноговым, матросы в одном из драматических моментов вдруг начинают крутиться в грустном вальсе, – то это тоже по Станиславскому.

¹⁴⁰ Т. Шах-Азизова. В движении // Театр, 1966, № 3, с. 32-33.

¹⁴¹ См. статью Р. Симонова в ж. «Театр», 1966, № 6.

Когда Шукин и Охлопков в ролях Ленина и Василия появляются перед нами в фильме «Ленин в Октябре», то тоже вспоминается Станиславский».

Даже глядя на Чарли Чаплина, мне не кажется, что Станиславский здесь не причем.

Потому что Станиславский и пропагандируемое им искусство «переживания» – это не просто стиль, манера или особенность какого-то художника, пристрастного, допустим, к камерности и интимности. Это – «жизнь человеческого духа», это – закон внутреннего оправдания, – это правда, глубина, простота и человечность, логика, психологическая тонкость и точность в искусстве».¹⁴²

В своем полемическом задоре молодой режиссер не вникал в то, что ученик Станиславского и Вахтангова Р. Симонов заботился о «представлении», в сущности как о «воплощении», о форме, а не просто как о «механическом, мышечном повторении чувства». Заметив это логическое противоречие, молодой критик М. Иофьев вскоре возразил Эфросу, разъясняя, что Симонов на самом деле думает о сценическом воплощении произведений различных жанров... – о трагедии, о трагикомедии, о смехе. «Эфросу словно не важен этот разговор, он словно уверен, что на его век хватит интимных, психологических, лирических драм».¹⁴³

Над этими упреками стоило задуматься, «Путь от частного к общему Эфрос представляет себе чрезвычайно прямым, – писал М. Иофьев, вспоминая первые спектакли режиссера – «Прага остается моей» в ЦДКЖ «В добрый час!», «Сказка о сказках» в ЦПР. Все эти спектакли разные, конечно, и в каждом много хорошего. Но разве Эфрос думает, что его режиссерская индивидуальность безгранично широка, неузнаваема в безгрешна? Я бы мог заметить, что, как антипод Равенских, Эфрос не всегда выразителен в своей концепции и форме; что мягкость его рисунка, лиризм его героев кажутся преднамеренными, обдуманскими, обязательными; что картина жизни и ритм спектакля получает в результате элегическую вялость, не всегда внутренне оправданную; что отдельные сцены и в спектакле о Фучике и в сказках, которые требовали более смелого, непривычного для Эфроса решения, оставались вовсе нерешенными; что сценическое пространство он, как режиссер, осваивает бедно, а лирические монологи звучат у его

¹⁴² А. Эфрос. «Бедный Станиславский!», с. 63.

¹⁴³ М. Иофьев. Наследство и наследники // Театр», 1957, № 2, с. 43-44.

героев, как это ни странно, очень театрально, наверное, потому, что недостаточно вскрыт их действенный мотив. Написав все это, можно ли считать опровергнутыми законы искусства переживания?

Конечно, нет. Недостатки Эфроса, вполне естественные у молодого режиссера, во-первых не закрывают его достоинств. Во-вторых, они остаются его собственными недостатками, Станиславский за них не отвечает». ¹⁴⁴

Прочитать такие, быть может, не во всем справедливые слова о себе было начинающему режиссеру не слишком приятно. Но не почувствовать в них некое рациональное зерно он не мог, так как сам об этом задумывался. Он вовсе не был доволен собою. Чувствовал, что где-то нарушается в его спектаклях та мера правды и естественности, которую он как высший закон сам над собой поставил. «Мне бывает нестерпимо досадно, что в спектаклях моих слишком много еще вранья, и моего и актеров, вследствие моего неумения добиться правды, что я то и дело попадаю в штамп, что я подменяю позой чувство». ¹⁴⁵

В эти первые ходы Эфрос, как и Ефремов, не уставал повторять: «главное, чего я хочу – естественности!» ¹⁴⁶ Но очень скоро он стал сомневаться не изжил ли себя «театр в формах самой жизни», не настала ли пора подумать о соединении «мхатовского психологизма с острой современной театральностью».

Ефремова эта проблема до поры до времени вовсе не волновала. Режиссер «корня», а не «результата» (как он сам о себе говорил, вспоминая слова Станиславского), Ефремов упорно выращивал «театр актера» по-преимуществу. О своих режиссерских способностях судил строго, никак не переоценивая свои возможности. Поэтому все свои усилия отдавал актеру, ему подчинял постановочные решения, поначалу достаточно скромные, не отличавшиеся ни особой оригинальностью формы, ни завидной театральностью. Он как бы нарочито противостоял своим «бедным» опереньем сцены тому пышному многоцветью театральной формы, которое так привольно стало развиваться тогда вокруг – в режиссерских работах Охлопкова, Акимова, Плучека, Равенских.

Эфроса это многоцветье и отталкивало и вместе с тем притягивало, так как очень рано веления самого искусства взяли над

¹⁴⁴ Там же. С. 41.

¹⁴⁵ А. Эфрос Еще не сколько слов // Театр, 1957, № 5.

¹⁴⁶ «Режиссер читает пьесу» // Театр, 1958, № 5

ним власть, не давали покоя. В отличие от Ефремова, вопросы жизни он рассматривал сквозь призму искусства. Ефремову же, как художнику, прочно ангажированному современностью, важнее и ближе всего были проблемы самой жизни, волнующие гражданственные идеи, ради которых он и принимался ставить любой спектакль. Энергия живой современной мысли должна была подтолкнуть, поднять, вдохновить и объединить всех исполнителей, от мала до велика в единым боевой коллектив, поэтому «Современник» всякий раз выступал как защитник и полномочный представитель самой жизни, ее велений, ее тенденций обновления.

Эфрос с самого начала не был столь очевидно и неотрывно привержен современным гражданственным вопросам, как Ефремов.

Он пропускал их сквозь свое субъективное лирическое мировосприятие, и высказывался не только от лица определенного круга близкой ему интеллигенции, от лица театра, но прежде всего от собственного лица. Когда его личные настроения совпадали с настроениями общественными, спектакль приобретал необыкновенную силу воздействия на людей, лирические переживания режиссера подхватывались волнением зала.

Так происходило почти всякий раз в постановках пьес Розова, именно тут Эфросу удавалось постепенно расширять спектр личных высказываний до охвата общечеловеческих проблем, хотя он, как правило, не нарушал обычных комнатных измерений. Здесь он легче, чем где бы то ни было открывал для себя тот магический кристалл искусства, тот особенный принцип театральности, который способен был извлечь образ, обобщение из самой что ни на есть простейшей обыденности.

«В поисках радости» – так назвал свою новую пьесу В. Розов, поставленную А. Эфросом на сцене ЦДТ в конце 1957 года. Заметем, что драматург снова в самом названии подчеркивал свою авторскую волю, направленную на поиски добра, справедливости и в радости жизни. Но в этих поисках автор постепенно становился все нетерпимее, все резче к тому, что стояло поперек, на пути человеческой радости. В этой пьесе путь загораживали вещи – полированный гарнитур, «с бою» приобретенный женой старшего сына, ввиду переезда на новую квартиру.

«Вещизм» – слово, вошедшее в обиход к концу 60-х годов, Розов заметил как микроб грозной опасности еще в конце 50-х годов. Речь шла не о самих вещах, а об их культуре, фетишизации. Поднимался спор не о мебели, а об отношении к жизни. То, что в

«Добром часе» проходило неглавным, побочным мотивом, здесь выдвигалось вперед.

Соответственно с этим режиссер вместе с художником М. Курилко загромоздили всю старую московскую квартиру Савиных новыми шкафами, столами, диваном, сервантом, покуда стоящим без употребления, заботливо покрытыми газетами, укутанными старыми одеялами, холщевыми полотнищами. В них таилась не востребованная до времени, будущая благоустроенная жизнь преуспевающей семьи старшего сына Федора. Скоро, очень скоро – осенью все эти полированные «красавцы» встанут на свои законные места в новой квартире Федора и Леночки, и гости, пришедшие на новоселье, будут восхищаться ими и громко галдеть, словно в известной пьесе Л. Андреева: «Как богато! Как красиво!» Что же здесь зазорного? Всем людям, натерпевшимся в тесных убогих коммуналках, хочется, наконец, пожить в «приличных», комфортабельных условиях...» Кажется, все естественно, по-человечески понятно...

Но пока еще на дворе весна. Раннее утро выходного дня. Кутаясь в вязаную кофту, бесшумно снует сухонькая старушка-мать Клавдия Васильевна (В. Сперантова), с тихим усталым голосом и неожиданно-лучистыми глазами – глава семьи, душа дома. И пока она готовит завтрак, пока просыпаются ее чада и домочадцы, хозяева и гости, мы видим, как неудобно, стесненно они двигаются по комнате. Вещи отобрали у людей жизненное пространство – вот образ-символ, который выстраивает режиссер. Люди ходят, наталкиваясь на углы шкафов, огибая буфет и столы, перелезая через спинку «неприкосновенного» дивана. Новоявленное меццанство агрессивно вытесняет скромных розовских героев из их дома.

Знакомые чеховские мотивы из «Трех сестер» здесь разрабатываются Розовым и Эфросом по-своему: никакой «прекрасной квартиры», никакого мхатовокого «уют» тут изначально и быть не могло. Люди эти и так жили скудно, без особого достатка. У них можно было отнять разве что воздух – его и забрали. Теснота, скученность, загроможденность здесь воспринимается как синоним безвоздушного существования. Отсутствие простора, свободы передвижения, вольного дыхания сковывает не только движение тела, но и движение души. Так из достоверности режиссер извлекал элементы обобщения, условности. Путь нагнетания, сгущения натурального быта до его символического образа казался ему в ту нору едва ли не единственной формой театральности.

Спектакль «В поисках радости» развивал начатую «Добрый часом» тему «бунтарства» молодого поколения. Розов не случайно выбирал мальчишек в главные герои своих произведений. Молодость – пора откровения. Она способна напрямик и без утайки, с необузданной горячностью, свойственной юности, восстать против неправды, в чем бы та ни проявлялась в протекционизме или стяжательстве, все едино: новое поколение выказывало свою бескомпромиссность.

«Есть своя закономерность в том, что Розов делает главными действующими лицами обоих пьес младших сыновей в семье – Андрей Аверин, Олег Савин... Молодость – пора, когда формируется характер... Все то, что у других – взрослых людей – обуздано желанием сохранить спокойствие в семье, у них – этих мальчишек – проявляется с юношеской взрывчатостью, не терпящей отлагательств откровенностью и прямолинейностью»¹⁴⁷. Ах, как хотелось драматургу и режиссеру выдвинуть на авансцену именно таких молодых людей, как Андрей или Олег! В их повышенной совестливости, в их ненависти ко лжи, мещанской жажде обогащения – проступала характерная черта, знак времени. Совсем недавно героиня Александра Володина Женька Шульженко бесхитростно признавалась, что она не может не выступить против всяческой лжи и «показухи» на фабрике просто потому, что у нее «критическое направление ума».

«Фабричная девчонка» была написана в 1956 году, т.е. как раз между «Добрый часом» и «Поисками радости». Розов, как и Арбузов, тогда признавались, что вступление в драматургию такого писателя, как Володин, оказало на них глубокое и неоспоримое влияние. У Розова оно не замедлило сказаться в «Поисках радости», у Арбузова чуть позже – в «Иркутской истории». Главным открытием Володина было рождение нового героя – критически мыслящей личности. Сама общественная ситуация страны в эти годы требовала появления именно таких людей, способных свежо, по-новому, критически оценить и отвергнуть ложные, отжившие, устаревшие формы и методы работы, выдвигала их в авангард исторического процесса.

Розов сумел претворить володинское открытие по-своему: не изменяя обычной для него лирической тональности, не выходя за рамки семейно-бытовой тематики, он написал новую пьесу более тенденциозно. Пока он остался верен своему герою – школьнику

¹⁴⁷ М. Туровская. Пути, которые мы выбираем // Литературная газета, 6 февраля 1958 г.

старших классов. Его Олег Санин, влюбчивый фантазер и поэт не произносил публицистических фраз, ему еще не надо было критически осмыслить сложившуюся в семье враждебную ситуацию.

Единственное, на что по молодости своих 15-ти лет способен был Олег, – это стихийный поступок, импульсивный взрыв гнева наверняка необдуманного, но зато нацеленного точно. Вот уже нечаянно пролиты чернила на сверкающий полировкой леночкин стол. Вот уже разъяренная Леночка выбросила за окно единственное достояние Олега – аквариум с золотыми рыбками. «Они же живые!» – отчаянно кричал Олег (К. Устюгов), кидаясь к подоконнику. А потом, не помня себя, плача и задыхаясь, мальчишка срывал со стены старую отцовскую саблю и бросался рубить наотмашь, как многоголовую гидру, новенький гарнитур – налево! направо! – так, что только щепки летели!

«Мнимое благополучие взрывается скандалом. Причина – не дорогой полированный стол, залитый чернилами. Причина – в людях, густо населивших эту московскую квартиру, а стол – лишь повод, случайность».¹⁴⁸

В спектакле Эфроса, в отличие от постановки той же пьесы в театре «Современник», существовал – почти на равных – и второй герой – Генка Лапшин, которого играл А. Шмаков. Для Ефремова гражданский гнев мальчишки, поднявшего саблю, был главным мерилом стоимости пьесы, тем более, что юный Олег Табаков играл его с таким бешеным азартом, что намного перекрывал усилия других персонажей. Спектакль ЦДТ казался более тихим, мягким и вдумчивым.

В «Поисках радости», пожалуй, впервые открылся особый аналитический дар режиссуры Эфроса. Ему важен был каждый человек в доме, всех он пристально разбирал «по косточкам», докапывался, доискивался до тончайшей психологической первопричины настроения и противоречивости поведения любого живущего тут или проходящего сюда персонажа. Видел, кроме Олега, его старшего брата Федора (Г. Печников), видимо тоже способного, подававшего надежды, но слабовольно уступавшего под натиском жены Леночки – такой умненькой, такой обаятельной, милой кошечки (М. Куприянова).

¹⁴⁸ Там же.

Вслушивался, как строго и скорбно отчитывала его мать. (И монолог матери – Сперантовой, так же как поднятая сабля в руке Олега, со временем стали в истории театра приемами хрестоматийными, почти классическими.)

Но существовал в этом же доме и совсем другой человек – гость из Вологодской области Иван Никитич Лапшин (Е. Перов). Этот человек, для розовской драматургии пока что новый, заинтересовал режиссера особенно. Откуда он взялся, этот стяжатель и крутой самодур, уверенный, что в Москве деньги «лопатами гребут», не способный понять никаких побуждений, кроме самых низменных? Естественно, что он становился прямым и грозным антиподом, врагом этих «образованных» интеллигентов из семьи Савиных. Распоясавшийся хам, убежденный в своей силе «демократа», Лапшин и сына своего Генку «по-простецки» учил кулаком и ремнем, вбивал в голову мысль, что все «люди – звери, на них надо злобу иметь».

Таким нелюдимым загнанным волчонком и вырос Геннадий. Сын своего отца, кряжистый простоватый, он казался взрослее городских ребят, знал цену труду и цену копейки. Но в семье Савиных он неожиданно встретил совсем другой мир, влюбился в прелестную большеглазую тоненькую и гордую девушку Таню (Т. Надеждина), подружился с Олегом. А Шмаков играл трудный, упорный процесс высвобождения натуры цельной и сильной из под привычного отцовского гнета. И наступал момент – это была вторая пиковая ситуация пьесы. Отец учинял над сыном унижительный обыск, подозревая его в воровстве, поднимал кулак. Наверное, такое нередко случалось и прежде. Но тут Генка вдруг взрывался – хватит! С силой перехватывал и выкручивал могучую руку отца и заставлял того грузно опуститься на колени.

Так две взрывные волны впервые открывали в розовских мальчиках способность к сопротивлению. Может быть, не героизм еще. Да они вряд ли на него и претендовали. С них достаточно было, что оба ощутили реальное чувство собственного достоинства. Один выходной день, прожитый в семье Савиных с утра до вечера, казалось, не приносил никому особых радостей, одни огорчения. Почему же Розов все-таки мог назвать свою пьесу «В поисках радости», и зрители, смотревшие спектакль Эфроса, выходили из театра не подавленные, а просветленные? Наверное, потому, что вместе с розовскими мальчиками они испытали мгновенную радость преодоления, очищения от скверны. Это были короткие мгновения, но они были мгновенными истины.

«Об этом спектакле хочется сказать «мхатовский». Анатолий Эфрос с высокой чистотой утверждает в пьесе Розова диалектическое понимание жизни. Режиссер здесь умирает в актере. Форма спектакля – точная, умная – лишена броскости. Она скромна и в то же время весьма ощутима, «Проходы» героев по загроможденной комнате – неудобно, нехорошо стало жить в квартире, прежде такой постой и веселой. А потом от обычной бытовой подробности наша мысль идет глубже: как неудобно жить там, где появляется стяжательство и мещанство. Правдоподобие актерского поведения подчинено большой правде».¹⁴⁹

Пока Эфрос ставил Розова, все в его режиссерской душе было спокойно и гармонично. И мхатовский метод сгущенного, концентрированного быта, «реализма, отточенного до символа» (как определял его когда-то Вл.И. Немирович-Данченко), казался ему единственно возможным и прекрасным. Однако вокруг уже развязывалось, прежде приторможенное, движение условно-метафорического театра, и невольно смущало правоверного мхатовца богатством открывавшихся возможностей сцены.

Поэтому с радостью согласился Эфрос в 1958 г. поставить в театре «Современник» пьесу, которая могла бы, как ему почудилось, расширить возможности мхатовского реализма. Дело, затеянное Ефремовым, было близко его душе. «Мы все больше всего на свете любили МХАТ. И никто, вероятно, больше, чем мы, не критиковал тогдашнее состояние Художественного театра. Мы стали работать в искусстве, как нам казалось, из любви к МХАТ и в протесте против него, каким он был в годы возникновения «Современника».

Пьеса Эдуардо де Филлипо «Никто» была столь же остропсихологическая, сколь и не мхатовская в шаблонном понимании этого слова.

«Это была возможность для сочетания мхатовского психологизма с острой современной театральностью. А по существу, это была возможность присоединять свою боль за так называемого близкого человека к общей боли мирового искусства».¹⁵⁰

Нам уже приходилось упоминать о том, что репетиции пьесы «Никто», как, впрочем, любые репетиции и в ЦДТ, часто проходили в бесконечных спорах Эфроса с Ефремовым. Видимо, они в этом

¹⁴⁹ Н. Лордкипанидзе. Дорога, которой ты идешь // Комсомольская правда, 12 декабря 1957 г.

¹⁵⁰ А. Эфрос. Репетиция – любовь моя. С. 99

нуждались, каждый показывая свое, оттачивал, уточнял то, во что верил. «Я бы ему показал!» – восклицал позже Эфрос, работая уже в «своем» театре, надеясь, что новыми постановками сумел-таки наконец, переспорить, упрямого Ефремова. Сдается, однако, что эти режиссеры продолжают спорить – своими спектаклями – по сей день. И даже, когда Эфрос ставит спектакли – по приглашению Ефремова – в нынешнем МХАТе, они живут там наособицу, как переродные дети.

Видимо, у каждого из этих художников рано сложилось и существует поныне свое особое, личное понимание мхатовских традиций. Росли они из одного корня, но потом, каждая по-своему развиваясь стали самобытны и несходны, как не похожи были на Станиславского – Вахтангов, Мих. Чехов, Алексей Дикий или Алексей Попов. Чем резче – при общей вере – проступала в каждом своя индивидуальность, тем шире и многообразнее становилось их единое театральное направление.

Спектакль «Никто» в режиссуре Эфроса был интересен, как первый опыт применения условной декорации в сочетании с безусловностью актерской игры. Позже этот опыт утвердился надолго в его работе. Правда, возвращаясь в свой Детский театр, он смягчал явную абстрактность внешнего решения, но какая-то тяга к обобщенной поэтичности сохранялась.

В 1959 году Эфрос поставил в ЦДТ пьесу Зори Дановской «Больные мастера». «Деревенская» тематика никогда особенно не прельщала «городского» по всем своим склонностям художника. Но что-то было свежее, притягивающее в этой неоконченной пьесе молодого автора трагической судьбы, погибшей в автомобильной катастрофе во время работы в сельском клубе на Истре после окончания МГУ.

В. Розов взялся завершить пьесу Зори Дановской, связать воедино две ее линии – лирическую «автобиографическую» и комедийную, соединить историю девушки Оли, зав.клубом на селе с историей падения артели «вольных мастеров». Но вторая история явно выдвинулась в центр спектакля. Все себе подчинил образ главаря артели плотников и маляров-шабашников Яшки (А. Шмаков). Разбитной, талантливый по природе парень с ослепительным чубом, верткий, брызжущий обаянием, избалованный на легких хлебах, веселый и красивый, Яша без труда покорял деревенских девушек и в его «развенчание» не очень-то верилось.

В финале клуб на пригорке, не его руками достроенный «становился поэтическим образом. Яшка, рассорившийся с остатками артели, выбегает на воздух и идет в ночь, по мокрой траве, куда глаза глядят. Поворачивается круг... и клуб, освещенный всеми своими окнами, возникает в разных ракурсах, как навсегда потерянная мечта о чем-то хорошем и своем».¹⁵¹

Свои поиски поэтического реализма Эфрос продолжал в разных направлениях. Просто удивительно, как отважно он бросался из стороны в сторону, из одного театра – в другой, переключался из мира привычного драматурга в мир совсем неопознанный. В этих зигзагах проступала какая-то неумность, безоглядная смелость, а, может быть, и неутоленная пытливость натуры, и даже внутренняя неуверенность в единственности избранного пути. Таким неожиданным зигзагом была постановка Брехта. Брехта, которого Москва не видела на своих сценах со времен легендарной «Трехгрошовой оперы», поставленной А.Я. Таировым в 1930 г. и с тех пор прочно позабытой. Брехта, которого только что заново открыли для себя москвичи в гастрольях знаменитого «Берлинского ансамбля» с Еленой Вайгель во главе – уже вдовой великого немецкого драматурга и режиссера.

Сближение с Брехтом началось с Прибалтики. Но в московских театрах Брехта пока не оставили. Побаивалась его полемики против «системы» Станиславского, его непривычно резкое и обнаженной диалектики мысли, вызывающей революционности его социальных конфликтов и характеров. И вдруг в 1959 году театр имени Ермоловой предложил Эфросу поставить пьесу «Сны Симоны Машар» Б. Брехта и Л. Фейхтвангера. Конечно, шаг был рискованным, тем более, что пьеса не слыла одной из самых сильных в наследий писателя. И все-таки Эфрос принял это предложение, словно перчатку поднял, вызванный на дуэль. Из этой дуэли Эфрос не вышел победителем. Спектакль показался излишне обытовленным, приземленным, а его героиня – лишенной героики. Режиссер не спорил с конечным результатом своего эксперимента, но объяснял, что тут нужна была героика совсем иного типа: «известно, что в пьесе «Сны Зимоны Машар» речь идет о девочке, которая в дни оккупации Франции, видя вокруг своя предательство и лицемерие, решает одна, без чьей-либо помощи поджечь склад с горючим, чтобы он не достался немцам. Конечно, это очень плохо, если в спектакле о таком сюжете отсутствует героика. Но тут мне кажется необходимым, – писал Эфрос, – поставить такой вопрос: а

¹⁵¹ О. Дзюбинская. О вольных мастерах // Советская культура, 23 мая 1959 г.

как вообще понимать в искусстве что такое обытовление, героика или романтика? Мне кажется, мы иногда слишком прямолинейно стараемся ответить себе на эти вопросы.

Брехт, например, настаивал, чтобы театры ... на роль Симоны назначили не актрису, а маленькую девочку... (по многим соображениям) мы нарушили требования Брехта, и назначили актрису (В. Королеву), молоденькую, но все же актрису.

Когда спектакль вышел, мы получили письмо из Берлина от жены Брехта, известной актрисы Вайгель, которая, с одной стороны, выражала свое удовлетворение по поводу первой постановки Брехта в Москве, с другой – законное неудовольствие от того, что мы не воспользовались одним из важнейших советов Брехта по поводу этой пьесы. Вайгель писала, что мы даже себе не можем представить, как изменится структура спектакля, когда роль Симоны станет играть маленькая девочка. Суть заключается в том, что Симону никто не принимает всерьез. От ее вопросов ли отмахиваются, или отделяются поверхностными ответами, как это часто мы все делаем по отношению к детям.

Я снова после этого письма, как и перед началом своей работы, подумал, что замысел Брехта в этой пьесе, конечно, заключается, если можно так выразиться, в противопоставлении чистоты и наивности ребенка и продажности политиканов. Среди всех этих корыстолюбивых монстров ходит девочка, которая только что, может быть еще по складам, прочитала книгу о Жанне д'Арк и теперь смотрит на все происходящее вокруг нее с таким удивлением и ужасом, что больно становится.

Есть ли в этом образе героика? Конечно, есть. Однако это Совсем иная героика, чем, допустим, Жанны д'Арк или Зои Космодемьянской. Симона – девочка, и ее героизм в чистоте и наивности, которые она, не всегда осознавая это, противопоставляют подлому и хитрому политиканству.

Я не думаю, конечно, что мы справились с такой задачей. И, может быть, именно об этом хотели сказать вам критики. Однако все же кажется, что не с точки зрения этого брехтовского замысла или замечания, а от некоторой привычки приводить в искусстве все к одному знакомому знаменателю».¹⁵²

¹⁵² Анатолий Эфрос. Достоверность, образность, условность // Театр, 1960, № 5, с. 34-35.

Опыт постановки Брехта, может и не удавшийся, оказался для режиссера полезным. Он заставил его подумать всерьез о принципах театральности условности. Если прежде он решительно отстаивал позицию «достоверной образности», и наибольшего успеха достигал именно тогда, когда находил возможность сконцентрировать сгустить, «отточить реализм до символа», то теперь он выработал для себя иную формулу: «слияние достоверной игры и условных принципов постановки».

Эфрос был убежден, что условность и театральность могут быть хорошими помощниками только в области внешнего решения спектакля. Никакой условности в актерском исполнении он не допускал. Напротив, ему казалось, что «на фоне условного оформления необходимо играть сегодня еще более реально, еще более психологически тонко, еще более достоверно»¹⁵³. Тут он естественно опирался на опыт Станиславского, в своих увлеченных поисках и экспериментах испробовавшего самые различные условные формы, но вновь и вновь приходившего к выводу, что нет ничего более высокого в искусстве, чем психологическое открытие характеров и времени. Меняются формы, характеры, меняется время, но этот художественный принцип устареть не может.

1960-й год стал переломным в жизни Эфроса-режиссера. В его искусстве словно бы произошла своя революция. Первый спектакль, который он показал в начале 1960-го года – «Друг мой, Колька!», обнаружил возможности, еще неизведанные. Неожиданно для самого себя Эфрос высвободился из-под власти бытовых форм театра, ощутил прелесть легкой и подвижной театральности игры, не скованной обязательным житейским соответствием. Процесс раскрепощения творческой фантазии, давно подспудно назревавший, вдруг подарил ему радость свободой импровизации на сцене.

Пьеса молодого автора Александра Хмелика, в ту пору работавшего в «Пионерской правде» и отлично знавшего школьную жизнь, собственно была скорее коротким правдивым очерком – и только. Можно было ее поставить как обычную «школьную» пьесу. Но Эфрос вместе с юными студийцами второго года, еще совсем зелеными, пока ничего не умеющими, начал фантазировать, на ходу придумывать, сочинять «не просто психологический или бытовой спектакль, а представление, игру, театр»¹⁵⁴. То самое

¹⁵³ Там же. С. 35-36.

¹⁵⁴ А. Эфрос. Репетиция – любовь моя, с. 57.

«представление», которое он так ожесточенно третировал в споре с Г.Н. Симоновым, оказывалось магической, волшебной силой, с помощью которой он, как бы вольготно играя, творил новый театр.

«Когда я ставил Розова, я не знал еще, что можно придумать спектакль, а не просто воссоздать живую ткань, – писал Эфрос. В «Кольке» всевозможные вставки, пантомимные сцены и прочее приносили в спектакль необходимый кислород. И актеры так успешно чередовали совершенно натуральную игру с внезапным переходом в полную условность. Актеры сами таскали мебель и молниеносно переставляли все на сцене. И все это чем-то неуловимый обогащало смысл»¹⁵⁵.

Художник Б. Кноблок вместе с режиссером решили перенести действие на школьный двор. На широко открытой сцене поставили всякие гимнастические снаряды. В глубине чуть виднелось здание школы, крыши домов, краны, антенны телевизоров, легким абрисом проступая на сером московском небе. Когда начинался спектакль, на кольцах, брусках, на коне, на буме и трапециях висели, стояли, сидели ребята в белых спортивных формах, застывшие, словно скульптуры на стандартных плакатах из пионерской комнаты.

«Пере-ме-на-а-а!» – звонко кричала девчушка, пробегая с портфельчиком через школьный двор. И враз – все ребята, что были на сцене приходили в движение, начинали ловко прыгать, бегать, качаться, скакать, вертеться – как заводные. Сцена вмиг оживала под озорную и веселую музыку С. Прокофьева.

Так начинался и таким же образом – завершался спектакль «Друг мой, Колька!» Перемена сказывалась во всем – в подходе к «школьной теме», в способе актерской игры, в режиссерской манере, в сценографии, а, если говорить шире, – в самом мироощущении юного поколения студийцев, которые были чуть постарше тех школьников 13-14 лет, которых они играли. Спектакль как бы подводил черту под одним этапом, и отворял дверь в новый, еще мало знакомый.

Условный прием ожившей скульптуры заметно «пришпоривал» достоверность. Мало того: форма активно «работала» на содержание. Эфрос вместе с Хмеликом горячо, полемически резко выступали тут против формализма и казенщины в воспитании детей. Такая позиция театра иными школьными

¹⁵⁵ Там же. С. 57

работниками расценивалась как явление «непедагогичное», расшатывающее «устой» издавна сложившейся системы. Но театр не испугался стереотипных оценок. Против них он как раз и выступал, хлестко, озорно и непримиримо высмеивая стиль работы старшей пионер вожатой школы Лидии Михайловны (А. Дмитриева), и защищая человеческое достоинство трудновоспитуемой «троечника» Кольки Снегирева (Г. Сайфулин).

«Спектакль утверждает: школа – это не только приготовление к жизни, это уже самая жизнь. Очень простая – со шпаргалками и двойками, с гвалтом большой перемены, с утренниками, елками, футболом или катком, и очень сложная, полная драм, а иногда даже и трагедий, знающая подвиги и компромиссы, предательство и самоотвержение, крутые переломы и незаметные глаза, но очень важные движения души».¹⁵⁶

Эфрос ставил спектакль о детях, разговаривая с ними на равных – откровенно, доверительно и серьезно, называя вещи своими именами, не боясь быть неправильно понятым. И они, реальные, а не выдуманные в бумагах «методкабинета», все понимали точно – те дети, что сидели в зале, «вот эти, которые на спектакле поднимаются со своих мест, дышат вам в плечо, шепчут: «Вылитая наша Анна Николаевна» или кричат: «Из рогатки его, из рогатки!»... Аккуратненькому жанру «школьной пьесы» и «школьного спектакля» здесь положен решительный конец. Рассказывая о шестиклассниках, театр говорит о жизни, а потому и события, происходящие на школьном дворе или в пионерской комнате, имеют широкий и общий смысл».¹⁵⁷

В центре сцены стояло длинное бревно, по нему, старательно балансируя, шел толстячок-четвероклассник, Костик Востряков (В. Захарова). Тот Костик, который потом готов был «стать и стоять» у дверей учительской до тех нор, пока «персональное дело» пионера Кольки Снегирева не будет решено по справедливости»¹⁵⁸. Не так ли и весь спектакль, балансируя между правдой и неправдой, на всех рискованных поворотах сюжета, словно испытывал на спортивных снарядах выносливость и стойкость ребят.

Все шло к тому, чтобы исключить Кольку Снегирева из пионеров и выгнать из школы, как «чуждый элемент». В самом деле: демонстративно уводит с пионерского сбора, играет на деньги в

¹⁵⁶ В. Шитова. О Кольке Снегиреве и о тебе // Известия», 12 марта 1960 г.

¹⁵⁷ В. Шитова. Цит. выше статья.

¹⁵⁸ Там же.

«расшибалочку», чуть ли не связался с воровской шайкой, да еще организовал некое «Тайное общество троечников» («ТОТР») со своими «страшными клятвами», ночными явками и шифрованными письмами. Подозрительно все это и предосудительно.

И усталая Лидия Михайловна, пять лет «тянувшая лямку» вожатой, с ужасом округляет глаза. Женщина бездарная, равнодушная, заеденная комплексом «старой девы», во все еще миловидная, прихорашивающаяся, она и судьбу свою, должно быть, проморгала, потому что приучена была рассматривать вою жизнь сквозь канцелярские графики, отчеты и «мероприятия». А теперь, обозленная и иссушенная Лидия Михайловна хочет ненавистного ей Кольку Снегирева автоматически сбить с рук. А то, что перед нею – не «единица», а живой человек, это в конце-концов не суть важно. Важно, что это «нарушитель». Уже не «студийка», а молодая актриса Антонина Дмитриева играла эту роль жестко и сухо, на такой истовой вере в казенные графики, что, казалось, начни они ломаться, вместе с ними порушится и ее упорядоченная, но такая безрадостная жизнь. Так, в сущности, и происходило: под конец, жалкая и растерянная, Лидия Михайловна, казалось, вместе с поломанными клетками отчетов теряла все. Финал наступал «службистку» Лидию Михайловну в трагической безысходности.

