

ОЛЕГ ЕФРЕМОВ



Елена
Черникова



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Актер и режиссер Олег Николаевич Ефремов — человек фантастически знаменитый. В 1956 году он создал театр «Современник», а с 1970-го по 2000-й руководил главным театром XX века, Московским Художественным. Всенародную любовь ему принесли многочисленные роли в кино. Имя его овеяно легендами, многие считают его лицом своего времени.

Советская мифология сейчас в моде. Взрослые вспоминают каждый свое, юные — черпают сведения об СССР из телепередач и принтов на футболках. Ефремов, сам уже легенда, в юности тоже прошел через советский миф, но изнутри: он жил и творил в XX веке. Понять звездно-трагичный путь Ефремова — значит приблизиться к пониманию Советского Союза и причин его распада. Документальный роман-диалог Елены Черниковой «Олег Ефремов: Человек-театр» адресован не только поклонникам Ефремова, но и молодому поколению, которому это имя мало что говорит. Читатель найдет здесь множество сведений о советских временах, о театральной жизни, о поведении творческого человека в переломную эпоху.

[Адаптировано для AlReader]



FB2 книгу сделал mefysto

-
- [Елена Черникова](#)
 -
 - [ПРОЛОГ](#)
 - [Часть первая](#)
 - [«Господь послал вам малютку»](#)
 - [«Категория сценического общения»](#)
 - [Вешалка Корша](#)
 - [Театр наизнанку](#)
 - [«Не каботинствовать!»](#)

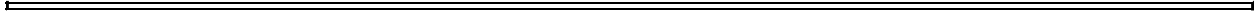
-
-
-
-
-
-
-
-
-

- [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [INFO](#)
- [СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ](#)
- [Елена Черникова](#)
-

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)

- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)



ЖИЗНЬ®
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

2048

(1848)

Елена Черникова

ОЛЕГ ЕФРЕМОВ

ЧЕЛОВЕК-ТЕАТР

Роман-диалог



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

*Издательство благодарит
архив Московского театра «Современник»
и Музей МХАТ за предоставленные фотоматериалы.*

© Черникова Е. В., 2020
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2020

ПРОЛОГ

1 октября 2000 года в Московском Художественном театре по адресу Камергерский переулок, 3, давали премьеру — «Сирано де Бержерак» Эдмона Ростана. На афише значилось: «Памяти О. Н. Ефремова и Ю. А. Айхенвальда». О. Н. умер 24 мая того же года, а 1 октября вышел на подмостки незримо — и сыграл актерами, как живыми клавишами лучшего в мире рояля, свою главную роль, никогда не игранную прежде. «Сирано» был лебединой песней режиссера Ефремова. Последним, что он репетировал перед смертью, и главным, что он хотел сказать людям.

Репетировать пьесу начали в декабре 1999-го в кабинете Ефремова. Потом, когда тяжелая болезнь уже не давала выйти из дому, встречи переместились в его квартиру на Тверской, 9. Вначале он познакомил актеров с биографией переводчика Юрия Айхенвальда. На словах: «Меня арестовали в 1949 году и сослали в Казахстан, а с 1952-го до реабилитации в 1955-м я находился в Ленинградской тюремной психиатрической больнице...» актриса Полина Медведева воскликнула: «Кошмар какой!» Ефремов объяснял своим актерам, что нельзя ставить пьесы, в которых зрители не всё понимают. Предлагал дискуссию, чтобы понять, как приблизить пьесу Ростана к современности. Собирался написать заново первую сцену — проложить мостик от Сирано к нашему времени. Но главная фраза, которую О. Н. сказал тогда: «Эта пьеса нужна, чтобы обнаружить, открыть то, что не удастся нам в жизни сегодняшней».

Что происходит в жизни сегодняшней? Что именно не удалось нам к 1999 году, когда начались репетиции? Кто такие эти *мы*⁹ Что означает это событие: последний спектакль главного режиссера Художественного театра Олега Ефремова в последний год XX века и второго тысячелетия — «Сирано де Бержерак» француза Ростана. Пьеса написана в конце XIX века и поставлена везде в мире, она триумфальна с первого дня.

...Ух, как все серьезно! Зубы сводит. Не пойдет. Олег Николаевич не одобрит. Трагик — это не тот, кто плачет «ой-какой-я-несчастный». А комик — не тот, кто ржет на весь цирк. Хорошо. Попробую еще раз.

Пресса давно выучила набор фраз. Подлежащее и сказуемое знают свое место, посему народ привык, что ефремовские спектакли и в «Современнике», и в МХАТ — о насущном, про сейчас. Актуальны, злободневны. Ефремов и современность стали синонимами. Ефремов-режиссер и драматурги-современники — как устойчивое выражение. А

главное: говоришь о нем — обязательно упомяни слово *правда*.

Последняя репетиция, финальные реплики, рабочий момент:

«ЕФРЕМОВ О. Н. Эта сцена требует очень гибкой формы.

МЕДВЕДЕВА П. В. Это очень хорошо, Олег Николаевич.

ЕФРЕМОВ О. Н. Это очень определено. Ладно, тогда давайте на этом закончим. 26-го вызови мне в правление всех ребят. 25-го «Монастырь» в 12 часов».

Репетиция окончилась 20 мая в 14.40.

24 мая 2000 года Олег Николаевич Ефремов умер.

Репетиции были записаны Т. Л. Ждановой (Музей МХАТ) и опубликованы. Для специалиста — захватывающее чтение. Для неспециалиста — вопрос: о чем они все говорят? Почему — ну как дети! — вспоминают происхождение театра? Они что, впервые видят друг друга? Мамонты, наскальные рисунки, Дионисийские игры... А почему Ефремов ни с того ни с сего роняет: «Вы-то не понимаете, что такое может быть *поздно*»⁹. Почему «поздно»? Он предчувствовал?

Незадолго до конца О. Н. дал интервью Ольге Кучкиной. Поскольку отчество его первого педагога по актерскому мастерству перепутано, то бишь никто не проверял информацию, к тексту нужно относиться с осторожностью. Но читать занятно:

«— Почему ты пошел в актеры?

— О, вот это интересно! Об этом можно книжку писать! В Мало-Власьевском переулке стоял особняк Лужского, третьего основателя МХАТа. Его после революции немножко уплотнили, две громадные комнаты дали Бабанину, тоже актеру. Он жил с племянником. Вот к нему-то и привел меня сосед по коммуналке Вадим Юрасов. Это надо было звонить в звонок, лаяла собака, волкодав Геро, проходило время, выходила прислуга, открывала дверь, мы шли жасминовой аллею мимо сада и попадали в этот особняк. А было мне 5–6 лет. Потом, уже после 37-го года, в этом особняке появился мальчик Саша, сын расстрелянного генерала Межакова-Каютова. А на самом деле — сын Лужского-младшего! Я каждый вечер приходил к ним, и мне надо было заставить этого Сашку сопливого, чтобы он влез наверх в кладовку и стибрил бутылку виски. Поскольку во время войны часть особняка сдавалась военно-морскому атташе Америки. Сашка очень боялся, но я его заставлял. И мы с ним пили это виски, окурки сигарет «Кэмел» курили...

— Вот когда начался образ жизни!..

(Это называется *журналист пришел взять последнее интервью*. — Е. Ч.)

— А потом Бабанин поставил нам с Сашкой сцену из «Месяца в деревне», и мы играли ее в актовом зале школы. Потом был Дом пионеров, где Александра Георгиевна Кудашева руководила студией, Сашка меня звал, я отказывался, он говорит: там девочки. И тогда я сказал: ну пойдем... Потом Сергей и Женя Шиловские ввели меня в булгаковский дом... Если бы не это, конечно, я бандитом был бы наверняка.

— Раз отец дожил до таких лет, и ты должен жить долго.

— Посмотрим.

— А ты смерти не боишься?

— Я смотрю просто: отключился и всё.

— Неведомое страшит.

— Мне ведомо. Это как операция, тебе делают под общим наркозом, и всё. Жаль. Жизни жаль. Сейчас все меньше остается... Это мне и плохо».

Интервью как интервью, только последнее. И даже последнее опубликовано с ошибкой!^[1] Да что ж такое... И сам-то хорош: сказку про бандита поддерживает.

*

Всемирно известная пьеса Эдмона Ростана. Мужчина любит женщину, Сирано любит Роксану, сходит по ней с ума — а она с ним дружит. *Безответная любовь*. Конфликт, однако. В чем тут дело?

Сирано, как положено поэту, знал слова. Много слов. Роксана не подозревала о чувствах Сирано и влюбилась в Кристиана. Сирано подсказал слова любви Кристиану, чтобы прекрасный юноша влюбил в себя Роксану. Кристиан взял чужие слова и женился. Сирано пожертвовал своей любовью. Кристиана тут же убили на войне. Сирано убит на улице. Бревном. Через пятнадцать лет. Оба героя умерли. Ко второму трупу Роксана поняла ошибку. На обретение вменяемости ей понадобилось пятнадцать лет. Занавес.

Репетиция 8 февраля 2000 года. Ефремов извиняется, что опоздал, был в поликлинике. Как всегда, на всех репетициях всех его спектаклей он непременно говорит о событиях дня. Никого не жалея, ничего не боясь.

Мне нравится читать, например, как О. Н. побывал на встрече Горбачева с интеллигенцией. Дело было, понятно, еще в перестройку. Ефремов ставил и недоставил в 1989-м «Бориса Годунова» (поставит через пять лет, когда смысл *Бориса* переменится). Возвращается он с высокой встречи в верхах — и прямо на репетицию своего любимого Пушкина:

«В 19.35 входит О. Н. Ефремов и актеры, которые встретились с ним внизу в дверях.

ЕФРЕМОВ: Я был на встрече М. С. Горбачева с интеллигенцией. Многие выступили. Есть тенденции антиперестройки и справа, и слева. Эмоционально это вызвано дошедшей до предела склокой среди писателей. Один фрукт выступал, я о нем слышал, но не слышал раньше, как он выступает. Иванов Анатолий...

Хитрее всех выступил С. В. Михалков. (О гласности в прессе.) Он сказал: «Действительно стыдно, кому это надо? «Огонек» пишет то-то о писателях, а журнал «Москва» пишет о редакторе «Огонька», как о Гитлере не писали. Надо с этим кончать». Горбачев: «Какой выход?» Михалков: «Может быть, разоружаться в одностороннем порядке...»

Было неприлично на эти темы разговаривать. А у Иванова — лицо дебила. Его достаточно просто в театре по сцене провести. Пещерный человек. Шатров у него троцкист, другой с мелкобуржуазным уклоном. Терминология прошлых лет. Ему кто-то сказал: «Давай, приклад к пузу и прошивай!» Вы всё прочтете, все будет опубликовано. Мы с 10 утра сидели. Марчук — детский сад, может быть, он и первый поэтому.

Потом умные выступали. Олейник, например, говорил и об Украине, и, главным образом, что с Арменией не избежать президентского правления в Карабахе. Вывести из этого столкновения может только лично Президиум Верховного Совета.

Петерс из Латвии достойно, серьезно, глубоко говорил о национальных делах. Кудрявцев, академик, помоему из Института права, говорил о том, как запущены общественные науки, сейчас начинается сдвиг, но нет кадров, философии-то не было.

Гранин рассказывал об обществе милосердия в Ленинграде: «Мы не афишируем, это дело — деликатное...» Говорил, что человек у нас воспитан на лозунгах борьбы, если ты не борец — значит, не человек, теперь созрел дефицит милосердия...»

Рассказывая об этом, природный борец Ефремов кипит, бурлит. Перестройка вызывает в нем лучшие, возвышенные чувства. Настал звездный час человека, социализма, родины...

...Как Сирано ходил пятнадцать лет к овдовевшей Роксане со своей газетой, с новостями дня, так и Ефремов к своей вечной Роксане — трупке театра — приходил всегда с обзором: где был, кого видел и что подумал. Открыт, искренен и мудр. К февралю 2000-го ничто не изменилось.

Итак, на репетиции Ефремов сообщает актерам, что предлагаемые обстоятельства — это реальность, которую мы создаем. «Мы», не «они».

Это важно, поскольку рок — вне. Трагическое столкновение. Но когда причина реальности *мы* — изнутри — это не трагедия.

Диалог на репетиции вроде бы о «Нельской башне», а между тем — о России. Актер спросил Ефремова: с чего бы он начал, если бы стал президентом страны? Ответ, когда я его прочитала, убедил меня: довелись мне поговорить с Олегом Николаевичем не сейчас, а в 1999-м, мы бы лишь уточняли детали. В основном мы солидарны.

Что смысл Российского государства в том, что оно *объединяло народы*. Что когда Россия первая объявила суверенитет, то сразу за ней — республики. Что Горбачев почти договорился, могла быть конфедерация, ведь был же референдум. Но разделились. Потом Беловежская Пуща. «ГКЧП и пытались этому помешать, только очень бездарно действовали. Надо было арестовать Ельцина, а они начали с Горбачева. Но мы существуем, живем...» Это говорится на репетиции «Сирано» 8 февраля 2000 года о событиях 1990—1991-го. Прошло почти десять лет, но для Ефремова все живо, и он пытается объяснить актерам, почему он болеет распадом страны. Артисты думают, что репетируют спектакль. Никто не понимает, что они слышат духовное завещание своего художественного руководителя. Он погибает, ему осталось жить три с половиной месяца. Он знает, что осталось мало времени, потому что осенью 1999-го был на лечении во Франции, все понял и теперь должен успеть сказать миру главное.