Иначе и быть не могло. Недаром режиссер поставил против нее не «рядового» школьника, не стандартную «единицу», а личность особенную, неординарную. Кольку Снегирева играл молоденький студент Геннадий Сайфулин – это был его сценический дебют, определивший всю будущую судьбу актера. Сайфулин играл романтика, фантазера, парня, который хочет жить по-своему, а не по указке формалистики и показной благотворительности.

Надо было видеть, как менялся Колька в разных ситуациях. Тут проступал свой психологический баланс, неустойчивое равновесие, в котором мальчишка все время находился. С компанией местных хулиганов он держался, задрал нос, лихо и независимо. С вожатой он замыкался и дерзил. От «дамы-патронессы», торжественно вручавшей ему, «неимущему» школьнику, даровые ботинки он смущенно прятал глаза, а потом зло запикивал унижительный дар куда-то под шкаф. С другим вожатым, шофером автобазы Сергеем Руденко: вовлекавшим его в полезное дело, готов был попросту честно трудиться. Но, в сущности, он был совсем одинок, этот Колька. Только верная Саша Канарейкина (И. Чулая) угадывала, что на самом деле он совсем не такой, каким кажется.

Настоящее лицо Кольки Снегирева впервые проступало в той короткой драматической сцене, когда с него снимали пионерский галстук. Вытянутый строй ребят. «Снегирев, два шага вперед!» Колька выходил из строя, словно бы небрежно, вяло покачнувшись и поднимал голову. Тут только мы видели, словно взятое крупным планом, его бледное, нервное лицо, затравленный, ранимый взгляд, вздрагивающие губы, лоб, покрытый испариной, спутанные вьющиеся волосы над ним. И в тот момент, когда на его шею развязывали галстук, далеко-далеко тревожно била барабанная дробь.

Справедливость восстанавливалась где-то там, за сценой. А на школьном дворе жизнь снова «представала перед нами в неподвижности остановленного кинокадра, все замерло: девочки со скакалкой, мальчики с волейбольным мячом, на буме, на перекладине гимнастической лестницы. ... Колька Снегирев и Сергей Руденко молча идут на зрителя. И когда Сергей повязывает Кольке его красный галстук, отчаянно громкий, по-девчоночьи пронзительный голос кричит: «Перемена-а-а!!!» Сцена не просто оживает, она взрывается смехом, криком, беготней, ударами по мячу, и таким же взрывом отвечает ей зрительный зал. Нет, это не просто «хороший конец» – это бурное торжество справедливости, ее победный праздник».¹⁵⁹

«Когда радуешься за театр» – так назвал свой отзыв о спектакле «Друг мой, Колька!» Виктор Розов. Он признавался, что испытывал чувство радости и за драматурга-дебютанта, и за дебютантов студии ЦДТ, и за всех актеров, которые играют по формуле Пушкина – Станиславского («Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах»), и, конечно, за режиссера, который показал себя здесь настоящим педагогом, нашел острую, неожиданную форму.

«В последнее время на нашем театре определились два... режиссерских направления, – замечал Розов: одно, думая, что продолжает линию МХАТа, заботится о скрупулезной правденке, ставя серые, бескрылые спектакли, другое, борясь с этой правденкой, ударяется в ложную романтику, патетику, становится на ходули. И только по-настоящему талантливым режиссерам удастся создать высоко поэтические спектакли. К счастью, их становится все больше и больше. Спектакль «Друг мой, Колька!» принадлежит, на мой взгляд, к числу таких удивительных работ режиссуры.

¹⁵⁹ В. Шитова. Цит. выше статья.

«Друг мой, Колька!» рассчитан на детей среднего школьного возраста (12-14 лет). Но вы посмотрите на то, как реагируют в зрительном зале взрослые... и вы убедитесь, что возрастные рамки здесь чисто условные. Так происходит всегда, когда в спектакле есть саше главное, что не зависит ни от какого возраста, – есть темперамент, страсть, мысль, форма, есть настоящее искусство».¹⁶⁰

Спектакль действительно имел шумный, бесспорный и прочный успех в зрительном зале. «Возбужденные ребячьи лица, вырывающиеся реплики, восклицания – ребята нашли «свой» спектакль. Он страстно и непримиримо поднимает голос против фальши и скучного формализма в пионерской работе»¹⁶¹. Взрослые находили здесь «свой» спектакль, поднимавший голос против фальши и формализма в жизни.

Для Эфроса, как режиссера постановка пьесы «Друг мой, Колька!» имела поистине рубежное значение. Она вся была пронизана и приподнята единым духом вдохновенной студийности, которая охватывала и заражала, увлекала всех. В этой атмосфере как бы сами собой, в общем творческом порыве, в радости неожиданной импровизации рождались свои приемы, находки, шуточные, а вдруг и очень серьезные, содержательные мизансцены. «Студийный метод» Станиславского, с помощью которого Эфрос «разминал» пьесу, тут был как нельзя более кстати.

Но, пожалуй, именно на этом спектакле Эфрос сделал для себя открытие особенно перспективное: режиссер почувствовал власть над сценическим пространством. До этого, чаще оставаясь в пределах комнатных измерений, он научился «сгущать» быт до символа, строил мизансцену внешне «ненарочную», как бы застигнутую врасплох. В пьесе Хмелика он изгнал быт, как таковой, со сцены вообще. И вдруг ощутил непривычный холодок свободы, когда ты способен творить жизнь «из ничего», посреди пустой сцены. На глазах у зрителей могли «заиграть» спортивные снаряды, фанерные щиты и стулья. Магическое прикосновение актера к предмету мету дарило ему образ, сообщало смысл, в нем самом не заложенный.

Словом, режиссер познал таинственную природу театра, как искусства по сути своей условного. Это была уже совсем не та дурная условность, фальшивая театральность, с которой он так упорно, как истый мхатовец, воевал прежде. Здесь он уже не так

¹⁶⁰ В. Розов. Когда радуешься за театр // Литературная газета, 26 января 1960 г.

¹⁶¹ Ю. Волгин. «Друг мой, Колька!» // Вечерняя Москва, 22 января 1960 г.

уверенно повторял свою формулу «достоверной актерской игры в условном сценическом пространстве». Пожалуй, впервые режиссер прикоснулся тут к тайне сценического обобщения, вовлекающей в свою орбиту все компоненты театра – и слово и действие, и чувство и мысль, и форму и цвет, и музыку и мгновенно наступившую тишину, когда все затаили дыхание, и только где-то далеко-далеко за сценой бьет барабанная дробь.

Спектакль «Друг мой, Колька!» рождался в атмосфере острых критических баталий вокруг понятия «театральности», когда «кризис» бытового театра (на примере затянувшегося упадка МХАТ и его эпигонов) был для всех очевиден. Но не столь очевиден был вред ложной романтики, ходульной патетики, которая, распустив крылья, взмывала к вершинам «истинного новаторства», находя себе услужливых адептов. С «правденкой» МХАТа уже никто особенно не спорил, она сама себя дискредитировала настолько, что теряла даже своих прежних ортодоксальных защитников. С ложной романтикой было спорить труднее, особенно когда ее подкрепляли таланты таких режиссеров, как Охлопков или Равенских, и целые вереницы официозных почитателей в театральной прессе.

Скромный спектакль Центрального детского театра на роль могучего бойца в этих критических баталиях не претендовал. Он только подавал свою реплику в споре. Но такую боевую, которая была услышана, и эхо ее разнеслось далеко окрест, и протянулось в будущее.

Недаром в том же 1960-м году Эфрос поставил новую пьесу Розова, которая называлась «Неравный бой». Естественно, что и автор и режиссер предстали здесь в ином для себя качестве. Розов написал пьесу в манере гораздо более жесткой, суровой и лаконичной, «Бой» старшего поколения с молодыми на самом деле был «неравным». Хрупкое, трепетное, едва проснувшееся чувство любви вчерашних школьников подвергалось атакам грубым, хамским, варварским. На одной стороне была целомудренная и чистая лирика. На другой – воинствующее мещанство, насильно подавляющих свободу личности юного человека. Примирения в этом «неравном бою» нет и быть не может.

– Молодежь пошла – дрянь!

– Дрянь!

– Пыль!

– Пыль!

*– Беда с нашим молодым поколением, беда!
Не нравится мне оно, прямо говорю...*

*– Все они растут отворотительными
эгоистами. Упрямые, самовлюбленные и
воображают себя сверхчеловеками!*

*– Что говорить – поколение с
червоточинной! –*

– вторят друг другу сорокалетние персонажи Розова. В новой пьесе, построенной как сплошная дискуссия, спор не прекращается в течение всего августовского вечера. Он начинается в спокойной тишине шахматной игры, далеких гудках паровоза, монотонном говоре соседки, кличущей за сценой пропавшую козу. А потом с каждой репликой, с каждым выводом нового человека пьеса закручивается все сильнее и сильнее как тугая пружина.

Прочитав пьесу «Неравный бой», Эфрос почувствовал, что деликатные и мягкие пастельные краски прежнего Розова здесь не понадобятся. Вместо уютных одноэтажных домиков с палисадниками, указанных в авторской ремарке, режиссер поставил на сцене длинный облупленный барак, где и расселил героев. «... Барак не спутаешь ни с чем, он уродец нашей эпохи. Но это именно уродец, времянка; предполагалось, что он проживет два-три года, а он задержался на целых тридцать лет и вместе с теснотой, клопами, коммунальным духом, сплетнями ввалился в наше сегодня».¹⁶² (Когда Розов увидел макет, он воскликнул: «Как же я не догадался написать барак!»). Точная догадка режиссера, творившего (вместе с художниками В. Лалевич и Н. Сосуновым) декорацию-символ, на этом не остановилась.

В центре всей сцены поставили железную кровать с проваленной сеткой, как бы выброшенную во двор – на помойку. Вокруг этой кровати, на ней, в ее присутствии строились все мизансцены старшего поколения. Молодежь оттеснялась в глубину, где едва виднелись силуэты башенных кранов – там происходили их лирические объяснения, первые свидания. Авансцену плотно забирали себе разжиревшие свиноподобные люди в майках, в пижамных штанах, валяющиеся на скрипучей кровати, жующие, исторгающие пошлости и угрозы. Эти персонажи, словно пришедшие из драматургии Островского, современные самодуры,

¹⁶² З. Владимирова. Каждый по-своему, с. 127.

беспардонно вваливались в спектакль, заметно удалявшийся от прежних чеховских измерений.

Тут уместны были крупные мускулистые тела, зычные голоса, сочные, яркие краски. В старом галифе и шлепанцах выходил отец, сломавший жизнь двум сыновьям, а теперь готовый убить каждого, кто прикоснется к его дочери Лизе. Григорий Степанович Галкин (Е. Перов) – человек грубый и страшный, мог всхлипывать от боли за свое дитя, «закрыв лицо крупными руками, собирая остатки сил, чтобы в следующую минуту броситься с балясиной в руках на обидчика»[163]. А рядом с ним «лепил с размаху свой приговор дядя Роман (И. Воронов), привыкший рубить сплеча не только мясо на своем мясокомбинате»¹⁶⁴: одно слово – «гулящая!».

Против этих увесистых фигур, властно захвативших центр сцены, режиссер мог выстраивать только легкие, летящие, почти невесомые мизансцены молодых, пробегами пересекающих пространство по диагонали, в тщетных попытках перечеркнуть враждебную силу. «... вот хочет убежать от страшных и грязных слов Лиза. Бежит к правой кулисе, потом обратно, вскакивает на скамейку, на стол, стремительно пересекает сцену, пытаюсь прорваться к калитке. Девчонка испугалась, девчонка хочет домой... А вы видели, как мечется от щелчков по клетке птица в один угол, в другой, кверху, больно ударяясь о потолок? Есть что-то от птицы в стремительных испуганных движениях девушки. И перечеркивает пространство сцены красное платье, вспыхивает алым огнем то здесь, то там».¹⁶⁵

Силы были явно неравными. И хотя молодые стойко защищали свое человеческое достоинство, свое право на любовь, у мещан находились более «веские» аргументы. Двое молодых людей – Слава и Лиза полюбили друг друга, впервые сказали высокие чистые слова, кажется, ничто на свете не может им помешать. «То есть как это – ничего не поделаешь?! Очень даже мы поделаем!» – «Он еще и не человек (Слава)... Человека-то мы из него только делаем!» Насилие над личностью, над чувством, которое становится чуть ли не предметом уголовного разбирательства – вот методы бесцеремонной «бдительности» этих «грубиянов по убеждению, общественных, социальных наглецов».¹⁶⁶

¹⁶³ В. Максимова. Еще раз Розов... // Московский комсомолец, 16 апреля 1960 г.

¹⁶⁴ Б. Шитова. О достоинстве человека // Литературная газета, 9 апреля 1960 г.

¹⁶⁵ В. Максимова. Цит. выше статья.

¹⁶⁶ А. Эфрос. «Неравный бой» // Театральная жизнь», 1960, № 4.

Обратим внимание на последние слова режиссера. Если прежде в его привычном лексиконе встречались чаще определения этические, нравственные, психологические, то теперь он прямо называет вещи своими именами, расширяет конфликт до явлений общественных, социальных. Чувствует, что настала пора открыто бить тревогу, и – вместе с драматургом – вклинивается в общественную проблематику.

Примирения сторон быть не может. «Если я сейчас уступлю, – говорит Слава, – я ведь потом все в жизни уступить могу... все продать, предать, у меня уже чести не будет... совести... Я не уступлю ни на один микро-микрон... не уступлю!» И дает торжественную клятву Лизе: «Сегодня 24 августа. И я буду любить тебя всегда – ты это знай!»

Речь идет не только о защите любви, но об «упорной защите самостоятельности – как свободы человеческой личности»¹⁶⁷. Молодые бродят, взявшись за руки, по предрассветной Москве – они двое счастливы, полны друг другом, им ничего не нужно от этих насильников, «социальных наглецов», даже их извинения (так играли Славу и Лизу Ю. Комаров и Т. Надеждина). «Мне не надо, – говорила Лиза прямо в лицо дяде Роману. – Я все равно никогда не прощу. Я всю жизнь буду ненавидеть вас и уничтожать всеми средствами!»

Спектакль и пьесу «Неравный бой» можно было упрекнуть (и упрекали) в чрезмерной резкости противоборства двух лагерей. Высказывалась мысль, будто «Эфрос преувеличил зло, раздул его; рядом с этими «большими быками» жалкими кажутся «маленькие тореадоры» – Славка и его девушка; тем самым в спектакле сместились пропорции жизни... Слишком смачно показанные мещане – это уже чрезвычайное происшествие... Явление перестает быть типическим, его опасность в спектакле скорей преуменьшена – из-за двух-трех клинических негодяев не стоило копья ломать! Жаль, что, стремясь яснее откристаллизовать идею, Эфрос сделал изображение плоским, однолинейным».¹⁶⁸

Думается, однако, что в перспективе времени яснее видится спектакль, в котором Розов с Эфросом впервые откровенно (и поэтому резко) заговорили о процессе социального расслоения в современном обществе. «Неравный бой» репетировался параллельно со студийной постановкой «Друг мой, Колька!» и спектакли вышли

¹⁶⁷ Н. Лордкиланидзе. Юность выигрывает бой // Комсомольская правда, 1 апреля 1960 г.

¹⁶⁸ Э. Владимирова. Каждый по-своему, с. 123.

почти одновременно. Взаимные токи обостренной публицистики и ненависти к мещанству из пьесы Хмелика в пьесу Розова и обратно, безусловно проникали. Спектакль «Неравный бой» вовсе не преувеличивал и не раздувал зло, не мог рисовать «плоскими и однолинейными» – «слишком смачно показанных мещан». Ведь если что-то действительно всерьез запомнилось и развилось потом из розовского произведения, то именно эти две фигуры «грубиянов по убеждению», сыгранные Е. Перовым и И. Вороновым с убийственно яркой силой обобщения.

Непривычна была – для Эфроса и для детского театра – эта яркость и этот прямой указующий перст – вот они, виновники, вот насильники, вот зло, против которого надо восставать. Но их непременно надо было увидеть, узнать, показать прямо в лицо и детям и взрослым. А публицистика, что ж, она всегда выступает спутницей социальных открытий. При всей своей обычной точности деталей, правде актерского существования, внутренней достоверности и поэтичности, режиссерский метод Эфроса набирал экспрессию оценок, стремительную броскость мизансцен, сгущенную эмоциональность обращения – прямо в зал.

Ближайшие постановки Эфроса в ЦДТ после спектаклей «Друг мой, Колька!» и «Неравный бой» подтвердили, что наметившаяся эволюция его творчества не была случайной. Что происходило в эту пору с режиссером? Можно сказать, что он нашел и занял свою позицию в искусстве. Позицию гражданскую и художественную.

Первые годы, проведенные в ЦДТ, первые спектакли, при всем их шумном успехе, иногда неожиданном даже для самого их создателя, были временем разведки, поисками своего пути, своего почерка, стиля, индивидуальности. Теперь пора ученичества, впитывания и претворения традиций, пора часто внимательная и бережная, а подчас и дерзко безоглядная, сменилась движением более твердым и уверенным. Произошло какое-то внутреннее самоопределение, размежевание на «свое» и «чужое», в жизни и в искусстве тоже.

Эфрос вошел в 60-е годы как художник, который сделал свой выбор. Для поколения «шестидесятников» такой шаг был едва ли не решающим. Слишком резко пролегало тогда размежевание среди творческой интеллигенцией – той, которая всерьез, надолго поверила в необходимость всей правды, какой бы горькой она ни была, и той, которая этой правды страшилась. Драматизм определенной позиции, которую твердо избрал для себя режиссер, был связан с немалым риском, с нелегкими испытаниями. Отстаивать

слово правды теперь, хотя и «не запрещалось совсем, но и не разрешалось вполне». Но так хотелось верить...

С азартом неопита, перед которым как бы впервые открылся ясно осознанный, устремленный к правде путь, Эфрос ринулся по нему радостно, напролом, словно не зная преград. Прежний комплекс «аутсайдера» был отброшен за ненужностью. Наверное, никогда еще – по своему внутреннему мироощущению – Эфрос не был так близок к тенденциозной гражданственной позиции Ефремова, как в эти годы.

В начале 60-х годов одну за другой Эфрос ставит в ЦДТ пьесы, в которых поднимаются острее проблемы времени преодоления «культы личности» и восстановления ленинских норм в партийной и общественной жизни. Разумеется, проблемы эти затрагивались здесь лишь в той мере, в какой прикасались к судьбам юных героев. Но от этого их сегодняшняя боль, их тяга к справедливости не заглушалась.

«Бывшие мальчики» Н. Ивантер 1961 г., «Перед ужином» В. Розова 1962 г., «Они и мы» Н. Долининой 1964 г. – вот цепочка спектаклей Эфроса, продолжающих и по-своему развивающих линию, начатую «Другом моим, Колькой» и «Перед ужином», линию приобщения детей к откровенной правде жизни, свободной от покровов лжи. Новые спектакли прежде всего учили своих юных зрителей думать, решать для себя те вопросы, которые прежде обходились молчанием. Возможность высказывания от своего имени прямо в зрительный зал – вот что увлекало тогда режиссера вместе с близкими ему актерами, вместе с начинающими студийцами.

Соответственно и формальные искания режиссера нацеливаются на еще большее сближение достоверности с условностью. «Наблюдательность и обобщение почти смыкаются» (И. Солжвьева). Сцена становится открытой ареной публицистических раздумий, подчиняется, а иногда и поглощается мыслью.

«В «Бывших мальчиках» зал внимательно смотрит на сцену... Зал размышляет. Режиссер хотел заставить зрителей думать, угадывать, решать те самые вопросы, с которыми они неизбежно столкнутся в жизни»¹⁶⁹. Как должен поступить вот этот парень Володя Максимов (его играли А. Мартенко и Б. Ованесов) – порывистый, угловатый, абсолютно не способный произносить

¹⁶⁹ В. Сухаревич. Мальчики взрослеют // Комсомольская правда, 7 октября 1951 г.

громкие слова? Что романтичнее – поехать после окончания школы вместе со своим классом и любящей девушкой на строительство электростанции в Сибирь? Или пойти пионервожатым в детдом, где у него на руках остается хулиганистый и озорной и хвастливый мальчишка Санька Тюриков (Б. Захарова), у которого матери нет, а отец осужден и сослан? Как заменить ему отца, если Санька вовсе этого не хочет, сам сбегает из детдома, чтобы «освободить» Володю от себя, и он мог – вслед за любимой – уехать на стройку? Что важнее: воздвигать плотину ГЭС или растить людей?

Все эти и многие другие вопросы, брошенные пьесой Нины Ивантер в зрительный зал, остаются без ответов, но будоражат юные умы. Взрослеют мальчишки на сцене и в зале. Взрослеет детский театр. По мнению опытных педагогов – слишком рано, как-то противозаконно взрослеет...

Но Анатолий Эфрос упрямо гнет свою линию. Ему на подмогу устремляется тот же верный друг – Виктор Розов. Теперь, после XXII съезда партии, когда даже в «больших» театрах идут «антикультовые» пьесы – «Персональное дело» А. Штейна и «Крылья» А. Корнейчука, драматург детского театра пишет пьесу «Перед ужином», где те же острейшие политические вопросы времени «пропускает» через сознание молодого человека.

Позже, мысленно обращаясь к Розову, Эфрос скажет об этих переменах в его драматическом мышлении так: «... вы теперь уже не совсем тот, что раньше. Вы ищете каких-то новых путей, каких-то более жестких и даже, если так можно выразиться, более открыто гражданственных сюжетов.

Одни это горячо приветствуют. Другие тоскуют, по прежнему милому их сердцу Розову. Когда вышел «Неравный бой», одна наша актриса, краснея от негодования, отвергла этот «ужасный барак», где теперь решили поселиться розовские герои. Ее выводил из себя хрякоподобный Роман, заслонивший милейших мальчишек.

Одни радуются тому, что в «Перед ужином» вы заговорили почти как публицист, других это выводит из себя.

Что же касается меня, то я понимаю ваше желание найти новое и готов терпеливо и добросовестно ждать, пока вы его найдете.

Вы сейчас как бы просто называете в своих новых пьесах ту сумму вопросов, какая останавливает ваше внимание. Вы предлагаете нам эти новые названия. А затем, вероятно, вы напишете пьесу, в которой одно из этих новых названий, один из этих новых

вопросов будет художественно исследован, как художественно исследовали вы в свое время ваших мальчишек».¹⁷⁰

Так скажет Розову режиссер, уже умудренный опытом, в середине 70-х годов. А в начале 60-х он увлеченно бросится вслед за автором, сменяя «легкое дыхание» «Доброго часа» напряженными ритмами «боя» (Т. Шах-Азизова).

«Милый мой магнитофон, запомни нас такими, какие мы есть. Авось со временем мы будем лучше и что-нибудь сделаем для человечества. Авось!» – этими доверчивыми, нежными словами герой пьесы 14-летний школьник Ваня Неделин (В. Лакирев) заканчивал спектакль «Перед ужином». Мальчик еще не научился вести разговоры «на политические темы». Он только с волнением прислушивается к откровенным спорам взрослых, а свои чувства доверяет магнитофону.

Речь идет уже не просто о мещанах, не о хапугах и хамах. Куда там. Впервые Розов пишет как публицист. В разговорах взрослых мелькают совсем иные слова, непривычные понятия – о том, что такое «культ личности», «нарушение законности», «показуха», «приписки»... Говорят прямо все, что думают, что годами копилось за душой невысказанным и впервые прорвалось. Без подтекстов, без недомолвок, волнуясь, запинаясь с непривычки, люди торопятся высказаться. Все немного взвинчены и слегка растеряны, словно вдруг очутились на поле боя.

Кто-то, как старший Неделин (М. Нейман), принимает долгожданные перемены всей душой, с надеждой и верой. Человек дела, он впервые почувствовал себя политиком. Иллариона Егорова (Е. Перов) неожиданно уволили с работы. Грузный, властный человек растерян: Как же так? За его плечами – целая эпоха, реконструкция, пятилетки, «культ», все обстоятельства, формирующие и деформирующие характеры. Он, который честно шел вместе со страной, вдруг оказался не у дел?! Нет, это какая-то ошибка, временное заблуждение. И тут старший Неделин взрывается: «Научили тебя против твоей же собственной совести идти! И врать-то тебя учили не как-нибудь, а в интересах дела! На благо всему народу! Восстанови свою совесть, Лара, очень этот прибор необходим человеку...»

Пришли новые времена. Вспомнили о совести. Илларион кипит, ищет поддержки у «большого начальника» Серегина

¹⁷⁰ А. Эфрос. Репетиция – любовь моя, с. 87-88.

(И. Воронов), но того тоже спустили с вершины. Серегин – тип обобщенный, символ, монумент, памятник себе. Бесстрастное, непроницаемое лицо, всем – рукопожатие, демократическая фамильярность. Тщательно зачесанная лысина, дорогой, но, избави бог, не модный костюм. Спокойные слова: «Не клеветцы, брат, на нашу замечательную действительность». Какие там новые времена? Просто пауза, перерыв. Но неожиданная вспышка ярости в ответ на реплику, что «с культом покончено на веки вечные»: «Погодите, его (т.е. Сталина) еще обратно понесут».

И вдруг под конец – удар, катастрофа, провал: разговор, кажется, записывали на магнитофон?! Он, который раньше «собирал материал» на других, поверил, что времена изменились, раз «собирают материал» на него. «Бывший «большой начальник» уносит свое отяжелевшее тело на негнущихся ногах, как у покойника...»¹⁷¹

Разумеется, он «перестроится», будет рьяно играть в новые игры.

Берегитесь его, – говорит театр.

Вот, оказывается, зачем понадобился доверчивый детский магнитофон. Иван твердо говорит ему, доверяя как другу: «Клянусь бороться с гадами!» Эта запись не будет стерта. Иван запальчиво назовет свою 14-летнюю подружку Иринку «сталинисткой» за то, что она посоветует ему «скрыть орфографические ошибки перед мировой общественностью». Зал ответит дружным смехом. А младший Неделин, Гриша растерянно упрекнет мать: «Мама, зачем ты нас учила быть добрыми, справедливыми, честными?»

Конечно, магнитофон запомнит их такими – доверчивыми и честными мальчиками, которые могут давать серьезные клятвы, а могут и блаженно замирать на целую минуту, впервые заметив вьющиеся колечки на шее у Иринки...

Спектакль «Перед ужином» был как бы «увиден» глазами Ивана – Б. Лакирева и тем смягчен. Казалось, будто худенький мальчик даже не «играл», а просто слонялся по квартире (подобно Андрею Аверину) и внимательно, с удивлением всматривался в то, что вокруг него происходит. Но вместе с ним всматривались и думали тут же, в разгаре действия, те, кто сидел в зрительном ном зале.

¹⁷¹ А. Тамаев. Две паузы перед ужином. // Известия, приложение, 22 декабря 1962 г.

Последним «серьезным» спектаклем Эфроса в ЩДТ была постановка пьесы Н. Долининой «Они и мы». В паузе перед ним он подарил малышам веселую сказку-феерию Б. Катаева «Цветик-семицветик», изобретательно переплетая реальность с условностью. Легко и весело было фантазировать вместе с актерами и студийцами, творить чудеса из ничего, только с помощью воображения. Можно было даже запустить долговязого жирафа ... в космос, так, что все в это могли поверить. Словом, и здесь, в забавных детских представлениях режиссер продолжал те же поиски, что и в спектаклях «взрослых».

«Крупнейшие сегодняшние драматические писатели часто прибегают к какому-то ранее невиданному сочетанию натурального, жизненного и театрально-условного»¹⁷² – эта мысль в начале 1960 -х годов стала для Эфроса путеводной. Пьесу талантливой ленинградской учительницы и журналистки Натальи Долининой Эфрос поставил демонстративно открытым театральным способом. На свободной сцене стояли три черных классных доски, на них ребята мелом писали место и время действия, и больше ничего. Только актер на сцене и зал, ему внимающий, криками его поддерживающий. «Мы не играем – мы разговариваем с вами о жизни» – вот девиз спектакля.

*... Скажи, какой ты след оставишь?
След, чтобы вытерли паркет
Или незримый, прочный след
В чужой душе на много лет?*

Эти стихи Л. Мартынова, программные для спектакля, читал прямо в зал, стоя на авансцене молодой актер Б. Лакирев. Какой ты след оставишь на земле? – вот о чем всерьез заговорил театр. Пьеса недаром названа была почти вызывающе: «Они и мы» – в ней звучал требовательный призыв выбора своей позиции в жизни от тех, кто был на сцене, и в зале тоже. Речь шла о протесте против формализма и показухи в комсомольских делах. «Настало время решать самому. Иметь собственное мнение. Отвечать за себя. Взрослых в пьесе не было вообще. Одни дети, обыкновенные, такие же, как в зале». Вчерашние студийцы, вместе с которыми режиссер «придумал» спектакль.

¹⁷² А. Эфрос. Штамп мой – враг мой // Режиссерское искусство сегодня. М., Искусство, 1962, с. 295.

Эфрос перемежал сюжет пьесы (так же, как в «Кольке» – пантомимами) интермедиями в манере агитплаката, стремясь поднять события пьесы – до обобщения, превратить факты – в проблемы.

Звонок! «Мальчики и девочки с веселым криком вкаты вешалку, повесят на нее пальто и плащи, и кто-то напишет на доске: «Действие I», и вдруг все повернутся лицом к залу, выбросят сжатые кулаки вперед к зрителям и проскандируют: «Так о чем же эта пьеса? Думайте, пожалуйста! Не забудьте, вы пришли сюда, чтобы думать над своей жизнью!»¹⁷³

Заметим этот почти брехтовский прием, словно подсказанный недавним острым и заразительным впечатлением от студийного спектакля «Добрый человек из Сезуана» в вахтанговском училище. Наверное, отсюда – и прямое обращение в зрительный зал, и новая манера читать стихи, скандировать текст, и призыв думать, мыслить на сцене. Куда девалась прежняя камерность, сдержанные комнатные интонации, психологические полутона, ощущение «четвертой стены»? Условность шаг за шагом теснила привычные формы бытового театра, и вдруг как будто расчистила, освободила сцену.

Но Эфрос и здесь, в новых формах, остался верен себе, своему пристрастию к психологическому театру. Он притушил детективную фабулу пьесы – розыски некоего «Юпитера», подбрасывающего ребятам «угрожающие» записки – помалкивать на «диспуте о честности и принципиальности», организованном по всем известным стереотипам. Мягко, легким пунктиром проходили эти детективные поиски через весь спектакль. В конце-концов, не столь уж важно было, кто именно скрывался под именем «Юпитера» – «безыдейный» скептик Толя Пивоваров (Г. Сайфулин) или кто-то еще. Как на самом деле пройдет диспут? – вот что главное.

Вперед выдвигался серьезный конфликт – между секретарем комитета комсомола Славкой Кузьмичевым и членом комитета Вадимом Остроумовым. Конфликт личный, общественный и политический. А что если попробовать перевернуть все с ног на голову? Отбросить к черту всю эту парадность, заранее подготовленных ораторов и выступления по шпаргалкам? – Как можно, кто нам разрешит?! – Да мы сами, давай попробуем, переиграем все – выпустим неподготовленных, пусть кто хочет, то и говорит! – Не положено... Почему «не положено»?

¹⁷³ А. Романенко, Л. Кудрявцева. Так о чем же эта пьеса? // Учительская газета, 2 июня 1964 г.

Тысячи таких «почему», как молнии, пересекали сцену, летели в зрительный зал. Ради чего жить? Что такое комсомол? Что значит – быть «идейным»? Кому верить? Кто прав?

Вадим Остроухов (В. Ованесов), смело решивший перевернуть формалистический шаблон в комсомольской работе, открыто пошедший против задуманного карьеристом и демагогом Кузьмичевым лживого «мероприятия», становится героем спектакля. Это ему из зала кричат с восторгом ребята: «Правильно!», «Дай ему, Вадька!», «Так его!» А в антракте по фойе, по коридорам бегают, спорят, шумят такие же, похожие на Вадима, чем только что разбуженные, увлеченные ребята. И задумчивый педагог признается режиссеру: «Один ваш удачный спектакль может заменить двадцать наших уроков».¹⁷⁴

Но пока зрители и критики горячо обсуждали спектакль «Они и мы», спорили о возможности постановки таких острых вопросов на сцене детского театра, говорили о слитком явном его «повзрослении», режиссер Эфрос уже ставил спектакль в другом театре. Он действительно повзрослел, и было естественно назначить его главным режиссером молодежного театра.

Анатолий Эфрос пришел в Московский театр имени Ленинского комсомола в сезон 1963-1964 гг. – на самом гребне современных общественных и художественных перемен. Когда театр активно настаивал на своем праве говорить со зрителем откровенно на самые острые гражданственные темы. Когда возник театр на Таганке, который возглавил процесс возрождения лучших традиций революционного театра 20-х годов, традиций Мейерхольда и Маяковского, Вахтангова и Эйзенштейна, обогащенных опытом позднейших открытий «эпического театра» Брехта. Когда театр психологического реализма шел на сближение с театром условно-метафорической образности, чтобы поднять «житейскую поэзию» (А. Эфрос) до символического обобщения. Поиски синтеза условности и достоверности, к которым тяготела режиссура Эфроса, стали одной из самых перспективных, ведущих идей театральной жизни того времени.