(«Репетиция — любовь моя». Выражение Эфроса. То же мог сказать Ефремов. Его репетиции — разъяснительная работа. Пока не дойдет до самых умных.)

Его спектакль о Сирано в МХАТ им. А. П. Чехова метафизически связан не с перипетиями влюбленных персонажей, а со вселенской катастрофой, убивающей его лично. Этого никто не понимает. То есть все знают, что главреж болен. Он репетирует, подключенный к дыхательному аппарату. Сотрудник Музея МХАТ Т. Л. Жданова записывает диалоги точно, буквально. Так принято: репетиции записывают давно, еще со Станиславского, но сейчас, в 2000-м, запись репетиций «Сирано» не только рабочий момент.

Записи всегда фиксировали творческий процесс, реплики, находки, озарения, но на записи тех репетиций у Ефремова происходит что-то еще. Последнее послание, записка в будущее, бросаемая в океан запечатанной в толстую книгу, как в бутылку из-под рома весом в три-тысячи-чертей. Долгий SOS от мореплавателя, потерпевшего кораблекрушение. Он уже на необитаемом острове. О том и речь.

«ЕФРЕМОВ: Мы должны вытянуть что-то очень серьезное. Это не развлекательный спектакль, а о жизни, о том, как жить. Тогда это может быть интересно сегодняшним режиссерам и актерам сегодняшнего Художественного театра».

Не развлекательный. А мир за сто лет привык иначе: романтика! Развлекательный спектакль. Кто не видел — сходите в театр: где-нибудь и сейчас идет какой-нибудь «Сирано де Бержерак».

*

Сирано — подвиг духа, но для отвода глаз у него есть нос. Звучит? Не будь у Сирано колоссального носа, как публике понять, почему герой идет на подвиг: отдает свои слова и даже голос Кристиану, чтобы красавчик пленил Роксану и женился? Он что, сам не может жениться? Ах, да... нос, понимаете ли. Романтика!

С носом поэта Сирано драматург Ростан придумал превосходно. Уроды ведь не женятся как люди — они пишут стихи, фехтуют, разбрасывая сотню врагов единолично, жертвуют любовью ради другого человека, получают по голове бревном, но на встречу с любимой приходят из последних сил — обещал! Умирая, уроды заявляют словами поэта и переводчика Айхенвальда, бывшего политического узника:

Вовек нетленно то, что мне дороже:

Моя душа.

Мой меч.

Моя любовь...

У них есть талант и душа. Богатая приключениями короткая жизнь заканчивается на глазах той, которая поначалу не разглядела души сквозь нос, шпагу и другие продолговатые предметы. Не правда ли, комично? Нет-нет, это не моя шутка. Под заголовком пьесы указан жанр: героическая комедия. Так в оригинале.

...На репетиции актер Виктор Гвоздицкий (Сирано) говорит, что нос не смешной, а страшный. Между Роксаной и Сирано — нос. А ты ищи, говорит ему Ефремов, ищи. Должно быть смешно: «И мне плевать, что у меня нос!» Следует режиссерская подсказка: «А вы знаете, сколько стоит мой нос?» Надо придать носу особую ценность.

(Посмотрите как-нибудь фильм «Не хочу быть несчастливым» по рассказу Александра Володина «Графоман» (1983). У Ефремова, оказывается, тоже есть нос! Немаленький и, кажется, искривленный. Возможно, еще с Севера. Есть ракурс в фильме, вид на нос чуть сверху; я разглядела линию изгиба.)

Из истории, в пьесе Ростана не вошедшей: Сирано знал устройство души человека как психолог и историю лунных государств как социолог-утопист. Реальный Сирано на самом деле был писателем XVII века, но не очень популярным. В школе его не проходят. (Не ищите лучшего перевода, просто читайте подряд четыре перевода пьесы на русский язык. Сопоставительный анализ четырех разных до умопомрачения текстов сделает ваш вечер.)

Поэт и переводчик Юрий Александрович Айхенвальд (1928–1993) много лет работал в школе, учил детей литературе. Для них же написал комментарий к своему переводу: «Сирано де Бержерак умер в 1656 году в Париже. А в 1898 году там же воскрес. Воскрес со своим огромным носом, длинной шпагой и неустрашимым духом. Правда, в этой своей новой жизни он говорил стихами, потому что стал главным действующим лицом героической комедии».

Из четырех переводов Ефремов ставил «Сирано» только по Айхенвальду. В его же переводе в 1973-м МХАТ выпустил пьесу словака Освальда Заградника «Соло для часов с боем». Сам Айхенвальд любил Сирано и желал видеть свой перевод на сцене. Для него, диссидента и бывшего политзаключенного, в пьесе Ростана, как можно догадаться, были подтексты, не снившиеся богемно-светской барышне — великолепной переводчице — Татьяне Щепкиной-Куперник. Она, кстати, с блеском открыла Ростана для России еще в конце XIX века. (Она бывала в лучших домах Парижа, встречалась с автором. Эдмон Ростан жил хорошо, прекрасно жил.)

Я слышала, как один вполне разумный театровед сетовал: надо же, Ефремов под конец ударился в романтизм — кто бы мог подумать! Нет, не ударился. И Сирано еще тот романтик. Скорее он трагическая фигура, хотя привычка ставить «Сирано» как мушкетера (махать шпагой и любить несчастной любовью) с легкостью необыкновенной переводит пьесу из взрослой в подростковую. А тут дело серьезное. Реальный Сирано был почти Нострадамус. Если вдруг взять и прочитать его роман о Луне — будет что-то с носом!

Идея любви — идея самопожертвования. Как Сирано, жертвующий себя *чужой* любви, Ефремов прожил жизнь, жертвуя себя театру.

Собственно, на этом всё. Книгу можно закрывать. А можно «ронять из уст грозди жемчугов, букеты роз и расточительно рассыпать драгоценные камни поэзии» (это Щепкина-Куперник о Ростане). На любую боль найдется пересмешник-анестезин.

...Пока лишь второй звонок и занавес еще закрыт, поясню историю с суверенитетом России, о котором говорит на репетиции Ефремов. Если совсем коротко, то сначала вопрос: когда распался Советский Союз? Есть студенты, — сама слышала их ответы на экзаменах, — которые даже не знают, когда СССР образовался. Для сведения современных подростков, печальных жертв ЕГЭ, сообщаю: в 1922 году. А когда его не стало? Виновником распада страны считают Горбачева, будто именно он взял и распустил державу. Будто вышел Михаил Сергеевич 25 декабря 1991-го в телеэфир (а ведь вышел) и сказал ни с того ни с сего, что уходит с поста президента СССР. А на деле было по-другому, и правда важна, поскольку монументы установлены не тем героям. Это случается: нет менее точной науки, чем история.

Но почему писатель Ростан своей пьесой воскресил именно писателя Сирано де Бержерака? Его к тому времени уже почти забыли, и вот пришел веселый красивый Ростан, удачно вспомнил и воскресил Сирано: публика рада, автор богат, слава мировая. Учебников по пиару в конце XIX века еще не было, Интернета тоже. Электричество едва зашевелилось в немногочисленных проводах. Компьютеров и самолетов не придумали. Никто не мог просчитать эффекты глобального сброса. В XXI столетии и то ошибаются: кто чей комп откуда и когда хакнул. А тогда жил-был недезодорированный мир, где дрались и любили руками, ногами, зубами. Контактная комедия — без всяких там нанотехнологий. И нефть мирно покоилась в недрах: ведь лошади не пьют бензин.

Откуда писатели брали свои видения? Ни трендбука, ни редактора-злодея.

В 1897 году на триумфальной премьере спектакля «Сирано де Бержерак» в театре «Порт-Сен-Мартен» Ростана вызывали сорок раз. Сорок! Один из самых мощных триумфов в истории французского театра. В том же году в России зарождается Художественный театр. Сплетаются нити на век вперед. А в 1898-м родилась мать Ефремова, Анна Дмитриевна Репина.

Конец века. *Fin de siecle*. Прекрасная эпоха. Богини переоделись в земных женщин. Особые умонастроения, утонченность, индивидуализм. Как жил Ростан, рассказывает Щепкина-Куперник: «Кругом него были старинные вещи, красивые ткани, цветы, изумительные наряды женщин.

Все это он любил и ценил, во всем понимал толк. Обсуждал дамские туалеты; радовался, как маленький, найдя у антиквара какую-нибудь редкую фарфоровую безделку или старинный браслет».

В XIX веке на мужские умы, включая самые мощные, удачно легло популярное эссе «О женщинах» Шопенгауэра. Чехов родился (1860) в год смерти Шопенгауэра; презрение к женщине все больше входило в моду. Чехов подрастет и в письме Суворину заметит: «Больше всего несимпатичны женщины своею несправедливостью и тем, что справедливость, кажется, органически им не свойственна. Человечество инстинктивно не подпускало их к общественной деятельности; оно, Бог даст, дойдет до этого и умом. В крестьянской семье мужик и умен, и рассудителен, и справедлив, и богобоязлив, а баба — упаси Боже!» Забегая вперед, с наслаждением добавлю, что никогда ничего в Чехове-любовнике не менялось: женщина — враг.

В «Порт-Сен-Мартен», возможно, хлопали не одному лишь мастерству Ростана, а великолепной и, можно сказать, фантастической идее: двое мужчин — красивый и талантливый — ради женщины, хотя и недогадливой, могут умереть. Причем один на поле боя и почти случайно, а другой почти добровольно и сохраняя какой-то *султан* (панаш — не *султан*. однако переводчики не нашли, как это перевести).

Но что там их французский утонченный *fin de siecle!* По Руси конец XIX века ходит с суковатой палкой, точно корявая Баба-яга. Особенно по северным регионам. Гляньте на Петербург: нашествие бездарей и графоманов. Город потрясают сплошь неудачные премьеры, одна за одной: Чехов провалился как драматург, а Рахманинов как композитор: премьеру его Первой симфонии в 1897-м раскритиковал именитый Цезарь Кюи: «Если бы в аду была консерватория, Рахманинов, несомненно, был бы в ней первым учеником». Политикам, включая помазанников, тоже не везет. Коронацию Николая II с супругой в мае 1896-го по сей день поминают за трагическую давку на Ходынском поле. А еще, по слухам, Николай лично зарубил постановку оперы Римского-Корсакова «Садко», повелев Мариинскому театру поставить что-нибудь повеселее. Говорю *по слухам*, поскольку со слов господина, подавшего царю репертуар на утверждение в 1896 году. Тотальный *horror*, а не *fin desiecle!*

Чванлив и недобр Петербург, а в отношении гениев он в те годы буквально взбесился: и Мусоргского с предсмертной «Хованщиной» (ее дописывал за покойного гения Римский-Корсаков) не принял, тип русскости не тот. Москва приняла — но через Шаляпина. Бас Федора Ивановича сразил всех, а по робкому, негромкому признанию

Станиславского именно актер Шаляпин подсказал КСС^[2] идею реформы театра. В чем же была архисмелая инновация Шаляпина, ослепившая основателя МХАТ? Не поверите: Шаляпин был первым из певцов, кто заиграл на сцене *роль*. Непонятно? Он заходил, задвигался, стал из тела, поющего в костюме, душой, поющей всем этим телом. Шаг по сцене — и вот начался XX век в театре. В предельном упрощении, конечно, но тем не менее.

Жестокий город. Жестокие девяностые. (Сто лет спустя девяностые у нас тоже удались на славу — им и посвящаю книгу.)

Чехову петербургская премьера 1896 года стоила, можно сказать, жизни. Печать изощрялась: «...точно миллионы пчел, ос, шмелей наполнили воздух зрительного зала», «лица горели от стыда», «со всех точек зрения, идейной, литературной, сценической, пьеса Чехова даже не плоха, а совершенно нелепа», «пьеса невозможно дурна», «пьеса произвела удручающее впечатление как вовсе не пьеса и не комедия», «это не *чайка*, а просто *дичь*...» После премьерного провала Чехов, бродя по ночной набережной, решил более никогда не писать для театра, а недуг его от горя и холода обострился. Всего через шесть лет он умрет.

Конец XX века у нас тоже был лишен французской утонченности. *Лихие девяностые* добились многих, в том числе и Ефремова — тоже легочного больного, как Чехов. Когда болезнь подобралась к физической возможности дышать, ему уже плохо дышалось и в широком социальном смысле слова *воздух*. Их судьбы рифмуются страшно, и я только теперь понимаю, почему Ефремов всегда думал о Чехове и ставил его пьесы. Они как братья — и конец века выпал обоим. И думали в одну сторону — о невыразимом. И спят в соседних могилах на Новодевичьем. И памятники надгробные похожи, стиль единый.

А вот еще: в 1898 году в Грузии энергичный семинарист Джугашвили уже всю изучает марксизм и репетирует риторику на ушах закавказских железнодорожников. Иосиф был начитанный юноша, Платона читал в оригинале. Стихи писал на родном грузинском. Нежные, воздушные.

Золотой XIX век кончался под еще не слышимый в отдалении лязг железа века XX.

История с ее концом, Европа с ее закатом. Бог с его умиранием, женщина как злейшее зло — это я наобум листаю ходовые идеи рубежа веков. Волнующая современность обрушивалась на людей, выросших в конфессиональных комьюнити. Современность ломала мозг. В Российской империи была государственная религия. (Это пояснение для детей, полагающих, что верить или не верить всегда было можно по своему

усмотрению. Нет, дети, современность — это не то, что вы думаете. И человек не всегда звучал так гордо в заплеванной ночлежке умиленного Горького.)

В 1898-м появились первые русские переводы «Сирано». Начала Татьяна Щепкина-Куперник, богемная девица, подруга Чехова. Она безжалостна к успеху Ростана: «Счастье в любви, счастье в литературе: успех, поклонение, избрание в Академию в тридцать семь лет... Пьесы его переводились на все языки и ставились на всех сценах Европы. Я переводила их для русского театра. Мне нравились его красивые стихи и доставляло удовольствие пересказывать их по-русски, но никогда они не волновали меня, не давали того холодка в спине, который бывает, когда читаешь по-настоящему вдохновенные стихи. В чем же таился секрет его успеха?» Действительно, вопрос.

А в чем таился успех Чехова-драматурга, писавшего (в отличие от Ростана) всё не как надо? Он нарушил все законы сцены, но по сей день нарушителя ставит весь мир.

А успех Ефремова-режиссера — в чем его суть? Она по сей день где-то таится — так укрылась, что скажи кому, что пишешь о нем для «ЖЗЛ», человек подпрыгивает, глаза округляются, и первая реакция — безотчетное: «О!» Что такое?

(Голос Елены Юрьевны Миллиоти постоянно комментирует. Она словно опасается, что я забуду главное: «Он — безбрежен, и о нем могут говорить все, кто с ним встречался. Потому что все, кто с ним встречались... он оставлял такой глубокий след... в их... памяти, в их существе. В их сердцах, душах. Потому что это не проходило просто так. Это была встреча с гением, я считаю, что Олег был гений». Слова актрисы, его коллеги по «Современнику» с 1956 года, сказанные мне в январе 2020-го.)

А в чем успех постановок пьесы Ростана? Всё то же маловразумительное объяснение: «Так у него нос!» Веселится простой люд по сей день: комедия! Какой нос! Озадачивает сочетание: *героическая* комедия. Но чего в жизни, а тем более в литературе не случается, думает самодовольный зритель, мужественно сочувствуя покойнику в последней картине, а втайне думая: вот чудак! Сказал бы Роксане сразу, что Кристиан пустышка, стихи писать не умеет, а в крайнем случае сделал бы себе ринопластику — и за свадебку. А то помирает Сирано, а мы тут хоть плачь. Впрочем, так ему и надо. Что ж он молчал о любви? Говорить надо четко и ясно. А то пятнадцать лет дурачил бедную женщину. Надо было эту Роксану наконец... А он новости ей рассказывал, журналист нашелся! Хотя

жаль Сирано, конечно. Талант. А поэт в России... И так далее.

Ставить «Сирано» Ефремов собирался вместе с Николаем Скориком, коллегой и благодарным учеником. Двадцать лет спустя, осенью 2019 года, Николай Лаврентьевич рассказывал мне о репетициях «Сирано» живо, будто прошло двадцать минут, а не лет.

Ефремов обнаруживался и мгновенно воплощался в рассказах его друзей — живым и реальным. Ирина Корчевникова и Анхель Гутьеррес, Татьяна Бронзова и Александр Галибин, Елена Миллиоти, Григорий Катаев — мы говорили о человеке, словно вышедшем в соседнюю комнату за книгой. Даже Евгений Александрович Новиков, служивший сначала у Ефремова, а после разделения МХАТ перешедший заведовать труппой к Дорониной, говорил горячо — незаметны были его почти девяносто лет. Разговоров у меня было много. Чтение трех тысяч письменных источников помогало, но так себе. Тексты бумажные многословно-витиеваты, а в беседах люди более откровенны.

В моде — панибратское отсечение отчества: некий Федор Достоевский под руку с Антоном Чеховым курсируют по журналистским опусам. Типа наши ребята, а мы мыслим современно. А в Театре (с прописной писал МХАТ, например, Булгаков, и мы за ним) никогда не говорили глупо-дерзко *Антон*. В русской культуре прославлен *Антон Павлович Чехов*, и никак иначе. Русскую манеру именования мы сохраним для этой книги: Олег *Николаевич* Ефремов не только возглавлял Художественный театр в течение тридцати лет, он — опорная часть его конструкции. Как ни бушуй молва, О. Н. — *полифония*, симфония и кода театрального XX века.

— Олег Николаевич, мне некогда прикидываться, что я сочувствую духу времени как понятию. После вашего ухода... как бы мягче... *современность* стала технологией: тоталитарный прием арт-менеджмента. Это называется тренд. Я читаю трендбуки — стынет душа. Теперь нельзя быть несовременным. Помните, за что вы боролись? Отразить современность *правдиво* — оттого и театр назвали «Современник». Великая идея, как водится у великих идей, вышла в тираж, окаменела и забронзовела. Поэтому я демонстративно убираю годы в нашем тексте где только можно. Мы с вами в триедином времени, где прошлого, настоящего и будущего нет — разве что в лексиконе. Грамматические формы: например, пришел в Детский театр или в номер отеля, а там стол уже накрыт... По необходимости глаголы. Но *времени как божества* нет в этой книге. Все слышится одновременным аккордом. В книге много цифр, и я убрала с глаз долой все визуальные гвоздики, то есть скобки, сноски. Даты, цитаты все проверены, не беспокойтесь, не заврუსь. Говорить ни

спирально, ни линейно мы не будем. Вы — художественный руководитель надвременного диалога. Начинается наш роман.

*

В источниковедении наименее надежным источником считаются воспоминания современников: пристрастны. Наиколоритнейший пример — судьба Натальи Николаевны Пушкиной: в ней переврали буквально всё. Как быть? Люди ломают истину, как комедию. Каждый в свою дуду. Это интересно, но опасно. Враки звучат ярче, нежели правда. Они сюжетны, переработаны мастерством рассказчиков, а их сотни. Пройдясь по мемуарам о Ефремове, я поняла, что спрашивать надо у самого — и то с разбором. Из ерунды с повтором (легенды) многое идет от обмолвок Олега Николаевича, умелого автоимиджмейкера.

(Открою секреты. Во-первых, биография в чистом виде невозможна: либо *анкета*, либо *роман*. Попробуйте сами. Начните с одного *своего* дня, с утра до утра. Плутарх и Аверинцев мои свидетели: биография — вымышленный в пиар-целях жанр. А биография актера невозможна втройне, ибо в его «матрешке» несчетная толпа народу. Если прорваться к неделимому центру, зерну роли, крохотному кусочку ошлифованного дерева, оно вам спасибо не скажет. Да и зачем оно вам? Не за то вы полюбили яркую глянцевою матрешку.

Во-вторых, регулярные прикосновения опасны: приходит любовь. Потом зависимость. Потом ужас от утраты. Герой выходит за рамки повествования и поселяется в доме. Он не требует отщепенца, как прозрачный Гамлет-старший. Ходит по дому, курит и подсмеивается.

И поэтому в-третьих и главных: родилась... хм... да, интересная, местами смешная, чрезвычайно добросовестная, жутко умная, в меру наивная книга о книге: *как я писала биографию Олега Николаевича Ефремова, используя подлинные документы*. Любая иная цель — авантюра. Актер неопишум.)

Я огорчалась убедительному вранью очевидцев. Каждый что-то видел один раз и решил, что все ясно навсегда: NN видел, как О. Н. выпил портвейна перед съемкой. А ММ утверждает, что О. Н. пил исключительно коньяк, а он, мемуарист, хаживал за *добавить-конечно*. Тут и садимся мы хором в лужу из коктейля, в составе коего ну все уверены. Глазами видели, ушами слышали. Слово профессору Шиллеру. В начале XX века этот немецкий историк сказал: «Уже в древности мы встречаем поддельные

источники, так как и тогда уже существовали мотивы, которые в области истории давали повод к подлогам и подтасовкам всякого рода. Этими мотивами были: жажда славы, ложный патриотизм, партийные интересы, злоба, мщение, тщеславие ученого или более безобидная страсть к вымыслу, наконец, все те мотивы, по которым в громадном отделе исторических памятников имеют целью обмануть близко заинтересованных лиц и благодаря этому искажают историческую истину. Но все эти подделки ничто в сравнении с подделками средних веков и нового времени. Статуи, вазы, монеты, медали подделываются иногда профессиональным образом торговцами-спекулянтами, которые обманывают не только легковверных и невежественных любителей, но даже и серьезных ученых <...> Подделываются нередко и литературные произведения. Так, в эпоху Каролингов, а затем в эпоху гуманистов совершались грандиозные подделки; но и XIX век совершал также немало подобных подлогов...»^[3]

Мемуаристы молодцы, но их память избирательна. Даже самые родные, любящие, верные путаются в датах, женах и собственной верности. Права была Анастасия, дочь Олега Николаевича: главное при создании биографии Ефремова — чувство юмора. Написав книгу три раза, выбросив и заново переписав, я соглашаюсь с Анастасией Олеговной: юмор — как воздух. Дышать нечем от суровой серьезности, особенно при слове «МХАТ»: делают лицо величиной с зеленое фойе театра. Шехтель оценил бы. Иду к зеркалу. У меня, как мне кажется, глаза темно-зеленые, хотя муж мой считает, что карие. Путаница. То же со всеми современниками: даже если Икс был с Игреком неотлучно, он не может знать ничего, кроме условных куплетов Айболита. В чужую шкуру не влезешь, а пересказ фактов всегда произволен. Факты беззубы, хромы, косят на оба глаза. Без толкования, возвеличивающего их до события, любые факты ссыхаются и рассыпаются. В лучшем случае — мумифицируются. Мемуаристам я верить не могу. Правду ищу сама. Например: какого цвета глаза твои, дорогой читатель? Цвет глаз важен: параметр анкетный, биометрические данные из выездного дела. С анкетами советские люди не шутили. Бывало, пытались обойти либо спрятать дворянское происхождение или пребывание на оккупированной территории во время войны. А уж молодечески шутить с цветом, беспричинно создавая себе ворох проблем, не стал бы ни один человек в здравом уме. Так вот, внимание: в советских анкетах, собираясь за границу, Ефремов писал о себе: *глаза зеленые*. А коллега в мемуарах пишет: поднял на меня свои *светло-карие* глаза. Линзы О. Н. не носил. Кому верить? Я выбрала. Но тут

выпрыгивает чертик цитаты: «Каждый выбирает по себе»^[4]. И мы входим в трясины, из которой еще никто не выбрался без потрясения: что такое свобода того *каждого*, который выбирает по себе и для себя?

Врут все, сами того не ведая или не желая. Одна из басен звучит мощным колоколом: будто Рязанов, глядя на фото Ефремова в разных ролях и обдумывая, кого взять на роль Юрия Деточкина в «Берегись автомобиля», обронил хлесткое выражение, а оно возьми да приклейся: «Это же волк в овечьей шкуре, а наш Деточкин — наивный романтик, искренне мечтающий наказать зло и злоумышленников. Ну если не всех, то хотя бы взяточников и жуликов. А этот — им всем быстро головы открутит. Не зря же в кино он начинал с молодого Дзержинского!»

Ефремов начинал в кино не с Дзержинского, а с фильма «Первый эшелон». Он там комсомольский лидер. Рязанов ошибся, перепутал — но сделал вывод на основании *своей* ошибки. О. Н. действительно сыграл Дзержинского у Юткевича в «Рассказах о Ленине» (1957). Я нашла кино, посмотрела раза три. Эпизодическая роль. Там не Дзержинский, а добрая фея. Добрый фей. Увидишь в кино — сам побежишь и за Лениным, и за Сталиным, но главное — за этим добрым, мягким, культурным, чуть покашливающим Дзержинским.

Что ж получается? Рязанов для фильма «Берегись автомобиля» (1966) не взял Ефремова на роль Деточкина, а взял его на роль следователя Подберезовикова — на основании ложной посылки про *волка в овечьей шкуре* выделки десятилетней давности. И случайная фраза улетела в прессу. Дескать, Ефремов — волк в овечьей шкуре, поэтому Деточкина играет мягкий Смоктуновский, а следователя — Ефремов. И как чудесно вышло!

На деле, вероятно, Рязанов вообще начал смотреть кино с участием Ефремова, случайно увидев его в роли Дзержинского. По шаблону тех лет, играть такую фигуру — основатель и руководитель ЧК! — мог только соприродный персонажу человек. Он должен быть, по убеждению Эльдара Александровича, волком в душе. То есть кровавым людоедом, как настоящий чекист. Но Рязанов не прав: не был Дзержинский волком-людоедом. Много на земле было не так, как мы думаем. И Дарвин не был дарвинистом. И Маркс не был марксистом. Любая яркая идея однажды выворачивается наизнанку — обычно апостолами — и быстро доводится до абсурда. Источники найти трудно и лень. Зачем?! Ведь *всем известно*.

Профаны пьют из вторичных источников, оттого и выходит у них, будто Дарвин выводил человека из обезьяны. Не выводил — я читала его собрание сочинений. И в социальном дарвинизме, в тезисах типа

«выживает сильнейший» — Дарвин тоже не виноват. Ему это приписали. Как там у Сервантеса: «...тот, кто издает свою книгу, подвергается величайшему риску, ибо совершенно невозможно написать произведение, которое удовлетворило бы всех читателей».

Рязанов тоже имел свои фоновые знания. Хотя фильм «Берегись автомобиля», конечно, вышел первоклассным. А тут уже мы виноваты: думаем, что если у режиссера вышла классная картина, то он всегда и во всем прав, даже если не прав. И остается от всего понаписанного — ефремов-волк-в-овечьей-шкуре на радость журналюгам. От этого можно переходить к другим выводам. Увы, человек стремится к упрощенному мышлению.

Где логика? В документах? Увы, там тоже туман.