Впрочем, Эфрос не торопился прокламировать эти идеи. Он начал свой путь главного режиссера с шага для себя традиционного –

¹⁷⁴ Б. Евсеев. «Вы пришли сюда, чтобы думать» // Московский комсомолец, 4 июня 1964 г.

весной 1964 года поставил новую пьесу Розова «В день свадьбы». В новый коллектив он пришел не один: вслед за ним потянулись самые близкие ему актеры, бывшие студийцы ЦДТ, на его спектаклях выросшие, понимавшие его с полуслова – А. Дмитриева, (имя не читается) Сайфулин, Л. Дуров, В. Лакирев. И главную роль в пьесе Розова он отдал Антонине Дмитриевой.

Внешне могло показаться, что на новом месте в режиссуре Эфроса все осталось по-прежнему: снова розовская пьеса, те же актеры из Детского театра, та же тематика внутреннего самоопределения человека, способности сделать в жизни свой трудный выбор. Но на самом деле, внутренние перемены произошли немалые. Повысился возрастной ценз героев, и стало ясно, что время «розовских мальчиков» кончилось: тот анализ жизни, который устраивал в Детском театре, здесь не годился.

Розов выбрал совсем иную среду – рабочую слободку маленького провинциального города на Волге. Ремарки его пьесы указывали на грубый, неказистый, шершавый быт. Люди, этим бытом крепко повязанные, говорили о вещах житейских, высчитывали рыночные цены – почему ныне рыба да зеленый лук? Готовясь к большому празднику, думали прежде всего о том, во что он семье обойдется.

Эфрос вроде бы не отказывался от густо выписанного бытового колорита пьесы. Но из самого быта извлек его высокую поэтическую мелодию. Главное событие пьесы – предстоящую свадьбу – он разработал как неотвратимо нарастающую катастрофу. Казалось бы, долгожданная радость вот-вот войдет в дом, но на самом деле входило не свободное чувство любви, а гнетущее чувство ложно понятого долга. Тема несвободы человеческого поступка вступала в спектакль сразу, постепенно разрастаясь и превращаясь в беду.

У портала открытой сцены справа и слева были повешены свадебные костюмы – черная пара жениха и белое платье невесты – они так и останутся не востребованными.

А на сцене, широко окольцованной сдвинутыми разномастными столами (художники Е. Лалевич, Н. Сосунов), выстроится в центре лабиринт стандартных стульев. Через него, разбирая, отодвигая и отбрасывая стулья в сторону, с дороги, будут продирается герои в своей предсвадебной суете, как сквозь строй формальных установлений. Сценическая метафора читалась ясно: свадьба не по любви есть лишь формальное исполнение долга, сделка с собственной совестью. Дал слово – держи его, даже наперекор

своей совести, своей истинной любви. Нет, Михаил, – захомутают тебя, пойдешь под венец, как миленький. Не захочешь, так через заводские организации можно заставить. И честный работающий парень, покорно соглашается – ничего не попишешь, обещал ведь. Хотя в городке, «в рядах» уже видели Клаву Камаеву – его вернувшуюся любовь...

Режиссер строил весь спектакль, чувствуя его нарастающую тревожную перспективу, его трагический финальный разрыв. Почему так суетится отец невесты, почему нет волнующей радости в словах морщинистого ночного сторожа? Ведь дочь замуж, наконец, выдает. «Ни на секунду ни присядет Илья Григорьевич Садов, перечисляя покупки, что предстоит сделать к свадьбе. Ходит по двору мелкими, торопливыми шажками, речь сбивчива, суетлива, руки в постоянном движении: откупорит бутылку пива, поднимет крышку, спрячет в карман, поставит бутылку на один стол, тут же переставит на другой. И все время по пустякам и как-то бестолково обращается к мастерящему что-то Мише, вроде бы с подчеркнутым достоинством хозяина дома, но и в то же время с преувеличенной, неестественной ласковостью, даже чуть заискивая».

... «Честное ли дело-то идет или наоборот», – скажет Илья Григорьевич в конце пьесы. Салов – В. Соловьева, кажется, с самого начала мучится этим вопросом... Чувствует какую-то фальшь, не уверен, точно ли любит Михаил его неприметную, некрасивую Нюру». ¹⁷⁵ А. Дмитриева брала на себя весь внутренне противоречивый, крутой драматизм пьесы. «Ее Нюру, председателя профкома, так легко представить себе до хрипоты спорящей из-за какого-то нарушения КЗоТа с администрацией, терпеливо вслушивающейся в чью-то очередную жалобу, напористо наседающей на неповоротливого завхоза». ¹⁷⁶ Женщина ладная, слегка располневшая, Нюра Салова была натурой сильной и страстной, не изнеженной жизнью, но давно стосковавшейся по любви и готовой твердо ее отстоять.

В характере Нюры, какой ее выписал Розов, ясно проступало, как и в арбузовской Вальке из «Иркутской истории», влияние героинь первых пьес Володина, его «фабричной девчонки» и Тамары из «Пяти вечеров», в чем сами драматурги с радостью признавались. Всех их тогда привлекала возможность выйти за пределы привычно очерченного круга персонажей, открыть новый для себя, более демократичный социальный пласт, пристально взглянуть на то, как

¹⁷⁵ К. Щербаков. Перед свадьбой // Комсомольская правда, 8 мая 1954 г.

¹⁷⁶ Е. Сувор. Перед решением // Известия, 16 июня 1964 г.

живет сейчас народ, чем держатся устои простой рабочей семьи. Недаром к той же среде, к тем же «володинским» мотивам и характерам так потянулись в те годы и Ефремов и Товстоногов, каждый их по-своему претворяя.

Для Эфроса в розовской пьесе ближе и драгоценней всего была тема внутреннего освобождения героини. Женщина, плотно своей средой детерминированная, вроде бы во всем уравненная с мужчинами, могла теперь спокойно «качать права», отстаивать свою независимость, запросто решать и общественные и личные дела. Но, как ни странно, это равноправие не приносило ей ни желанного чувства свободы, ни счастья.

Дмитриева глубоко зачерпывала эту сложную диалектику современной женской судьбы. Ее Нюрка накануне свадьбы внешне держалась вполне спокойно и хватко: «Пойдет? – спрашивала она про Михаила. – Ну и все!» Без всякой застенчивости, деловито примеряла свадебные обновки, без кокетства принимала поздравления. Свой долгожданный завтрашний день она выстрадала, и готова была добиться своего права на брак с любимым человеком во что бы то ни стало. Так будет все-таки свадьба? Ну и порядок!

Но странно: чем более уверенно Нюрка утверждала свои права, тем более явственно проступала ее внутренняя лихорадка, ее тревога. Так начинался поединок Нюрки с самой собой: с той женщиной, которая открыто способна любимого через комсомол, через профсоюз, через партком заставить пойти с ней под венец, и той, которая тайно стыдится брать чужое счастье, ей не принадлежащее, но такое желанное... Вот это мучительное противоборство женщины с самой собой и заставляет ее так яростно, грубо и сильно кричать в ночной тишине пароходу, идущему по Волге: «Почему он так гудит?! Не кричи! Не кричи! Не кричи!»

А потом приходило трагическое освобождение, с кровью вымученное «второе рождение» человека, победа над самой собой. Уже пройден Загс, сделана желанная роспись, уже гости весело и шумно заняли столы, усадили «молодых», разлили по рюмкам вино... И вдруг, вырываясь из свадебного кольца, Нюрка запрокидывалась на руки гостей и отказывалась от Михаила: «Лети! Тебя люблю, не себя!» Грянул неуместный свадебный туш духового оркестра. Замахали на него руками. «Говори, Нюрок, говори!», – сквозь слезы бормотал отец. И дочь вылетела из-за стола вперед.

– «Отпуска-а-а-ю! – вырвалось из груди Нюры, и показалось, что это кричит раненая, но все-таки взмывшая в небо птица. С

вскинутыми вверх руками, с белой фатой за спиной Нюра в эту минуту впрямь была похожа на птицу.

– От-пус-каю! – разнеслось второй раз, и подумалось, что так, наверное, может, и имеет право кричать женщина, когда в муках дает она земле новую жизнь... Так, пожалуй, оно и было: ведь в самой Нюре в этот миг родился новый сильный человек».¹⁷⁷

Первый спектакль Эфроса в театре Ленинского комсомола показал движение режиссерской мысли, развивающейся по своим законам. Не изменяя ни себе, ни Розову, он продолжал традиции, заложенные в ЦДТ. Но спектакль был поставлен уже зрелой, уверенной рукой. Каждый характер и их соотношение, слияние в ансамбле были взяты в сложном выразительном ритме, где скрещивались, пересекались разнонаправленные порывы, желания, воля. «Толпа гостей... в финале этого спектакля предстает как своего рода единый организм, как монолитное воплощение неподвижного, косного духа привычных житейских правил... Как молния врезается в эту тесную, единую толпу – решение Нюры... Замешательство, общее движение – Нюра отважилась на такое, что, может быть, уже скоро человеческие отношения будут полностью построены по законам правды и всеобъемлющей справедливости».¹⁷⁸

Излюбленная розовская тема нравственного выбора, взятая на ином человеческом материале, испытывала каждого героя под все нарастающим и нарастающим давлением. Эфрос, как всегда, нагнетал внутренне напряжение постепенно, почти незаметно протягивая его под текстом, за текстом, чтобы под конец 1-го и 2-го акта обрушить его на зрителя вместе с текстом («Почему он так гудит!», «Отпускаю!»)

«Жизнь на сцене прочувствована, прожита, схвачена в ее подлинности, неповторимости, многокрасочности» и претворена в «театральность, как наиболее точный и яркий способ открыть, передать мысль, живое наблюдение, волнение, гражданскую устремленность». Перед нами – «один из наиболее плодотворных путей освоения и развития традиций русской сценической правды, школы Станиславского и его соратников» – «способ переплавлять

¹⁷⁷ З. Владимирова. Подвиг Нюры Саловой // На смену, Свердловск, 12 августа 1964 г.

¹⁷⁸ Е. Калмановский. Театральность и жизнь // Вечерний Ленинград, 19 марта 1965 г.

жизненную подлинность в энергичную, выразительную и содержательную театральность».¹⁷⁹

Словом, первый шаг Эфроса в новом театре был сделан уверенно и точно. И хотя пьеса Розова по тем временам еще вызывала упреки в «мрачности» и «беспросветности», спектакль в Ленкоме был единодушно поддержан и одобрен.

Казалось бы, режиссер мог спокойно продолжать свою традиционную линию развития, начатую в Центральном детском театре. Но осенью того же 1964 года Эфрос открывает новый сезон спектаклем, в котором его искусство делает неожиданный зигзаг. Позже, в книжке «Репетиция – любовь моя» он назовет свои повороты – изгибами. «Когда мы смотрим медицинскую кардиограмму и там идет прямая линия без всяких изгибов – значит, жизни нет. Изгиб означает жизнь. Так и в нашем деле. Сыграю, может быть, хуже или лучше, но я должен все время читать рисунок. Ясно, как выгнутая проволочка...

Нужна точная структура, как одно с другим связано. Когда читаю акт – читаю структуру. Структура – это изогнутая проволочка».¹⁸⁰

Режиссер ведет здесь речь об анализе пьесы, но, в сущности, открывает внутренний закон своего творчества: изгиб означает жизнь. Послушный велениям времени, чутко улавливающий в его атмосфере живое движение, изгиб неизбежных перемен, художник им подчиняется. Структура режиссерского движения Эфроса, действительно, похожа на изогнутую проволочку или, вернее, на спираль. Потому что любой изгиб, поворот, зигзаг в его работе означал не отказ от прошлого, а развитие, не измену, а обновление.

Так было и теперь. Эфрос поставил одну из первых пьес начинающего драматурга Эдварда Радзинского, с которым судьба его свяжет надолго, так, что даже оттеснит влияние Розова. Пьеса называлась задорно, по-мальчишески: «104 страницы про любовь», и прямо вклинивалась в споры «физиков» и «лириков», занимавшие в ту пору умы и сердца людей, переживавших невиданный размах эпохи НТР.

Юный писатель, лирик по натуре, разумеется отдавал предпочтение движениям сердца, а не велениям рассудка. В любовном поединке молодого талантливый физика Электрона

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ А. Эфрос. Репетиция – любовь моя, с. 33-37.

Евдокимова с юной стюардессой Наташей побеждала она, внешне легкомысленная «чудачка», смеющаяся «глуповатым смехом», но живущая не по замысловатым перфокартам ЭВМ, а по извечным законам человеческой доброты.

Как поставить такой спектакль? Послушный очередному «изгибу проволоочки», Эфрос решает отказаться от театральных приемов вовсе, и заменить их более современными – кинематографическими (коль скоро сам М.И. Ромм предсказывал неминуемую гибель театра под напором могущественного молодого кино-искусства!). Итак, все театральные атрибуты долой, изгнать со сцены любой «быт» или «условность». Все заменит легкий, динамичный монтаж кино-кадров – и больше ничего не нужно – такое задание дает режиссер своим достойным художникам – В. Лалевич и Н. Сосунову.

В стремительном ритме кадра мелькали кабинеты НИИ, кафе, аэропорт, улица, метро, зоопарк – случайные точки, где как бы ловил героев глаз объектива, долго на них не задерживаясь. Современные интеллектуалы, талантливые, первоклассные ученые, скептики и острословы, работая, небрежно перекидывались шутками. На самом-то деле молодые физики в душе были убеждены в непобедимом могуществе «технократии», которая неизбежно завоюет весь мир.

Встречаясь с Наташей (О. Яковлева), Евдокимов (В. Корецкий) особенно не затрачивался, боясь потерять на эту «чуть-чуть случайную девочку» лишнюю минуту. Дело жизни концентрировалось для него там, в аппаратной НИИ, где есть прикосновение к высшей «тайне». Там – своя обособленная каста посвященных, свой стиль поведения, свой жаргон, остроты и песни. На не посвященных – взгляд свысока, как на «низшую расу». В самом деле, что может смыслить в их высоких таинствах науки эта чуть манерная, хорошенькая рыжеволосая девушка в синем костюме стюардессы с маленьким чемоданчиком в руке? Да ровным счетом ничего.

Эфрос так и строил свой спектакль, как бы небрежно, словно шутя «пробрасывая» один эпизод за другим. Но внутри протягивалась через все кадры своя «изогнутая проволоочка» – с каждой встречей нарастало чувство, вовсе не шуточное. С легкой бравадой Евдокимов гнал его прочь, не желая подчиняться «устаревшим» эмоциям. Но только под конец Наташа, бескомпромиссно жившая по этим «устаревшим» понятиям, давала

ему жестокий урок - своей смертью. Спасая других, стюардесса погибала в загоревшемся самолете.

Можно было бранить (и бранили!) молодого автора за столь «мелодраматический» финал. Но в спектакле он звучал символически. Последний кадр, отвлеченный от ненужных подробностей, подавал крупным планом только смятенное лицо Евдокимова – физика, ошибшегося в главных своих расчетах, впервые постигшего трагическую власть лирики.

Так, в ультра-современном антураже режиссер продолжил движение сверхзадачи своего творчества – анализ глубинных, порой непредсказуемых чувств, раскопки таинственных сил духовного подсознания. Его новые героини, девушки ничем особенно не примечательные, обыкновенные леди из «толпы», каких много, оказывались способными на подвиг преодоления себя, как Нюра Салова, на подвиг жертвы собой, как Наташа. И в «народной драме» Розова, и в «кино-репортаже» Радзинского Эфрос прокладывал свою неуклонную, все более трудную тропу.

В пьесе Алексея Арбузова «Мой бедный Марат» эта режиссерская тропа пошла круто вверх. Новый для Эфроса драматург, с которым он потом долго будет неразлучен, ставил его привычных героев в непривычные обстоятельства. Казалось, словно розовские мальчики и девочка были специально вынуты из комнатных измерений, из мерного течения будней одного дня, одного вечера, и поставлены в ситуацию экстремальную, чтобы пройти через испытания войной, временем, судьбой.

Режиссер почувствовал, что пьеса Арбузова требует разряженного воздуха, свободного пространства, где можно будет поставить этот опыт, провести испытание героев, и потому максимально разгрузил сцену. В темноте, когда гаснет свет, слышится голос постановщика, читающего авторскую ремарку: «То ли сказка, то ли притча, то ли быль...» При свете на сцене видна была старая никелированная кровать, на которой кто-то лежал, укутавшись с головой, стоял колченогий стул, общипанный кем-то буфет. «Чувствовалось – тут беда, горе-горькое. Не быт – останки быта; не жизнь – а то, что от нее осталось; скорей уж условная жизнь, чем условный театр».¹⁸¹

Смена времен отражается на больших фресках в глубине, во всю стену; 1 акт – война – «смятенные, бурные лица, как серые

¹⁸¹ Е. Холодов. Если все-таки быль... // Комсомольская правда, 18 февраля 1965 г.

осколки снарядов», второй – послевоенные годы – «более стройный порядок, зеленый сумрак белых ночей», третий – «спокойная и незыблемая золотисто-коричневая мозаика, намертво вмурованная в цементную стену».¹⁸² Опыт, который поставлен на судьбе трех героев – Лики, Леонидика и Марата, ведет к благополучному результату. Лика и Леонидик соединились. Но спустя годы, Марат, вернувшись, ломает опыт. Кажется, будто он, не разбирая дороги, ринулся на эту цементную стену и, сжав кулаки, закричал «Как вы тут живете?!»

«Даже за день до смерти, не поздно начать жизнь сначала», говорит автор, награждая Марата – Ликой, за то, что есть на земле такие вот люди, не винтики в машине человеческого бытия, но творцы и рационализаторы этой машины.

Четкая, точно продуманная структура прощупывалась в режиссерском решении спектакля. Но это была «структура изогнутой проволоочки». Казалось, будто «режиссер чертил диаграммы и сложные кривые человеческих отношений. Вычерчивает психологические реакции и пунктиром намечает диалоги души и сердца, происходящие вне слов. Если бы зримое и невидимое поменялись местами, сцена превратилась бы в сложнейший пульт, испещренный цветными лампочками сигналов».¹⁸³

Такое построение казалось бы слишком рациональным, если бы Эфрос не нашел здесь язык подтекста, язык жеста, движения, интонации. Мы слышим тончайший, задумчивый говор, шепот, мягкие, неназойливые паузы, погружаемся в зоны молчания. «А ну подумаем...» – приглашает нас Анатолий Эфрос. Никаких сантиментов, никакой дымки, никакой недоговоренности – полнейшая откровенность. Вот Лика, Марат, Леонидик. Знакомьтесь. Такими застигла их война. Вот такими настиг их мир. А вот такими сделали их годы. «А ну подумаем...»¹⁸⁴

Вот почему здесь не только время проверяло людей, кто чего стоит, но проверялись и сами прожитые годы – чего стоили они. Острее всего это чувствовала Лика – Ольга Яковлева, та исхудавшая, замотанная в платки девочка, что лежала в блокадной ленинградской квартире на койке, не в силах согреться. Потом время

¹⁸² И. Уварова. «Мой бедный Марат» // Московский комсомолец, 18 февраля 1965 г.

¹⁸³ И. Уварова. Цит. выше статья.

¹⁸⁴ Е. Холодов. Цит. выше статья.

трижды ставило ее перед выбором. И признавалась себе: «Я словно все еще принадлежу той девочке сорок второго года... во всем ей послушна». И потому была уверена, что «человек всегда должен всем жертвовать для другого». Но жертвенность неизбежно оборачивалась усредненным, усталым благополучием, с которым вынуждала себя мириться уже не та девочка-заморыш сорок второго года, а выросшая из нее рыжеволосая Афродита. Марат помогал ей понять, что человеку не нужны искусственные подпорки в жизни. И тогда Леонидик исчезал, уезжал, возвращая Лику – Марату.

Психологический треугольник, в котором вращались, проходя через жестокие испытания, сначала 17-летние дети 1942 года, потом молодые люди 1946 года, а затем взрослые – 1960 года, завершался призывом Лики: «Ты только не бойся, не бойся быть счастливым... Не бойся, мой бедный Марат!»

В арбузовском спектакле почти демонстративно проступали те поиски «психологической мизансцены», о которых потом скажет П.А. Марков в своей замечательной статье «Заметки о трех режиссерах»: «Его мизансцены поражают неожиданностью, нестройностью, иногда нарочитой смазанностью. Порою они кажутся необыкновенно изысканными, но побеждают своей непреднамеренностью, как бы импровизационной случайностью и неперемнной психологической достоверностью. Само декоративное решение исходит из психологической значительности мизансцены, предопределяется ею, а не наоборот. Так постепенно выковался один из режиссерских принципов, утвержденных Эфросом более, чем кем-либо из режиссеров.

Это, если можно так выразиться, относительность сценического пространства».¹⁸⁵

Если в «Моем бедном Марате» это искусство «психологической мизансцены» еще обнаруживало свои «строительные леса», и жесткий структурный каркас действия, казалось, выпирал на поверхность, то в новом спектакле того же 1935 года он был утоплен в мимолетной случайности, невнятице действия, как бы застигнутого врасплох, невольно подсмотренного, а не выставленного на всеобщее обозрение.

«Снимается кино» – так озаглавил свою новую пьесу Э. Радзинский, вынося на поверхность тот принцип кинематографичности, который режиссер применил к его пьесе

¹⁸⁵ П. Марков. Заметки о трех режиссерах // Театр», 1977 г., № 3, с. 118.

«Про любовь». Но так же, как там речь шла не только о любви, так и здесь – не только о кино.

В судьбе Анатолия Эфроса этот спектакль сыграл роль особую. Пожалуй, впервые в жизни он мог высказаться со сцены очень лично, впервые приотворить ту тему, которая была для него главной. Это была тема творческой свободы художника и внутреннего долга перед самим собой, перед искусством, перед жизнью.

В пьесе шла речь о кино-режиссере, который ставил новый фильм. Дело было даже не в прямом совпадении с биографией самого режиссера, с его муками и сомнениями при работе над новым произведением, с многочисленными разнородными и досадными помехами на его пути, часто сковывающими волю, искажающими замысел, терзающими душу, превращающими репетиции в каторгу. Все это было так близко, так знакомо, как если бы драматург сам побывал в его шкуре. В этом не было ничего удивительного: ведь замысел новой пьесы вызревал у драматурга, сидевшего в зрительном зале рядом с режиссером, который ставил в это время его предыдущую пьесу.

Больше всего взволновало и привлекло Эфроса то, что Радзинский как бы незримо прикоснулся к потаённому, скрытому от глаз, молчаливому процессу, который незримо совершается в душе художника, и который даже выразить в словах невозможно, да и не нужно. А если сказать – все будет не то, грубо, не точно, приблизительно. Станет достоянием гласности, прозвучит отчужденно, спугнет тайну и принесет одно разочарование. Должно быть, поэтому режиссер Неечаев у Радзинского говорил очень мало, больше думал и молчал.

«Пьеса начинается с предсъёмочного беспорядка, а когда наконец что-то налаживается, объявляют обеденный перерыв и режиссер уходит отдыхать. В конце картины написано «Затемнение», потом «Свет», и вся вторая картина заключена в одной фразе: «Режиссер сидит на стуле в комнате отдыха и молчит». И опять – «Затемнение». Так часто приходится после репетиции уйти в пустую комнату и молчать, что, дойдя до этой фразы между двумя затемнениями, я, – признавался Эфрос, – вдруг разволновался. Уж очень много за этой фразой вставало. И дальше я читал пьесу

запоем, будто в первый раз в жизни рассматривал собственную фотографию».¹⁸⁶

В 1956 году Эфросу исполнилось сорок лет, его уже перестали числить в «молодых режиссерах». В жизни его наступила переходная пора, когда не положено скидки на молодость, и спрос идет другой, и сам к себе относишься более требовательно и сурово. По праву он получил пост главного режиссера, но чувствовал, что пока не свершил на этом посту того, что можно было бы назвать настоящим театральным событием. Первые спектакли здесь прошли с несомненным успехом, но истинных открытий не принесли. Эфрос стоял перед порогом, не зная как к нему подступиться, как перешагнуть. Ощущение неуверенности, несвершенности, смутное веление непознанных, неизведанных возможностей бродило в его сознании.

Как ни странно, он чувствовал сейчас, что держится менее твердо на ногах, чем в Центральном детском, когда ставил «Добрый час» или «Кольку». Тогда выбор позиции, твердость решений, неколебимость веры ему сопутствовали почти неизменно. Теперь ситуация изменилась. Мир усложнился. То, что выглядело таким простым и ясным в конце 50-х годов, к середине 60-х оказалось замутненным, набухало внутренними противоречиями. Одновременно чрезвычайно усложнился мир искусства, его окружавший. Особенно мир кино-искусства. Прежде итальянский неореализм открывал перед ним то, что было ему самому, как наследнику традиций Станиславского, продолжателю линии развития раннего Художественного театра, необычайно близко, понятно и родственно. Теперь один только фильм Федерико Феллини «Восемь с половиной» поразил его своей сложнейшей психологической и художественной структурой настолько, что поверг его в смятение и не выпускал из своего покоряюще загадочного влияния...

Под властным воздействием искусства Феллини, казалось, и был задуман и поставлен спектакль «Снимается кино». Драматург и режиссер, собственно, даже не собирались этого скрывать, напротив, полагали для себя за честь опереться на прозрения гениального фильма, даже привести из него «цитату».

Подобный замысел потребовал от Эфроса решительного пересмотра всей своей эстетической программы. Он как бы должен был стереть с грифельной доски все знакомые с детства формулы, и остаться наедине с пустым и черным пространством. Да, так он и

¹⁸⁶ А. Эфрос. Репетиция – любовь моя, с. 41.

поступил, одним махом изгнав всякую декорацию со сцены вообще. Если раньше, идя от достоверности к обобщению и условности, он то «сгущал» быт, то обходился лаконичными вещами или предметами-символами, то теперь отказался от всякого «жизненного соответствия».

«Эфрос настолько заинтересован психологическим развитием действия и установлением внутренних взаимоотношений, что пренебрегает твердым и точным жизненным соответствием, – заметил П.А. Марков. – Один и тот же сценический предмет – диван, находящийся по бытовому смыслу в фойе кино-фабрики, внезапно становится кроватью в одинокой комнате, не вызывая ни возражений, ни сомнений у зрителя. Эфрос точно учитывает, что влияние кино, в атмосфере которого с детства воспитывается зритель, резко изменило восприятие зрителя, легко принимающего быструю смену эпизодов».¹⁸⁷

Спектакль «Снимается кино» как бы весь происходил в сознании и подсознании кино-режиссера, которому предстоит снимать фильм, но у которого пока нет ни ясного замысла, ни приемлемого го сценария, ни распределения ролей. Весь спектакль – это творческие мучения создателя. И все, что живет вокруг него, рождается скорее его раздумиями, догадками, сомнениями, чем реально существует, независимо от его сознания. «Странность» поведения персонажей в этом спектакле, «интуитивные озарения, удар не по логике, а по эмоциям» (Т. Шах-Азизова), как раз и получали свое объяснение в таком решении, рассчитанном на ассоциативность мышления режиссера.

Подобный замысел, конечно, выдавал свою генетическую связь с фильмом «Восемь с половиной». Но если там герой Марчелло Матростроне, тоже охваченный муками творчества кино-режиссер, находился во власти вселенских, фантазмагорических ассоциаций, и Феллини – на материале кино – ставил фильм о распадающемся мироздании, то русский режиссер на такие масштабы не замахивался. Для Эфроса и его героя хватало пока только близлежащих ассоциаций. Достаточно было, что он посмел с терзающей тревогой вдуматься в свою собственную судьбу, как в общую судьбу таланта среди поколения «шестидесятников».

Спектакль непрерывно вершил суд над кино-режиссером Нечаевым, который должен снять фильм, но его не снимает, потому что его могут «снять» (или «закрыть»). Казалось, это был

¹⁸⁷ П. Марков. Заметки о трех режиссерах, с. 118.

«Страшный суд» героя над самим собой, потому что все юпитеры, громоздившиеся в пространстве сцены, большие и малые, были направлены своими стеклянными глазами на него. На его совесть, на его судей, обвинителей и защитников, по логике мучительного самосознания героя. А разбросанный «реквизит» выглядел обломками человеческого бытия.

Вот почему «вместо быта в этом спектакле «играет» символ: символический жест, символический персонаж, символическая музыка, символическая декорация». Тут неуместны бытовые оправдания, здесь «Нечаев будет ударом кулака в воздух распахивать воображаемое окно и бережно брать из рук джазиста воображаемую гитару. Чувства не всегда выражаются здесь так, как в жизни. Иногда и чувства и глубинный смысл сцены складываются в действие, в символически выразительный жест. Нечаев в отчаянии бьется в захлопнувшуюся дверь с испорченным замком, за которой скрылась его возлюбленная, и в силе, страстности этих ударов – все накипевшее в герое, в пьесе, в нас».¹⁸⁸

В такой стилистике можно было бы найти некоторое сближение с брехтовским «эффектом отчуждения», если бы не пронизывающая весь спектакль лирическая мелодия, изначально свойственная режиссуре Эфроса. Дистанция, отделявшая актера от быта, бросавшая его в волны условности, не приглушала, но поэтически приподнимала боль его души. Даже джазовое трио, сопровождавшее движение всего спектакля, как некий «греческий хор», служило не контрапунктом, не противостоянием, но глубинным пронзительным лейтмотивом душевных волнений героя. История несостоявшегося фильма звучала в острых и звенящих, вопрошавших и восклицающих ритмах музыки как призыв к поиску творческой истины. Впервые вступившая в режиссуру Эфроса власть музыки переводила его постановку в иное, поэтическое измерение.

«На первый взгляд – это трагикомический рассказ о злоключениях одного фильма. На сцене – павильон кино-студии, съемка, похожая на шабаш ведьм, слух о «закрытии» картины, страдания режиссера Федора Федоровича Нечаева, который, несмотря ни на что, решает продолжить работу...

Однако пьеса Э. Радзинского и спектакль А. Эфроса выходят далеко за границы сюжета и захватывают в свою орбиту большие и трудные вопросы жизни художника и вообще человека наших дней. Речь идет о нравственном законе современника, о жизни по правде,

¹⁸⁸ Т. Шах-Азизова. В движении // Театр, 1966, № 3, с. 38.

по убеждению, или – по соображениям выгодного, но призрачного благополучия».¹⁸⁹

На роль Нечаева режиссер искал актера, «в ком какая-то художественная мука сочеталась бы с той неопределенностью, которая являлась, на мой взгляд, не недостатком, а принадлежностью образа. Это та «неопределенность» и даже иногда «рыхлость», которая делает художника то приспособленным для полного восприятия и перевоплощения, то как бы рассеянным и выключенным из всего, что его не волнует. Пожалуй, таким актером в нашем театре был А. Ширвиндт...». Но роль эта требовала от актера такого «подвига человеческой откровенности и самоотдачи, ...как будто не просто на сцену, а в его собственную жизнь вошли все эти мучения, все эти заботы».¹⁹⁰ Недаром в роли Нечаева Ширвиндт, действительно, совершил для себя подвиг, заново переродился, как большой актер, с разбуженным подсознанием.

«Дорогой мой, мне скоро тридцать, – говорил о себе Нечаев, – и это, деликатно говоря, не совсем молодость».

«Да, он не из молодых, он из «недавних молодых», как принято теперь называть художников, которые лет восемь-десять назад шумным и разноголосым отрядом появились на горизонте нашего искусства, литературы, кино... Многое в Нечаеве дает нам право увидеть в нем фигуру, характерную для части молодой художественной интеллигенции наших дней. В его поисках и метаниях мы находим очень много знакомого – и радующего, и тревожащего... Он и сам уже настолько созрел, что не может не признавать за окружающим права судить его... И грызет его червь неудовлетворенности... беспощадно-прозрачной, доводящей до иступления, т.е. единственно плодотворной.

Неудовлетворенность – это сейчас не чувство, не ощущение, а состояние Нечаева... «Первый успех. Ты сделал совсем не то, о чем мечтал... Но ты уговорил себя: «Я это делаю только потому, что фильм про молодежь должен был понравиться. И смелость твоя по мелочам тоже должна была понравиться. И стиль твой был общий, уютный... Но успех был. И ты поверил, что в общем, вещь не так уж плоха. А дальше – то же. И ты стал мастером вещей, обреченных нравиться».¹⁹¹

¹⁸⁹ А. Анастасьев. Почерк художника // Известия, 29 октября 1965 г.

¹⁹⁰ А. Эфрос. Репетиция – любовь моя, с. 41-43.

¹⁹¹ Б. Панкин. Снимается кино... // Комсомольская правда, 11 ноября 1955 г.

Но тут вдруг после просмотра сам режиссер говорит себе «стоп!»: «А мне не нравится материал! Все это мило, но все это, как в жизни, но так теперь не снимают только ленивые». В споре с самим собой «плохим» представителем главка, с популярной «критикессой», с юными экстремистами и пожилым, издавшим виды редактором Нечаев бракует «отснятый материал», отстаивает свое право на гражданский поиск, отказывается принять терновый венок мученика – «быть гонимым становится потребностью. Быть обруганным – это так эффектно» (Б. Панкин).