Еще Тынянов — а уж он-то поработал с источниками — всех предупреждал: «Представление о том, что вся жизнь документирована, ни на чем не основано: бывают годы без документов. Кроме того, есть такие документы: регистрируется состояние здоровья жены и детей, а сам человек отсутствует. И потом сам человек — сколько он скрывает, как иногда похожи его письма на торопливые отписки! Человек не говорит главного, а за тем, что он сам считает главным, есть еще более главное. Ну и приходится заняться его делами и договаривать за него, приходится обходиться самыми малыми документами...»

Запомним слова Тынянова. Больно, но правда. В ефремовской фильмографии есть несколько загадок. Одну я так и не смогла расшифровать: куда делся фильм 1997 года «Ах, зачем эта ночь...»? Нигде не найти. Титры есть, материала нет. Ампутирован. В нем, согласно повсеместно обнародованной информации, играют отец и сын Ефремовы — Олег и Михаил. Хотела его увидеть — не вышло. Есть версия, что продюсер-американец увез отснятый фильм в Штаты да и сгинул вместе с ним.

Или странный «Тугой узел». Попадает в списках. Застряло, прилипло к бумаге, улетело в цифру — всё, намертво. Кто будет проверять? Проще поверить. Ну вот сами посмотрите. В перестройку (с 1985-го) многие поверили религиозно и физиологически бурно (в XX веке единственный демографический взрыв неподобной силы был именно в перестройку, когда женщины сердцем приняли обещание Горбачева о социализме с человеческим лицом). Историки-социологи-публицисты ежедневно искали обнадеживающие параллели — для аналогии. Им всем показалось, что *перестройка* похожа на *оттепель*. Фильм 1956 года «Тугой узел», снятый по одноименной повести Владимира Тендрякова, был снят с

полки в 1988-м. Интеллигенция искала все, что повторяло попытку системной реформы, обещая частному человеку уважение к его личности. Начальники осудили фильм как идейно порочный, его пересняли с более положительным героем, но «Тугой узел» так и остался мрачноватым и в прокат вышел ограниченно, под псевдонимом «Саша вступает в жизнь» (по другим сведениям, «Саша входит в жизнь», это важно: вступать и входить, сами понимаете — не одно и то же).

Лингвокультурно все мило и славно: тут и Саша (он или она, да все заходи!), и слово «жизнь» (куда лучше, чем смерть), а глагол «вступать» ассоциировался с прекрасным, социально одобряемым поведением: вступать в комсомол, в партию и т. п. «Входить» — проще, пахнет дверью или даже калиткой. Лучше уж вступать — но прелесть «тугого узла» ничем не перешибить.

И вот в перестройку, многим напомнившую оттепель (Ефремов принял и оттепель, и перестройку искренне), фильм достали, написали предисловие и попытались сделать известным. Не вышло, хотя сейчас в Интернете сочиняют, что именно «Тугой узел» и повесть Тендрякова, по которой он снят, стали чуть не первыми ласточками оттепели, привычно называемой хрущевской. И к этому будто бы приложил руку молодой еще Олег Ефремов. На самом деле фильм является дебютом в кино другого Олега — Табакова: факт его биографии, тоже связанной с биографией Ефремова и МХАТ. Ефремова в кадре нет, хотя во многих его фильмографиях есть это кино, кроме составленной в самом МХАТ. Там к списку ролей Олега Николаевича отнеслись с пиететом и перепроверили. Итого: распутывая одну опечатку либо намеренную ошибку, вы можете потратить годы. Найдете истину, а вам еще и не поверят. Будете в растерянности бродить со своей истиной, жить на одну пенсию, требовать перемен. Чтобы вернуть истину! Правду! Человека!

Теперь — по легендам и мелким вракам. Лишь тронем. Погладим. Проведем рукой.

Например, Ефремов-отец, Николай Иванович, в ГУЛАГе не служил. Журналистская фраза «завербовался бухгалтером в ГУЛАГ» звучит как подначка, в ней низкий, хладнокровный и кровожадный смысл (в подтексте — и что же это он, отец волка в овечьей шкуре, там подсчитывал?). «Рядом, близко, в то же время — какая разница!» — думают простецы-медиаторы, ведь пипл всегда готов, сами знаете. Ребята, финансист и бухгалтер не одно и то же! (Понимаю, аббревиатура НКВД ассоциируется с ГУЛАГом, как Ленин с каменными памятниками ему же. Однако Народный комиссариат внутренних дел СССР ведал еще границами, загсами, пожарной охраной и

так далее.)

Нежный, чистый человек, Николай Иванович бережно хранил архив сына. словно бросал в океан бутылку с зашифрованной запиской. Я поняла его упорную бережливость, когда изучила подлинники. Мне показалось, что Николай Иванович ждал, что кто-то найдет и напишет, как было на самом деле: и где он работал, и каким рос его Олег.

Вторая врака, через бумагу и разоблаченная: про форточку. Так вот: Ефремов-сын в воркутинских лагерях отрочества своего не проводил. Это выдумка для романтизации. Сам-то тоже привирал, умел вдохновенно свистеть часами. Иногда ведь и девушку надо приохмурить. Он интересовался девушками, разумеется. Не так интересовался, как трещат журналисты, списывая друг у друга имена и путаясь в датах. По-другому! С девушками я тоже разобралась, насколько это было возможно при запредельной, несвоевременной и невероятной для театрально-богемной среды скрытности моего героя. Да, именно скрытности. Ни одна душа на свете никогда ничего не знала о его сексуальной жизни вполне, доподлинно, из первых рук. Никогда в мужской — вообще в любой — компании он об этом не говорил.

Знаменитая сцена (она описана А. М. Смелянским^[5]), где Ефремов, эпатуясь, матерится в кабинете высокого партийного начальника, чтобы тот по-быстрому понял творческий замысел режиссера, неинформативна для анкеты, но удобна для густой пенки на метафорическом кофе. Сцена повествует о раскованных и рискованных способах общения Ефремова с начальством. О. Н., слушая начальника, пытающегося запретить спектакль, повернулся к своей любовнице и громко сказал: «Мы с тобой сейчас пойдем <...>». А партийный босс вещал и вещал. Способы Ефремова полвека давали чудотворный эффект: в его театрах шли те пьесы, которые ему были нужны. Да, были исключения, запреты, скандалы, но был театр. (Вывод сделан? Закрывайте книгу. Обещаю: на каждом повороте вам будет больно. Затрещат шаблоны.)

И фарс: однажды режиссер N, совсем иной человек по психотипу, решил перенять пробивную манеру Ефремова, но взял лишь пенку, не зная состава кофе, — и немножко обматерил партийного босса. Тот посинел, позеленел, выгнал несчастного из своего кабинета (*что вы себе позволяете!*) и запретил спектакль намертво. Плохо сыграно! Материться в стиле Ефремова мог только Ефремов. Дилетантизм в подобных вопросах неуместен, а вопрос был жизненный: как провалить спектакль через идеологическую цензуру. (Обаяние — это не ямочки на румяных щечках. Обаяние — спецсредство. Разведчиков обаянию *учат*. Как услышите, дети,

что у кого-то обаяние, манкость, харизма, сразу наострите ушки: на вас идет танк!)

Художник советских времен и его фронт — или его конформизм — тема захватывающая. Нынешняя молодежь либо не знает, либо не понимает, либо вообще удивляется — зачем ей все это знать? Ну было. Прошло же. Иногда выпускники даже на госэкзаменах говорят, что при Грозном они не жили, а отсюда не видно.

Каков был сей чудотворец, который строил и держал театр на высоте при Хрущеве, Брежнев, Андропове, Черненко, Горбачеве и Ельцине? Шесть правителей, три времени с поэтичными названиями (оттепель, перестройка, «лихие девяностые»), одно время с кличкой «застой», два театра на руках, сотни судеб и одна идея: жизнь человеческого духа. Как он это сделал? На панихиду пришел с цветами Путин, в 2000-м избранный президентом впервые.

Печатные источники не дали мне ответа. Лучше слышно через живые записи голосов ушедших. Кое-что — из живых бесед с его соратниками. Истина проступала, как кровь сквозь бинты, из писем и дневников юного Олега. Я читала в архиве то, что написал сам О. Н. Писать Олег умел смолоду, метил в писатели. И по прочтении подлинных документов предомной ежедневно вставал вопрос: что вписать в книгу? Быль? Легенды? Потом решим? Каково устройство данного двигателя? А зачем это устройство нынешним юнцам? Все равно что объяснить одним словом, что такое «панаш». В моем сообщении о писательских намерениях юного Олега заложена, как выяснилось за год, сенсация для его друзей. На меня махали руками, смеялись: писательство! «Он никогда не писал!» — восклицали очевидцы. Рассказываю, что писал: и прозу, и стихи, и драмы. Моя собеседница задумалась и пробормотала: «Ах, тихушник-то...»

Кстати, знать о Ефремово необходимо, поскольку приближается тоталитаризм покруче советского: власть искусственного интеллекта. Можно рассматривать весь этот том как лайфхак. Свод полезных советов на тему, как выжить в живом творчестве, когда ему по умолчанию возникнут препятствия.

Если подумать, то совокупный советско-партийный структурированный интеллект в конце концов тоже стал искусственным. Он воплощал искусственную идею о грядущем коммунизме и мировой революции. Он зачистил швы сундука с идеологемами до солнечных зайчиков на стальных гранях, и не вырваться было из советского стиля, ибо он стал совершенным. Штампы рвались в реальность, как гомункулусы на черной мессе. Примерно то же светит нам в будущем, когда взойдет солнце

могучего ИИ, а мы до сих пор не решили, кто такой человек и зачем ему любовь. Думаете, решили? Присылайте определения. Я их читала: общего, принятого всеми людьми не существует по сей день.

Нет у людей *человека*. Нет — и всё. Ефремов с этой загадкой бился, разбился, а в последние десять лет его жизни даже загадку отменили. Дали реформаторы народу важную — одну — мысль: о деньгах. И кто бы не задохнулся при столь резком развороте головы?

Рабская страсть к анкетной биографии перелетела из советских времен в несоветские в полном объеме, даже хуже. «Присылайте резюме», «как написать резюме», «учим писать резюме» и прочие атрибуты закабаления твердо стоят на страже вашей психики: только чтоб клиент рынка не вырвался; лишь бы учился главному — продавать себя правильно.

Ефремов пережил анкетирование столько раз, сколько вам и не снилось. Он рвался из анкеты на свободу, туда, где живая жизнь, где театры суть храмы, а заветы Станиславского — религия свободно действующего человека... Поступок! Человек действия, человек поступка — боже, как красиво. Какие иллюзии! Сколько крови!

Он приступил к репетициям Сирано после возвращения из Франции, где его подлечили, но операцию на легких делать не стали. Было уже поздно. Его Сирано — его реквием. Последнее слово уходящего художника. Его Сирано — только в переводе Юрия Айхенвальда, никаких Щепкиных-Куперник. Сопоставительный анализ говорит нам: каждый перевод — словно другая пьеса. Смысл Сирано все переводчики выводили на свой лад. Слова, найденные Айхенвальдом в 1964-м, когда «Сирано де Бержерак» упал Ефремову в руки впервые, стали неким зерном, и оно проросло. Играть Сирано хотел еще юный Олег в 1948-м, но не случилось. Но запала мысль: я — это он.

Вспоминаю слова Станиславского: «Вы никогда не узнаете, если не испытаете этого сами, сколько крови, и нервов, и здоровья, и душевных мук, и разочарований стоит сидение режиссера за его столом на репетиции».

Для роستانовского Сирано главное — *rapache* — его последнее слово, на русский язык так и не переведенное никем. Панаш, рыцарский султан на шляпе. Гордость, рисовка, но это приблизительно. Ключ. Нужен ключ. Всё не то, не то. Загадка, шифровка. Но что за *rapache* у настоящего Сирано, жившего за полтора века до Ростана?

Горький писал Чехову, что надо «жить как Сирано». Сейчас в России есть МХАТ имени Горького и МХТ имени Чехова. Общемхатовский домовый — Сирано де Бержерак. Неожиданно, не правда ли? Мы привыкли

к чайке на занавесе и «Чайке» в репертуаре. Мы со школы как услышим слово «МХАТ», так сами надеваем бородку, пенсне, постную мину хворого доктора. В лучшем случае — для слишком просвещенных — есть «Записки покойника», они же неоконченный «Театральный роман», желчное, депрессивное произведение не самого лучезарного писателя на свете, имевшего с Театром свои счёты.

*

Щепкина-Куперник: «Я сидела за ужином недалеко от Горького, глядела на него и невольно вспоминала того Ростана, о котором он с таким восхищением говорил. Я спрашивала себя: а понял ли бы Горького и оценил ли бы его так же высоко Ростан? Какие полярные противоположности! Изнеженный, женственный Ростан, похожий на силуэт с рисунков Гаварни, и этот молодой богатырь в своей рабочей блузе...»

И я гадаю: понял бы? А как связаны изнеженность Ростана, богатырская молодость Горького, женофобия Чехова, ответственность Ефремова, бурно-путаная история МХАТ? Никак или намертво?

Спросим у *самого*.

Я взяла сигареты. Автобус подошел сразу. Поехала на Новодевичье. Был красивый солнечный день 11 августа 2019 года. Села на бордюр, мы закурили. Мы говорили — в Год театра, объявленный в России. Вышел бесконечный диалог. Рядом Станиславский. Напротив — Булгаков. В десяти шагах — Чехов, чуть поодаль Гоголь.

В памяти звучало леденящее душу признание Станиславского: «Скажите по совести: много ли актеров найдется в труппе, которые могут или умеют работать самостоятельно? Много ли образов и созданий приносят они самостоятельно на сцену, без участия фантазии режиссера? У нас даже стало аксиомой такое мнение, в высшей степени комичное: «в нашем театре это нормально; так и должно быть». Неправда, это ненормально, чтобы один работал за десятерых.

Трудно найти один образ для самого себя, хотя кому же, как не самому артисту, знать его сценический материал и душевные данные.

Еще труднее найти образ для другого лица, чьих данных не может чувствовать режиссер.

Каково же создать десятки образов и применить их к десяткам разнообразных артистических данных.

Но и тут: разве эти образы, найденные за других режиссерами, легко усваиваются или принимаются артистами?

Не стараются ли очень многие схватить одни вершушки, или просто — не капризничают ли при этом артисты, даже и такие, которые просто не работают дома?»

А возьму-ка я волшебную палочку! Поздно быть серьезной: ушел СССР, где идеология была в Конституции; где гранитный коллективизм, деление людей на классы, советский стиль, против которого дружили в театрах и студиях оттепели. После и ввиду перестройки — претерпел *стиль*, а это неозвратно, лексикон и семантика. Пролетарии всех стран разъединились. Никто не упрекнет меня, что одним достижением девяностых я воспользуюсь прилюдно. А именно выходом в астрал. Или в пятое, одиннадцатое — какое вам нравится? — измерение. Там нет различий. Там мы все либо уже, либо потом будем, мы едины, хотя каждый на своем уровне, взаимозависимы при жизни, а там — однажды все пролетаем сквозь неопишное, описанное святой Феодорой. Когда профаны болтают, что все там будем, они и представить себе не могут, что это значит.

Олег Ефремов пошел за *общением* актеров по Станиславскому не только в репетициях: кабинетно-домашняя (в «Современнике» круглосуточная) часть с разъяснениями — что значит роль, кого и как играть, а главное *зачем* и *почему*, — стала для него путеводным до последнего вздоха в прямом смысле слова. Своими поступками, магическими приемами, алхимическим обаянием Ефремов создал энергетическую сетку. Его покой уже двадцать лет хранит Новодевичье, а ныне здравствующие чувствуют его сетку по сей день. Об этом говорили мне — радостно говорили. Чудо. Свидетельство.

Ремарка для юных: в XIX веке на сцене актерский театр, Станиславский создает режиссерский, уча артистов понимать и вживаться, переживать происходящее сообща. Впоследствии и сам Ефремов и в дневнике пишет, и в репетициях об этом говорит: важно общение на сцене. *Общение* обычно выделяет подчеркиванием. Все думаю: почему? Ведь это естественно: вышли, ансамбль, общение, идея и сверхзадача — и все играют-поют-говорят, чтобы публика отзывалась на общий посыл. Оказывается, это и есть самая крупная проблема. Как говорят тинейджеры — *засада*. Теперь нам кажется естественным то, что было неестественным раньше, для наших прабабушек.

— На вашей могиле на Новодевичьем кладбище — беломраморная стела с православным крестом. Я пришла поговорить с вами — увидела. Вопрос возник, разумеется. В Год театра я писала книгу о вас, и вопрос о вере и неверии не мог не возникнуть. Олег Николаевич, публика привыкла к вашей фанатической современности, даже советскости — а тут крест.

— Меня ребенком крестили в первом, историческом храме Христа Спасителя. Нянька тайно отвела, успела до взрыва. Мой отец работал финансистом в закрытом учреждении. Беспартийный, но в душе коммунист, он не позволил бы — я так думаю — крестить сына. Мать, разумеется, тоже. Она была вспыльчива, обожала меня — но чрезвычайно строго следила, опекала. Я ведь второй ее сын, первый, Юра, умер младенцем. Потеряв его, Анна Дмитриевна так сосредоточилась на мне, что, понятно, я всегда стремился вырваться — как умел. А нянька, все понимая, решила дело по-своему. Так что да, я крещен.

— Роль родителей в вашем становлении прояснилась для меня по прочтении ваших дневников, а также писем ваших родителей к вам и друг другу. С 1946 года вы записывали все важное по двум темам: театр и любовь. Я прочитала десятки ваших записок, листочков, разрозненных блокнотов — уже без заголовка «Дневник», который закончился как таковой в 1965 году. Дальше только тетрадки, ежедневники, обрывки — что под руку попадет. Вы постоянно писали, причем по настроению — разными почерками. Я поняла, что и вы о себе не все знаете. Например, ваш отец, обожавший вас больше всего на свете, был человек верующий. Из семьи верующих людей. Вы не могли знать о его вере в принципе. В определенное время он даже в письмах собственной жене перестал пользоваться оборотами «храни тебя Господь» и «пусть Страдалец услышит...». Николай Иванович Ефремов не хуже вашего знал свою страну и прискорбные обстоятельства ее духовного пути. Вам дома не указывали верить в Бога. Вы, ребенок исключительно темпераментный, *шаловливый* (так родственники говорили друг другу), создавали родителям такие проблемы своими выходками, что им уж точно было не до диалогов о церкви, грехе, покаянии. Да и современность, расцветавшая окрест, была крайне чувствительна к слову *Бог*. Кстати, крестили вас как положено. Не нянька ваша напартизанила, а всем родом Ефремовых следили за вашим появлением на свет, за крестинами, ростом, питанием и поведением. Серьезные, заботливые люди.

— Когда отец состарился и мы жили вдвоем, я уже мог понять, что он был верующим. А в юности мне и в голову не приходило. Я сам взял в руки Библию только осенью 1999 года. Оставалось чуть больше полугода. Так вдруг стало ясно, что хорошо жить. Не понимал, а теперь понял. Дышать уже нечем, а я вдруг понял, что значит жить. Раньше я думал, что моя жизнь — театр. Искусство. Я в юности писал стихи, прозу, пьесы, но — словами чеховских героев, *не то*.

— Соглашусь; *не то*. Но нежна и трогательна ваша первая попытка прозы. В ней действительно есть что-то чеховское. Читала — боялась неловкого жеста, тетрадный лист уже хрупкий. Прочитала и заплакала. Помните ваш первый сюжет? Он сидит на скамейке в парке. Она сидит на другой скамейке, через дорожку. Вдруг он замечает ее, и — вспышка, буря высоких и чистых эмоций. Она представляется ему воплощенной мечтой и так далее. Мечты, желания, восторги — все за минуту взрывается, озарено восторгом. Приходит какой-то парень и уводит ее, а вы (он) остаетесь сидеть на скамейке. Ее, ангела, увел другой!

— Помню. Это написано в Печорлаге. Я до осени 1943 года был с отцом на Севере, в поселке Абезь. Моя первая женщина была старше меня. Там, на Севере, я с нею и познакомился. Она работала на маслобойне. Увлекла в лес. Потом — видимо, из доброго чувства — она подарила мне кусочек сливочного масла. Я не знал, что мне с ним делать, куда девать, я же не могу прийти домой и показать отцу масло, продукт в ту пору неповсеместный, почти золотой — откуда он взялся у меня? Я не придумал ничего лучше, чем закопать кусок масла в лесу. Там он и остался.

СПРАВКА

Дана ученику Ефремову Олегу, мобилизованному на с/х работы в совхоз «Белый-Ю» в том, что он едет в Абезь по случаю переезда родителей на другую стройку. 3 июля 1943 Бригадир (подпись) — совхоз «Белый-Ю» — НКВД СССР

— Первая ваша проза включает в себя ноту недосказанности, но в своеобразном преломлении. Теперь я понимаю сюжет с несчастной парковой скамейкой.

— Да, стихи женщинам я посвящал, было. Был одноклассник Кирилл Каверзнев, позже он жил в Ленинграде, который тоже писал стихи, поэтому я показывал ему кое-что, а он потом интересовался моими успехами в стихотворчестве, но успехи свои я сам вполне объективно оценивал как малозначащие, и тема сошла на нет.

— Стихи вы писали позже, а начали с прозы. Стихи ваши, Олег

Николаевич, прямо скажем, кривоваты. Хорошо, что вы их никогда не публиковали. Но горячи! Особенно те, что с посвящениями, которые я все расшифровала. Вы долго готовились к писательству...

— ...но вовремя остановился. Раз уж вы читали мой архив, то видели, как я пробовал себя во всех жанрах, включая драматургию. Но если со стихами и прозой — я понимал их несовершенство — было покончено, когда началось настоящее дело, театр, а я состою из Художественного театра от и до, то, скажем так, с драматургией вышла трагедия.

— Вы имеете в виду трагедию, которую вы написали, начали репетировать, но не смогли поставить в «Современнике»? Я сначала с удивлением прочитала об этой трагедии в вашем дневнике, а потом изучила репертуар «Современника» и не нашла в нем никакой трагедии. Возникло тяжелое предположение, что ваш совершенный инструмент — возлюбленный ансамблевый театр — оказался на поверку весьма неподатливым. Не то что пианино, на котором вы в школьные годы музицировали с легкостью.

— Играть на фортепьяно легче. Ты один на один с клавиатурой, все пальцы — твои. Драматичная история с трагедией (не ищите, я ее уничтожил) положила начало моему зрелому пониманию того, как меняет людей успех. Артисты чрезвычайно нацелены, что естественно, на личный успех. Я не сразу понял насколько. Возможно, это было самое начало расставания с «Современником», хотя в 1964 году я еще не понимал, что разлука не за горами. Что я думал? Есть *театр единомышленников*, мой идеал, лучшее, по Станиславскому, что возможно во вселенной. Я руковожу им, все мы друг друга любим и понимаем. Я написал *советскую трагедию*, чтоб играть ее на нашем оркестре, нашем совершенном инструменте. Мне казалось, что именно в те необыкновенные годы оттепели, с тем ансамблем, даже не дружественным, а родственным (в нем играли мои жены), с этой единой душой семьей мы осилим и советскую трагедию. Высший, главный этап нашей работы, ее вершину. Я был еще слишком молод и не понимал, что у труппы, окрыленной свежей славой, — а уже пошли приглашения в кино, интервью, успех возрастал с каждым днем, постоянные восторги в прессе, очереди за билетами, — не может быть трагического сознания. Счастливые и очень молодые люди не смогут, даже не возьмутся. Я не понимал этого. И они показали зажим и неестественную, просто плохую игру на репетициях. Я отказался от своего замысла и больше к нему не возвращался. В 1964 году мы с Игорем Квашой поставили Ростана в переводе Айхенвальда, и «Сирано де Бержерак» тоже стал моей — той самой — непоставленной трагедией, о

чем труппа не догадывалась. У нас тогда в роли Сирано был Козаков, а Роксану играла Лилия Толмачева, моя первая жена. К зиме 1999-го, с эмфиземой и туберкулезом, я понял, что моя трагедия так и осталась моей. Дышал уже через аппарат, но пьесу мы поставили.

— Олег Николаевич, ваша трагедия — не только ваша. *Весь советский народ* — антикварное выражение — пережил трагическое потрясение от страшного открытия, что обещанный большевиками бесклассовый, счастливый, справедливый, творческий тип коллективизма, где расцветает гармоничная личность, невозможен в принципе. Невозможен то ли в XX веке, то ли вообще никогда. А сейчас газета пишет: «...многолетние уже замеры показывают, что в России и других постсоветских странах не только падает уровень знания истории, но и меняется соответствующая социальная норма: представители молодых поколений всё легче по сравнению со старшими признаются в незнании истории и всё в большей степени считают правильным не испытывать особых эмоций по поводу событий прошлого»^[6].

— Трагедия личностна. Она персональна. Вот герой — вот непреодолимые внешние обстоятельства, его личный рок. А массовой бывает катастрофа. Когда никто не увернулся, а некоторые и понять не успели. Гамлет понимает, что дело плохо. Будь у Гамлета брат-близнец, была бы совсем другая пьеса — возможно, водевиль.

— И вправду — фарс там, где великая идея, пришедшая в голову гению, размножается талантами. Наши люди, привыкшие к формуле социализма «от каждого по способностям, каждому по труду», реально — многие — думали, что возможна и вторая часть формулы: «от каждого по способностям, каждому по потребностям», то есть коммунизм. Однажды я рассказала своим семинаристам об азбучных лозунгах социализма и коммунизма — дети, разумеется, о них не слыхивали, — и вдруг один воскликнул: эх, хорошо бы! Юный такой, непосредственный мозг. О вашей трагедии не пишут и не говорят в подобном ключе. Впрочем, в двух источниках две женщины — одна сочувственно, другая высокомерно — сказали: *он же был предан коммунистической идее!* Обе — умные чрезвычайно. Каждая высокий профессионал: одна в театроведении, другая в актерстве. Но ни та ни другая не поняли, что ваш идеал не колхоз, а соборность, но поскольку вы словом этим не пользовались, понять ваш коллективизм правильно они не могли. А вы не могли выразить. Надо было сказать одно слово, а вы говорили другое. Повторяли за Станиславским про *жизнь человеческого духа*. Вы хоть вслушивались в эти слова? Откуда дух у человека? А оттуда, где Дух. Вы практически ни с кем не говорили о том

вашем трагическом потрясении в шестидесятые, когда труппа не сумела сыграть трагедию, и не потому, что она была написана вами, а потому что *счастливые люди романов не пишут*. Вы рассказали о вашей трагедии дневнику в 1964-м и в 1998-м коллеге и духовному брату — режиссеру Анхелю Гутьерресу. Он сказал мне, что в том году, когда вы гостили у него в Испании, он слышал от вас о той непоставленной трагедии. Вы тогда много с ним говорили о невысказанном, несделанном, горьком.