И внятно слышатся ему теперь только слова старой актрисы (его произносила С.Б. Гиацинтова): «Мы все научились быть правдивыми и настолько простыми, что искусству стало скучно. Оно зевает. Оно становится похожим на диетическую столовую. Украдены пафос и взлет, и скорбный рот трагического актера. А вместо них – застенчивый шепот. Но шепот-то не потрясает. Талант властвует на взлете, он на пределе виден!» Этот монолог зрительный зал неизменно встречал аплодисментами.

Встречал его – как упрек самому себе – и режиссер Эфрос. Мужественно отказывался от соблазна быть «гонимым», выслушивал слова, брошенные Нечаеву, как обращенные и к нему тоже. «Понимаете, не то страшно, что есть плохие люди... А страшно то, когда плохих людей боятся... Вы-то почему сейчас боитесь?» Этот требовательный, жестокий вопрос долго звенел в воздухе над головой колеблющегося, смятенного режиссера, пока его не поднимали ввысь нарастающие звуки трубы. «В финале Нечаев стоит в мучительном раздумье, полный стыда, сожалений, неуверенности. Он стоит и молчит, а вокруг загораются софиты и юпитеры, на авансцену выходит трубач и, подхваченный широкой оркестровой мелодией, «играет подтекст» – играет просветление, рождение надежды и еще бог знает что, что потрясает и трогает нас».¹⁹²

Чистый зов трубы (звучавший как откровенно-благодарная «цитата» из финальной мелодии Нино Ротта к феллиниевскому фильму; поднимал и в зале и на сцене невероятное, почти необъяснимое волнение. И подчиняясь этому невыразимому в словах чувству, выбегали из глубины на авансцену, под свет юпитеров все действующие лица, чтобы встать рядом со своим режиссером и ударить руками по струнам невидимых гитар.

Спектакль «Снимается кино» прозвучал как волнующий призыв, обращенный и к самому постановщику. Эфрос чувствовал,

¹⁹² Т. Шах-Азизова. Дит. выше статья, с. 38.

что он должен дать на него ответ. Таким ответом стала для него чеховская «Чайка», премьера которой состоялась весной 1966 года на гастролях театра в Вильнюсе.

«Чеховская «Чайка» – первый классический спектакль для нынешнего состава труппы театра имени Ленинского комсомола, – рассказывал режиссер. – До сих пор мы ставили современные пьесы, и переход к Чехову чрезвычайно ответственен. Тем более, что его пьесы имеют большую и славную традицию. Но, приступая к работе, мы старались забыть об этом, и попытались поставить «Чайку» как современную пьесу. Поставить так, как будто Чехов наш автор, который написал для наших актеров, для нашего театра».¹⁹³

Замысел был ясен, почти декларативен: поставить «Чайку» как современную пьесу, «созвучную сегодняшним проблемам», по-новому оформить спектакль, найти иную, чем прежде, трактовку персонажей, открыть «нечеховские» ритмы. Сказать «новое слово».

Режиссерское искусство Эфроса совершало очередной зигзаг, даже, можно сказать, рывок, в котором откровенно проступал вызов сложившимся канонам. Перчатка была брошена, казалось бы, самому драгоценному в жизни Станиславского – чеховским традициям Художественного театра. Эфрос ставил «Чайку» как нарочито антимхатовский, антилирический спектакль. Но был уверен, что воюет не со Станиславским, а с рутинным вырождением некогда прекрасных чеховских спектаклей на сцене нынешнего МХАТа.

Еще недавно Эфрос выступал против любой предвзятости режиссерских концепций, «Мне не нравится, – заявлял он, – когда в театре видны так называемые «режиссерские построения», как не понравилось бы смотреть на человека, у которого сквозь живые и подвижные черты лица проглядывала бы черепная коробка или сквозь полное движения и энергии тело – скелет.

Мне даже кажется, что нет ничего легче в театре, чем придумать пусть очень оригинальное, смысловое, логическое или образное построение. И труднее всего, будучи мудрым и глубоким, оставаться при этом живым и естественным, как Шекспир или Чехов... Редко какой спектакль очаровывает нас свободным дыханием непосредственности».¹⁹⁴

Казалось бы, только что он показал спектакль «Снимается кино», в котором решительно смел со сцены все придуманные

¹⁹³ Премьера состоится в Вильнюсе // Советская Литва, 10 марта 1966 г.

¹⁹⁴ Театр, 1965, № 4.

«режиссерские построения». Но теперь взял в руки одну из самых недоступных, сокровеннейших пьес классического репертуара, и опять, словно какой-то бес толкал в ребро, принялся выстраивать жесткую и категоричную концепцию. Что побуждало его поступать словно наперекор собственным словам?

Вспомним, что к середине 60-х годов театральная ситуация в стране и за ее пределами резко изменилась, набрала невиданную дотоле динамику развития. В общем процессе явственно проступала активная «брехтизация» сцены, увлечение Поэтическим театром, тенденциозная набатность современных инсценировок прозы, свободное обращение с классикой. На чеховских спектаклях этот процесс сказался особенно заметно. Чехова ставили «с той бесстрашной откровенностью, что была присуща искусству 30-х годов» (Б. Гаевский). Глубоко поразили воображение режиссера чеховские спектакли, увиденные им в Праге.

Вслед за Б. Бабочкиным и Г. Товстоноговым, открывавшими в Малом театре и в БДТ нового «жестокое» Чехова, Эфрос пошел дальше. Его замысел был воинственно бесстрашен, казался вызывающим. На репетициях он уславливался с актерами: «Как будто живет среди нас большой писатель. Он принес в наш театр свою новую пьесу «Чайка». И мы ставим ее первыми и вообще впервые! Без привычных штампов лирического «паузного» спектакля. Без многочисленных наслоений «чеховщины». Действенно. Активно»¹⁹⁵

«Чайка» стала для Эфроса, как для каждого режиссера, кто когда-либо брался ее ставить, произведением автобиографическим. Здесь развивалась та близкая ему тема, судьбы таланта, которая только что с таким откровением прозвучала в пьесе Радзинского. Естественно, что героем спектакля сделался молодой талантливый писатель Костя Треплев, с негодованием отвергавший рутину современного театра и отважно провозглашавший: «Нужны новые формы! Новые формы нужны, а если их нет, то ничего не нужно!»

Итак, тот самый Эфрос, который еще совсем недавно тщательно и ученически послушно следовал мхатовским традициям, вдруг решил на их дерзкий пересмотр. Никаких пауз и подтекстов! Никакой поэзии природы, дали, простора, никакого «колдовского озера»! Есть только грубый дощатый помост и такая же грубо сколоченная из досок стена, отрезающая от человека света и воздуха. Люди, выбегающие в этот загон, резко стучат молотками по

¹⁹⁵ Московский комсомолец, 10 июня 1966 г.

крокетным шарам, словно отбивая время. И в таком же угрожающем ритме нервно палят друг в друга репликами – как будто электрические разряды вспыхивают между ними. Никто даже не замечает одинокого талантливую юношу Треплева (его играл недавний выпускник Шукинского училища В. Смирнитский), который, как подросший серо-белый птенец, ходит, мотается неприкаянно по дощатому помосту-эшафоту, хочет, пытается взлететь – и падает, подбитый равнодушной суетой окружающей пошлости.

Спектакль восставал против чудовищной жестокости людей, неспособных не только понять, но даже просто выслушать друг друга. Тема распавшейся «связи времен», разобщенности, некоммуникабельности людей, лишенных «общей идеи» – «бога живого человека», входила в «Чайку», заставляя ее остро современно откликаться на психологические и общественные перемены середины XX века. Режиссер выделял и подчеркивал эти современные настроения с раздраженной экзальтацией.

Понятно, что в таком решении Нина Заречная (С. Яковлева) теряла свои претензии на роль героини, Чайки этого спектакля. Вначале – восторженная провинциалочка, легко и бездумно проходящая мимо погибающего на ее глазах юноши, и со свистом рассекающая воздух кнутом, замеченная столичной «знаменитостью». А в конце – черная, постаревшая, все еще летящая, как обугленный мотылек, на свет тригоринской любви, спаливший ее. Эта Нина становилась не только жертвой, но и виновницей финальной трагедии.

Режиссер вершил суд над человеческой глухотой и бессердечием всех, кто становился участниками свершившейся беды. Каждого обвинял в причастности к преступлению, никого не щадил. Ведь их виной был убит единственный среди всех настоящий талант, быть может, будущий великий писатель – человечество, идущее им на смену, обеднело, обокрадено на одну-единственную стоящую Личность.

Маленький учитель Медведенко (Л. Дуров) был поглощен своей назойливой, настырной и безответной любовью. Добрый дядюшка Сорин (А. Вовси) терял всю свою доброту, агрессивно нападая на доктора Дорна (А. Пелевин), который брюзгливо отказывался его лечить... Так можно было перебрать всех, ни в ком не найдя поддержки и сочувствия. Сочувствия к себе неожиданно вызывал только человек, казалось бы, самый благополучный – преуспевающий писатель Тригорин (А. Ширвиндт), сквозь усталое

равнодушие которого вдруг проступала такая понятная – измученная загнанность растраченного таланта...

Но главной виновницей гибели Треплева в спектакле становилась его мать, знаменитая актриса Аркадина (Е. Фадеева). Когда грозные раскаты были уже в воздухе, и Костя готов был разорвать свои рукописи, и уйти с пистолетом в руках, Аркадина, молодежавшая, прехорошенькая, бросая игру в лото, выходила на авансцену, показывая «вещь», подаренную ей харьковскими почитателями. (Тут Эфрос давал свою «ключевую мизансцену».) Все сбегались к ней полюбоваться брошкой, поднятой над водоворотом сгрудившейся толпы. «Да-а, это вещь!» – оценивал управляющий именем Шамраев (В. Соловьев) с трезвым знанием дела. И сразу гремел выстрел...

«Лопнула склянка с эфиром!» Успокоенная мать напевала пошленький романс «Не уезжай, голубчик», как гимн ликующего эгоизма. Уже доктор подошел к Тригорину, чтобы сказать о случившемся. Уже тревожно и отчаянно (как метроном; выкрикивала цифры лото Маша (А. Дмитриева). Но Аркадина все продолжала и продолжала самозабвенно распевать «голубчика», в то время, как медленно шел занавес с силуэтом чайки, нарисованной словно бы детской рукой.

Спектакль вызвал споры, долго не утихавшие. В зале не было равнодушных: когда-то дерзкое решение Эфроса возмутило, а кого-то, напротив, восхитило. Что это было? Преступление перед Станиславским, измена ему, или парадоксальное развитие его поисков? Каждый отвечал на этот вопрос – в меру своих пристрастий – категорично.

Разумеется, мхатовцы были возмущены подобным своеволием по отношению к их «законному достоянию» – «Чайке». Но собственная недавняя постановка «Чайки» на сцене МХАТ, бесславно провалившаяся, подрывала «законность» их возмущения.

Более значительными для режиссера были упреки его учителей и наставников, которых он уважал безмерно: П.А. Марков и М.О. Кнебель рассердились на своего ученика всерьез. И даже много лет спустя не могли простить ему той «Чайки». В статье «О трех режиссерах» Марков упрекал Эфроса в «гиперболизации отдельных элементов творчества Чехова, подменявшей и сужавшей Чехова. Волна утверждения некоммуникабельности как основного принципа творчества Чехова захватила и Эфроса, – писал он.

Западное театроведение признало Чехова предшественником абсурда, не замечая полной противоположности миропонимания Чехова этому направлению. Суровость и требовательность Чехова становились адекватными неприятию человечности, более того – знаком ненависти к людям. Но все пьесы Чехова построены на стремлении человека «достучаться» до другого. Теория неприятия человека продиктовала Эфросу его «Чайку». Ненависть, взаимная вражда заменили сочувствие. А так как искусство Эфроса обладает непререкаемым даром увлекать актера, добираясь до его творческой сердцевины, то положенные в основу спектакля эмоциональные элементы были доведены до высочайшего драматического накала, искривившего Чехова».¹⁹⁶

Эти строки П.А. Марков напишет в 1977 г., два года спустя после опубликования книжки Эфроса «Репетиция – любовь моя», (где режиссер попытался объяснить свою интерпретацию «Чайки»), после недавнего успеха мольеровского «Дон Жуана» и «Женитьбы» Гоголя, которые были еще свежи в памяти критика, и «вызывали удивление и восхищение (его) прозорливостью». Но «Чайку» он ему простить не мог.

Сразу после премьеры первый чеховский спектакль Эфроса подвергся резкой критике. Только редкие статьи осмелились его поддержать. «Чехов без пауз», – так назвал свою рецензию на «Чайку» А. Свободин, спокойно и рассудительно объяснявший суть режиссерского замысла: «И все-то мы знаем!.. Скажет кто-нибудь слово, а потом долго-долго молчит. В это время может быть слышно пение птиц, или дальний перезвон, или сверчок, или какой-нибудь непонятный и таинственный звук.

... Мы, которые все знаем, – зрители... От классического спектакля мы требуем знакомого, хотим еще раз побыть с образами, живущими в нас прочно и удобно...

... А театр и не обязан быть похож... на другой театр, даже самый великий! Он должен быть похож на себя. И он воюет с нами, этот театр, он предлагает нам Чехова (страшно подумать!) без пауз. Он предлагает нам «Чайку» (еще страшнее подумать!) без романтики...

... Какая уж тут романтика, когда мы видим общество раздраженных до крайности людей... Они не только понять друг друга не могут, они даже быть друг с другом долго не в состоянии...»

¹⁹⁶ П. Марков. Заметки о трех режиссерах, с. 121.

В этой атмосфере талант Треплева – «как пыльца, его легко сдуть, погубить ничего не стоит».

«... Думаешь, какую жестокую и жесткую пьесу написал Чехов – обличитель российского болота. Он негодовал! И негодование это клокочет в спектакле...

...Таков Чехов без пауз. Чехов, приковывающий наше жгучее внимание.

Говорят: спорный спектакль. Прекрасно – спорьте!». ¹⁹⁷

Верная ученица П.А. Маркова, Е. Полякова тоже услышала новую правдивую ноту в подобном неканоническом решении. Недаром она назвала свою статью «Еретически-гениальная пьеса». «Жизнь этих людей суетливо-деятельна и в то же время на редкость ничемна. Они толкуются вместе, живут рядом десятки лет, и это привело их не к доброму согласию, а к непрестанному тяжелому раздражению. Каждый заранее слышит, что и с какой интонацией скажет собеседник, знание это усиливает раздражение, тем более, что говорят все о пустяках, о житейских мелочах, в которых утонули, потому что того, что называется целью жизни, у них нет и в помине». ¹⁹⁸

Еще совсем недавно театры, ставившие «Чайку», были во власти вульгарно-социологических толкований – «вульгарный оптимизм» прочно следовал за «Чайкой». «Ее окольцовывали тяжелым инвентарным кольцом, на котором обозначали, что она летит вперед бесстрашно и смело. Это Треплев, оторвавшийся от жизни декадент, кончает с собой, осознав бесплодность своего декадентского пути. Нина находит себя, утверждает свой талант, молодой декадент стреляется, а чайке, расправившей крылья, принадлежит будущее».

Подобные литературоведческие концепции, совсем недавно слетавшие со страниц книг на сцены театров, можно было только высмеять. А потом сказать, ради чего же поставлен Эфросом этот «беспощадный, резкий, дисгармонический спектакль» – «Это спектакль о том, как легко потеряться в жизни, запутаться в мелочах ее, в них видя свое счастье и свои беды.

Это – Чехов? Конечно.

¹⁹⁷ А. Свободин. Чехов без пауз // Московская правда, 21 мая 1963 г.

¹⁹⁸ Е. Полякова. Еретически-гениальная пьеса // Театр, 1966, № 8, стр. 39.

Чеховские мысли, чеховскую тревогу, чеховские сомнения и хочет раскрыть сегодня театр имени Ленинского комсомола. Со спектаклем его можно во многом не соглашаться и со многим в нем спорить. Но сказать о нем следует не снисходительно: «Можно и так». А справедливо: «И так нужно».¹⁹⁹

Но эти две статьи были исключением. Существовавшая в те годы так называемая «официозная» критика вынесла эфросовской «Чайке» приговор безапелляционный. Позже он перешел на страницы книг и диссертаций, как явный пример «искажения русской классики». Но Эфрос ни тогда, ни позже с этим приговором не соглашался, вступая с ним в открытую полемику. Защищал он прежде всего героя своего спектакля – Треплева.

«Один из наших критиков, О. Зубков, например, говорит, что Треплев – это «неудачный искатель новых форм, якобы затравленный окружающей средой» (см. «Известия», 1953, 1 августа). Вы обратили внимание на это удивительное слово «якобы»? Не на самом деле затравлен, а будто бы... Иначе говоря – парень занимался черт знает чем, возомнил из себя бог знает кого, а друзья распустили слух, будто среда во всем виновата. На самом же деле просто плохой характер. И застрелился потому, что разочаровался, как написано там же, в своем формотворчестве. Современный человек, оказывается, может рассуждать в отношении Треплева почти так же, как Аркадина!.. А вот в гражданских и писательских раздумьях Тригорина есть нечто ценное. На него и на Аркадину можно положиться. В них есть что-то основательное, существенное, а в Трепеле – нет. И нервен чересчур, и монолог непонятен: «люди, львы, орлы и куропатки», а в конце – этот выстрел в голову, «якобы» пострадавшую от среды.

... Это, видимо, извечный конфликт между мещанствующей Аркадиной, приветствующей «искусство удобопонятное, полезное в домашнем обиходе» и «неудачным формотворчеством» Треплева. Это неудачное формотворчество столь «неудачно», что после очередного выстрела проходит всего несколько лет, и новые Аркадины верхом садятся уже на новое искусство, и их стараниями оно вновь превращается в удобопонятное и полезное в домашнем обиходе». И снова появляются Трепелы».²⁰⁰

Зубковская концепция настолько задела Эфроса за живое, что позже он перенес эту полемику в свою книгу, где более

¹⁹⁹ Е. Полякова. Цит. выше статья, с. 43.

²⁰⁰ А. Эфрос. Как быстро идет время! // Театр, 1967, № 2, с. 66-67.

темпераментно защищал свою позицию. Ему казалось нестерпимо опасным, что подобные концепции «сумеют преподать урок современным молодым людям. Вот, мол, к какому краху могут привести ненужные художественные искания.

Тогда вдруг показалось, что необходимо отстаивать иную концепцию, доказывать, что симпатии Чехова лежали на стороне Треплева... Причем эта концепция, в сущности, такая понятная и естественная, показалась мне даже смелой, раз есть люди, думающие иначе».²⁰¹

Так писал режиссер десять лет спустя, поставивший уже и «Три сестры», и Шекспира, и Достоевского, и Мольера, и Гоголя, и «Вишневый сад», то есть в ту пору, когда его отношения с классикой были самым временем выяснены. Он мог уже смягчить свою полемику слогами «показалась мне даже смелой». Говорить о нехватке поэтичности и культуры в первом чеховском спектакле. В 1966-ом году он не делал никаких оговорок – сам себя ощущал современным Треплевым – «Так вот, хотелось новых форм, черт возьми!» Но для этого «нужно было перестать быть просто мальчиком с Арбата, который хорошо понимает песни Окуджавы, но еще надо стать и Блоком».²⁰²

«Просто мальчиком с Арбата», выросшим «розовским мальчиком». Треплев в спектакле Эфроса, действительно, казался. Но до Блока ему было далеко: не доставало поэтического мировосприятия, тревожных раздумий не только о своей судьбе, но и о судьбе человечества.

Эфрос донимал, что беспощадная тенденциозность брежневского аскетизма, с каким он разрушал канон и оживлял традицию, несет с собой известные потери – потери объемности и глубины. «Может быть, когда-нибудь каждая сцена «Чайки» должна будет вернуться в свое классическое, бытовое, психологическое ложе, но я уверен, что сегодня, так вот сразу, то, что называется «классически», доставить «Чайку» нельзя. Нужно сегодня прорвать ту трафаретную пленку, которая накладывает на всю пьесу налет скуки для современного человека».²⁰³

Трафаретная пленка, действительно, была прорвана. Сквозь нее бесстрашно проступили современные идеи, современные манеры.

²⁰¹ А. Эфрос. Репетиция – любовь моя!, с. 125.

²⁰² А. Эфрос. «Как быстро идет время!», с. 69.

²⁰³ А. Эфрос. Цит. выше статья, с. 68.

«Мы хотели отказаться от трафарета, забыть традиционные трактовки и разговоры, выразить самих себя, но на три четверти остались в рамках хрестоматийно-прочитанного...

Эх, как бы хотелось поставить «Чайку» еще раз и заставить и свой мозг и свои руки работать более последовательно и смело. И более рискованно!»²⁰⁴

Оправдан ли был такой риск, показало время, когда, вырвавшись из плена трафарета, ощутив свободу от «канона», Эфрос пошел к постижению классики напрямую – «от себя». «Способ прорыва» к живому Чехову виделся тогда единственный: идти от себя. Это и был театральный монологизм в чистом виде, когда голос собеседника менее важен, чем собственная исповедь».²⁰⁵

Восстанавливая ретроспективу чеховских спектаклей 30-х годов – тех, где начинался «тенденциозный» Чехов, А. Смелянский к началу 80-х годов строго подсчитает все их протори и убытки, и подведет итог: «Канон был разрушен, но на развалинах его воздвигались пока «временки»... Однако, поразмыслив, под конец все-таки признает, что «в спектаклях-временках» прорывался голос времени, устремления нашей культуры, готовился новый период отношений с чеховской драматургией».²⁰⁶

И подсчет и вывод были справедливы, но звучали несколько отчужденно, как бы со стороны, без того волнующего личного сопричастия, которое охватывало зрителей той «Чайки». Она была действительно исповедью – страстной до одержимости, откровенной до жестокости, безысходной – до отчаяния. Исповедью не только режиссера, не только театра, но всех тех «шестидесятников», едва расцветшие таланты которых подрубались на корню. Боль этого прямого высказывания художника – через Чехова – в зрительный зал нельзя было не почувствовать, хотя свою лирическую тему режиссер выразил средствами антилирическими. С острым болевым напором совершался первый контакт режиссера с автором, от которого он потом уже не в силах будет оторваться

Как быстро летит время, сокрушался Эфрос, вспоминая, что ему уже сорок лет, но он еще не закончил работу над «Ромео и Джульеттой» (репетиции которой начал еще в Детском театре). А

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ А. Смелянский. Наши собеседники. М., Искусство, 1981, с. 269.

²⁰⁶ А. Смелянский. Цит. соч., с. 268, 270.

между тем известный чешский режиссер уже поставил и «Ромео и Джульетту», и дважды – «Чайку», и «Три сестры», и «Кошку на рельсах» Топола – и спектакли эти поразили его воображение.

«А я?! И у меня бешено заработала фантазия... Я представил себе, что Дон Кихота давно уже можно было бы поставить, как гоголевские «Записки сумасшедшего». О, что это был бы за спектакль? Потом увлекся «Тремя сестрами», услышал «железные» хмелевские интонации: «Ирина, я не пил сегодня кофе...», и увидел Тузенбаха – «он был такой же некрасивый и такой же нелепый, как Кюхельбекер». А потом стал мечтать о булгаковском «Мольере». Тем временем явились новые современные пьесы...

И мне стало так хорошо! И так далеко было до шестидесяти». ²⁰⁷ Пьесу Михаила Булгакова «Кабала святош» Эфрос поставил в том же 1955 году под названием «Мольер». (Премьера спектакля состоялась на гастролях театра в Таллине в декабре.) Это была последняя постановка на сцене театра имени Ленинского комсомола, после которой Эфрос со своего поста главного режиссера был снят.

Булгаковская пьеса, может быть, еще более откровенно, чем «Чайка», стала для режиссера произведением исповедальным. Впервые прикоснулся он к Мольеру, произведения которого потом тоже станут его постоянными спутниками. Но Булгаков подарил ему уникальную возможность прочувствовать и сплести в единый тягостный клубок трагическую судьбу Мольера с судьбой самого автора пьесы, и в какой-то мере со своей собственной лирической темой в искусстве. Это была та широко разветвленная тема «общества и таланта» (К. Рудницкий), которая за последние годы так захватила Эфроса, и откровенно выдвинулась на авансцену событий в спектаклях. «Снимается кино», «Чайка», а теперь – в «Мольере».

В булгаковской пьесе он открывая звучание обобщенной трагической мелодии о Чуде театра, феномене творчества, умирающем от соприкосновения с беспощадным, сверкающим лучом Короля-Солнце.

Спектакль начинался в таинственном сумраке кулис, где высоко на вешалках висели костюмы мольеровских актеров и чуть слышалась в глубине легкая проба голосов на разные лады. Мелькали едва видные фигуры, снимали палками костюмы, брали со столика длиннокудрые парики, и вновь скользили, исчезали в

²⁰⁷ А. Эфрос. Как быстро летит время! с. 70.

полумраке. Потом Бутон зажигал свечи, расставленные по авансцене. И на наших глазах совершалось чудо: мир театра постепенно оживал, приходил в движение и начинал свой завораживающий магический танец...

Только потом мы заметим, как сквозь образ Театра будет проступать и образ храма, и королевский трон. (Художники В. Дургин и А. Чернова вместе с режиссером постепенно приоткрывали и преображали разные грани сложнейшего конфликтного треугольника пьесы.)

«Но пока что – это гримерная Мольера. А если хотите, это и собор – вот орган, вот распятие. Хотите – это вся сцена театра «Пале-рояль», на которой сейчас будет выступать Мольер, впрочем, это не только сцена, это еще и костюмерная его театра. Эта кровать – не только его кровать, но и трон короля, но и исповедальня архиепископа. И, наконец, если хотите, этот хаос есть вообще вся несчастная и запутанная Мольерова жизнь.

Я повторяю актерам все время: «мясорубка». Его «прокрутили». Как постепенно писатель становится небритым и страшным.

На сцене масса хлама, смесь балагана и церкви. Если бы спросили: в чем там дело? – я бы ответил: ТЕАТР!».²⁰⁸

Спектакль о великом комедиографе и великом комическом актере вовсе не был смешон, скорее грустен. Правда, там встречались потешные сцены, написанные Булгаковым с чисто мольеровской буффонадой, когда хозяин гонялся за слугой с палкой в руках, или когда дюжего плутоватого молодца с румянцем во всю щеку вытаскивали из клавесина – как он туда угнезвился, негодник этакий? Но гонялся за Бутоном и разоблачал козни Муаррона старый, больной человек, страдавший одышкой. И с каким бы азартом не убегал от него, не прятался, не лез на стену, спасаясь от палочных ударов, Бутон – Л. Дуров, видно было, что он не столько боится, сколько жалеет запыхавшегося Мольера, которому уж не под силу проделывать в сотый раз подобные потасовки. О Муарроне и говорить нечего: стоило только разжалобить Мольера своей страстью к сцене, как он тут же милостиво брал в свои ученики бездарного и наглого парня.

²⁰⁸ А. Эфрос. Репетиция – любовь моя!, с. 73.

А. Пелевин вовсе и не пытался играть «Мэтра», хозяина, которого должны бояться, гения, которому все невольно покоряются. С лицом одутловатым, с мешками под глазами, этот Мольер тяжело бегал по сцене, норовил поскорее плюхнуться в глубокое кресло, и жалобно смотрел оттуда глазами старого умного дога на выщущую вокруг него изящную фигурку Арманды. О. Яковлева даже не снисходила до нежных чувств к такому Мольеру – достаточно было того, что Арманда позволяла ему ею любоваться, ее обожать. Но все было поздно. И черная монашеская фигура Мадлены уже тихо скользила через спектакль как возмездие, как предсказание близкого конца. А черная фигура летописца Лагранжа его регистрировала.

«Мольер, прошедший такую тяжелую жизнь, когда ничто ему не прощалось,... у Булгакова показан человеком тяжелым, – таким его видел режиссер, – ... каждый поворот в отношениях с другими людьми стоил ему крови. Он не умел легко жить. Он жил мучительно. Мучительно переживал каждую мало-мальски драматическую ситуацию...

Мольера жизнь карала на каждом шагу за все: за творчество, за любовь, за человеческие привязанности, за ненависть».²⁰⁹

«Мясорубка», сквозь которую Мольера «прокручивали», начинала свою работу с первой сцены, когда мэтр бил своего слугу Бутона. «Мольер ведь играл спектакль для короля! Но Бутон совершенно ни в чем не был виновен, так как свечу он не тушил, да и дело-то было не в свече, а в том, что Мольер очень много пережил, выступая перед королем. От каждого такого выступления зависела его СУДЬБА, король ведь был, как известно, человек своенравный, его власть была безгранична, именно он сказал однажды кому-то, что Франция – это он, король, Мольер же был писатель, и ему стыдно было унижаться, но ему НАДО было унижаться и НАДО было льстить, и само это животное волнение за кулисами было противно ему. Потому что, когда ломаешь комедию в театре, то всем должно быть легко – и тем, кто на сцене, в частности. Когда же вместо этого сковывает страх и охватывает дрожь, то это очень унижительное чувство. Все это, только в гораздо большей степени, спутал Мольер, потому что он был человек гениальный, а значит, в тысячу раз более чувствительный!».²¹⁰

²⁰⁹ А. Эфрос. Цит. соч., с. 148-150.

²¹⁰ А. Эфрос. Цит. соч., с. 143.

Центральной сценой спектакля был прием у короля. Сам Людовик XIV-й оказывал комедианту неслыханную честь – позавтракать с ним: – «Хотите цыпленка?» И Мольер дрожащими руками подобострастно брал кусок с королевского блюда.

Король-Солнце (А. Ширвиндт), в белом пудреном парике, в ослепительно белом атласном одеянии, сидел на троне, словно позируя на века придворному живописцу. Лучи его великолепия сохраняли вокруг него сверкающую, непроницаемую ауру, сквозь нее, не напрямую, не прорывая пленки, только и можно было с ним общаться. Сам король мог дистанции как бы небрежно не замечать: Ширвиндт казался загаочно-снисходительным, даже демократичным – вот так изысканно вежливо общаясь с каким-то там актером. И под конец милостиво разрешал ему играть «Тартюфа» и, как высшую награду – постелить кровать королю. Неслыханное снисхождение! Мольер, дрожа, склонялся в глубоком поклоне.

«Всю жизнь я лизал ему шпоры...» – застонет потом в неистовом отчаянии писатель, когда сиятельный Людовик, выпустив когти, все-таки запретит его «Тартюфа». «Всю жизнь я лизал ему шпоры, а он взял и раздавил меня!» Так сработает под конец королевская «мясорубка».

«Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», – эти пушкинские строки всплывали, в сознании, пока булгаковский Мольер надеялся, что продает только рукопись. Королевское коварство посягнуло на его вдохновение – этим он и был раздавлен. Уже шел по пятам маркиз – убийца по прозвищу «Помолись!», вот его уже видели в партере, еще ближе – за кулисами.

«Мэтр! Кричите – «Да здравствует король!» – истошно вопил Бутон, карабкаясь куда-то вверх по занавеске, – «Кричите! Нас же повесят! Вот мы висим рядом – на фонарных столбах, здесь – вы, здесь – я!»

Но умирал актер своею смертью – прямо на сцене, играя «Мнимого больного»: подорванное сердце не выдержало перегрузки. Регистр ставил в летописи большой черный крест. А потом выходили актеры мольеровского театра и молча бросали на авансцену теперь уже ненужные, снятые костюмы. Из них все рос и рос холм как надгробие Мольеру.

Последний раз – при Эфросе – его спектакль шел в нервной атмосфере прямого скрещения сцены с жизнью. Так нестерпимо обнаженно он прозвучал, быть может, только для самого Булгакова в тот день седьмого представления «Мольера» на сцене

Художественного театра, после которого спектакль 1936 года прекратил свое существование.

Тридцать лет спустя история повторялась. И актеры и зрители театра Ленинского комсомола уже знали, что Эфрос снят, и переведен «очередным» режиссером на Малую Бронную. Сам он ходил где-то там, мотался в невидимой темноте сцены. И все раздумывал: в чем же он виноват? Почему его лирическая тема, с такой беззащитной откровенностью прорвавшаяся в последних спектаклях, так решительно и непоправимо разошлась с требованиями, предъявлявшимися к репертуарной линии театра, обращенного к молодежной аудитории? Может быть, нужно было срочно поставить какой-то совсем иной, не столь субъективно окрашенный спектакль? Отказаться от «самовыражения» в искусстве, за которое его так жестоко ругали? Ведь ставил же он совсем недавно в Детском театре такие молодые гражданственные спектакли. Или они уже вышли из моды? А может, снова попросить помочь Розова, Радзинского... Но было поздно. Черный крест был уже поставлен.

Актеры выходили на сцену и складывали пустые костюмы на могильный холм. Лица их шли заплаканными. «Господа, спектакль не может продолжаться... Мольер умер...» – умоляли они, обращаясь прямо в зал. «Господа, прошу вас, расходитесь, спектакль не может дальше продолжаться...» Но зрители все стояли, сжав руки, тоже в слезах, не в силах ни аплодировать, ни уйти. Они прощались со своим близким театром, с актерами и с режиссером, невидимым в черноте кулис.