— Анхель чрезвычайно дорог мне. Он все понимает. Мы говорили часами. Он думает, как русский. Создал в Мадриде театр имени Чехова, ставит Чехова, думает о Чехове. Мы абсолютно сходимся в Чехове. Лучше Чехова ничего нет. Чехов и Пушкин. Правда, в мае 1949-го я был уверен, что «моя трагедия — моя фактура. Вот у Щербакова или Золотухина или Давыдова. Если б мне фактуру. А то очень переживаю и всегда приходится преодолевать ее. Вот и сегодня...» — это я писал в дневнике, полагая себя трагически некрасивым.

— Читала. То смеялась, то плакала. Вообще год, прожитый с вами, вытащил из меня комплекс эмоций, каких я и не знавала за собой. Разрисовала паркет в своей квартире. Выростила цветы на подоконнике. О трагедии пришлось передумывать все заново, о Чехове тем более. Совсем другой человек, ничего общего со школьной хрестоматией. Чехова тоже по сей день воспринимают не в его природной фактуре. Рослый, сильный мужик — и что сделала из него бородка с пенсне, а пуще всего сестра Мария Павловна! У вас много общего. До ужаса. Я сказала Анхелю Гутьерресу, что воспринимаю вас как реинкарнацию Чехова. Он оценил это как метафору. Я могу доказать, что моя гипотеза имеет право на существование, хотя, конечно, борцам с понятием *реинкарнация* будет за что на меня обрушиться. Отринем формальности вместе с догматикой. Мне надо было понять, почему всю свою жизнь вы занимались Чеховым. Потому я и спрашивала у Анхеля. Мы проговорили пять часов. Он пригласил в будущем *поговорить еще*, в Москве или Мадриде. Я почувствовала, что и легендарный Анхель в вашем метафизическом ансамбле — свой. У меня вы трое перед глазами теперь как единое послание. Вы — трое, трио, целостное сообщение. Такому чуду следовало быть, и понять его необходимо. А понимания общественного, в культуре, еще не произошло — на то были горькие социально-политические причины, особенно те, что туманят историческое сознание публики под псевдонимом «девяностые».

— Но сначала были восьмидесятые. Перестройка нас окрылила. Я верил искренне.

— В социализм с человеческим лицом? Кстати, один остроумный режиссер некогда сказал, что «если б у социализма было лицо Ефремова, все было бы в порядке».

— Кажется, это шутка Урсул яка. Это было самое серьезное для меня время — перестройка. Я почувствовал новое дыхание, возможность исправить социализм, сказать нечто новое о человеке. Появилась окрыляющая надежда. Мои друзья тоже это ощутили. Я полагал, что наконец начался взлет идеи — то самое очищение социализма, к которому... а, что теперь говорить!

— В самый духоподъемный год перестройки — 1987-й — произошла знаменитая история, которую кто-то называет разделом, кто-то расколом, а кто-то разрушением МХАТ. О тогдашнем взрыве страстей много сказано в прессе, осталось в памяти народной, но вот по легендам, которые мне удалось расшифровать, я обязана уточнить у вас детали. Первая из них — по поводу «клятвы МХАТу на крови». Мне помогли ваши собственные записи. Можно я прочитаю вам, Олег Николаевич, то, что написала по ним в качестве комментария?

— Ну, предположим. Вы расскажете мне, что я сделал 29 марта 1947 года и о чем никто кроме меня не знает? Ну да, клятвы на крови не было. Это легенда.

— Да, я знаю, и мое уважение к вам возрастало с каждой вашей новой записью об учебе как начале служения. За сорок лет до разделения МХАТ вы впервые попробовали идею творческого единения... хм... на зуб. Вы выступили перед однокурсниками с памяткой, в которой говорилось о *служении*.

— Служение — ключевое слово, да. Искусству, творчеству, идее Театра. Кому еще я служил?

— Человеческому началу в человеке. Точнее — искре Божией в людях. Вы не называли божественное начало божественным, вы служили, по Станиславскому, поиску живого. В театре — жизнь человеческого духа. Это выражение теперь считается классическим. Но вы, чувствуя недосказанность, концептуальную и даже теологическую неполноту формулы, время от времени добавляли то *живую* жизнь человеческого духа, то *настоящую*, то еще что-нибудь усилительное. Одной, без приправ, *жизнью человеческого духа* вы не обходились, особенно с возрастом. Поначалу для комсомольца было достаточно данности, без усилителей вкуса.

— Служение МХАТу, через МХАТ и благодаря ему, а если быть точным в историческом отношении, то не *мхату* (временный псевдоним), а

Художественному театру, — для меня в годы Школы-студии было, разумеется, религией. Я страстно желал сплотить всех, увлечь в единую церковь Художественного театра. В марте 1947 года я опять влюбился, но была одна проблема. Она перевешивала всё.

— Можно я расскажу? Вас называли лидером курса. Юный Ефремов уже умел улыбаться так, что девушки таяли, только вот Ефремову нравились недотроги. Те, которые не таяли. Я поняла, какие девушки были у вас в цене, только по прочтении вашей первой прозы. Нужны были недоступные, необыкновенные, а слово *блядь* в ваших записках — самое оценочное из всех возможных ругательств. И самое частое. Вы боялись неверности как огня. Это касалось всех и всего.

— Совершенно верно. До конца моей жизни в данной концепции ничто не менялось. А тогда, в марте 1947-го, и на курсе был разброд и разлад, и в моей душе. Казалось, что мои сокурсники предадут идею искусства. Я выдвинул тезис, что наша подготовка к весенней сессии — наш вклад в служение искусству, служение Художественному театру. Ведь мы — студенты Школы-студии МХАТ, это святое! Три девушки поддержали меня. Из ребят не все, но многие тоже одобрили. Мой однокурсник Алексей Аджубей смотрел свысока, разрушая атмосферу. Аджубей ведь так и не окончил курса с нами. Он в 1949 году женился на Раде Хрущевой, ушел в журналистику, ему стало не до служения Художественному театру. Впрочем, ему всегда было не до того, я чувствовал. Понимая, что ребята несобранны, весна грядет, а сессию мы можем завалить, я сочинил памятку для однокурсников. Мой друг распечатал ее на пишущей машинке, но не сразу, не в день собрания 29 марта, а через неделю. Я хотел раздать ее всем, чтобы лежала в карманах и каждый помнил, что *не сессии ждет студент, а служит искусству*. Пока суд да дело, пока распечатали, а на второе собрание сил не хватило, бумажку с памяткой я даже не сумел раздать всем, — так и заглохла моя первая попытка создать группу единомышленников. Я тогда верил еще, что бывают такие формы дисциплины, дружбы, товарищества, которые сами собой снимают накипь в отношениях между людьми... Второй попыткой создать группу единомышленников была Студия молодых актеров, то есть труппа, ставшая театром «Современник». А последняя попытка — МХАТ. И если во МХАТ на Тверском бульваре я еще фантазировал на ансамблевые темы, то после переезда в Камергерский, о котором я мечтал как о наивысшем достижении в моей деятельности, на иллюзии осталось мало физического времени: общая катастрофа грянула через четыре года. Наступили девяностые, наехали на всех, как стали выражаться новые

русские персонажи в малиновых пиджаках. Но пиджаки — следствие, на них не надо ставить точку.

— Я так и думаю, что убили вас в конце концов девяностые. Этический сдвиг, сопоставимый с тектоническим. Везувий. Помпеи. Потоп. Не травма, полученная в молодости, не «кусочек извести» в легких, вывезенный с Севера, — вы писали об этом куске в дневнике. И не только ваше всем известное курение по две пачки в день подтолкнуло процесс.

— Девяностые — годы воровские, грязные. Первоначальное накопление, видите ли, капитала. Была убита идея человека, которой я служил всю жизнь, был разрушен общий дом. Но в моей личной эволюции сначала действительно был март 1947-го и первое понимание, что собрать всех вокруг идеи — нелегко. Иногда очень трудно. Порой абсолютно невозможно. На метаморфозы этой идеи ушло полвека моей жизни. А тогда, в марте 1947-го, было собрание курса. Маленькая группа самолюбивых юнцов, каждый из которых в мае 1945-го прошел огромный конкурс в Школу-студию МХАТ. Каждый — личность и талант. У каждого была своя война, некоторые побывали на фронте. Я — нет, я был юным и наивным. Верил, что вместе лучше. Я ведь из большого и дружного рода Ефремовых, где друг о друге думали молитвенно, нежно, заботливо.

— Помню, в интервью профессор МГУ Александр Шерель спрашивал вас: «Что же общего у Бориса Годунова, булгаковского Мольера, Дон Кихота, Тузенбаха и Сирано?» Ответ ваш был: «Прозрение».

— Шерель много писал обо мне в разные годы. Как искусствовед, как журналист. Доброжелательно. Не вполне понимал меня, но человек хороший.

— Через месяц после ваших похорон он в газете «Труд» опубликовал статью с обобщающим заголовком «Арбатский интеллигент в рабочей кепочке». При жизни заголовков подобного рода вы не позволяли. Хотя, может, виноват не автор, в газете намудрили. Из четырех слов ни одного точного.

— Пустяки. Не стоит впечатляться мелочами. Были огорчения много серьезнее.

— Вы правы: пустяки. Но режет слух фальшь. За год непрерывной беседы с вами я научилась обижаться на заливчатские журналистские глупости. Давайте перелетим в начало девяностых, когда забористая журналистика только начала формироваться. В декабре 1992-го вы сыграли «Возможную встречу». К счастью, есть видео, но телезапись — не то, не то. Смотрю этот спектакль — гром, но с музыкой, манифест времени, протест. Вас не поняли, хотя цветами засыпали. Ваша обычная драма:

засыпан цветами не за то, за что надо бы. Нашу беседу, Олег Николаевич, будут читать ваши поклонники и противники, знакомые и незнакомцы. Для всех 1992 год что-то значит, хотя иные не понимают почему. А вы тогда как ясновидящий сделали эту «Возможную встречу» не как режиссер, но как руководитель Театра. Постановщиком был Вячеслав Долгачев. Пьеса Пауля Барца — диалог титанов: Бах и Гендель, которые в земной жизни не виделись никогда. В пьесе музыкальные вершины встретились, под руководством Барца пообедали и крупно поговорили. Я посмотрела спектакль только теперь, в записи. Тогда у меня были свои премьеры: в декабре 1992 года я ходила в другой театр — в Большой Кремлевский дворец, где шел Съезд народных депутатов РСФСР, на котором не утвердили Гайдара премьером и выбрали Черномырдина. Я работала парламентским корреспондентом газеты и была в те дни в Кремле, а не в Камергерском. Смотрела на министров и депутатов.

— Мое депутатство закончилось вместе с СССР. На премьерские шоу в девяностые я смотрел со стороны — главной для меня стороны — Камергерского переулка, «Вишневого сада», но был беспомощен.

— Вы были классным депутатом. Депутатов хвалить у нас не принято, не умеют, и в этом смысле мы живем *после* 1993 года. А ваше поколение жило после 1945-го, где фактор номер один — Победа. Потом были 1953, 1956, 1968-й, но по наступлении 1991-го все вдруг поняли, что живые, горячие даты, создавшие дух поколения, резко выпали в архив. В октябре 1993 года парламент РСФСР был дважды расстрелян — танками и бранью СМИ. К образу депутата по сей час приклеено подозрение в корысти, неумности, непонимании всего на свете, а в итоге — о парламентаризме в России обыватель знать не желает, а захочет — пожалте на минное поле готовых форм, где слово *депутат* по дерзкой и непрошибаемой некачественности сопоставимо со словом *чиновник*. Хотя многие и сейчас рвутся в депутаты, ратуя за честные выборы. Потом, согласно матрице, надо пересчитать голоса и найти нарушения, подтасовки, а то наши адвокаты... и так далее. Схема отработана, однако в 1993-м она была ясна далеко не всем.

— А мы 1 октября 1993-го открыли «Чай, кофе и другие колониальные товары»^[7]. Филолог Мария Михайловна Ключа — директор. Чудо!

— В Камергерском вы задумали обустроить театрально-чеховский уголок Москвы. Живой театр выплескивается на улицу, чтобы все вокруг стало мхатовским. Иногда мне казалось, что переезд МХАТ в Камергерский вы подгадали в 1987-м под разделение Театра и свое 60-летие с тайной мыслью о юбилее революции. Намечалось ее 70-летие.

Никто не знал, что тот праздник Октября станет последним в XX веке официальным юбилеем революции. А вы чуть не каждый день ходили посмотреть на ремонт здания, на оснащение будущей сцены. Предчувствовали бурю?

— В 1987 году я много наговорил прессе о том, как мы страстно ждем перемен. Предчувствие катастрофы пришло не сразу, нет. К самому концу восьмидесятых стало ясно, что не получается переход от разговоров к делу, а в начале девяностых переход начался, но не к тому делу, о котором говорили пять перестроечных лет. К другому.

— Я читала подлинник вашей депутатской папки. Вы помогли людям в самые последние минуты СССР. Реальной помощью. Ничего подобного никто о вас не знает. Ветераны, репрессированные, старые артисты — хор голосов реальных людей. Кто-то маялся годами без человеческого жилья и вдруг решил написать вам. Помощь успела за полчаса до финала. А еще я читала, как вы отвечали на письма зрителей. В 1989 году сестры, учитель и врач из Рязани, прислали просьбу помочь на весенних каникулах попасть в театр. Указали даже числа: 24, 25 и 26-е. И вы отправили им через помощника ответ, что билеты будут: «О. Н. Ефремов получил ваше письмо и просил ответить вам. Репертуар...» — и указали, когда будете играть. А вы на той каникулярной неделе играли только Мольера в «Кабале святош» Булгакова. Ирина Григорьевна Егорова, помощник режиссера МХАТ, ответила им по вашей просьбе 8 февраля 1989 года. Сестры из провинции приехали в Москву на спектакль. В то время в стране уже поутихли первые восторги перестройки, начинались пустые прилавки, приближалась гроза. Представляю их чувства, когда им заказали по два билета на все спектакли, какие можно было видеть в те дни, а именно: 24 марта «Амадей», 25 марта «Старый Новый год» и 26 марта «Кабала святош». Вы беспокоились о зрителях. И точно так же — о просителях, обращавшихся к вам как к депутату. Квартиры, участки земли для инвалидов, возвращение незаконно изъятых ценностей... Одно из моих сильнейших впечатлений — ваше депутатское поведение. Чистейшая фантастика...

— На репетициях спектакля «Борис Годунов», не поставленного в 1989 году, я рассказал актерам, что был на встрече М. С. Горбачева с интеллигенцией: «Многие выступили. Есть тенденции антиперестройки и справа, и слева. Эмоционально это вызвано дошедшей до предела склокой среди писателей. Один фрукт выступал, я о нем слышал, но не слышал раньше, как он выступает. Иванов Анатолий...» Сложное было состояние умов: перестройка будто прокручивалась на месте. Знаете, какие радости грели душу все больше? В октябре 1989-го Слава Ефремов из Куйбышева,

родственник, прислал открытку со своеобразной рецензией:

Два дня в Москве как сон промчались...
Спасибо, милый Чародей!
Спектакли МХАТ в душе остались,
Особо чудо — «АМАДЕЙ»...

И так далее. Мне всегда род Ефремовых был опорой. Они любили меня... На излете перестройки вся страна ходила по городам и селам с радиоприемниками, прижатыми к уху: внимала Съезду народных депутатов СССР. Будто в кино все вместе сходили. Уроков из истории как не выносил никто никогда, так и в тот раз... В памяти народной спутаны, разумеется, все съезды, но если хоть чуть-чуть распутать, получится ясная и страшная картинка: болтовня и пшик.

— Но, согласитесь, синхронность событий — *преьера* вашей со Смоктуновским «Возможной встречи» Генделя и Баха в 1992-м в Камергерском — и катавасия с *преьерами* (неутвержденным и вновь избранным) на соседней улице в те же дни в Кремле, — поневоле заставляет задуматься о том, что художник, самым напряженным образом размышляющий о современности, однажды достигает парадоксально объемного результата. Всё вокруг, вся страна, весь мир однажды приходит к дверям его дома — а вашим домом был и Художественный театр, и собственно дом, квартира на Тверской, 9, то есть прямо через дорогу, — и приносит *событие*. И вовсе не радостным может оказаться оно на поверку. И лексика совпадает, и накал, и все встречаются со всеми. И невозможная встреча становится возможной. Так ли важно, Олег Николаевич, быть всегда *современным*?

— Сразу две трагичные мысли. Первая, как мы с вами установили, о маловероятной устойчивости ансамбля единомышленников-актеров. Вторая — о правде, о верности художника своему времени. Оказалось, нет ни правды, ни времени. Соответственно, нет и ансамбля единомышленников... В школе нас учили диалектике с ее фирменным единством и борьбой противоположностей.

— Моя голова тоже отказывалась понимать это. Но была ведь и другая философия, с диалектическим материализмом не связанная: не всеединство Владимира Соловьева, а всеразличие забытого философа Якова Абрамова. Абрамов считал, что объединять и одновременно противопоставлять людей по признаку класса, расы, национальности совершенно недопустимо и

отсюда все трагедии и катастрофы XX века. Подумайте только, как изощренно крамольны мысли, которыми мы только что обменялись, и как абсолютно обе они безразличны всепобеждающему рынку, который тогда, в 1992-м, начался с катастрофической инфляции, вызванной намеренно, а кончился... Собственно, не кончился.

...Но есть слух внутренний, любовно-памятный. В том 1989 году, когда ушел из жизни отец Ефремова Николай Иванович, родня в Куйбышеве узнала о печальном событии не сразу, а узнав, ответила Олегу письмом — от 9 июня — столь своеобразным, что его надо процитировать. Выразив соболезнования чадам и домочадцам ввиду кончины *дяди Коли*, его племянник Вячеслав Владимирович Ефремов пишет:

Скорбит душа, на сердце тяжело —
Родных, любимых мы людей теряем...
Знать, время уходить им подошло,
Мы груз забот и дел их поднимаем...

Увы, ушел из жизни *Человек*,
Талантливый, надежный, скромный, милый...
С достоинством прожил почти что век,
Заботливый отец, прадед и дед любимый...

Заслуг и дел его не перечесть,
Они теплом в душе людей остались,
За это и хвала ему, и честь!
Как жаль, что мы не часто с ним встречались...

Это малая часть поэмы, с которой обратился к О. Н. его родственник. Далее — тоже в стихах — Вячеслав рассказывает о делах семейных, и читать его без слез трудно: как же они все друг друга любили! Так сильно, что в трудную минуту переходили на поэзию. Боже мой, как же повезло Ефременышу! Последняя строфа поэмы Вячеслава Ефремова больше говорит о духе семьи, чем километры любых исследований:

Искра надежды все ж не покидает,
И Время — лучший лекарь — нас целит...
Так пусть Судьба в игру свою играет,
Быть может, Бог нас счастьем одарит!

1 октября 2000 года москвичи, бросив частушечный телеконкурс «Эх, Семеновна!» и «Женские истории» вместе с «Ералашем» (программа *того* вечера на ТВ), пошли в Камергерский смотреть на то, чего никогда не было: в один вечер Сирано родился и умер. Он загадочен, никто не знает всех его тайн. Сирано не летал на Луну в своем XVII веке, однако порядки лунного государства описал в своем романе. Сирано не любил Лилию Толмачеву в 1964-м и Полину Медведеву в 2000-м, сыгравших Роксану соответственно первой и второй, но все поверили в его любовь. Миша Ефремов, сыгравший мальчика-поэта Петю Копейкина в кино «Когда я стану великаном», то есть Сирано-1978, уже вырос и научился драться. Посмотрите кино про Мишу-Петю-Сирано, и вы поймете тайну другого мальчика, который как раз и родился 1 октября — но 1927 года. Ефременьш, Алик, Олежка, О. Н., ОН.

*

Мы, получается, проговорили с О. Н. в течение всего 2019-го — Года театра в России. Говорили через фильмы, книги, газеты, личные бумаги, хранящиеся в архиве Музея МХАТ. Особенно важны — личные.

По моему тексту рассыпаны пояснения, сделанные для юных людей. Сейчас в школе не изучают тех идей и явлений, на которых строил жизнь и театр Олег Ефремов. Между поколениями — коммуникативная пропасть, и если не перебросить хотя бы веревочного мостика информации, так и впредь будут из статьи в статью переползать охвостья биографии: а) актеры, нервные и буйные, которых герой заставил-таки плясать под свою дудку, б) женщины героя, красивые и многочисленные, в) алкоголь, курение по две пачки в день и так далее. Всё *не то*. А надо — XX век, ансамбль и уникальное общение на сцене и в жизни, единомышленники, Советский Союз, три времени с романтическими названиями, смысл *его* театра, трагедия *современности* как идеи, актер и амплуа, загадка Сирано де Бержерака и прочее, чем никто на молекулярном уровне никогда не занимался. На макроуровне без бронзатора в руке — тоже.

Многое надо объяснять юным читателям, именно им.

О технике представления текста. Если звучит фраза «всего себя посвятил Театру», то здесь и далее слово *Teatr* с прописной, по-булгаковски, означает Художественный, МХАТ, МХТ. То есть не

графическое обозначение запредельной любви, а традиция. Дилетанты пишут «Любовь», «Мир», «Человек» — в уверенности, что и красивенько, и выдается эмоция. Нет. Здесь Театр — особый случай. О *Театре* с прописной специалисты знают: это своего рода религия.

О конструкции О. Н. поясню: это распространенная среди друзей и мемуаристов аббревиатура «Олег Николаевич». Многие писали ОН без точек. Могли бы и он, как вуз, но это слишком.

Обожаемый ОН. В «Современнике» и далее — Олег. В колыбели — Ефременьш.

И еще раз: анкета — рабство. Резюме — рекламный трюк. Повесть анкетного типа с вкраплениями мемуаров — обман и подтасовка фактов. Жизнеописание как жанр, спасибо Плутарху, объяснил, есть восхваление либо поношение, но никогда не правда. Ее здесь просто нет. Всё — мозаика, разговор с воздухом.

Часть первая
ДВАДЦАТЫЕ И ТРИДЦАТЫЕ

«Господь послал вам малютку»

«НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ
ОТДЕЛ АКТОВ ГРАЖДАНСКОГО СОСТОЯНИЯ
АР 1538 452

Гр. Ефремов Олег Николаевич родился Первого октября... о чем в книге записи актов гражданского состояния о рождении за 1927 год 11-го числа октября месяца произведена соответствующая запись № 5301.

Он родился в субботу 1 октября 1927 года. Арбат, роддом имени Грауэрмана, палата № 8. День теплый, рабочий. Впереди ноябрь, тоже теплый уникально: к празднику революции даже погода выдаст рекорд: 12 градусов тепла. Хорошо было в Москве в те дни, ласково. Вся осень как подарок. Он и сам — подарок родителям, потерявших первенца, маленького Юру.

Взволнованный Николай Иванович пишет жене в роддом: «Моя милая, родная страдальца Аня! Молитву нашу Бог услышал и сократил тебе часы страдания. Целую тебя крепко, крепко и поздравляю с сыночком. Молю Всевышнего, чтобы все в дальнейшем пошло благополучно во всем и вся. Как мне хочется тебя обнять нежно и тепло, чтобы ты почувствовала всю ту благодарность за дорогой подарок и мою неопишуемую радость... если позволят, расцелуй... имя этой крошке еще не придумал...» И как рады соседи, которые ничего не знали, но мама не удержала в себе свою радость.

Ко времени, когда родился Олег, прекрасный особняк, бывший доходный дом, был уже, разумеется, многолюдной коммунальной квартирой, но дух и антураж сохранились вполне, и взрослый Ефремов при любой возможности заглядывал в свой прежний двор. Подышать *той* атмосферой, зачастую — перед спектаклями. Рассказывать друзьям об арбатской коммуналке часами, в лицах, высокохудожественно — милое дело. Все мемуаристы сделали записи об этом: Арбат, коммуналка.

В Москве 1927 года было хорошо. Еще стоял Сретенский монастырь. Еще звонил там в колокола «сумасшедший какой-то профессор» — а в 1928-м колокольню снесли, но звон остался в воздухе: гудел над Москвой Константин Сараджев, самый уникальный звонарь в мире. На людях отражается год рождения, порой больше, чем все прабабушки, вместе взятые. Год (моя доморощенная теория) и даже родителей некоторые дети выбирают сами. Не все — преимущественно гении, пришедшие на

служение.

А вот из 1927-го то, чего знать *современники* не могут. Крошечная торопливая записка из роддома: Анна Дмитриевна пишет — разобрать буквы нелегко — мужу и матери, что родила сына в пять утра. Все утро она провела в той же родильной палате, поскольку в послеродовой не было мест. Видно, 1927 год похож по демографическому взлету на 1987 год, когда поверившие в перестройку бабы все кинулись рожать, и была точно та же обстановка в тех же родильных домах на той же улице. И это я уже видела своими глазами — даже родила.

Сестра Николая Ивановича Мария, узнав о племяннике, в тот же день пишет из Самары в Москву, поздравляет с тем, что «Господь послал вам малютку», спрашивает: «Когда предполагаете сделать крестины?» По контексту кажется порой, что родня Николая Ивановича не знает, что это уже второй ребенок. Хотя фраза «с удовольствием бы посмотрела ваших малышей и понянчила» говорит о множественном числе малышей. Что же такое? Они не сообщили о своей первой драме? Скрыли беду? Мария пишет о своих бедах со здоровьем в таких выражениях: «Мне во всем помог только Страдалец я Его просила и Он услышал мою молитвы и избавил от всяких последующих напастей. Только к Нему надо всегда обращаться...» Семья Ефремовых набожна, тверда в вере. Все — и родители, и дети. Напротив, в письмах Анны Ефремовой такого порыва не чувствуешь. Она другая.

На следующий день, 2 октября 1927-го, муж пишет жене: «Дорогая Репка! <...> Вот какая ты у меня молодец — родила сынка-богатыря!.. Спасибо, роднулечка, и еще раз крепко целую и обнимаю...» В девичестве Анна Дмитриевна была Репина, отсюда и Репка. Нежное прозвище. Он очень заботливый и нежный, чудесный отец новорожденного — Николай Иванович. Пишет жене, как весть о сыне облетела все торговое управление Мосгорисполкома, где он работал, и всю субботу на него сыпались поздравления. Торговое управление — раскаленный участок советской жизни в 1927-м. С одной стороны, СССР уже пять лет, с другой — все еще нэп. Финансы в переломные времена. Попробуйте представить себе уровень ответственности финансиста в торговом управлении молодой страны!