Теперь Анатолий Эфрос не мог без боли думать об этом театре. Мог только вспоминать, что самым хорошим днем в его жизни был, конечно, день, когда он был принят в Центральный детский театр. «До этого я работал в Рязани, и вдруг – площадь Свердлова, в окна виден Большой театр. Огромный зал, прекрасные репетиционные комнаты, знаменитые артисты. Целый год, проходя мимо театра и посматривая на него, я думал: «Неужели вот тут я работаю».²¹¹ Там он не знал, что такое одиночество. Был просто влюблен и в Сперантову, и в Неймана, и в Перова. Не мог представить своей жизни без Дмитриевой, Дурова, Надеждиной. И, конечно, не мог представить своей жизни без Розова.

²¹¹ А. Эфрос. О театре и о себе // Театр, 1967, № 10, с. 119.

«А потом при театре возникла еще и студия, и там мы поставили пьесу Хмелика «Друг мой, Колька!» И, честное слово, образовался театр со своим художественным мировоззрением, театр, который в те годы не так-то легко было переплюнуть.

А.Д. Попов сказал однажды, посмотрев наш спектакль: «Ваших актеров могут переиграть только собаки». Это было для нас большой похвалой, ибо мы тогда стремились к абсолютной, если хотите, «реактивной естественности». А если к этому прибавить некоторые попытки смешать эту естественность с элементами условной постановки – вот тот стиль, который мы тогда пытались проповедовать. Ну и, конечно, открытая полемическая гражданственность – в том плане, как мы ее тогда понимали. Борьба с фальшью, с неправдой, с грубостью, с примитивом и казенщиной.

Нет ничего лучше, мне кажется, чем работать в театре, где ты ощущаешь себя бойцом среди других бойцов. И так трудно сохранить на долгие годы это преимущество перед другими. Потому что со временем усложняются обстоятельства, задачи и накапливается масса мелочей.

«Какие пустяки, – говорит в «Трех сестрах» Тузенбах, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг ни с того, ни с сего».

Мне кажется, я мог бы написать книгу о том, как возникает и как распадается театр. Но вместо этого я лучше займусь репетиционной работой. Потому что из «святого колодца памяти» хорошо черпать писателю. Режиссеру тоже нужен этот колодец, но еще нужно каждое утро выходить на работу и вбивать голой рукой гвозди».²¹²

Книгу о том, как «возникает и как распадается театр», Эфрос напишет еще не скоро, но назовет ее совсем по-другому: «Репетиция – любовь моя». И просквозит совсем иными настроениями, более спокойными и умудренными, многое передумав и переоценив за пробежавшие годы.

Но тогда, в 1966 году, он не мог бы написать так отчужденно о своем первом чеховском спектакле, как в этой книжке: «Ставя «Чайку», я гордился тем, что как бы по-брехтовски пытался оголить ее, так сказать, смысловой узел. Но потом оказалось, что мы как бы СО СТОРОНЫ и к тому же достаточно дружелюбно посмотрели на

²¹² А. Эфрос. Цит. выше статья.

героев. Тригорин получился тряпкой. Аркадина – плохой матерью и плохой провинциальной актрисой. Медведенко – заносчивым, ДЕМОНСТРАТИВНЫМ «маленьким человеком». Репетируя, мы не предполагали, что все получится именно так. Но, по-видимому, замысел в основе был схематичен, обнажились все тенденции, и это придало спектаклю сухость, жесткость, жизненная пыльца с пьесы улетела. Получилось необъективно, непоэтично, раздраженно. Теперь бы я не стал так ставить «Чайку».²¹³

Эти строки Эфрос напишет не скоро. А сейчас ему нужно было идти в «чужой» театр, куда за ним потянулись актеры из «своего гнезда» – Яковлева, Дмитриева, Дуров, Ширвиндт, Смирнитский, Лакирев, Сайфулин... Просились многие, но всех взять с собою на Бронную было невозможно.

И тут снова режиссер начнет репетировать чеховский спектакль – «Три сестры», который опять окажется таким субъективным и снова его будут упрекать в «самовыражении»... Но это будет уже в «другой жизни».

²¹³ А. Эфрос. Репетиция – любовь моя, с. 131.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Георгий Товстоногов: ленинградское начало

*«XX век – век
атома,
спутников,
кибернетики
и...
режиссуры».
Г. Товстоног
об*

Режиссерский феномен Георгия Товстоногова – это собирательное, синтезирующее искусство, способное связать в единый, прочный жгут все разноприродные компоненты театра. Для этого надо обладать волевым даром объективности. Товстоногов обладает таким даром сполна. Его произведения вошли в современную театральную среду прочно, стабильно и всеобъемлюще. По его спектаклям можно составить своеобразную энциклопедию сценической и внесценической жизни второй половины XX века.

В отличие от Ефремова и Эфроса, режиссеров более молодого и более субъективного поколения, Товстоногов с первых шагов будто запрограммировал себя художником уравновешенным, чуждым крайностей и полемической односторонности. Давно замечено, что ему свойственно особое мастерство «традиционного новаторства», умение использовать ранее сложившийся опыт, как трамплин для новых открытий. Для этого необходимо было накопить серьезный багаж театральной, художественной, философской и всякой иной культуры века НТР. Товстоногов таким багажом располагает, и свободно распоряжается, как ученый, мыслитель, перевернувший горы книг. Впрочем, эрудиция не сковывает, а питает его воображение. В этом смысле он свободен от того «комплекса неполноценности», который порой терзает иных более инфантильных, но менее оснащенных культурой, мятущихся художников, вынужденных на ходу наверстывать упущенное, искать опору в советчиках, урывками пополнять копилку сценического опыта.

Если искать исторические параллели, то ближайшим аналогом режиссуры; Товстоногова в прошлом можно назвать режиссуру Немировича-Данченко. Тот же мудрый отбор самого ценного, та же адаптация чересчур рискованных открытий и безукоризненное чувство меры. И то же умение, когда нужно, «умереть в актере», удивительное самообладание режиссерской мысли, не позволяю ее грубо подчинить себе актера, подмять под свою концепцию, Должно быть, недаром Товстоногов создавал всегда, подобно Немировичу-Данченко, «актерский театр». При всей интенсивности его режиссерских исканий именно он стал воспитателем целого поколения крупнейших актеров современной сцены

Впрочем, его дарование не лежит в плоскости «педагогической» режиссуры. Напротив, «умирая в актере» на репетиции, он всякий раз воскресает в спектакле. Когда вспоминаешь лучшие его спектакли, сразу в памяти всплывает могучее режиссерское решение. Это решение всегда изначально подчинено автору. Ориентация на «авторский» театр тоже естественно сближает метод Товстоногова с методом Немировича-Данченко.

Как в свое время между Станиславским и Мейерхольдом стояла мудрая фигура Немировича-Данченко, которая собою как бы уравнивала, соразмеряла и смягчала их крайности, так и теперь фигура Товстоногова высится как пример умного собирателя, человека, умеющего перекидывать мосты из прошлого в будущее, скрещивать и умерять различные, подчас полярные направления, и по-своему претворять ценный опыт мировой режиссуры. Вахтанговскую идею творческого синтеза двух направлений Товстоногов не выстрадал, как другие, она пришла к нему сразу как данность, он никогда не был привержен быту, всегда ценил условность, но знал свою меру обобщения и любил правду «живого актера» на сцене. В этом сказывалось уважение к традициям и высокий уровень театральной культуры, свойственный ему еще в молодости.

Товстоногов тоже начал, как «тюзовский» режиссер в брожении молодежных студийных исканий, но повзрослел быстро. «Проклятие инфантилизма» не слишком мучило его, может быть потому, что он принадлежал к другому поколению и войну встретил не мальчиком. А еще задолго до войны нашел свою веру в искусстве. Это была прочная вера в живую правду жизни человека на сцене.

«Первый раз я попал в Художественный театр давно, в 1933 году. Я приехал тогда из Тбилиси, молодой, совсем юный, восторженный театрал, абитуриент ГИТИСа, – вспоминал Товстоногов в статье к МХАТ-овскому юбилею 1938 года, которую он назвал «Про это» – я был наполнен, набит театральными событиями, театральными новациями, недержимыми «левыми» идеями, бродил театром Мейерхольда, мечтал увидеть искусство Таирова...». В Художественный театр он собирался пойти только для «расширения кругозора», заведомо полагая, как многие молодые люди того времени, что «МХАТ – это где-то в прошлом, это уже умерло, это некий «многоуважаемый шкаф», это натуралистично, неподвижно, на соприкасается с современными театральными тенденциями».

Первый спектакль, который Товстоногов увидел на сцене Художественного театра, был «Дни Турбиных». «Впечатление было ошеломляющим. Ощущение от полученного тогда эмоционального художественного удара вот уже тридцать пять лет живет во мне, его возможно нечем заглушить, хотя с тех пор я видел так много спектаклей.

...Могут сказать – юноша, мальчик, первый спектакль в Художественном театре. Но нет. Я смотрел потом «Дни Турбиных» одиннадцать раз. И одиннадцать раз происходило это чудо. Дело было не в первом впечатлении.

Дело было в Гармонии целого и в создании такого контакта со зрительным залом, который возможен только в театре».

Потом юный студент ГИТИСа смотрел и другие прекрасные спектакли МХАТ, но «Дни Турбиных» остались для него высшим образцом совершенно гармоничного, абсолютно целостного спектакля. «Так я стал убежденным мхатовцем по вероисповеданию в театре. Причем мхатовцем не в утилитарно ученическом смысле слова, а в ином. Мхатовское, *ЭТО*, стало открываться мне и в других театрах совсем иных направлений как высшее концентрированное проявление жизни человека на сцене. Я любил и люблю безудержную фантазию, театральность, изобретательность, эксперимент Мейерхольда. Мне многое дал рациональный и красочный мир поэтического театра Таирова. Но я стал различать ЭТО и спектакли этих театров.

Подробности жизни человека, кульминация духовной жизни человека на сцене стала мне важнее всего».²¹⁴ Да, Товстоногову необыкновенно повезло. Он застал старый МХАТ не в руинах (как Ефремов и Эфрос), а в живом великолепии его лучших спектаклей, он видел его «великих стариков» не старыми, а зрелыми художниками. Студентом он мог встретиться с самим Станиславским, с самим Мейерхольдом!

Как много значат, порой, какие-нибудь десять лет разницы, особенно таких, которые пересекаются войной. Ведь вскоре после войны все то, что сам, лично видел Товстоногов, превратится в далекую легенду. Вот откуда, наверное, эта удивительная целостность, прочность, постоянство позиция художника, которая потом неизменно ему будет сопутствовать. На какие бы дерзкие эксперименты не решался потом режиссер, крепкая корневая система придавала им почти неуязвимую устойчивость.

Перед войной Товстоногов окончил режиссерский факультет, где учился у А.М. Лобанова, и уехал в свою родную Грузию. В Тбилиси ставил первые, еще ученические, пробные спектакли, их заметили, и после войны директор Центрального детского театра К.Я. Шах-Азизов пригласил начинающего режиссера поставить спектакль на столичной сцене. Так молодой режиссер оказался в Москве, в том самом детском театре, откуда, как «трое из одного стручка», выйдут потом и раскатятся, как в сказке, по разным сторонам одной дороги все трое – и Товстоногов, и Ефремов, и Эфрос.

В ЦДТ прошла с успехом первая его столичная постановка – «Где-то в Сибири» И. Ирошниковой, о режиссере заговорили. Но здесь он не задержался, а предпочел уехать в Ленинград, где ему сразу доверили театр имени Ленинского комсомола, и где открывались перспективы самые заманчивые.

Так Товстоногов стал Ленинградцем. Но связи со своей родиной не порывал, постоянно туда наезжал, охотно принимая гостей, ставя в Ленинграде грузинские спектакли. Грузия в его душе занимает место почетное и затаенно-лирическое. Мало того, что в его генах замешано грузинское начало, родственные связи с годами не выветриваются, а лишь окрашивается в грустные ностальгические тона.

²¹⁴ Г. Товстоногов. Круг мыслей. М., Искусство, 1974, с. 114-115.

Человек европейски образованный, солидно эрудированный, даже рационалистичный, Товстоногов сохраняет в себе некоторые черты грузинского национального характера, по-своему преломленные: азартный темперамент в работе, чувство горделивого достоинства, тонкий изощренный ум и неожиданный, почти по детски раскатывающийся юмор, умение властвовать собой, но порой и деспотически гневное желание подчинить себе человека или порвать с ним раз и навсегда.

Товстоногов неизменно притягивает к себе, и надолго, может быть, на всю жизнь, покоряет людей. И вместе с тем держит известную по отношению к ним дистанцию, даже с друзьями не торопясь раскрываться до конца. Его любовь и его неприятие строго избирательны. А «своеобразная жестокая лирика», которую Марков назвал «особым свойством товстоноговского мироощущения»²¹⁵, оберегает его и от развязного амикошонства и от беззащитной доверчивости. Но укрепляет его бесспорный властный авторитет.

Ленинградское начало Товстоногова было переполнено бурной, жадной работой, до которой он, наконец, дорвался. Засидевшись сверх меры на старте, он только к сорока годам получил доступ к самостоятельности, из «молодых, начинающих» сразу стал главным. И ставил один за другим спектакли у себя в Ленкомте, в театре Комедии я даже в театре имени Пушкина.

За каких-нибудь четыре года он успел поставить немало современных и классических пьес, и почти каждый его спектакль привлекал к себе внимание, заставлял говорить о явлении нового таланта, открытии новой режиссерской индивидуальности. Но вот что интересно: в чем именно оказывалось своеобразие этого таланта, решить пока было трудно. Казалось, он мог все.

В эти годы (1951-1955) в работе Товстоногова прежде всего проступило тяготение к героической революционной тематике и формам романтической трагедии («Дорогой бессмертия» по «Репортажу с петлей на шее» Ю. Фучика, «Гибель эскадры» А. Корейчука, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского). И его законно но зачисляли в соответствующую почетную рубрику.

Но неожиданно он показывал спектакль по роману Достоевского «Униженные и оскорбленные», и, казалось, ломал установленные рубрики. Поразительно, с какой пытливой страстью он вникал в психологию и тех, кто оскорблял, и тех, кто был ими

²¹⁵ П. Марков. Заметки о трех режиссерах, с. 113.

унижен. И все соглашались на том, что новый ленинградский режиссер склонен скорее к глубинному аналитическому искусству.

А тем временем Товстоногов, точно подразнивая своих критиков, уже ставил убийственно смешную сатиру Салтыкова-Щедрина «Помпадурсы и помпадурши» и, нахохотавшись вдоволь, зрители торопились воскликнуть: «Да вот, вот в чем истинное призвание этого режиссера – сатирическая буффонада!»

Впрочем, пока шли споры и сметались рубрики, Товстоногов уже был представлен на Ленинскую премию за постановку «Оптимистической трагедии». Пьесу Вс. Вишневского он поставил на сцене «главного» театра Ленинграда – имени Пушкина в 1955 году, накануне XX съезда партии. Спектакль стал центральным событием всей театральной жизни страны, охваченной волнением небывалых общественных перемен. Подобно «Вечно живым» Ефремова и «Доброму часу» Эфроса, «Оптимистическая трагедия» Товстоногова определила дату рождения режиссера. Но в отличие от первых двух, вдохновленных лирическим порывом юности к остро современной правде, последний спектакль дышал зрелым мужеством познания трагического опыта истории. Товстоногов не скрывал истоков своего замысла, восходящего к знаменитой постановке А.Я. Таирова в Камерном театре, которую студентом он наверняка видел, поэтому в решении художника А. Босулаева явственно проступали черты сходства с известной сценографией В. Рындина. Образ бесконечной дороги, крутой воронкой поднимавшейся с палубы корабля, и идущий по спирали все выше и выше вдаль, к самому небу, то штормовому, то горящему, то затихающему, то грозovому, а под конец – пересеченному Млечным путем вечности, символизировал тяжкий путь отряда моряков, поднимавшихся от стихии анархии – к железному порядку...

Но если у Таирова в центре всего спектакля стоял возвышенный романтический образ Женщины-Комиссара Алисы Коонен, как олицетворение Гармонии, побеждающей Хаос, то у Товстоногова, почти четверть века спустя, вперед выдвинулась мощная фигура Вожака анархистов, как символ хама, захватившего власть посреди разбушевавшейся стихии. Юрий Толубеев выводил на сцену своего Вожака, не жалея густых сатирических красок: мясистое лицо с глубоко посаженными, злыми глазами, матросская фуражка, надвинутая с темным чубом на низкий лоб, огромный, как глыба, торс, обтянутый полосатой тельняшкой, широко расставленные, кривые, однако плотно стоящие на земле ноги, и руки, как клешни, все время ожидающие маузер. Житейски опытный и хитрый, он не был так прост и ясен, каким казался – умел

приспосабливаться к обстоятельствам с хамелеоновской изворотливостью. Такой образ тянул к обобщениям самого широкого свойства, не вписывался только в свое далеко ушедшее прошлое, выпирая из него с угрожающей силой.

Поэтому спектакль воспринимался не как романтическая трагедия, а скорее как трагическая сатира. Пожалуй, тут впервые так явственно проступало особое свойство режиссерского почерка Товстоногова: его настойчивое желание просквозить драму трагисатирическим гротеском. Увидеть, как через героические мотивы просачивается, их оттесняя, злая вода подавления человечности, разрушения свободы.

Образ Комиссара был лишен в этом спектакле своей исключительности. Как в «Дороге бессмертия» и «Гибели эскадры», Товстоногов доказывал, что «между понятиями героя и человека нет существенной разницы» (Р. Беньяш). Играя Комиссара, О. Лебзак «старалась максимально очеловечить образ», который казался ей «несколько плакатным». Кто она, эта «женщина-комиссар, посланная партией в Балтийский флот»? Она выросла в Петрограде, в интеллигентной семье. У нее больные легкие. Актриса по крупичам собирала все, что могло «создать психологическую основу» образа. Выходила в традиционной кожаной тужурке, но когда сбрасывала ее, оставалась в простой белой блузке. Вела себя энергично, но сдержанно, больше думала, чем говорила. «Думай, комиссар! Думай!» – обращались к ней ведущие в критические минуты жизни полка.

«Моя героиня не символ, а человек», – настаивала актриса. Но в самую решающую минуту, когда надо было убить человека, одной сдержанности было мало. На репетициях Товстоногов говорил ей: «То, что вы сейчас делаете, бьет мимо цели. Это – Вожак. Опасный и жестокий враг...».²¹⁶ В сцене расстрела Вожака она брала чистый лист бумаги и читала по нему приказ: «... подвергнуть вышеупомянутого Вожака высшей мере наказания...». Наступала тишина. Комиссар стоял, не дрогнув. «Если (Алексей) обманет, застрелю» – мелькнула мысль.²¹⁷ Но внешне актриса по-прежнему казалась сдержанной и спокойной. Нигде не разрешала себе прорыва к эмоциональной патетике. Героическое звучание образа было заметно снижено.

²¹⁶ О. Лебзак. «Правда героического характера» – Оптимистическая трагедия. Пьеса Вс. Вишневского на сцене Ленинградского Государственного Академического театра имени А.С. Пушкина, Л.-М., Искусство, 1956, с. 96.

²¹⁷ Там же, с. 97.

Комиссар не возвышалась над полком, а вставала в его ряды, как равная. Вся сила сопротивления анархии была переложена на плечи массы. Народные сцены, построенные по принципу «дифференцированной массовки», – в их едином кипении, в водовороте событий – были, в сущности, вторым героем спектакля. Товстоногов разрабатывал их тщательно, с увлечением, находя каждому свое место в общем противоборстве, в смене пристрастий и настроений, в развернувшейся ярости или проснувшейся человечности.

Вот тут, в массовых сценах, решенных сложно и пластично, подчиненных приливам и отливам волнующего ритма музыки Кара Караева, и открылся особый темперамент постановщика. Режиссер спустил пьесу Вишневого с приподнятых котурнов на обыкновенную, серую и шершавую землю. Но заставил ее беспрерывно двигаться под ногами матросов.

На марше испытывались люди, проверялись убеждения и поступки, подчас импульсивные, неосознанные, иногда беспричинно жестокие или жалостливые, лихие или потешные, а в какой-то момент поднимавшиеся до сурового мужества. Движение шло непрерывно, по закону единства противоречия – и тогда, когда разгулявшиеся матросы издевательски подступали к вновь назначенному Коммиссару, когда с гиканьем и переплясами встречали дикое пополнение анархистов, а потом кружились в лирическом прощальном вальсе с женщинами, и когда совершали страшный самосуд над старушкой и пленными офицерами, а потом принимали как должное расстрел Вожака, и когда шагали круто вверх по вьющейся дороге, неся на руках убитого Коммиссара. Только тут движение круга останавливалось и, как в прологе, так и в эпилоге, на суровое серое пространство спускалось яркое, горящее пятно знамени.

За спектакль «Оптимистическая трагедия» Товстоногов и Толубеев получили в 1956 году Ленинскую премию. И в том же году Товстоногов был назначен главным режиссером Большого драматического театра имени М. Горького на Фонтанке.

С 1956 года берет свое начало у Георгия Александровича Товстоногова долгий, непрерывный, продолжающийся вот уже более тридцати лет путь строительства своего театра.

В ту пору БДТ находился в состоянии затяжного, тяжелого кризиса. Созданный в 1919 году по инициативе А.М. Горького,

М.Ф. Андреевой и А.А. Блока как «театр романтической трагедии», оставивший в прошлом по себе хорошую память, еще сохранивший в своей труппе несколько прекрасных мастеров, театр давно страдал от постоянной смены режиссеров и неуклонного снижения уровня пьес, принимаемых к постановке.

Что нужно было делать, с чего начинать новому главному режиссеру? Этот вопрос был не так-то прост. Ведь вновь назначенный мог оказаться лишь очередным временным, каких в театре нагляделись немало, и к переменам таким привыкли, притерпелись. Многоопытным «старикам» было, в сущности, не так уж и важно, кто будет ставить тот или иной спектакль: публика их и так любила. Среднее поколение время от времени возмущалось, вскипало на собраниях, во только «по линии профкома». Молодежи было в театре мало и она молчала.

Вот тут в Товстоногове и пробудился талант театрального деятеля и организатора. Прежде он чувствовал себя ответственным только за одну постановку, теперь должен был взять на свои плечи все театральное дело во всей его многосложности.

Новый главный начал с решительного реформирования труппы, с трудом сократил человек двадцать из «балласта» и столько же принял близких себе, талантливых молодых актеров. А потом кинулся в работу над спектаклями, сразу распределив роли в нескольких пьесах.

Репертуар первых товстоноговских сезонов БДТ, на первый взгляд, мог показаться каким-то «сниженным» – по сравнению с тем, что успел показать этот режиссер в Ленинграде, и в чем был замечен и признан. В самом деле: в 1956-1957 годах, после XX съезда, в атмосфере общественного подъема, активности современных гражданственных мотивов творчества, выбор таких пьес, как комедия Н. Винникова «Когда цветет акация», французской комедии А. Жарри «6-й этаж», пьесы румынского драматурга М. Себастьяну «Безымянная звезда», итальянской комедии «Синьор Марио пишет комедию» А. Николай и, наконец, «героической комедии» бразильского писателя Г. Фигейредо «Лиса и виноград», может показаться странным, и не вполне объяснимым.

Между тем, тут был свой умысел, некий план, в котором можно было увидеть лишь осторожность, осмотрительность и постепенность движения, но при желании и разумную дальновидность. Пока у режиссера в руках не было своей «программной» пьесы, он как бы распускал «поиск партии» по

разным направлениям, по разным странам, чтобы почувствовать чем живет и дышит современный театральный мир.

А, может быть, в подобном выборе был расчет и на определенного зрителя, того, кто привык посещать театр на Фонтанке, шел смотреть своих любимых актеров – О. Казико, В. Полицейманко, В. Софронова, М. Призван-Соколову, А. Ларикова и своих привязанностей менять не собирался. К велениям зрительного зала режиссер уже тогда чутко прислушивался.

Скрывалась в таком «консервативном» выборе а еще одна внутренняя задача: Товстоногову необходимо было почувствовать, узнать неизвестных ему актеров, приобщить их к своей вере, к своему методу. В этом смысле первые спектакли были по-своему «учебными» для всей труппы – и для актеров и для режиссера. А для такой работы годилась «хорошо сделанная пьеса» профессионального драматурга.

Это потом, ощутив возможности актеров, воспитав «своего» зрителя, он смело ринется к сложнейшему материалу прозы, классики и пьесам новых авторов, еще никому не ведомых.

Заметим, однако, что внутри первых сезонов вычерчивалась своя восходящая кривая, уровень мысли и формы от одного спектакля к другому неуклонно повышался.

Первая постановка – «Когда цветет акация» была сделана в духе веселого студенческого «мюзикла», который с атмосферой современности соприкасался разве что только весенним своим колоритом. Молодые актеры свободно чувствовали себя в среде театральной импровизации, непринужденно распутывали нехитрое любовные перипетии, легко двигались, кружились и пели в мелодичных ритмах музыки М. Табачникова. «Актеры не скрывают, что они вышли на сцену для того, чтобы развеселить зрителей. Вас вовсе не уверяют, что вы находитесь в студенческом общежитии или в парке культуры и отдыха. Напротив, вам все время напоминают, что вы в театре и происходящее на сцене только игра. Об этом заботится двое ведущих – артисты Л. Макарова и Е. Копелян, непринужденно и весело беседующие то со зрителями, то с персонажами пьесы. Герои спектакля на глазах у зрителей собирают легкие детали оформления. Вот сцена в парке. На простых ширмах художник С. Мандель нарисовал светящимися красками мерцающие силуэты деревьев. Хотите – верьте, хотите – нет. Но в том-то и дело,

что зрители хотят верить! Они радостно включаются в театральную игру, легко принимают все ее условия и условности».²¹⁸

«Шестой этаж» поднимал актеров к более тонким гуманистическим мотивам: жители верхнего этажа дряхлого «доходного дома» Парижа своей обездоленностью, своими желчными житейскими дрызгами, пересудами и сплетнями, но и своим сочувствием к драмам неподдельным, пробуждали человеческое в человеке, и становились близкими людям, сидевшим в зрительном зале.

В «Безымянной звезде» речь шла уже о соотношении «низкой» реальности и мечты, когда в жизнь скромного провинциального учителя Миройю неожиданно спускалась, точно а небес, прекрасная Незнакомка – Мона (Н. Ольхина), все вокруг преобразая, подчиняя свету далекой загадочной звезды. Но по ее следам уже шла, вынюхивала признаки «аморальности», местная блюстительница нравов мадмуазель Куку (ее с язвительным шаржем играл. Е. Лебедев). А потом являлся Хозяин Звезды – некий Бизнесмен (В. Стрежельчик), грубо предъявлял на нее свои законные права, и увозил в шикарном авто. Так из жизни Миройю (которого с пленительной искренностью играл А. Крымов) испарялась несбыточная мечта.

Тема двойного существования – в реальной жизни и в театральной игре – развивалась и в спектакле «Синьор Марио пишет комедию». Синьор Марио – Е. Копелян, действительно, пытался создать комедию, но жизнь диктовала ему драму. «– Я иду за ними, как слепой за поводырем, не по пути, избранному мной, а по их собственному пути», – признавался писатель, с которым его герои обращались, «как строптивы дети со слабовольным отцом».

«Постановщик нашел остроумный режиссерский прием, позволяющий показать на сцене одновременность существования Марио в двух мирах: в реальном и созданном его воображением. Когда Марио начинает творить, он... словно выключается из окружающей обстановки. Вокруг него продолжают кипеть страсти, истерически кричит жена Рената, цинично объясняет свою «философию», но все происходит так, как получилось бы в фильме, когда неожиданно пропал бы звук».²¹⁹

²¹⁸ К. Рудницкий Жизнеутверждающее искусство // Советская Россия, 3 декабря 1957 г.

²¹⁹ Г. Капралов. Поэтический дар режиссера // Ленинградская правда, 8 марта 1958 г.

Увлеченный своими героями Терезиновой и Пиччико, Марио остро переживает все события их трагической истории, как если бы они происходили с ним самим. «– Когда жизнь станет иной, – говорит Марио в конце спектакля, – я напишу веселую, очень веселую комедию о радости, о любви, и героями этой комедии будет она (Марио выводит за руку Терезину), он (Марио привлекает к себе Миччико) и, может быть, даже все они (он указывает на других персонажей пьесы). Дело осталось за малым...»

Героическая комедия Гильерме Фигейредо, посвященная жизни легендарного греческого баснописца Эзопа, «Лиса и виноград» резко вздымала уровень интеллектуальных затрат зрительского восприятия. На сцене пьеса была превращена в философский диспут об извечных проблемах свободы и рабства, которые каждый человек волен или неволен для себя избирать.

Товстоногов отказался здесь от услуг художника, и сам оформил спектакль, заключив сцену в строгие формы белоснежного храма. Посреди его стройной колоннады, на его широких ступенях, вблизи амфор с курящимися благовониями герои пьесы вели свой философский спор. И только далекий маленький храм, тонущий в синеве греческого неба, намекал на дистанцию, отделяющую нас от античных времен. Смысл спора был живым, звучал современно. Зрительный зал с напряженным вниманием ловил каждый афоризм Эзопа, то я дело взрывался смехом и аплодисментами.

«Эзоп уродлив, но душа его прекрасна Он раб, собственность своего господина, но душа его свободна. Эзоп нищ, но душа его богата. Вся это отлично выражает В. Полицеймако, создающий образ человека мужественного, сильного.

Хозяин Эзопа, философ Ксанф, – полная противоположность своему рабу. Он красив, зато уродлива и пуста его душа. Он богат, на разум его нищ и бесплоден. Ксанф владеет все – красавицей женой, прекрасным домом, рабами. Но жена его любит Эзопа, а раб управляет его поступками. Ксанф во всем зависит от Эзопа, не смеет и не умеет шагу ступить без его совета. И все-таки он отказывается Эзопу в том, единственном, о чем мечтает каждый раб, – в свободе.

Эзоп, считает Ксанф, «еще не созрел для свободы»... С такой язвительностью высмеивает комедия эти жалкие попытки «философски» обосновать рабство. «Знай, Ксанф, – говорит Эзоп в финале пьесы, – всякий человек созрел для свободы, чтобы умереть

за нее!» Лучше погибнуть свободным, чем жить в рабстве, решает Эзоп и гордо идет навстречу смерти»²²⁰.

Как видим, режиссер знал, что делал, шаг за шагом идя вверх по ступеням сценического познания мира. За два-три года он неузнаваемо преобразил театр. Тема двоимирия отчетливо сопутствовала его движению. Сначала водевильно шаловливая, она путала жизнь с театральной игрой. Потом все более поэтично и все более безнадежно разграничивая мир мечты и мир реальности, образы сотворенные волей художника, и такие, какими они были на самом деле. Затем, чтобы подняться к философской притче, в которой двойная жизнь гения, живущего в рабстве, трагически обрывалась смертью.

Проведя за собой театр по всем ступеням этой трудной лестницы, Товстоногов мог посягнуть теперь на высокую классику. Путь к трагедии был открыт: в 1958 году он поставил инсценировку романа Достоевского «Идиот», которая сделалась для режиссера произведением программным. Шаг был смелым, даже дерзким: Товстоногов искал и нашел у Достоевского своего героя, «положительно прекрасного» человека, как героя, остро необходимого современности.

Разговоры о смелости режиссерских исканий Товстоногова сопутствовали ему давно. Для себя вопрос о смелости он решил рано и твердо. «Призыв к «смелости вообще» – абстрактный призыв, – полагал он. – Нам кажется, следует разобраться в том, что такое подлинная смелость и смелость мнимая, что такое подлинное новаторство и новаторство ложное.

... За последнее время у нас в Ленинграде, – замечал Товстоногов, – хотя и приглушенно, но все-таки достаточно определенно прозвучала странная попытка упрекнуть К.С. Станиславского в том, что его теория и его метод ограничивает простор фантазии «других» школ, «других» направлений, мешают проявлению творческой смелости и инициативы отдельных художников.

Это, конечно, еще одно доказательство, что подлинное овладение методом К.С. Станиславского подчас подменяется у нас примитивным, вульгарным истолкованием.

²²⁰ К. Рудницкий. Ук. соч.

... Главное, чему учит всех нас Станиславский, – это постоянное следование правде жизни и постоянное повышение требовательности к себе, к своему труду, неумение прощать беспринципность и приспособленчество, творческая смелость»²²¹. К Товстоногову уже в ту раннюю пору пришло ясное убеждение в изначальном приоритете *автора*, который устанавливает границы режиссерскому замыслу. «*Авторская* заданность – как бы ограничивает наши возможности, но лишь познав ее *границы*, мы обретаем истинную, подлинную смелость»²²².

Итак, смелость, сознательно ограниченная «авторской заданностью» – вот закон, который изначально сам над собой поставил режиссер. Этот закон не сдерживал творческую активность, напротив – ее раскрепощал. Только любя, познав произведение, художник может смело выразить то, что мы «хотим сказать своим будущим спектаклем».

Роман Достоевского «Идиот», при всей своей сложности, многоплановости и непереводаемости на «грубый» язык сцены, привлекал Товстоногова тем, что через него он чувствовал себя способным высказаться по важнейшим вопросам человеческого бытия.

Должно быть, не случайно он не выбрал себе в герои ни «розовских мальчиков», как их выбрали Эфрос и Ефремов, ни даже «русских мальчиков» того же Достоевского, которых выведет потом на сцену – с помощью Розова – в спектакле «Брат Алеша». Даже первая постановка Товстоногова по Достоевскому не была подчинена образу «девочки» (как когда-то звучал спектакль МХАТ II-го с пронзительно-трогательным образом Нелли – С. Гиацинтовой). Там его интересовали не жертвы, а виновники этих жертв.

Князь Мышкин впервые отворял глубинную лирическую тему режиссера. Уже не мальчик, но человек истрадавшийся, жизнью ушибленный, доведенный до грани безумия, оказывался способным быть добрым в мире, построенном на зле. Удивительная стойкость добра, возможность сохранять благорасположение к человеку, каким бы он ни был, это свойство князя покорило режиссера. Замысел был вдохновлен и пронизан удивлением такой личностью.

²²¹ Г. Товстоногов. О смелости режиссера // Советская культура, 28 апреля 1956 г.

²²² Там же.

В таком герое нуждалось само поколение, слишком долго от простого человеческого добра отлученное, жившее по канонам войны, по велениям открытого противоборства сил. Роман Достоевского рассматривал судьбу князя Мышкина как судьбу изначально трагическую: доброта в любом соприкосновении с окружающей ее средой неизбежно терпела поражение. Добрые усилия невольно приходили к недобрым результатам – к гибели людей. Но сколь бы ни были чудовищны последствия, сама изначальная миссия не подвергалась сомнению. Чувство воин, которое стыдно и самоотреченно нес герой, перекладывалось с его бессильных плеч на плечи людей, его не понимающих видевших в нем лишь некую странность, уклонение от общепринятой нормы, и за то гонимого.

Образ Достоевского, вобравший в себя изначально христианскую нравственную идею, переработанную старательным опытом русской литературы XIX века, теперь приходил и обращался к новому поколению людей, чтобы они могли посмотреть на себя со стороны – в свете прошлого, в перспективе истории.

В таком образе нуждалось не только время, но прежде всего художник, в этом времени живущий. Товстоногов, как художник, ощущал в нем истинную личную потребность. Он, по природе своей человек трезвых материалистических взглядов, доверявший скорее рациональному скептическому анализу, чем подсознательным движениям души, испытал неизъяснимое к ним влечение. С таким человеком, как герой Достоевского, режиссер встречался впервые. И если верно, что многое сделал для его сценического открытия, верно и то, что князь Мышкин многим одарил самого режиссера.

Романтизм, свойственный первоначальному режиссерским композициям Товстоногова, выразившийся прежде всего в открытых героических формах, теперь вошел в глубь души человека, как сокровенное и бессмертное его достояние. Тяготение к многофигурным композициям сменяется сосредоточенность. На одной личности. Центробежный размах вытесняется центростремительным движением к фигуре главного героя.

Инсценировку романа Товстоногов построил как ярко выраженный монологический спектакль. Все диалоги, которые вел князь Мышкин, все сцены, которые происходили с ним или шли без его участия, так или иначе были на него ориентированы, с ним соотносились. Время, когда в БДТ ставился Достоевский, еще не было широко знакомо с теорией «полифонического» строения его романов принадлежащей М.М. Бахтину. Режиссер больше

прислушивался к мысли самого Достоевского: «Драма по природе своей чужда подлинной полифонии», тем более, что роман «Идиот» в этом смысле прямо ей отвечал.

Естественно, что такой монологический замысел вел к поискам актера особенного, дотоле невиданного, способного вобрать в себя и выразить всю глубину страданий «вполне прекрасного» героя, страданий отнюдь не за себя, а только ради того, чтобы «воскресить и восстановить человека». Такого актера Товстоногову и режиссеру Р. Сироте посчастливилось открыть в безвестном пришельце, «человеке со стороны», каким был И. Смоктуновский.

Надо было, однако, провести этого странного долговязого юношу не просто через психологический анализ Достоевского, но через такую «логику страстей», которая «уступает место «страстям логики» (А. Смелянский). «Впечатления многих исследователей Достоевского о том, что не образы людей, каждый со своим внутренним противоречием, движутся перед нами в его произведениях, но ряд теней чего-то одного, как будто различные трансформации одного рождающегося или умирающего духовного существа»²²³, – эти впечатления словно витали над спектаклем «Идиот». Многие персонажи его мелькали и застревали в сознании неотчетливо, не выпукло, будто мазано. И только один человек приковывал к себе всеобщее внимание, как бы вбирая в себя «все трансформации» одного «духовного существа». Им был Лев Николаевич Мышкин – Иннокентия Смоктуновского.

«... Гаснет свет в зрительном зале, раздвигается занавес, и на узкой полосе экрана возникает титульный лист знаменитой книги... Приподымаются по обоим краям сцены тяжелые серые бархатные завесы; за ними обнаруживаются двери, ведущие в квартиру несчастной Настасьи Филипповны, где богатый помещик Тоцкий пытается деньгами купить свободу нравственных обязательств...»²²⁴.

Так начинался спектакль Товстоногова, решенный в монохромной серой гамме, казалось, совсем не заботившийся о какой-либо новизне внешних форм, не нуждавшийся в активном участии сценографа. Режиссер как будто настаивал на подчинении театра эпическому тону повествования, спокойно перелистывал страницы романа. Но как только в вагоне поезда появлялся князь Мышкин, от его лица уже невозможно было оторваться. «От

²²³ А. Смелянский. Наши собеседники. М., Искусство, 1981, с. 223.

²²⁴ Ю. Головащенко. Зрелость творческой мысли // Советская культура, 3 марта 1958 г.

беспокойных начальных эпизодов с мельканием чего-то неясного за мерзлым окошком качающегося вагона, действие, нарастая и убыстряясь, мчит к трагической развязке. Естественный человек, оставшийся самим собой, не тронутый страстями века, не извращенный, вступает в пучину и гибнет, не в силах спасти этот безумный мир.

Смоктуновский играет дерзко – так только и можно выиграть эту роль. Он не боится пройти через сцену, от кулисы к кулисе, расслабленной походкой, на полусогнутых ногах, в валкой припрыжке. Его Мышкин может быть смешновато жалок – и сам первым смеется над этим.

Взгляд Смоктуновского. Его ждешь и дожидаясь не сразу. Он и сам на собеседника то смотрит, то не смотрит: глаза, уставленные в упор, опускаются в задумчивости, понимающе, сострадая. Вдруг Мышкин повертывается вполоборота к залу, смотрит на вас, именно на вас. Такой взгляд, полный сердечного доверия, недоумения, загадки, выдержать нелегко – и совершенно невозможно от него оторваться. Какие глаза! Пробуете проникнуть в их глубину, но не замечаете, как они первыми добрались до самого доньшка вашей души и дали очищение, пролили ровный, спокойный свет...

... Театр показывал спектакль прежде всего о Мышкине. Театру нужен такой спектакль. Почему?

Потому что именно в теме Мышкина отзывается одна из благороднейших тем Большого драматического театра, да и не только его. Тема человека для людей. Тема человеческого в человеке. Здесь главный современный смысл спектакля»²²⁵.

Так писал критик восемь лет спустя, при возобновлении спектакля, видя как «из темной глубины на пустую сцену надвигается эпизод за эпизодом, накатывает волнами роковая атмосфера Достоевского, захватывая театр магией трагедийных предчувствий». Теперь уже можно было не упрекать «идиота» в «бессилии изменить мир», а Достоевского в противоречии «моралиста и философа» с «реалистом, художником» (как это прежде делала на страницах той же газеты другой критик). Легко было обойтись без фраз о том, что «Достоевский не признает революционных путей, а потому не может найти объяснения

²²⁵ Д. Золотницкий. Новое прочтение // Советская культура, 23 июня 1966 г.

постоянным неудачам Мышкина в его стремлении сделать людей счастливыми»²²⁶.

А просто увидеть спектакль, и написать: «В Мышкине – Смоктуновском поразительно тихо живет сознание собственного достоинства, происходящее, как нам кажется, из высокого понимания им величия человеческого...»

Рассказать этот спектакль хотя бы с малой долей эмоциональной достоверности было бы равносильно попытке передать извечные страдания людей и благородные порывы уйти от власти жестокой лжи, слепого насилия, вырваться из умственного и нравственного тупика, в который заманил их жестокий век. Круги жизни пройдены на наших глазах человеком без кожи, чья великая душа восстает против зла один на один – безоружная и непобедимая. Увидеть это – почти что пережить»²²⁷.

Написать об этих «художественных прозрениях» и «гениальных молниях», увлекающих высокий авторитет искусства, уверенной рукой можно было в 1966 году, когда многое изменилось в понимании Достоевского, и когда за плечами Товстоногова остались уже и первый его горьковский спектакль «Варвары», и володинские «Пять вечеров», и «Не склонившие головы», и «Горе от ума», и «Три сестры» и многие другие спектакли, поставленные им за эти восемь лет, утвердившие авторитет искусства.

Лирическая тема Товстоногова, так откровенно и доверчиво – благодаря Смоктуновскому – проступившая впервые в Достоевском, нашла потом свое прямое, по-разному преломленное развитие и в современных и в классических постановках режиссера. То сокровенная, словно притушенная, то яростно брошенная в зал, то прикрытая мягким юмором, то теснимая зловещей сатирой, эта тема пробивалась, сквозила почти во всех его произведениях 60-х годов.

При всей «многозначительности и объективности» (К. Рудницкий), которыми, как главными признаками, действительно, отличается искусство Товстоногова, этот художник рано проявил свою способность незаметно провести всех героев, через их личные судьбы и характеры, то, что ему самому, как человеку, было в них драгоценно или же ненавистно. Без

²²⁶ Ю. Смирнов -Несвицкий. Театр и герой Достоевского // Челябинский рабочий, 11 июля 1958 г.

²²⁷ Н. Исмаилова. Авторитет искусства // Известия, 6 мая 1966 г.

назойливого «самовыражения», он целиком передоверял свою внутреннюю режиссерскую постройку актеру.

Скорее прозаик, чем лирик в искусстве, вовсе не склонный к запальчивой субъективности, Товстоногов тем не менее обнаружил волю неуклонную, твердой рукой ведя всех к единой цели. «Крепкая, натренированная мускулатура товстоноговского спектакля пронизана нервными волокнами, которые напрямую связывают ее с личностью режиссера. Мышцы спектакля моментально и живо реагируют на волевой импульс и на безмолвный приказ режиссерской воли»²²⁸.

Эпическая манера Товстоногова, естественно проявившая себя в инсценировке классической прозы, вскоре проступила и в пьесе молодого современного драматурга. В 1959 году он поставил новую пьесу Александра Володина «Пять вечеров», которая тоже сделалась для него произведением программным, тоже по-своему приоткрыла его глубинную лирическую тему. Застенчиво упрятанная в подтекст, бережно затаенная тема, призывала к спасению от одиночества. Легким, однако болезненным пунктиром она прошивала весь спектакль.

Ее вели, ее протягивали два человека – Тамара – В. Шарко и Ильин – Е. Копелян – с такой волнующей откровенностью, что от них трудно было оторваться. Внешне вторая пьеса Володина казалась – по сравнению с первой, задиристой «Фабричной девчонкой» - куда более спокойной и незамысловатой. Просто двое, надолго разлученных когда-то, «еще до войны» любивших друг друга людей, снова встречаются в Ленинграде и проводят вместе короткие пять вечеров. Прощание из перед уходом Ильина на фронт в 1941 году – и теперешнюю встречу в первый зимний вечер возвращения отделиют семнадцать лет. Этот символический срок, сам по себе помогал многое угадывать «за кадром».

В «кадре» же ронялись случайные, неловкие фразы, сказанные в замешательстве и понятном отчуждении. Тамара впопыхах забывшая снять бигуди, торопилась выставить, как щит, что живет «полной» жизнью. – «Одна?» – «Зачем одна, с племянником. Славика вот воспитала...» И в цеху у нее на «Красном треугольнике» учениц полно, и в профкоме уйма обязанностей. Словом, всем-то она нужна, и одинокой вовсе себя не чувствует. А

²²⁸ К. Рудницкий. О режиссерском искусстве Г.А. Товстоногова // Г. Товстоногов. Зеркало сцены. Т. 1, Л., Искусство, 1980, с. 18.

что комната скромная, так некогда и не для кого украшать свое жилье. Но гордость и мужество лишь прикрывали неустроенность.

«Суховатой, скромной, без всяких претензий на женственность выглядит в своем коричневом наглухо застегнутом халате и теплых домашних туфлях хозяйка комнаты – Тамара... Трудно понять, обрадовалась она встрече с Ильиным или только растеряна от неожиданности. Интонации ее, лаконичные, подчеркнута независимые, скрывают не то раздражение, не то душевную черствость, не то боязнь, что он разгадает ее истинные чувства. Лишь чуть дрогнул ее голос, беспокойно задвигались руки. Вот Ильин запел песенку, которую они пели вместе семнадцать лет назад»²²⁹. И она подхватила:

*Миленький ты мой,
Возьми меня с со-бо-ой,
Там, в стране далекой,
Назовешь меня... жено-ой...*

Этот бесхитростный рефрен будет сопровождать потом каждый из пяти вечеров, которые Тамара с Ильиным проведут вместе. Скорее всего, именно этот грустный лейтмотив доскажет вам больше, чем скупое их объяснение. Музыка, от прямого смысла отрешенная, выразит невыразимое.

*Милая моя-а,
Взял бы я тебя-а,
Но там, в стране далекой,
Мне такая жена не нужна-а...*

Е. Копелян напевал куплет Ильина мягко, грустно, успокаивая Тамару не словами, а тоном. Сам он нуждался в душевном покое гораздо больше, нежели она. Артист приносил с собой на сцену глубоко залежавший груз пережитого. Ни автор, ни его герои не могли, да, может, и не хотели отворять истоки издавека плывущего «подводного течения» жизни Ильина. Но актер делал.

По крупницам, намекам, случайно оброненным фразам восстанавливал, домысливал про себя весь путь некогда одаренного студента-химика. Того парня, кто подавал большие надежды, но потом за свой нрав упрямого правдоискателя из института был выставлен. Ушел на фронт. А потом – что было потом, вспоминать даже не хочет. Черный провал, дыра в биографии, все – как

²²⁹ Н. Рабинянц. С верой в человека // Ленинградская правда, 3 апреля 1959 г.

замазанная расхожей фразой: «Завербовался куда-то на Север...» Копелян играл так, что не по своей воле.

Актер настаивал на том, что Ильин вовсе не был безалаберным неудачником, сам себе испортившим жизнь, не сумевшим осуществиться. Нет, ему не дали осуществиться. С самого начала судьба подставила ножку. А потом, прежде, чем он, озлившись, плюнул на все и сел за баранку, может еще раз та же крутая доля захлопнула перед ним дверь.

И вот теперь, вернувшись в город юности, навестив первую свою любовь, Ильин особенно остро ощутил комплекс «несостоявшейся» личности. И, почти не раздумывая, сходу взял себе на прокат биографию приятеля – главного инженера химкомбината в Подгорске. Таким путем как бы разом решил связать начало и конец разорванной нити жизни.

Но лихо затянутый узел быстро развязался: Тамара скоро распознавала мистификацию, но не для того, чтобы изобличить Ильина, а только – помочь. Помочь во что бы то ни стало. Тут вступала в спектакль Товстоногова главная тема, недавно открывшаяся перед ним, как озарение, в Достоевском, – тема восстановления человека.

Слов не нужно было: женщина понимала чутьем. Человека, изглоданного противоречиями, потерявшего веру в себя надо было спасти. Пусть он бежит от стыда перед открывшимся разоблачением, перед истиной. Нет нужды, что Тамара терпит унижения – это все пустое, как и жалкие ее прикрытия профсоюзной суетой, «полной жизни». Главное, единственное сейчас, пока не поздно, вернуть его, собрать воедино. Чтобы человек убегающий, стал человеком возвращающимся, сбросил с плеч ношу одиночества. Спасая его, она спасала и себя.

Для Товстоногова «Пять вечеров» стали произведением, проявившим без открытой исповедальности его глубинную личную тему, программу общественную, и эстетическую. Он выразил здесь, пожалуй, впервые для себя (и для драматурга) особое свойство современности на сцене – поэзию «зарытости» чувств, родственно близкую ранним чеховским традициям МХТ.

«Сегодняшнему человеку, мне думается, не свойствен открытый пафос, риторика, открытое выражение чувства... В нашей драматургии, в наших спектаклях зритель должен искать, пытаться нащупать эти черты нового, современного

Недавно у меня была эта черта современного человека – «зарытость» чувств, – рассказывал режиссер.

... Там речь шла о любви. Два человека встречаются. Не виделись семнадцать лет. Когда-то любили друг друга. Но вместо того, чтобы показать, как происходит этот процесс, чтобы постепенно перед нами вырастала картина прошлого, чтобы мы только догадывались о том, что творится в сердцах этих людей, нам уже на первой минуте продемонстрировали открытое чувство любви, и было ясно: она без него не может жить.

Это не случайная ошибка. И происходит она потому, что мы все еще находимся в плену привычного, в плену старых театральных представлений и мало думаем о современности в глубоком и всеобъемлющем значении этого понятия.

Сейчас наступает время глубокого психологического раскрытия человеческой души в современной форме ее выражения»²³⁰.

В процессе репетиции актеры постепенно овладели той особой манерой сценического существования, которую Немирович-Данченко еще в первой чеховской постановке МХТ назвал «скрытым драматизмом». «Скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре» проступали в володинском чувстве подтекста, в зонах молчания, в паузах.

«Ильина играет В. Копелян, актер редкого и своеобразного дарования. Оно особенно ясно сказывается в тех сценах (а их много в спектакле), в которых Копелян сидит, молчит, слушает, думает... Иной раз поражаешься, какими скупыми средствами удается Копеляну заставить весь зрительный зал вместе с его Ильиным молчать, слушать, думать, думать...»²³¹. Это тончайшее чеховское искусство, волнами входившее и на сцену и в зал, преображало и актеров и зрителя.

Доверие к человеку – на сцене и в зале – служило камертоном всего спектакля. Режиссер снял все постановочные эффекты, максимально ограничил роль художника (Е. Степанова). «Все действие вынесено на авансцену, как бы придвинуто поближе к зрителям. Декорации не имеют глубины, нет даже окон, в которых так легко развернуть традиционные виды Ленинграда... Все – в людях, в их чувствах и отношениях. Ничто не должно отвлекать

²³⁰ Г. Товстоногов. Круг мыслей // Л., Искусство, 1973, стр. 55-56.

²³¹ С. Кара. Шестой вечер // Советская культура, 11 июля 1959 г.

зрителей».²³² Ненавистные серенькие будни открылись во всей соевой неприглядной коммунальной убогости. Нет нужды, что так беззащитно беден этот грубый стол, стул, тахта. Не обращайтесь на них внимания, постарайтесь не замечать стандартного покроя одежды, не придирайтесь к прямолинейным стертым фразам – все это тусклая дань времени. Лучше всмотритесь в лица этих людей, особенно в их глаза – говорящие так много, и думающие так серьезно, даже когда повисает молчание. И тогда вы почувствуете в каждом из них свое человеческое достоинство.

В острой полемике, которая тогда велась вокруг драматургии Володина, спектакль Товстоногова сказал свое покоряющее слово. Он авторитетно защитил прежде всего само понятие «драматизма современности». В чем только ни обвиняли молодого автора, как ни пытались отлучить его от театра, режиссер твердо стоял на своем: «В пьесе «Пять вечеров» нет героев, совершающих открытия, героические подвиги, – писал он. – Обыкновенные люди – мастер цеха, шофер, студент, телефонистка с переговорной, инженер-химик – заставляют себя, своих друзей, своих любимых жить чище, лучше, честнее. За такие подвиги не награждают орденами, о них незачем писать в газетах. Но пьесы о них писать надо. И играть их надо»²³³.

Для Товстоногова в драматургии Володина открывалась далекая перспектива, он чувствовал в ней нечто для себя родственное, связанное с глубинными гуманистическими токами русской культуры, всегда встававшей на защиту «маленького» человека. Недаром, и позже режиссер постоянно тянулся к произведениям этого автора, так же, как Ефремов, ощущая движение поэтического реализма, восходящего к чеховской традиции.

Однако на пути сближения автора и театра стояла критика, настойчиво их разлучавшая. Много позже, уйдя надолго из театра в кинематограф, оставив позади болезненный драматизм этого вынужденного перехода, Володин мог написать о той ситуации с некоторой долей горького юмора: «Обвинения в приземленности и очернительстве были, разумеется, потешны... Лишь ненормальный психически человек может утверждать своим творчеством, что жизнь ужасна. Только – помогать жить. Потому что другой жизни – вместо этой, лучше этой – не будет»²³⁴.

²³² Там же.

²³³ Г. Товстоногов. О профессии режиссера. М., ВТО, 1967, с. 37.

²³⁴ А. Володин. Для театра и кино.

От Володина, казалось, был бы естественным переход к Чехову, коль скоро в «Пяти вечерах» затронут специфически чеховский конфликт, когда «при крайних, полярно противоположных позициях действующих лиц, при огромном накале их столкновения, в пьесе нет лагерей положительных и отрицательных персонажей, нет деления людей на хороших и плохих»²³⁵.

Но Товстоногов внутренне не чувствовал себя готовым раскрыть Чехова иначе, по-новому, чем это сделал в 1940 году своей классически-совершенной постановкой «Трех сестер» – Немирович-Данченко, в чем и признавался. Однако его сдерживал не только пиетет перед поэтически прекрасным мхатовским спектаклем. В атмосфере самой эпохи, в настроениях переломного времени поэзия теснилась драматизмом более сгущенным, толкающим людей к таким открытым столкновениям, которые грозят гибелью. Чуткий к «гениям времени» художник сам был охвачен скорее мотивами трагедийными, чем лирическими

В том же 1959 году Товстоногов поставил Горького, его пьесу «Варвары». Этим спектаклем открылся его знаменитый горьковский цикл, который позволил увидеть писателя в совершенно новом неожиданном ракурсе. Пьеса, давно отшлифованная до хрестоматийного глянца, теперь освобождалась от сценических напластований. Под ними обнажались краски жестокого реализма, граничащего с безобразным глумлением над личностью. Если прежде о горьковских героях привычно бодро восклицали – «человек – это звучит гордо!», то после товстоноговских «Варваров» с содроганием приходилось выговорить: «человек – это звучит горько».

Куда девалась сдержанность, «зарытость» чувств володинских героев, их целомудренная чистота, бережно хранимая под покровом будничных слов. В горьковской пьесе режиссер дал волю соевой яростной ненависти к «варварству» в любом облики – хищном или «растлительном». Позволил разбушеваться злему, язвительному темпераменту, способному отворить самые подлые, гаденькие, низкие черты человеческой природы. Это был Горький, как бы пропущенный сквозь призму мироощущения Достоевского. Трагедийно-сатирический балаган, учиненный в товстоноговских «Варварах», тоже чреватый убийством, осязаемо сближал мир одного писателя с другим.

²³⁵ Г. Товстоногов О профессии режиссера, с. 39.

«И всюду страсти роковые, и от судеб исхода нет.» Так было и с князем Мышкиным, добрые усилия которого сминались жизнью, идущей по своим, недобрым законам. Так было и с горьковской Надеждой Монаховой, страстно искавшей своего героя и им загубленной. Как в «Идиоте», так и в «Варварах», лидировала одна центральная роковая фигура, не знавшая для себя иного исхода от судеб мира.

«Выходило так, что плавная, медлительная линия роли Монаховой-Дорониной, подобно нервному, трепетному пунктиру Мышкина-Смоктуновского тоже вела как бы мимо всех остальных персонажей., мимо их жизни, суетной, жадной, скользкой. Абсолютно различные по ритму и по смыслу, ни в чем не схожие Монахова и Мышкин в одном совпадали: они в режиссерских партитурах были поставлены особняком, будто возражая, Монахова – лениво и флегматично, Мышкин – наивно и горячо, ходу бездушного социального механизма»²³⁶.

Но общая режиссерская композиция горьковского спектакля от постановки Достоевского существенно изменилась. В «Идиоте» все люди, окружавшие князя, служили ему лишь фоном, прорисованы были «общим планом», кто виднелся более ярко и выпукло, а кто бегло, смазано, брался как бы мимоходом, но все составляли «групповой портрет». В «Варварах» режиссеру понадобилось показать каждого отдельно, долго держа на «крупном плане», чтобы можно было рассмотреть любой человеческий экземпляр во всех его подробностях. Никто не оставался незамеченным.

Возможно, что новый принцип ансамбля, соотношения героя и среды, лидера и массы пришел в режиссуру Товстоногова после соприкосновения с особой демократичностью пьесы Володина, у которого даже крошечный эпизодический персонаж просил пристального внимания.

Здесь не было случайности. Режиссера теперь волновали иные мотивы и настроения. Тема «добротного человека» сменялась темой «злых людей». Желание вернуть сочувствие, сострадание, милосердие, с которым шел в мир герой Достоевского, казалось слишком иллюзорным и беспомощным. Его сменяла требовательная тема *ответственности* человека за то, что происходит вокруг него.

²³⁶ К. Рудницкий. О режиссерском искусстве Г.А. Товстоногова, с. 22

В Горьком нон расслышал «призыв сохранять в себе человеческое», «предупреждение, что измена человеческому однажды может привести к катастрофе. Эта измена уродует душу человека, она может сломать жизнь другим. Так в «Варварах», незаметно для каждого, свершилось преступление против человечности – бессмысленно и жестоко была убита Надежда Монахова, убита пошлостью, равнодушием»²³⁷. Необходимо было учинить сценическое расследование вины всех преступников поименно.

Современность звучания пьесы проступала сквозь формы традиционные, которые Товстоногов вовсе не собирался ломать. «Глыбистость» манеры автора, мыслящего философскими категориями, крупного масштаба, вела режиссера к образу тяжелого, громоздкого пространства, забитого со всех сторон высоким забором, толстыми бревнами, побуревшей от времени беседкой, покосившимся крыльцом. Но в этом грузном и душном пространстве жили люди, не ушедшие в прошлое, не канувшие в лету, а родственные нам самим. На этом режиссер настаивал, твердо и жестко.

«В чем же заключалась для меня современность пьесы Горького «Варвары»? – спрашивал он. – Провинциальной России, которую он описывает, и людей, населяющих ее, давно уже нет, но осталось еще варварство в нас самих. Варварство проявляющееся в родительском эгоизме, варварство в пренебрежении к чужой судьбе. Варварство старомодное и варварство, щеголяющее в модных одеждах, варварство смиренное и агрессивное»²³⁸.

Спектакль строился в жанре трагикомедии. Товстоногов вместе с В. Сиротой раскрывали в любом человеке истоки смешного и трагического, находили контрасты веселья и страха, стремились к тому, чтобы артисты испытывали радость от неожиданной смены настроений. Резкость контрастов доводила смех до откровенного фарса, а трагическую ноту – до предсмертного крика отчаяния.

Кульминация трагифарса вздымалась в третьем акте, который был решен (как часто случалось в ранних постановках Станиславского) в стиле «трагического балагана». Праздник в честь дня рождения барышни, начинавшийся при свете цветных бумажных фонариков, под наивную садовую музыку, превращался в дикий разгул. Посреди сада царил широкий стол, заваленный объедками,

²³⁷ Г. Товстоногов. Круг мыслей, с. 137.

²³⁸ Там же (курсив мой – М.С.)

огрызками, окурками, недопитыми бутылками – стол-символ нечистой, непорядочной жизни людей-огрызков. Все они крутились, вились около стола, как привязанные, протягивали руки к рюмкам, тыкали вилками в закуски, пили и жевали вперемешку с «философскими» словопрениями, задирались, исчезали и возникали опять, пьяные, равнодушные, прилипчивые.

На сцене царил «пестрый российский ералаш, где одни гогочут, другие плачут пьяными слезами, третьи рассуждают о смысле жизни. Где рядом пляшут купец и полицейский, тоскует молодая, красивая женщина, скушает старая барыня, где атмосфера тяжелых ссор, ненужных объяснений, рыгающего веселья. Нелепый этот валтасаров пир поставлен изобретательно и зло. Жизнь, которая тут обнаруживает себя во всей красе, не серая – пестрая, и все равно в ней нет ни внутреннего смысла, ни внешней благой цели»²³⁹.

Здесь же, посреди пьяного вертепа, стояла у стола Надежда Монахова, единственный человек, живший в другом ритме, подчинявшийся своим внутренним законам. Татьяна Доронина (это был дебют молодой актрисы на сцене БДТ) тщетно пыталась пронести нерасплеканным свой придуманный романтический мир сквозь дикую оргию варварства. Прекрасная синеглазая женщина, как замороженная, безотрывно смотрела на избранного ею героя – инженера Черкуна, словно гипнотизируя его своей откровенной и властной чувственностью. Она была немного смешна – со своими вожделенными притязаниями, красивыми фразами, почерпнутыми из дешевых романов, яркими крикливыми платьями, подчеркивавшими ее пышные формы. Своей роковой страстью она отпугивала избранника. Но само чувство ее, облеченное в смешные формы, было совсем не смешным. А напротив того, высоким и гармоничным. С этой высоты «очарованная душа» и падала вместе с рухнувшим идеалом. И без жалоб и слез уходила из жизни.

Рядом с нею, по ее пятам неотступно следовал ее муж Маврикий Монахов, жалкий акцизный надзиратель, скованный комплексом неполноценности, обуреваемый ревностью и подозрительностью, безнадежно влюбленный в свою Надежду и уже ее теряющий. Евгений Лебедев играл Монахова в трагической манере, доходившей до жуткого, отталкивающего гротеска. Его шутовство, его гаёрство таили страх перед жизнью и ужас гибельных предчувствий, которые его не обманывали. Только что он противно визжал, выслеживал, упрекая жену, чтобы услышать от нее на прощание: «Иди один, покойник... Иди!», и покорно шел с

²³⁹ В. Зингерман. «Варвары» // Театр, 1960, № 1, с. 172.

виновато опущенными плечами, понимая под конец, что и он – вместе с приезжими инженерами – подтолкнул Надежду к самоубийству.

«Дуэт Надежды Монаховой и мужа ее, Маврикия Монахова, Дорониной и Лебедева, доводил контраст уникального с банальным до степени гротескной выразительности. Вокруг актерского покоя Дорониной мелким бесом вилась и мелькала актерская экзальтация Лебедева. Невозмутимо плывущей статике Надежды все время, будто взвизгивая, откликалась болезненная ущемленность, дерганность, истеричность Маврикия. В форменном мундире акцизного надзирателя, словно пританцовывая и рисуясь, по сцене прохаживался человек, вечно терзаемый ревностью и страхом стоило бы, ради наглядности, специально воспроизвести режиссером означенные линии движения двух этих фигур по планшету: коротенькие, прямые или лениво округлые, с точками длительных остановок – для Дорониной, извилистые путаные, неостановимо зигзагообразные, к Дорониной тянувшиеся – для Лебедева. Мизансценический чертеж, варьируясь и усложняясь, уже содержал в себе всю трагикомедию супружества Монаховых: ее тщетное ожидание великой любви, его неутрачивающие, гложащие подозрения, ее напрасную, грозную, никому не нужную смелость, его кривляющуюся, крадущуюся трусость...»²⁴⁰.

Спектакль «Варвары» резко взметнул стрелку режиссерского авторитета Товстоногова вверх. Если вокруг первых постановок в БДТ еще могли идти и шли споры, то в этом случае, даже среди придирчивых горьковедов не нашлось открытых оппонентов. Вовсе не ортодоксальное, не безусловно новаторское прочтение Горького в театре, носящем его имя, было проведено уверенной и смелой рукой. Новый взгляд не только на эту пьесу, но на все горьковское направление в искусстве театра, утверждался с мощью, что производил сценическую «реабилитацию» автора, открывал перспективу его движения в будущее.

В «Варварах» Товстоногов продемонстрировал сильное стороны своего дарования: умение подобрать верный ключ к современному звучанию классика, владение всеми инструментами актерского ансамбля, мастерство психологической разработки каждого образа, проведение сверхзадачи через все поры спектакля – через его атмосферу, сцену контрастов, ритма, динамики слова, действия, построения мизансцен.

²⁴⁰ К. Рудницкий. Цит. Выше статья, с. 22-23.

Куда нужно было двинуться теперь, в начале 60-х годов? На что устремить коллектив? Чем подтвердить, развить, приумножить свой авторитет? На эти вопросы не так-то легко было ответить, и ближайшие спектакли это подтвердили.

Разумеется, Товстоногов сосредоточил усилия прежде всего на постановках современных пьес. С помощью своего верного помощника по литературной части Дины Шварц он привлек в театр тех авторов, пьесы которых тогда лидировали. В 1960-1962 годах он поставил одну за другой новые пьесы А. Арбузова, К. Симонова, В. Розова, А. Штейна, И. Штока, А. Володина, Э. Радзинского. Возобновил свою прежнюю постановку «Гибели эскадры» А. Корнейчука. Показал новую пьесу А. Миллера «Воспоминания о двух понедельниках». Сотворил спектакль на основе американского киносценария «Не склонившие головы».

Словом, опять, как в своем первом сезоне БДТ, распустил щупальца поисков по разным направлениям, чтобы найти близкие себе и волнующие мотивы творчества. Начало 60-х годов было временем подведения первых итогов переживаемых общественных перемен. В искусстве послевоенного поколения проходил процесс возмужания, юные герои сменялись людьми зрелыми, которым пришла пора «спрашивать с себя». Театр становился все более активным и смелым в своих идейных и художественных исканиях. Открытия, тенденциозная гражданственность и многообразие различных манер, приемов и стилей сделались непременным условием жизни сцены.

Теперь, когда век НТР вступил в свои права, театр на глазах менялся, становился своеобразной лабораторией исследований жизни, которую он мог с разных сторон просвечивать, прослаивать размышлениями о прошлом и будущем, строить гипотезы, апеллировать прямо к зрителю в разгадке сложнейших противоречий жизни. «Театр века в состоянии превратить диалектику в наслаждение»²⁴¹, – это напутствие Брехта было услышано. В произведениях новейшей литературы «настоящее прослаивается прошлым и будущим, масштабы времени меняются произвольно, фантазия вторгается в реальность, мифы прошлого оживают в

²⁴¹ Бертольт Брехт. Театр, т. 5/2. М., 1966, с. 211.

современности, время становится дискретным, прерывистым, таким, каким его представляют себе физики»²⁴².

Товстоногову, как художнику и человеку своего времени, эти перемены были родственны и благодатны. Его острый аналитический ум, точно нацеленный на большую гражданственную идею, вбирал в свою творческую лабораторию новые тенденции искусства свободно и безошибочно. Другое дело, что драматургия, кинувшаяся на освоение новых для себя приемов, еще не успевала пропитать их соками жизни, насытить сложностью реальных коллизий времени, и чаще ограничивалась умозрительными построениями. Отчалив от одного берега – достоверности, не могла по-настоящему приплыть к другому берегу – условности. И оставалась в позиции срединной, колеблющейся между сценическим бытом и метафорой.

Неустойчивое равновесие драмы отчетливо сказывалось на постановке арбузовской «Иркутской истории». Казалось бы, для Товстоногова не составляло особого труда выстроить спектакль, рассказывающий о реально случившейся истории среди строителей гидроэлектростанции на Ангаре. Но Арбузов обязательно хотел выйти за пределы обыденности на поэтические просторы, вводил – в духе исканий мировой современной драмы – особый Хор, отстраненно комментирующий события. Брехтовская привычка не прочно приживалась не драматической почве пьесы. Ощущалась нехватка объема, содержательности как в реально случившейся истории, так и в обобщенно-философских раздумьях Хора об уроках этой истории.

Противоречие это можно было если не преодолеть, то смягчить, оставаясь в пределах, отпущенных автором. Но Товстоногов попытался придать спектаклю высоко одухотворенное, общечеловеческое звучание, построить по мотивам пьесы некую поэтическую ораторию. В его распоряжении были прекрасные исполнители – Доронина, Смоктуновский и Луспекаев, музыка Табачникова, макет художника С. Манделя – светлая ступенчатая башня с черным роялем наверху, плавно поворачивавшаяся на фоне серебристого органа. Все это сооружение должно было символизировать «филармонию 2000 года». На широких ступенях башни в свободных, изящных позах располагались юноши в серых спортивных костюмах и девушки в платьях нежных тонов. Это и был Хор. Из рядов его выходили вперед трое героев – Валька, Сергей и Виктор, чтобы поведать нам свою грустную историю 1960 года, а

²⁴² Д.Л. Гранин. Союз, продиктованный временем // Художественное и научное творчество, Л., 1972, стр. 12.

потом вновь вернуться на ступени 2000 года и продекламировать вместе с Хором поэтические строки из будущего.

О всего этого зрелища веяло не свойственной ни автору, ни режиссеру холодной красотью. Казалось, что Товстоногов, прежде споривший с Охлопковым по поводу поэтической условности на сцене, теперь пришел с ним в согласие, сотворил некое представление в «охлопковском» духе, словно доказывая, что он свободно владеет и такими формами.

Однако сам Охлопков, поставивший в том же 1960 году «Иркутскую историю» у себя в театре в том же Хором, роялями и «дорогой цветов», пересекавшей зрительный зал, одержал над Товстоноговым верх. По той простой причине, что оставался на твердой почве арбузовской мелодрамы и на философские эмпирии не замахивался. С него хватало тех нехитрых, в сущности, моральных сенсаций, которые высказывали участника Хора, наблюдая за героями иркутской истории.

Товстоногов признавал свое поражение: «Между торжественным и героикой в наших постановочных средствах и тем простейшим треугольником, который задан в пьесе, есть такой разрыв, который меня радует. Мне самому трудно быть в зрительном зале»²⁴³.

Близкая к этому ситуация подстерегала режиссера и в пьесе Симонова «Четвертый», поставленной им вместе с Р. Агамирзяном. «Перед нами – интеллектуальная мелодрама. Пусть она лишена психологической сложности и трагедийной насыщенности А. Миллера, и, тем более, грубой мощной жизненности В. Брехта, она – в русле того прогрессивного реалистического театра, который, говоря о важных социальных явлениях современности, использует подчеркнутую условность сценического искусства»²⁴⁴.

Все так. Появилась на сцене модель условного графического пространства, в котором бегали лучи прожекторов, слышались настораживающие голоса оркестра. Шагали с экрана прошлого люди, воскрешенные воспоминаниями героя. Шел строгий суд памяти, который чинят трое над Четвертым, оступившимся, предавшим, а теперь терзаемым муками совести. Был и трагедийно-мажорный финал.

²⁴³ Цит. По кн.: Ю. Рыбаков. Г.А. Товстоногов. Л., Искусство, 1977, стр. 49.

²⁴⁴ И. Шпейдерман. Четвертый // Литературная газета, 2 декабря 1961 г.

Не было только полноты правды, последней искренности признаний, не было бесстрашия той революционной диалектики мысли, о которой заботился Брехт. И автор и театр оставались на уровне полуправды, тем более, что упрек герою адресовался туда, «за бугор». И силы подавления личности, склонявшие героя на компромисс, тоже существовали где-то там, в невидимом далеке.

Как ни старались режиссеры вместе с актерами снять налет умозрительности с пьесы и вдохнуть в нее психологическое оправдание, все равно нравственная и гражданская ситуация казалась недописанной, оборванной на полуслове. И невозможно было поверить в то, что Четвертый (Б. Стрельчик), мучаясь, но совершая все новые подлости, внезапно обретал мужество.

Сходная коллизия обнаруживалась и в спектакле «Океан». Товстоногов стремился, насколько это было возможно, раздвинуть границы конфликта, предложенного драматургом. Если Штейн выдвигал военно-морскую вариацию на тему «человек человеку – друг, товарищ и брат», то режиссер хотел поднять в пьесе «Бунт против всего драматического, формального показного». Спектакль готовился к XXII съезду партии, и в духе времен театр показал «новую меру оценки поступков героев», утверждал, что «жизнь куда сложнее схемы – на вопросы, ею выдвигаемые, не может быть всегда одинакового и готового ответа»²⁴⁵.

Ради обогащения духовного мира героев – Платонова и Часовникова режиссер предлагал актерам К. Лаврову и С. Юрскому сочинить «роман жизни» своих персонажей, «раскрыть все подтексты, определить скрытый второй план сцены, научиться выразительно молчать, действовать без текста, между текстом, на тексте партнера»²⁴⁶. Нафантазированный «роман жизни» заметно расширил возможности актеров. Режиссер вывел их на авансцену, показывал «крупным планом» – так, чтобы были слышны их «внутренние монологи». Все лишнее было убрано со сцены, только приемом кинокадров обозначалось место действия.

Все эти режиссерские усилия, разумеется, не пропадали даром. Тем более, что их подхватывали и развивали талантливые молодые актеры. Однако дистанция между классическими и современными работами Товстоногова сохранялась слишком очевидная. Он, прошедший школу Достоевского и Горького, создавший такие грандиозные спектакли, как «Идиот» и «Варвары»,

²⁴⁵ Г. Товстоногов. Зеркало сцены. Т. 1, с. 155.

²⁴⁶ Там же, с. 157.

теперь вынужден искусно пришпоривать, нашпиговывать, подстегивать пьесы современных авторов, чтобы как-то сократить ту досадную дистанцию.

Среди всех новых пьес, пожалуй, лишь одна не потребовала тогда от режиссера специальной «накачки», усиленного фантазирования и поэтического обрамления. Это была пьеса А. Володина «Моя старшая сестра», которая возвращала режиссера на почву повседневности, снова, как и в «Пяти вечерах», вводила в комнатные рамки.

В соприкосновении Товстоногова с художественным миром володинской драматургии скрывалась своя загадка, свой особый феномен. Скорей всего он высекался в момент пересечения их разнонаправленных, друг другу противоречащих волевых потоков. Для Ефремова Володин был «свой», близкий человек, они понимали друг друга с полуслова и никакого «зазора» между ними не могло существовать. С Товстоноговым такой «родственной» близости у Володина не наблюдалось. И все-таки каждый из них друг в друге явно нуждался, искал и находил то, чего самому недоставало.

Товстоногов тянулся к володинской стыдливой лирике, к тончайшей психологической связи его слов, испытывал влечение к его странным людям, непонятым чудакам, произрастающим прямо посреди будней и собою их насквозь просвечивающим. Володин же получал от Товстоногова уроки «большого стиля», покоряющую мощь интеллекта и темперамента, крепкую силу композиционной постройки. Художники друг друга поняли, и скрещиваясь, взаимодействовали так, что их противоречия шли на пользу общему делу.

Именно так рождался спектакль «Старшая сестра»: в процессе репетиций что-то уточнялось, переписывалось, перестраивался финал. Товстоногов уверенной рукой протягивал сквозную нить – его волновала здесь тема «осуществления» человека. Речь шла не просто о выборе той или иной профессии, даже не об истинном признании человека. Ему не так уж важно было, станет или нет актрисой Надя Резаева, когда ее сценический талант будет замечен. Достаточно того, что она стала Человеком, обрела себя, осуществила долг перед своей Личностью. Высшими взлетами спектакля было восстание против принижающей человека обыденности, против гнета расхожих мнений, предрассудков «здравого смысла».

«Т. Дорониной не стоило бы особого труда представить героиню пьесы исключительной, артистической натурой. Слегка

сутулая, в спадающих шлепанцах, погруженная в какие-то свои повседневные заботы появляется Надя на сцене. И все-таки она совершенно особенная. Ее живая, бунтующая против унижающей человека инерции обыденного, индивидуальность, талантливость прорывается в слове, жесте. В том, как она танцует удивительный импровизированный танец для приглашенного дядей Уховым... «жениха», как читает перед приемной комиссией статью Белинского, или репетирует свою первую роль, состоявшую из одной фразы: «Доброе слово и кошке приятно»²⁴⁷.

После этого спектакля хотелось думать не об игре актеров, не об искусстве, а только о жизни. Думать о том, что победа дается тому, у кого есть смелый талант к жизни. И что судьба «маленького» человека не всегда «звучит горько», а иногда и гордо.

В эти годы тема внутренней свободы человека, рвущегося из теней сковывающего ранжира, так или иначе проходила через многие товстоноговские постановки. Но с особой силой и откровением она развернулась в спектакле «Не склонившие головы» по американскому киносценарию Н. Дугласа и Г. Смита «Скованные цепью».

Есть известная закономерность в том, что Товстоногову захотелось сотворить произведение на стыке театра и кино. Он давно задумывался о том, что режиссер с помощью «кинематографического видения» будет способен к широкому охвату жизни, неограниченному владению временем и пространством, сможет увидеть события и людей пьесы в непосредственном движении. Словом, речь шла о расширении полномочий театра с помощью кино. «Для себя я сформулировал это так, – говорил он, – способ мышления кинематографический, средства воплощения – театральные»²⁴⁸.

Естественно, что нынешний театральный режиссер не может работать, не включая в орбиту своего воображения весь арсенал выразительных средств кино, телевидения, живописи, литературы, музыки. Тяга к синтезу всех видов искусств была характерным знаком времени.

Но у такого художника, как Товстоногов, существовала и своя личная причина того, почему его так тянуло к «кинематографическому мышлению». Если Эфрос и Ефремов

²⁴⁷ С. Владимиров. Победа человека, победа таланта // Смена, 31 января 1962 г.

²⁴⁸ Г. Товстоногов. Зеркало сцены. Т. 1, с. 171.

чувствовали себя в границах пьес Розова или Володина как у себя дома, и стали выбираться из «дому» не скоро, то Товстоногов с самого начала рвался к широкоформатным произведениям, к романтике, к поэтически-обобщенному языку сцены. В рамках современной драмы ему было тесно, душа просила простора, темперамент рвался на волю. Исключение из современных авторов он делал только для Володина, который – при видимой камерности – способен был отворить глубинные тайники души, вывести прозу жизни на поэтический простор.

*«Когда б вы знали
Из какого сора
Растут стихи
Не ведая стыда»...*

Володин это знал.

Сценарий «Скованные цепью» предоставлял режиссеру вроде бы совсем иную возможность – рассмотреть человека в экстремальных обстоятельствах: два человека – негр и белый, каторжники, скованные одной и той же цепью, во время аварии тюремной машины совершали побег, и четыре дня, спасаясь от погони, вынуждены были бежать вместе. Рвущиеся к свободе, они сами по себе, скованные расовыми предрассудками, были несвободны.

Негр Галлен (П. Луспекаев) и белый Джексон (Е. Копелян) существовали в ситуации двойной несвободы – внешней и внутренней. Убегая от тюремщиков неотрывно вместе, они ненавидели и презирали друг друга. Трагический парадокс ситуации под конец преодолевался: порыв к свободе оказывался сильнее предрассудков. Пройдя за четыре дня все муки погони, вражды, голода, обессиленные и истерзанные люди, разорвавшие, наконец, сковывавшую их цепь, почувствовали, что теперь их связывает иная, гораздо более прочная человеческая связь. И когда шайка тюремщиков во главе с шерифом настигла их, негр держал белого, как своего брата.

Казалось бы, сюжет непрерывного бега толкал режиссера к созданию эффективного динамичного зрелища, построенного на вертящемся кругу, по которому, задыхаясь и падая, бежали бы измученные беглецы, а по их следу неслась бы погоня, лаяли собаки, шарили темное пространство фонари. Но Товстоногов намеренно отказался от приемов детактивно-приключенческого кино. Он недаром говорил, что при «кинематографическом мышлении», средства воплощения остаются театральными. И потому предпочел

жанр психологической драмы. Здесь были и живые собаки на просцениуме, рвущиеся на поводках вслед беглецам. Но никто никуда не бежал, погоня существовала лишь как «предлагаемые обстоятельства» для актеров. Действие было как бы остановлено. Внутренний конфликт, оттесняя все внешние обстоятельства, выходил на авансцену «крупным планом» – прямо к зрителю.

И тут властвовали актеры – малейшие нюансы их жизни, словно на большом экране, были заметны. Отлично было видно, как озлобленный Джексон – Е. Копелян, с го брезгливым презрением к «черномазому», въевшимся эгоизмом и наивными мечтами о «миллионах», с удивлением ощущал в себе просыпающееся стыдливое чувство товарищества к Галлеру. Как рядом с издерганным, изломанным характером белого, униженный негр не терял человеческого достоинства и мудрости. П. Луспекаев мог вспылить – до бешенства, но и в эти минуты у него оставался печальный, всепонимающий глаз. И потому в последнюю минуту Джексон спасал Галлена из болотной жижи. А Галлен не мог оставить раненого Джексона, когда полицейские подступали к ним с новыми наручниками.

«И пусть из глубины сцены молча – слава богу, молча – выходят преследователи и все тесней смыкается их осторожное кольцо вокруг двух уже беззащитных людей, они не смеют нарушить их печальный покой и печальный напев Галлена. Потому что что-то главное в этих людях уже неподвластно преследователям. Настигнутые погоней, они свободны»²⁴⁹.

Так спектакль, подчиненный теме насильственного разъединения людей, их отчуждения и одиночества, тянулся к мелодии пробужденной человечности. Режиссер и художник (В. Степанов) отдали сцену во власть актерам. Скупой, лаконичной деталью – бревно, переброшенное через пропасть, ажурный пролет моста, одинокое дерево на болоте – обозначалось только место действия. Все внимание, как в кино, было сосредоточено на лицах актеров, приближенных к зрителю так, что он видел капли пота у них на лбу. В ситуации экстремальной Е. Копелян и П. Луспекаев играли строго достоверно, без лишней аффектации, преувеличения прозы. Но чем точнее они входили в психологию своих героев, тем шире отворялась жестокая правда, потрясавшая зрительный зал.

²⁴⁹ М. Туровская. Путь к свободе // Советская культура, 18 мая 1961 г.

Теперь, пройдя через экскурс современности, развивая свою тему на уровне будничном и исключительном, режиссер счел себя вправе вновь обратиться к классике.

Стоит заметить, что в 60-е годы, да пожалуй что и всегда, Товстоногов достигал высших взлетов своего таланта на постановках классической драматургии. В рамках современных пьес ему частенько бывало тесновато. Лишь выйдя на эпический простор истории, «собой недовольный художник» способен был развернуть перед зрителем «роман жизни», который свободно вбирал и прошлое и настоящее. Если Эфрос и Ефремов чаще всего, особенно поначалу, отталкивались от современности, и в истории искали прежде всего то, что близко их особенной душе, их сегодняшнему «я», то Товстоногов был щедро наделен чувством исторической перспективы. И потому способен был «наводить мосты между веком XIX-м и XX-м» (В. Зангерман).

Здесь сказывалась не только разница поколений, прожитые годы, опыт и уровень культуры. Если вспомнить, как работали, о чем думали и что ставили в эту пору другие режиссеры не только одних лет с Товстоноговым, но и старше его, то станет ясно, что дело тут не в возрасте, а в особой специфике творческой природы.

В самом деле, ставил ли режиссер Достоевского, Горького, Грибоедова, Чехова, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Толстого Сухово-Кобылина или Островского, он всегда готов был к «перевоплощению», подчинению букве и духу первоисточника. В подвиге «самоотречения» обретал свободу. Этот редкостный феномен творчества, которым в совершенстве владел разве что один Немирович-Данченко, и разрешал Товстоногову с умом распоряжаться тем богатством, которому он покорялся, в него послушно входил не обедняя, но почти всегда облагаемая. В 1962 году Товстоногов поставил «Горе от ума», спектакль этот, против всех ожиданий, стал настоящим событием в театральной жизни, разом стерев хрестоматийный глянец со знакомой с детства, заигранной комедии, покрытой плотным слоем толкований и традиций.

Впрочем, режиссер совсем не собирался «осовременить» старую комедию. Напротив, он начинал и заканчивал спектакль специальным «лицом от театра». «Лицо» во фраке торжественно объявляло, что сегодня такого-то числа, месяца и года будет показана комедия Александра Сергеевича Грибоедова «Горе от ума», и представляло всех участников. «Названный, сделав характерный

для себя жест, удаляется.. И кажется, что театр, взяв под свой надзор героев комедии, начал большое и всенародное следствие над людьми, по вине которых в России горе рождалось от ума» (Г. Бояджиев). А проведя его, то же лицо «от театра» провозглашало, что «представление окончено». Введение такого персонажа «подчеркивало театральность происходящего, напоминало о том, что вы присутствуете в театре, что между временем, которое предстанет сейчас на сцене, и временем, в которое живет зритель, – «дистанция огромного размера»²⁵⁰. Дистанцию строго определял и стиль мебели, и костюмы, и этикет «Грибоедовской Москвы» (режиссер сам был художником спектакля).

Но как только слышались слова: «К вам Александр Андреевич Чацкий!», круг в центре сцены приходил в движение, звучала музыка бега, и Чацкий – С. Юрский, сбрасывая на ходу шубу, шарф, шляпу, перчатки, летел сквозь анфиладу комнат, откидывая прочь створки дверей, к той – последней, за которой скрывалась она, Софья, чтобы упасть на колени и прижаться к ее рукам горящими щеками.

Юрский в Чацком играл Пушкина (недаром одно время над порталом освещался пушкинский эпитафия: «Догадал меня черт родиться с умом и талантом в России») – и в этом была главная «догадка» режиссера. Товстоногов «наделил Чацкого как бы пушкинскими глазами. С. Юрский через много лет вспомнит, как пришел за кулисы Э. Гарин и сказал, что в спектакле Мейерхольда по предложению режиссера он играл в Чацком Кюхлю, а «вы теперь играете Пушкина»²⁵¹.

Стройный юноша с курчавой светлой головой, с глазами грустными даже когда он улыбается, этот Чацкий был очень умен и очень раним. Он был слишком откровенен, этот юноша, и за него было страшно. «Шел нешуточный бой, живыми пальцами приходилось отдирать кору, насохшую на обществе

Пальцы в крови, человек негодует, впадает в отчаяние, рыдает, теряет сознание, а иногда и погибает. Погибает, как погиб Радищев, погиб Рылеев, погиб от жизненной неправды Грибедов, погибли Пушкин и Лермонтов. Вот какой трагический фон у комедии «Горе от ума»²⁵².

²⁵⁰ Ю. Рыбаков. Г.А. Товстоногов. Проблемы режиссуры. Л., Искусство, 1977, с. 85.

²⁵¹ А. Смелянский. Наши собеседники, с. 15.

²⁵² Г. Бояджиев. Возрождение классики // Советская культура, 10 ноября 1962 г.

Возвращая героя к реальной исторической правде, режиссер одновременно извлекал из нее и смысл остро современный для того десятилетия, когда шло «преодоление всего косного, драматического, сковывающего личность человека» (Г. Бояджиев). Ради этого были разорваны привычные для театра формы отношений Чацкого с фамусовским миром. «Чацкий перестал метать бисер перед свиньями-современниками, взывая непосредственно к зрительскому соучастию и вмешательству. Так же поступили и его антагонисты. Комедия открылась как схватка живых и острых идей, а художавый юноша, стоящий на авансцене, должен был отстоять свои идеи хотя бы ценой жизни»²⁵³.

С первого полетного выхода и до последних слов «Карету мне, карету...», связанных голосом беззвучным и как бы надорванным, Чацкий – Юрского жил, дышал, страдал в унисон со зрителем. Театр не скрывал своего к нему пристрастия, его поэтизировал, и зал ответной волной сочувствия принимал этого юношу, как своего героя.

Товстоногов снова, как и в случае с князем Мышкиным – Смоктуновского, вышедшим на сцену в конце 50-х годов, так и этом Чацком, появившимся в начале 60-х годов, угадал того героя, которого ожидало время. Тема «доброго человека», пришедшего в мир, построенный на зле, нашла свое развитие и преображение. Так же, как там, и здесь это был человек «со стороны», его глазами тоже ясно приоткрывалось зло мира, к которому все давно привыкли и смирились. Но тот, кто хотел открыть людям глаза, был объявлен умалишенным. И так же, как падал князь с потупившимся взором у трупа Настасьи Филиповны, падал в обморок после «миллиона терзаний» Чацкий.

Трансформация образа во времени проступала в ином: Чацкий Юрского по природе своей был человеком странным, не от мира сего. Напротив: взгляд со стороны дарил ему зоркость, точность ясновидения, вооружал страстным публицистическим темпераментом. «Нам хочется вернуть творению Грибоедова его горячность, его публицистическую страсть, - говорил режиссер, - поставить на сцене не просто комедию нравов, а спектакль-диспут, спектакль-памфлет, добиться живого звучания замечательной пьесы»²⁵⁴.

²⁵³ А. Смелянский, там же.

²⁵⁴ Московская правда, 2 декабря 1962 г.

Грибоедовский стих срывался с языка Юрского так свежо, словно он только что был написан и впервые прочтен:

*Когда пространствуешь,
Воротишься домой,
И дым отечества
Нам сладок и приятен.*

Сколько раз слышались знакомые наизусть строки, но актер печально улыбнувшись, сделал неожиданное ударение на слове «дым», и сразу все рядом стоящие слова осветились иным смыслом. Не легкомысленно бездумным юнцом приезжал этот Чацкий из-за границы в Москву, но человеком, который знал давно, что отечество его в дыму, но все равно возвращался к «родному пепелищу». Как возвращались на родину Пушкин, Гоголь, Грибоедов, Грибоедов, испытывая непреодолимую «любовь к отечественным гробам».

Весь в живой реальности старой России, Чацкий, вбивая полуторавековой опыт пронесшихся лет, был умен и чуток, как наш современник. К нам постоянно апеллировал, на нас проверял справедливость своего гнева, у нас искал поддержки. Нет, не был зол этот оскорбленный в лучших чувствах человек. Свой «железный стих, облитый горечью и желчью», он произносил страдая. Не для того, чтобы уязвить, но только потому, что «мочи нет молчать!»

Он появлялся прямодушен, светел, добр – его встречали неловкостью, замешательством, отчужденностью. Он пытался «вправить вывих» века с помощью истины – его попытки отвергались.

Он шутил – его упрекали в издевке, язвительности («Не человек, змея!»). Он любил – он был обманут, и потрясен не тем, что разлюбили – «зачем мне прямо не сказали...» Словом, Чацкий – Юрского испытывал горе не от ума, а от поругания правды.

Фамусовский мир оцетинился против Чацкого потому, что он стремился кинуть всем прямо в лицо правду. «Молчалины блаженствуют на свете!» – эти слова Юрский тоже бросал нам, в зрительный зал, где тоже сидели «нормальные» люди, скрывающие истину под покровом благоразумия. Для Товстоногова этот открыто публицистический вызов был принципиален.

Недаром центральной сценой спектакля становился короткий диалог Чацкого с Молчалиным. «Всегда подтянутый, в непроницаемо почтительной маске, с пристальным холодным взглядом, в котором изредка мелькает не то угодливая улыбка, не то усмешка, Молчалин

– К Лавров предстает не жалким приспособленцем, а человеком, постоянно сознающим свое превосходство над окружающими»²⁵⁵.

Чацкий и Молчалин неожиданно менялись местами. Стоя на авансцене, Молчалин с терпеливым презрением объяснял «глупцу» Чацкому, как надо жить «по-умному». «Зачем же мнения чужие только святы?» – наивно кипятился Чацкий. Но спокойно и покровительственно, доверительно покручивая пуговицу его фрака, Молчалин наставлял Чацкого – «Ведь надобно ж зависеть от других». – «Зачем же надобно?!»

«Тонкая усмешка кривит губы Молчалина. Пожимая плечами, он направляется к двери. Убежденный в неопровержимости своих воззрений, он даже не считает нужным возражать. Потом все же медленно оборачивается и снисходительно роняет через плечо: «В чинах мы небольших»²⁵⁶.

Эта неожиданная «перемена мест» воспринималась как сгущенная сценическая метафора. Превосходство «здорового смысла» над беззащитной откровенностью доказывалась без всякого труда. Для Товстоногова этот мотив звучал с современной остротой и тогда, и всякий раз позже, когда он не пропускал возможности – как в «Балалайкине» или «Мудреце» – в разных вариациях с ним разделяться.

Подобная «перестановка» героев многое объясняла в загадочном любовном треугольнике пьесы. Такая Софья, какой ее играла Т. Доронина, женщина властная и своенравная, с гордо поднятой головой и отброшенным на спину «конским хвостом» волнистых светлых волос, вполне могла оценить и романтизировать уверенную силу Молчалина, попусту слова не бросающего, нежели говорливую нервическую пылкость Чацкого, за которой легче было угадать слабость, чем силу.

К сожалению, Софья не обманулась в своих жестоких предположениях, но и сама оказалась обманутой. Доронина казалась трагической сферы искусства, «когда вымысел ее оказался разбитым той же фамусовской Москвой, которая «миллион терзаний» несет Чацкому.

Режиссер смело оставляет драматических героев наедине. Чацкий даже дружески обнимает обманутую Софью, а та рыдает

²⁵⁵ К. Клюевская, О. Персидская. «Свежими нынешними очами» // Ленинградская правда, 4 ноября 1962 г.

²⁵⁶ Там же.

долго и жалостно, как девочка, впервые столкнувшаяся с жизнью и наказанная за свою наивность»²⁵⁷.

Последний монолог Чацкого, опутанного сплетней, объявленного сумасшедшим, шел на фоне бешено мчавшегося круга, нарастающих звуков музыки и воя толпы, теряющей человеческий облик. Чацкий оборачивался и видел уже не лица, а громадные, отвратительные приплясывающие маски. «Все гонят! Все клянут! Мучителей толпа...» Отдергивался занавес и те же люди при полном безмолвии с ненавистью указывали пальцем на Чацкого. Фантомы смешались с живыми мертвецами. В широко раскрытых глазах Юрского вставал ужас, сознание мутилось, и Чацкий падал без чувств.

Столь неожиданный спектакль мог вызвать вокруг себя полемику. «Обморок Чацкого многих смутил и озадачил... Между тем смелая режиссерская догадка мощным и точным, типично товстоноговским ударом завершала мучительное движение героя сквозь фамусовщину и доказывала, просто, как дважды два (в простейшем согласии с Грибоедовым), что никакое «горе» не заставит Чацкого отказаться от притязаний свободного «ума». Дом Фамусовых покинет человек, проигравший первое сражение, но не войну: война еще вся впереди»²⁵⁸.

Стоит однако заметить, что у любого интеллигентного человека «война» почти всегда «впереди», если только он на войну не призван. Рассматривая человека в экстремальных обстоятельствах, Товстоногов резко очерчивал его мужество. Но в условиях длительной мирной стабилизации понятие героического усложнялось.

И если Чацкий – Юрский влетал на сцену, переполненный веселым полемическим задором, готовый к воинственным схваткам, то уходил человеком подавленным, прослывшим по меньшей мере чудаком. Так сплетались классические и современные мотивы в произведениях режиссера.

После грандиозного успеха «Горя от ума» Товстоногов снова пустился на поиски близкой себе современной драматургии. Однако ни один спектакль, поставленный молодыми режиссерами под его руководством («Палата» С. Алешина, «Перед удином» В. Розова, «Еще раз про любовь» Э. Радзинского) не принес ему полного

²⁵⁷ Г. Бояджиев. Цит. Выше статья.

²⁵⁸ К. Рудницкий. Цит. Выше статья, с. 26.

удовлетворения. Какие-то актерские работы радовали, но все-таки оставалось впечатление, что театр топчется на месте, повторяет пройденное.

Тогда Товстоногов обратился к прозе. Есть известная закономерность в том, что его режиссура тяготела к романной форме. Этому требовал историзм его мышления, постоянное и настойчивое желание увидеть в каждой теме ее истоки, корни, уходящие в даль времен. Недаром довольно скоро его стали называть «режиссером-романтистом», чувствуя в нем склонность к эпически протяженным произведениям сцены, целым циклам спектаклей, охватывающим ту или иную проблематику на широком временном пространстве.

В 1964 году Товстоногов поставил инсценировку шолоховской «Поднятой целины». Отсюда повело со временем развитие сценическое повествование о судьбах русской деревни на крутых драматических переломах ее жизни. «Поднятая целина», позже «Три мешка сорной пшеницы» по В. Тендрякову и «Тихий Дон» Шолохова вбирали в свою орбиту все пестрое многоцветье деревенского быта, с его невеселыми песнями, гибельными страстями, кровавыми расправами, неизбежно клонившимися к трагическому финалу. «Деревенский цикл» Товстоногова можно воспринимать в едином потоке, волнуемся в своих беспокойных берегах, и далеких от успокоения.

В «Поднятой целине» только завязывались узлы будущих суровых презрений. «Герои выталкивались на подмости из тесного станичного мирка, взбудораженного коллективизацией. Мы успевали понять Давыдова – К. Лаврова, привыкнуть к его твердому скуластому лицу, к его прямому, в упор, взгляду, к статной фигуре в старом бушлатике, рваной тельняшке матроса и мятой кепке питерского рабочего. Могли оценивать по достоинству деловую сметку и реалистическую жилку человека, расчетливо, даже с улыбочкой идущего на верную гибель. Нас охватывало сочувствие к Нагульнову – П. Луспекаеву, к его мягкому южному говорку, метательной натуре, наивному максимализму («одна мировая революция на уме»). Он весь от лихо заломленной папахи до сапог, воспринимался как живая антитеза Давыдову. Давыдов – молчун, закрытый, себе на уме. Нагульов – речист, душа нараспашку. Давыдов – трезвость с юморком, Нагульнов – патетика с газетной высокопарностью. Лушка, которой оба они принадлежат, обоих высмеивает: «С вами любая баба от тоски подохнет». Их общая преданность делу и смешна, и скучна Лушке, ибо Лушка –

Т. Доронина – сама любовь, жадность изголодавшейся, дразнящей и бунтующей плоти».²⁵⁹

Прочную систему образов, «сползавшую к трагедии», завершал реквием – два могильных холма, склонившие головы станичники, и тишина, замерзшая земля, в которую только что ушла бурная, горластая, бесшабашная и готовая к смерти – жизнь.

Вторая половина 60-х годов в режиссерской жизни Товстоногова отмечена двумя выдающимися постановками – Чехова и Горького. К этому времени уже шел на сцене БДТ его спектакль «Я, бабушка, Илико и Иллерион», вобравший в себя и юмор и лирику грузинской комедии, столь родственную душе постановщика. Уже был показан брехтовский спектакль «Карьера Артуро Уи», осуществленный польским режиссером Эрвином Аксером, преподавший русским актерам предметный урок «эффекта отчуждения», в который те – во главе с Е. Лебедевым – Артуро Уи – вносили свою ноту «внутреннего оправдания». А впереди маячил шекспировский замысел – хроника «Генрих IV», поставленный на исходе 60-х годов. Словом, театр работал смело, широко раскидывая по странам свои сценические исследования. Но наивысшей отдачи достигал в сосредоточенности. Очевидно Товстоногову на роду было написано пристрастие к русской классике.

«Три сестры» стали первым спектаклем из чеховского цикла Товстоногова. До 1966 года он все никак не решался прикоснуться к этой пьесе, так поразившей его на всю жизнь в постановке Немировича-Данченко, признаваясь, что иначе, чем в том великом спектакле 1940 года, он не сможет увидеть «Трех сестер».

Что же произошло? Почему теперь он решился на столь рискованный для себя шаг пересмотра драгоценных чеховских традиций МХАТ? Ведь Товстоногов, по природе своей вовсе не был склонен к безоглядному экстремизму. Тем не менее тот путь, которым шел он сам за последнее десятилетие, те открытия, которые делались на других сценах – близких или далеких, спорные или бесспорные – толкал его к новому постижению Чехова.

Существовала еще и более интимная, личная приязнь, которую с недавних пор стал испытывать к этому автору режиссер вроде бы исконно «нечеховского» темперамента. Издавна склонный

²⁵⁹ К. Рудницкий. Цит. Выше статья, с. 30.

к героико-романтическим полотнам, к трагедийному эпосу, он в своем ленинградском начале сразу почувствовал невольное тяготение к «скрытому» драматизму тех писателей, которые, подобно Володину, Розову, Арбузову, потом Вампилову, вели свое начало от чеховских корней.

Тяготение это, сжимавшее как пружину вольный размах страстей, стимулировалось самим временем, выдвигавшим «чеховских» героев на авансцену театральной истории. Чеховская «зарытость чувств» сквозила и прежде в эксцентричных героях товстоноговских творений, в беспомощном, но стойком «добром человеке» Достоевского, в чудаках Володина, в ранимом донкихотстве Чацкого. Сдержанная экспрессия, не позволяющая себе вылиться в отчаянный крик экспрессионизма, и была той сжатой пружинкой, что жила в созданиях актеров. Режиссерская диалектика, изначальное противоречие творца и материала, дарило им биение пульса живого существа.

Товстоногов подступал к Чехову, вооруженный опытом не только Станиславского и Немировича-Данченко, но и Мейерхольда, и Брехта. В этом смысле постановка грибоедовской комедии, где приемы «масок» и «зонтов», обращенных в зрительный зал, почти что цитировались, стали для него важным связующим звеном. Бытовое прочтение Чехова было заранее отброшено. «Современный Чехов не терпит ни одной секунды сценической жизни, потраченной только на правдоподобное изображение быта»²⁶⁰ – в этом режиссер был уверен беспрекословно.

Замысел его подхватывал ту тему ответственности человека за окружающий его мир, которая проступала почти в каждом его спектакле последнего десятилетия, а на чеховском материале была заново открыта рубежной постановкой В. Бабочкина «Иванов» в малом театре 1960 года.

«В 1940 году для Вл. Немировича-Данченко не было сомнения в том, что вина за испорченную жизнь лежит на эпохе: прекрасные, благородные люди обездолены временем, строе жизни..., – рассуждал Товстоногов. – Это решение спектакля было естественным для своего времени. Но сегодня я был вправе задать вопрос, только ли время, окружающая действительность, мешает людям жить умно, красиво, содержательно? Сегодня, мне кажется, важно сказать, что не только что-то и кто-то извне, но и сами они,

²⁶⁰ Г. Товстоногов. Круг мыслей, с. 169.

чеховские герои, – умные, тонкие, страдающие – своей пассивностью, безволием губят друг друга».²⁶¹

Так складывалась современная концепция «жестокости» Чехова. Терпеливая рабская привычка молча сносить невзгоды и унижения, «круговая порука молчания» сковывает людей. Никто даже не крикнет, не встанет поперек. И спокойно, равнодушно дадут убить человека. «Убит Тузенбах, нравственно погиб Андрей, изгнаны из родного дома Ольга и Ирина, растоптана первая и единственная любовь Маши. Кто повинен в этом? – спрашивал режиссер, и отвечал: – Пошлость... одерживает победу, потому, что по благородству души и интеллигентской щепетильности никто не пытался противостоять, противоборствовать ей.

В «Трех сестрах», по моему ощущению, Чехов не только сочувствует героям, не только любит их, но и гневается».²⁶²

Пространство сцены было широко открыто перед зрителем, Дом Прозоровых как бы распался, растворился в небытии, сохранилась лишь одна центральная колонна да стена справа, которая в каждом акте меняла свой цвет: солнечная в первом, весеннем действии, она набирала синеву зимнего вечера во втором, чтобы вспыхнуть багровым заревом пожара в третьем, а под конец застыть в черноте горя. (Товстоногов на сей раз не взял на себя оформление спектакля, а пригласил художника С. Юнович). Скучные детали в стиле чеховского времени появлялись и исчезали со сцены, оставив в финале только почерневшие от дождя качели и такую же черную калитку, из которой только что ушли военные, оставив сестер одних. Мотив берез, ставших символом мхатовского спектакля, витал в глубине сцены хрупким графическим намеком.

Сестры в этом спектакле были очень разные, совсем не похожие друг на друга, словно неродные. Ольга – З. Шарко, затянутая в жесткий корсет учительницы, с поджатым ртом и надтреснутым голосом. Маша – Т. Доронина, загадочная красавица провинциального городка, вальяжная, с внимательным взглядом умных глаз, постепенно теряющая едва теплящуюся надежду. Все они в одиночку, как будто «окопанные порознь» (Немирович-Данченко), проходили свой ниспадающий, горестный путь.

²⁶¹ Там же, с. 154-155.

²⁶² Там же, с. 155.

Ансамбль строился не по принципу объединения, а разрозненности, взаимного отчуждения, словно между людьми стояла незримая стеклянная стена. Вершинин – Е. Копелян, немолодой, усталый человек с седыми висками, не столько делился своими мыслями с другими, сколько раздумывал сам с собой, диалоги превращал во «внутренние монологи», и даже, любовью воспламенялся ненадолго. Соленый – К. Лавров, затянутый в холодную маску Мартынова, но не Лермонтова, с самого начала вносил с собой атмосферу нарастающей угрозы. И Тузенбах – С. Юрский своими жалкими улыбками, своей напрошенной нежностью бессилён был ей противостоять.

Дуэль нависала с самого начала, и ничего с этим нельзя было поделать. Да, собственно, никто и не собирался что-то предпринимать – вот ведь в чем беда. Трагедия бездействия – как общая духовная болезнь – поражала статикой депрессии всех этих благородных и незащитных чеховских интеллигентов. Театр им, конечно, сочувствовал, но и судил одновременно – судом горестным и беспощадным. «Печаль моя светла» – так звучал когда-то мхатовский спектакль. Печаль моя горька – такую интонацию избрал театр Товстоногова.

Стоит заметить, что чеховская объективность, его эпический взгляд на своих героев – не ровень с ними, а с более высокой точки зрения, изначально близки творческой душе Товстоногова. Если Эфрос и Ефремов будут вскоре высказываться в чеховских спектаклях очень лично, не скрывая своей субъективной пристрастности, то для ленинградского режиссера пьеса Чехова оставалась «кратко написанным большим романом». Романное начало режиссерских композиций выразилось в широко разветвленном замедленном течении драмы. Каждый человек здесь был выслушан отдельно – со вниманием, вдумчиво и беспристрастно. Не оправдан, а понят, со всеми своими странностями, безволием, с досадным «духовным параличом», «трагическим бездействием», «позорным равнодушием» и «круговой порукой молчания».²⁶³

Даже осуждая людей, режиссер не перекладывал всю вину на их плечи, понимая, что «причины здесь общие», что виновата вся «проклятая, невыносимая жизнь». Горько и мужественно сознавая это, протягивая как глубинную трагическую мелодию через весь спектакль, режиссер видел в самой безобманной трезвости этого признания – запас стойкости и терпения людей. Лишенные не только

²⁶³ Г.А. Товстоногов. Режиссер и судьба театра // Советская Россия, 18 декабря 1964 г.

личного счастья, но даже мечты о лучшем будущем, чем люди живы? Только «правдой – безусловной и честной».

Своим строгим, лишенным утешительности, будничным спектаклем Товстоногов – вслед за Чеховым – говорил людям « всю правду, как она есть », веря, что « только когда те поймут это, они смогут наконец изменить свою жизнь ».

Наблюдаемый режиссером процесс разъединения, когда «сдружества... незаметно распадается – скачала на молекулы, потом на отдельные человеческий атомы», формировал особое «логическое строение» спектакля.

«В последнем акте монологическое строение чеховской драмы» ясно обнаруживает свой глубинный смысл. Андрей добровольно выбирает в собеседники глухого Ферапонта. Но ведь и все говорят так, что никто никого по-настоящему не слышит. Мизансцены статичны – бремя несут по-одиночке...

Во всеобщей озабоченности проглядывает какое-то отчаянное почти циничское равнодушие. Как будто бы даже чем хуже – тем лучше! Пусть дуэль, пусть уходит из города бригада, пусть Наташа в доме сестер («О, скорее бы все это прошло, скорей бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастная жизнь...»)²⁶⁴

Финал поднимается к трагическому отчаянию. «Отчаянно и надрывно прощается с Вершининым Маша... Отчаянно прощается с Ириной, уходя на дуэль, Тузенбах (Юрский смело порывает с традиционно-сдержанным «чеховским» тоном). В отчаянной тревоге мечется в ожидании беды Ирина. Выстрел, означающий бессмысленное убийство Тузенбаха, – почти неминуемый восклицательный знак в этом сбивчивом синтаксисе отчаяния и фатальной бездеятельности...»²⁶⁵

Тенденция трагедийного истолкования чеховской пьесы, так открыто проступившая в постановке Товстоногова, в середине 60-х годов еще встречалась как nepозволительная вольность. «Страшась впасть в пессимизм, у нас в театре порой проявляют излишнее усердие и ослабляют драматизм. Делается это в заботе о зрителе – он ведь у нас труженик, не дай бог, загрустит, у него испортится настроение, с каким самочувствием он завтра пойдет на работу. А настроение у зрителя портится только от одного – от

²⁶⁴ М. Туровская. Два подхода к «Трем сестрам» // Литературная газета, 22 июня 1965 г.

²⁶⁵ Там же.

художественной неправды, даже одобренной самыми благими намерениями, – так полагал Л.А. Малютин, говоря, что «Три сестры» в постановке Товстоногова – это горькая и беспощадная драма».²⁶⁶

Пределная «напряженность духовных сил и обостренность страданий» казались для Чехова непривычными, как бы пропущенными сквозь мир Достоевского (Т. Шах-Азизова). Из прошлого в наши дни протянулось ощущение беззащитности людей, вытолкнутых из домашнего уюта Художественного театра в холодное пространство исторических перемен, где сохранилась – как символ былого – «ничего не поддерживающая, словно случайно уцелевшая при бомбежке ионическая колонна. Мир и время просматриваются насквозь, и можно подумать, что они прозрачны или растворимы и что по-настоящему скрыта от нас только беспомощно бьющаяся в людях израненная, бескрылая человеческая жизнь».²⁶⁷

Произошло то, что должно было произойти: режиссер, вбирая в чеховскую пьесу весь горький опыт пробежавших лет, все понимая, но ничего не прощая, строго вручал нам чувство личной причастности к историческому движению человечества. Своим спектаклем Товстоногов открывал для многих театров новые пути прочтения классики, где история органически соединялась с современностью.

Но для самого режиссера встреча с Чеховым сыграла роль особую: тут впервые его глубинная лирическая тема, которая так застенчиво и чисто прозвучала в Мышкине, Чацком, людях Володина, подверглась суровому пересмотру. Товстоногов словно предъявлял жестокий счет своему поколению и самому себе тоже: где же были вы, милые, хорошие интеллигентные люди, почему никто из вас палец о палец не ударил, чтобы предотвратить беду? Лирика не то чтобы потускнела, но заметно окрасилась тонами трагедийно-иронической угрозы.

Ко второй половине 60-х годов эти тона стали доминирующими. За пробежавшее десятилетие взлет весенних надежд все очевиднее обнаруживал свое короткое дыхание. Казалось, все постепенно возвращается на круги своя, полоса мирной стабилизации грозила охраной стародавних устоев.

²⁶⁶ Л. Малютин. Неисчерпаемый Чехов // Комсомольская правда, 23 февраля 1965 г.

²⁶⁷ С. Цимбал. «Три сестры» // Ленинградская правда, 4 февраля 1965 г.

Искусство вслушивалось в это ровное биение знакомого пульса с тревогой, еще не веря, еще надеясь. В истории, в классике хотелось найти опору, поддержку, ответ на вопросы, поставленные временем. Так, как искали их в своих «тенденциозных» постановках Чехова, Товстоногов, Эфрос, Ефремов.

Отсюда был прямой путь к писателю открыто тенденциозному: в 1967 году Товстоногов поставил горьковских «Мещан».

Мало кто верил в успех задуманного режиссером предприятия: уж слишком заигранной и слабой казалась первая, ученическая пьеса Горького. Вот если бы он взял «На дне» или «Егора Булычева», тогда другой разговор. Но Товстоногов, посмеиваясь, настаивал: нет, только «Мещане», именно «Мещане»... Но почему? Ради чего? Он пока не хотел говорить об этом, чтобы не «спугнуть» замысел. Как обычно, повторял, что концепция будущего спектакля «заложена» в зрительном зале.

Спектакль начинался с традиционного овала семейной фотографии, спроецированного на занавес. Под тихое треньканье балалайки можно было рассмотреть каждого члена семьи, чинно и нелепо посаженного в ряд на фоне огнедышащего Везувия. Только потом, во время действия овал взрывался как тот Везувий, разбрасывая, разрывая семью на куски. Но заканчивался спектакль тем же овальным снимком из семейного альбома – символом нерушимости основ.

Потом режиссер скажет, что исходный толчок он получил от «абсурдистского театра», о «круге наваждения», о слепой вере в незыблемие «фетиши», которые создает себе человек, чувствуя, как «мир, в котором он живет и который на глазах его рушится, трещит по всем швам».²⁶⁸

Когда же открывался занавес, сцена дышала прочным покоем и благополучием. Снова оказавшись от услуг художника, – Товстоногов поставил в центре необъятный старый буфет – «символ страшной жизни». Впереди – стол, окруженный по ранжиру венскими стульями. Традиционный павильон оставлял только одну стену справа загадочно-прозрачной, как бы призрачной. На ее фоне появится Петр – В. Рецептер, «бывший гражданином полчаса»,

²⁶⁸ Г. Товстоногов. Зеркало сцены. Т. 1, с. 131-132.

фальшиво выстукивающий на пианино одним пальцем мотив «Марсельезы». Здесь будет сидеть, забравшись на кушетку с ногами, зябко кутаясь в платок и покуривая, Татьяна – Э Попова.

Пока ничто не предвещало атмосферы вселенского скандала, которым будет охвачено все семейство. Напротив: Тетерев – П. Панков брал в руки гитару, густой октавой выводил «Вечерний звон», Петр и Татьяна подхватывали, переходили на бойкий припев: «Калинка, калинка, калинка моя!» Елена – Л. Макарова кружилась на стуле, подняв руку над головой. Внезапно гитарный перебор обрывался. В дверях стояли старики Бессеменовы, вернувшиеся из церкви. Строго перекрестившись на иконы, черные фигуры пересекали по диагонали пространство, как бы зачеркивая срам, и отворяли левую дверь, ведущую в хозяйские покои. В этот момент раздавался скрип.

Скрип потом будет сопровождать каждый шаг хозяина, откроет ли он створку двери, пройдет ли по половице, станет ли заводить старые часы с хриплым боем или будет отчитывать нерадивых работников, того, кто унес дощечку, проложенную им по луже. Голос старшины малярного цеха Бессеменова – Е. Лебедева, угрожающий на низах, визжащий на верхах, подхватит радио и, как эхо, навязчиво и многократно разнесет по всем лестницам и закоулкам старого дома.

Такого звукового зачина, такого фона (ведущего свое генетическое начало из спектаклей раннего Станиславского) в пьесе Горького, разумеется, нет. Но Товстоногов вместе с режиссером Р. Сиротой погружали спектакль в достоверный провинциальный обиход почти демонстративно – затем, чтобы открыть истоки, корни будущей драмы, драмы «ничтожных поводов и далеко идущих выводов».

«И тогда становится ясно, что... все начинается с простого житейского разногласия, с оскорбительных человеческих чувств и обид. Умная и даже остроумная учительница Татьяна любит Нила... Но Нилу, которого К. Лавров, вразрез с каноном, играет веселым малым, смахивающим в своей тужурке скорее даже на студента, наплевать на слишком беспокойную и мучительную любовь Татьяны и на династические надежды приемного папаши. Он выбирает гораздо более простую, зато веселую и красивую швею Полю – благо он сам себе хозяин и работник. А тут еще неудачливый бессеменовский сын Петр, которого за участие в политических волнениях выгнали из университета, связывается с легкомысленной жилицей Еленой...

Все эти, казалось бы, такие простые житейские обстоятельства, вырастают для Бессеменова, который привык быть не только вершителем некоей системы, краеугольным камнем целого жизненного уклада, в грозные симптомы всеобщей катастрофы...

Так из житейских мотивов, из обычных отношений в доме... вырастает большая и серьезная тема спектакля – драматическая тема крушения некогда незыблемого уклада жизни, основанного на страхе и послушании, за которым пока еще неизвестно что последует».²⁶⁹

Евгений Лебедев играл своего Бессеменова неким мещанским королем Лиром. Трагическая самоуверенность этого человека, казалось, не знала своих границ. Но эти границы знала сама жизнь. Он пытался удержать в незыблемости свои законы, но тщетно: жизнь видела их зыбкость. Противоречие это почти сразу поселяло трещину в доме, который, растягивая жилы, не покладая рук, своим потом и кровью строил всю свою жизнь этот кряжистый, сильный старик.

«Бессеменов явно рассчитывает на крупное положение в своем деле – и Лебедев в сложно понятном и тщательно разработанном образе подчеркивает ту уважительность, которую испытывает Бессеменов к самому себе. Он по-своему карьерист, требует необходимой почтительности и у себя в доме, в семье, и вообще от окружающих. Лебедев играет человека властного, авторитарного, убежденного».²⁷⁰ Но та подлая трещина постепенно, шаг за шагом, раскалывала фундамент его дома, с таким трудом возведенного.

И кто – дети, те самые, ради которых он старался, отказываются жить в его доме, по его законам, устанавливают свою правду. «Нет, врешь! Одна правда существует – моя, другой нет!» – неистово вопит старик. Но уже встала с кушетки Татьяна, сбросила с плеч платок, подняла два пальца вверх, как фанатик-раскольник, и пошла по кругу огибая стол, преследуя отца: «Две правды! Две!»

Семейные скандалы, с каждым новым заходом, все нараставшие, повлекали всех в общий водоворот событий. Мизансцены строились по принципу воронки. В самой сердцевине ее, пытаясь удержать ее центростремительный бег, все время оказывался отец. Но с новым поворотом отлетал еще и еще один из

²⁶⁹ М. Туровская. Пути обновления классики // Литературная газета, 5 апреля 1967 г.

²⁷⁰ П. Марков. Заметки о трех режиссерах, с. 114.

детей. А «наблюдатели» со стороны – громогласный певчий Тетерев и блаженный птицелов Перчих – Н. Трофимов еще и подстегивали, подначивали все ускоряющийся бег, заводили музыку, пускались в пляс: «Мое счастье в том и состоит, чтобы уходить!»

Сердце старика надрывалось от боли, его крик звенел как предсмертная исповедь: «Чем гордитесь? Что сделали? А мы – жили! Работали – строили дома – для вас! Грешили, может быть, много грешили – для вас!» Дом, построенный на грехе, разваливается. Уходит Нил с Полей. Ушел наверх к Елене Петр. Осталась одна полуживая, травившаяся Татьяна, забила в угол дивана, смотрит оттуда круглыми глазами в пустоту. Все. Конец.

«Не-е-ет!» – завертелся на месте упрямый старик, и кинулся к окну справа, заставленному геранью. Но тут затормозил себя, аккуратно снял горшки с цветами, вытер ноги и половичок и, встав на подоконник, пронзительно закричал на всю улицу: «Поли-и-иция!» Так окончилась его власть. Согнулась спина и скрылась за скрипнувшей дверью, словно крышка гроба захлопнулась. В темноте, как мрачная птица, поднялась и полетела вокруг стола полубезумная Татьяна, как крылья, вскидывая вверх руки, чтобы прихлопнуть то там то здесь летающую моль, будто гонясь в своей клетке за невидимыми призраками. Занавес накрывал ее тяжелыми полотнищами. И снова освещался спокойный семейный овал в центре – все сидели на своих местах, вроде бы той фантазмагорической круговерти и не было вовсе.

Но Товстоногов недаром говорил, что абсурдность была тем «ключом, которым мы пытались открыть в пьесе все».²⁷¹ В «круг наваждения» втягивался каждый, хотел он того или нет. И странные, нелепые отблески играли на лицах людей, слышались в музыке и шуме улицы за окном. Каждый актер проживал свою роль истово, до глубины разбередив душу, отстаивал свою правду. Но погружаясь в роль, в ней не тонул. Так Лебедев в момент высшего трагедийного всплеска способен был вызвать неожиданный смех.

И. Соловьева и В. Шитова в статье о «Мещанах» назвали эти моменты включением законов «алгоритма»: когда творец овладевает своим созданием с такой полнотой и свободой, что был способен показать видимую нами дистанцию мгновенного отделения актера от образа. В эти мгновения и просачивалась абсурдная подоплека трагедии. Взгляд «со стороны» и «изнутри» меж собою не спорили, но друг друга оттеняли и поддерживали, коль скоро речь шла о

²⁷¹ Г. Товстоногов. Зеркало сцены. Т. 1, с. 134.

защите «тупиковой» ситуации, отстаивать которую со слезами на глазах, без тени сомнения, было даже неловко. Конечно, «было очевидно, что Бессеменов – это *сила*, и хоть тянет она назад, но у нее есть своя логика, своя правда и даже свое человеческое тепло...».²⁷² Но у актера тоже была своя логика и свое право видеть, что эта сила тянет назад.

Чувствуя нечто необычное, странное в новой горьковской постановке БДТ, Г. Бояджиев писал о том, что «Мещане» Г. Товстоногова, решенные в последовательно реалистическом плане, по внутреннему своему строю принадлежат современной театральной культуре. Бытовой по форме, это спектакль большой образной силы, и родиться он мог только у режиссера, владеющего *новыми формами сценического синтеза*».²⁷³

Товстоногов действительно увлекался в это время идеей органического соединения законов психологической правды с языком сценической метафоры. В «Мещанах» этот синтез был применен с экспрессией, достигавшей высот трагического гротеска, в котором, как хотел того Станиславский, острая форма получала глубокое внутреннее оправдание.

В режиссерском искусстве Товстоногова 60-х годов постановка «Мещан» поднялась как высший и нескоро превзойденный творческий пик. Стоит заметить, что подобные вершины, окруженные холмами, подымались в жизни режиссера всякий раз, когда он совершал свои поворотные открытия. Такой пик в середине 50-х годов возвысился в «Оптимистической трагедии», в конце 50-х – в «Идиоте», «Пяти вечерах» и «Варварах», в начале 60-х – в «Горе от ума», в середине 60-х – в «Трех сестрах», а позже – в «Мещанах».

Конец 60-х годов бугрился лишь невысокими холмами, в которых возобновления («Идиот», «Эзоп») доминировали над новыми спектаклями, которые он, – чаще передоверял молодым режиссерам. Даже первый шекспировский спектакль Товстоногова «Король Генрих IV», решенный в манере условной театральности «сцены на сцене», отмеченный вдумчивыми актерскими созданиями С. Юрского и О. Борисова, все-таки не стал для него настоящим открытием неведомых сценических миров, а лишь серьезной разведкой манящей и загадочной высоты. Вновь надо было отправляться в поход за «синей птицей»...

²⁷² Г Бояджиев. Душа театра. М., Молодая гвардия, 1974 г., с. 261.

²⁷³ Там же, с. 265.

Впрочем, известный спад в искусстве уже освещенном поистине великими для своего сценического времени свершениями, был даже оправдан и мало заметен со стороны. Театр обладал к этому времени сильнейшей актерской труппой в стране, где были выращены и коллекционированы такие крупные имена, как Т. Доронина, Э. Попова, В. Шарко, Л. Макарова, И. Смоктуновский, С. Юрский, П. Луспекаев, Н. Копелян, В. Стржельчик, О. Басилашвили, О. Борисов... На сцене БДТ продолжали идти прославленные спектакли. Театральные критики, написавшие о них восторженные статьи, повторяли, что «мы живем в эпоху Товстоногова». А зрители, те, которым не повезло, по-прежнему с надеждой выпрашивали «лишнего билетика», стоя на продутом холодными ветрами берегу Фонтанки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие традиций Станиславского в режиссуре «шестидесятников».

Итак, три крупнейших, активно действующих современных режиссера – Ефремов, Эфрос, Товстоногов за полтора десятка лет, каждый по-своему, идя своим путем сформировали свой Театр. В одно и то же время, в одну историческую эпоху, из единой корневой системы выросли три разные, в чем-то близкие, а во многом совершенно не похожие друг на друга художественные индивидуальности.

Ефремов – с его обостренным гражданским чувством современности, за которую он всегда берет на свои плечи бремя ответственности, каким бы тяжким оно ни было.

Эфрос – с его импульсивной нервной субъективностью, спокойной вбирать в себя глубинные лирические токи времени, восходящие к общечеловеческой трагедии.

Товстоногов – с его мудрой и мужественной объективностью, охватывающей всю клавиатуру человеческих свойств – от самых чистых и добрых до самых низких и презренных, эпически спокойно поднимаясь над теми и другими до познания их исторически протяженного смысла.

Каждый из них свой Театр, свой метод, свою манеру работы с актерами выводил из «системы» Станиславского, однако сумел завещанным богатством традиции распорядиться не как послушный ученик, а как полный художник, способный это богатство не растратить, а по-своему приумножить.

Произошло это не только в силу личной одаренности каждого из режиссеров, но прежде всего по велению самого Времени, заряженного динамикой интенсивного развития. Мощный толчок общественного обновления, ситуация творческого раскрепощения личной инициативы, пережитые всей страной в середине 50-х годов, сообщили всему театральному делу в целом и каждому большому художнику в отдельности возможности, прежде

неиспытанные. Они начали трудный и радостный процесс освобождения сознания и рук творца от равнения на догму, на узкий регламент устаревших за далью лет идейных и эстетических позиций.

На сцену вошли – на равных основаниях – такие понятия как право на эксперимент, на открытие «запретных», неприкасаемых сфер, на смелую условность, метафоричность, гротеск, на неожиданное смещение времени и пространства и прочие средства содержательной и формальной выразительности, которые прежде от реализма чаще всего отлучались и подвергались если не изъятию, то сомнению по разряду подозрительного «формализма». Принцип многообразия различных творческих стилей, манер и направлений в едином русле социалистического реализма именно тогда впервые был провозглашен как один из важнейших законов развития искусства.

Естественно, что в этих новых обстоятельствах театр свободно отворил свои двери для тех сценических традиций, который прежде потерпели серьезный урон: на сцену хлынули те приемы и открытия, которые были сделаны революционным театром 20-х годов. Увлечение традициями Мейерхольда, Маяковского, Вахтангова, Эйзенштейна, Таирова, помноженные на более поздние принципы «эпического театра» Брехта, овладевало умами молодого режиссерского поколения.

Для наследников традиций Станиславского атмосфера складывалась достаточно сложная, если не сказать драматичная. Необходимо было не только «реабилитировать» самого Станиславского, но и доказать жизнеспособность, непрерывный заряд к постоянному движению открытых создателем МХАТ вечных законов искусства...

Надо отдать должное трем большим режиссерам, которые в этот момент не дрогнули, не опустили древко Правды жизни, некогда поднятое их великим Учителем. Но вовсе не затем, чтобы с порога отвергнуть все то, что когда-то было открыто на ином полюсе театрального глобуса. А затем, чтобы доказать прежде всего широту, многогранность школы самого Станиславского, и

суметь развить его традицию, вбирая в нее все то ценное, что принес с собой современный театральный мир.

Каждый из режиссеров, будь то Товстоногов, Эфрос или Ефремов понимал и осуществлял взятую на себя нелегкую Миссию по-своему. Но всем им на пути приходилось нередко сражаться на два фронта: с противниками «старыми» и «молодыми». С теми, кто железно придерживался ортодоксально-догматических норм, и теми, кто в своем безоглядном увлечении открытием нового сценического языка условно-метафорического театра готов был опять, как в былые времена, «сбросить с корабля современности» безнадежно обветшавшую «систему» Станиславского.

Драматизм полемики с оппонентами «правого» и «левого» полка был, как мы видели, порой совсем нешуточным. К концу 60-х годов он только разгорался. Тем более, что в эту пору старый регламент вновь доказывал свою твердую силу, а новаторов «левого» полка подвергал сокрушительной критике, ставил в положение «гонимых».

В этой изменившейся обстановке выстоять и не прослыть ни «крамольником», ни «ретроградом» было совсем не просто. Но, может статься, властно толкавшая и вперед необходимость постоянно воевать «на два фронта» – доказывать свою правоту, отстаивать свою веру, вести полемику не только с теми, кого они заведомо презирали, но и с теми, кого уважали, кому сочувствовали, и даже между собой, именно эти противоречия и заставляли каждого из них оснащать, оттачивать, изощрять свое искусство.

Вот наверное почему так заметно проходит через все эти годы и биографии режиссеров постепенное «взращление» их спектаклей. Тут была не только понятная смена героев, прежде мальчиков, бросавших вызов отцам, мещанам, хамам, а потом немолодых людей, которым нужно было прощаться с прежними иллюзиями и «спрашивать с себя». Это бы еще куда ни шло, ведь так случалось едва ли не с каждым художником.

Сложнее было найти себя, свою тему, свое отношение к миру в изменявшейся исторической эпохе. Тут уже полемика могла

возникнуть не с внешним противником, а с внутренним – то есть с самим собой, со своим поколением. А если так, то рождалась необходимость взгляда на себя со стороны, потребность в дистанции. Так проступила у кого раньше, у кого позже, тяга от современности – к истории, к классике, к осознанию своей преемственности, сопряженности с общественной и культурной традицией, прежде всего отечественной.

«Самовыражение», которым потом не раз, и достаточно резко будут упрекать каждого из режиссеров (особенно Эфроса, как самого в этом смысле откровенного и не защищенного) и была, в сущности, тем процессом поисков себя в изменившемся мире. Мы видим как решимость лирики первых героев Ефремова, Эфроса, Товстоногова постепенно сменяется все более требовательным отношением к людям, отчетливо проступает тема ответственности человека за то, что происходит и происходило вокруг. Где же были мы, ведь все это случилось при нас? Этот вопрос к концу 60-х годов становится для художников почти непереносимым. Так прорастает из лирики – трагедия, горькая и безответная, лишенная традиционного катарсиса.

Смена героев заметно отразилась на выборе актера, вокруг которого вращалась режиссерская концепция. Юное донкихотство розовских и володинских героев Олега Табакова и Олега Ефремова постепенно вытеснялось героями, над которыми вершился жестокий суд истории. Бунтующие мальчики В. Заливина, К. Устюгова, З. Сайфулина, Л. Дурова, выйдя за пределы детского театра, сменялись людьми усталыми, раздраженными, замученными рефлексией, и даже в юных избалованных героинях Ольги Яковлевой Анатолий Эфрос постепенно пробуждал будущие трагические озарения. А у Георгия Товстоногова доверчиво открытые перед миром светлые души героев Иннокентия Смоктуновского и Сергея Юрского к концу 60-х годов оттеснились трагическим балаганом Евгения Лебедева.

Должно быть, не случайно, что во второй половине 60-х годов каждый из трех наших режиссеров обратился к Чехову, в нем искал для себя и опору, и меру упрека нам – интеллигентам, всем милым хорошим людям, которые равнодушно позволяют убить человека. Тут вставала и возможность внутренней полемики (у

каждого – своей) с некогда прекрасной и непревзойденной чеховской традицией Художественного театра. Этот порог взять, перейти было трудно – и Товстоногову, и Эфросу, и Ефремову. Потери тут были почти неизбежны. Но без такой полемики – как освобождения – невозможно было бы и дальнейшее движение к тому же Чехову, к Горькому, Гоголю, Достоевскому, Толстому...

Движение это, начавшееся, выстраданное в конце 60-х годов, развернется в 70-ые, когда настанут другие времена, возникнут иные требования к себе и к людям, грозно проявится новое соотношение человека с окружающим его миром – социальным и природным, и сама бесконечность мира будет поставлена под сомнение. Тогда три героя этой книги достигнут таких высоких трагедийных свершений, которые потом тоже будут названы классическими.

А рядом с ними, догоняя их, подчас и перегоняя, встанут другие режиссеры – их призовет время, они придут по велению самого искусства, принесут с собой новые точки отсчета, этим трем еще неведомые. Появятся и совсем молодые, которые в 80-ые годы тоже в полемике, дерзко продолжат традиции корифеев 50-60-х годов, и мы с гордостью будем называть их имена – так, как сегодня называем имена Олега Ефремова, Анатолия Эфроса, Георгия Товстоногова, по-своему достойно продолживших Путь к Правде, завещанный Станиславским.