2 октября Анна Дмитриевна — ей уже легче — живописует обстановку в роддоме: целый день раздавался крик, и только акушерки успевали принимать, «и больше % мальчики». Неоткуда было ей знать, что так бывает перед войной. «Акушерки этой лечебницы очень хорошие. Акушерки опытные, поэтому разрывы редкий случай, акушеркам за это

влетает. Недостаток — это нет хорошего белья и в достаточном количестве». Такие вот недостатки в центральном городском и самом знаменитом роддоме, ныне закрытом. В те годы он уже славился. Акушер-гинеколог Григорий Грауэрман сделал его образцовым. Потом дом стал элитарным. Вообще родиться там — это не просто удача: знак судьбы, не меньше. (Добавим: когда в декабре уже 1944 года там же, на Арбате, в роддоме Грауэрмана, родилась Анастасия Вертинская, кучу детей перезаразили стафилококком, а это вам не *мало хорошего белья*. Это пострашнее. Мне известна тогдашняя обстановка в этом роддоме по семейному обстоятельству: в той же палате родился мальчик, за которого я впоследствии вышла замуж. Соответственно, моя свекровь и мать Вертинской были соседками по палате. И рожать уже свою дочь я в 1987 году поехала на метро «Багратионовская», гордо промчавшись на такси *мимо* Грауэрмана. Как сложился 1987 год в жизни граждан нашей страны — мы еще вспомним; именно тогда разделился МХАТ, возглавляемый мальчиком, который родился за шестьдесят лет до того в роддоме Грауэрмана.)

2 октября 1927 года молодых родителей письмом из Самары поздравил дедушка, Иван Абрамович Ефремов. Судя по почерку, мужчина был солидный, с характером обстоятельным; расположенный к словам торжественным, величественным — по всему тексту слова начинаются с прописной буквы. Иначе никак. Ведь он поздравляет с Сыном и Всем Желает помощи Господа Бога. Целует Новорожденного Внука. (Пока не увидела автограф, я не представляла, каков был Иван Ефремов, самарский дед. Он первым ставит вопрос: «Когда Будет Его Омование в Купели Крещения Во имя Господа». То есть загадку можно уже не разгадывать: речь о крещении младенца пошла от деда на второй день пребывания новорожденного на свете.) 7 октября Иван Абрамович написал поздравление снохе — «милой дорогой душеньке». Точнее, Милой Дорогой Душеньке. Хорошие они, Ефремовы, душевные люди. От писем оторваться невозможно. Я читала их осенью 2019 года, почти плача от умиления и еще какого-то горячего чувства, похожего на восторг.

Свекр благодарит сноху, что она продолжила род Ефремовых. Судя по ласково-тревожному тону, продолжение рода было под вопросом, а теперь — все счастливо разрешилось, и старший Ефремов благодарит Бога. Господа нашего Иисуса Христа. Без малейшей нарочитости в тоне письма всех Ефремовых полны доверия к Тому, Кто видит все.

Ефремовы — все верующие люди, крещеные. Они чувствуют Бога как родню. Мальчик Олег родился в семье, полной мистико-практических

ощущений. Наполнение его души началось внутриутробно.

Однако те годы для верующих уже были опасными. Мало кто помнит сейчас слово *лишенцы*, надо напомнить. Из статьи о. Владимира (Вигилянского):

«Так называли в СССР тех, кто был лишен избирательных прав по Конституциям 1918 и 1925 гг. К ним относились эксплуататоры, частные торговцы, бывшие служащие в полиции, офицеры царской армии, рантье, душевнобольные, зажиточные крестьяне, преступники и самые для меня интересные — монахи и духовные служители религиозных культов.

Кроме лишения избирательных прав, власти не позволяли лишенцам получать высшее образование, быть поручителями, опекунами, членами профсоюзов, руководителями предприятий и организаций. Им не выдавались продуктовые карточки, и они были обложены дополнительными налогами. Кроме того, эту категорию людей если не арестовывали по разным предлогам, то подвергали выселению из Ленинграда и Москвы. По переписи 1926 года монахов и священников было более 158 тысяч человек. Если учесть, что многие российские жители не пережили Первую мировую, две революции, Гражданскую войну, к тому же некоторые из тех, кто наверняка были бы поражены в политических правах, эмигрировали, то эта цифра могла быть намного больше. <...>

В 1927 году к числу лишенцев были прибавлены члены их семей. Детей арестованных или высланных исключали из школ и не давали поступать в вузы, жен (или мужей), а также родителей лишали жилплощади. Таким образом, количество лишенных всяческих прав среди священнослужителей и монахов за счет членов их семей увеличилось до 252 тысяч человек».

Ефремовы не были священнослужителями — но верующими были настоящими. Письма их передают общий тон и дух общения. Николай Иванович предлагает жене список имен на выбор: Владислав, Игорь, Алексей, Владимир, Борис, Глеб (именины — уточняет молодой отец — в мае и июле), Михаил, Сергей, Нестор, Орест, Евгений, Анатолий, Марк (апрель), Кирилл (май), Петр, Александр. В списке еще нет того имени, которое будет, но обратим внимание: отец планирует имя в согласии со святцами. Он просит жену определить, пока она еще в роддоме, какое имя больше подходит малютке и какое *больше тебе нравится*. Ну всего-всего хорошего, моя половинушка, страдалица. Храни тебя Бог!

Ответные записки Анны Дмитриевны мужу непохожи на его лиричные, молитвенные послания к ней. Она ему о важном: про температуру (всегда нормальная), купить и принести кусочек того-сего,

ножницы, мыло, а 3 октября «сыночек наконец меня обрадовал — поел как следует». До того сыночек спал и отдыхал от трудов.

Всю жизнь потом сыночку придется отчитываться перед матерью, сколько и что именно им было съедено. Она жить не могла без отчетов о физиологии сыночка, и тут была не просто материнская забота: тут был впитавшийся в кровь ужас. Потеряв первого ребенка, Анна Дмитриевна навсегда сделалась словно хворой, взвинченной, опасливой. Лечили таблетками, но не всегда помогало.

Все-таки, мне кажется, родне мужа не сказали, что первенец Юра умер, поскольку в поздравительных письмах от 1 октября 1927 года и Мария Ивановна Ефремова шлет из Самары в Москву матери письмо-поздравление о *втором* внуке, и все так говорят о *настоящей* бабушке, то есть — их слово — *двухвнучной*, что, видимо, Анне Дмитриевне довелось не только похоронить первенца, но и временно скрыть этот факт от родни мужа. Сестры Надя и Лиза тоже пишут матери в Москву, что она второй раз стала бабушкой «Ефремчика», и ни звука об уходе первого. Новому малютке тетя желает колыбель из молочных белых лилий, пусть мотыльки веют над ним, а цветы дарят аромат; пусть природа наградит его своей красотой, а Всевышний дарует мудрость!

Самарские родичи — каждый — поздравили молодых родителей. Дали и общую телеграмму от всех Ефремовых — точно так, как в мае 1949-го поздравили Олега с окончанием студии и званием артиста, а в 1967-м все прислали пожелание вместе встретить 40-летие Олега. И тут нюхом, пальцами, порами чуешь, что суть его личности — в семье. Он обласкан, он дышит сообща со своими. Хотя шалит. Он у них *шалунишка*. Зато учился хорошо. Грамотен с дошкольных лет. Табель успеваемости за первый класс «Е» 1935/36 год, ветхий подлинник рассматривать страшновато — есть похвальная грамота.

Отличник и в первом классе средней школы № 9 ФОНО.

И во втором-третьем классе школы № 70 Киевского р-на.

И в четвертом — это учебный год 1938/39.

И в пятом тоже грамота: та же школа № 70.

Шестой класс — это 1940/41. Наступает лихолетье. Никто еще не знает, как все изменится через полгода. Все пока прекрасно: в меру трудное, но в целом счастливое детство. Он — в едином духе огромной дружной семьи, где все вместе — с молитвой — делают общее дело: любят друг друга и помогают. Не в советском коллективизме тут дело. В божественном единении. Всякое толкование Олега должно учитывать а) год, когда за советскую легенду взялись гениальные мастера кино, б) дух

семьи, в которой в Бога веровали, а себя мыслили единым целым.

Запомните: Олег Ефремов вырос в большой семье, где молятся друг за друга Богу. И в ноябре 1969-го *Колю и Аню* все поздравляют с *успехами Олега*. Он всегда под присмотром рода. Он изначальный счастливчик, как выяснилось по чтении писем. Я пишу *выяснилось*, поскольку письма хранятся в архиве, где их мало кто читал. Я прочитала.

Николай Иванович Ефремов пишет жене в роддом ежедневно, и каждое письмо как молитва. Горячая, любовная, нежная. Каждое заканчивается *храни тебя Бог* — и приветами от всего дома и всех родственников: он всех оповестил немедленно. Он пишет ласково. Слова находит самые возвышенные. Подобные письма желала бы получать любая женщина. В них острое чувство миссии. Оно не выражено вербально, но слышно в музыке текста. Николай Иванович будто сам стал и матерью, и отцом, и всем родом Ефремовых-Репиных.

Пока не выбрано имя, отец в следующем письме формулирует просто и логично: «Очень рад, что Ефременыш начал кушать». Также доволен, что он пока не «нахал», а «выдержанный» и вежливый паренек. «Вчера ему купил...» Тут трогательное перечисление гардероба, список примет немислимого счастья. Все это можно было купить.

4—5 октября малютка уже «смотрит умненькими глазенками». Впрочем, пора, Николаевич. На тот момент еще не Олег, а Ефременыш. Николаевичу пора осмотреться. Он уже четыре дня живет на свете. Пора, пора.

На пятый день *пухлятка* похудел (вообще-то так и должно быть), но мать вне себя, жалуется врачу. Персонал роддома, судя по всему, хорошо разбирался в детском здоровье: младенца матери приносили в одной пеленке, развязанным, со свободными руками. Она же кидалась щупать «холодные ножки», не понимая, что ребенка закалывают по правилам. Вряд ли ей это объясняли. Вряд ли ей вообще можно было объяснить что-либо. Она всегда все знала лучше всех. Анна Дмитриевна отличалась сильным характером.

В четверг 6 октября врачи разрешили ей ходить и пообещали выписку. «Сегодня уже 6-й день», — пишет она. Вспоминает, что у мужа скоро отпуск. И вдруг — редчайшее для нее слово: «Надо молить Бога, чтоб сынка был здоровый и спокойный». Судя по стилю и орфографии, муж и жена не очень совпадали по уровню образованности; социальное происхождение тоже чем-то отличалось. Стиль, словечки, образ мысли, мелодика фразы, — они принципиально разные люди.

7—8 октября Анна еще в палате, но увеличена матка и пошаливает

сердце, ее не выписывают, «настроение скверное». За окном теплая осень 1927-го. В Гагаринском переулке соседи ждут новенького Ефременыша как принято — всем миром. Дух особый. О коммунальной квартире взрослый уже Олег рассказывал часами. Все вспоминают, как он любил свою коммуналку. Верю. Там на него надышаться не могли.

*

Дух времени в 1927 году сгущен, но еще не сперт. Уже десять лет как свершилась революция. Люди, рождающиеся в СССР, с молоком матери впитывали время как право на светлое будущее и обязанность его строить. Им всегда, до последнего дня будет о чем поговорить с современниками.

Люди 1927 года пришли в рай, где расцветал нэп. Одежда и еда в относительном изобилии, икру в магазинах черпают ложками, в рабочих клубах читают газеты и благопристойно играют в шахматы; томные женщины в платьях со спущенной талией поют об отцветших хризантемах; комсомолки спортивны, клянутся идти ленинской дорогой, московская промышленность полным ходом производит товары народного потребления, ткачих снимают на кинокамеры, на новых заводах кипит сталь, а на фабрике «Ява», согласно кинохронике, безмятежные работницы шустро упаковывают тысячи сигарет в пачки, в детских домах полно свежих малышей, на знаменитой «Трехгорной мануфактуре» со станков стекают километры полотна, граждане с удовольствием ходят в кинематограф, великий Эйзенштейн абсолютно вовремя завершает свою бессмертную трилогию — «Стачка», потом «Броненосец Потемкин» и «Октябрь». Будущий режиссер, только что родившийся на Арбате, словно ловит этот дух времени в сгущенном до предела воздухе. Словно учится жить в стране, где легенда правит миром.

Культурный миф о революции бронзовеет благодаря гениальным кадрам Эйзенштейна: залп крейсера «Аврора», штурм Зимнего дворца — победа проснувшихся для социального творчества неимущих масс. «Октябрь» (производство «Совкино») прямо посвящен пролетариату. Трилогия о революции — недостижимая по стильности и пафосу киноинсценировка событий *Великой Октябрьской социалистической революции*, как это событие называлось до 1991 года. Говоря языком другой социальной группы, катастрофа Российской империи.

Фильм «Октябрь» открывается честными титрами «По заданию Юбилейной комиссии при Президиуме ЦИК СССР». И что интересно,

простой человек (простите за употребление этого штампа) как не знал никого из создателей фильма «Октябрь», так и не знает, что операторами его были Владимир Нильсен, Владимир Попов, Эдуард Тиссэ. Имена композитора Эдмунда Майзеля и художника Василия Ковригина ничего не говорят никому, равно как директора фильма Аркадия Алексеева. Остался, как обычно, один Эйзенштейн. Теперь в Москве есть улица его имени. Пешеходы не догадываются, что так называемый штурм Зимнего, картинный зал крейсера «Аврора» и прочее об Октябрьской революции им известно из кино. Художественного, не документального.

В истории смешиваются причины и следствия, а историки тех лет материалистично утверждают, что одно вытекает из другого. На мой взгляд, история импрессионистична. Погружаясь в историю Ефремова, я еще раз убедилась в этом, да так убедилась, что никак не вернусь в этот Год театра. Новый, 2020-й — для меня год памяти Ефремова, год двадцатилетия его ухода. А к памятной дате следует выпрямить силовые линии правды. (Самая соблазнительная ложь на свете: *мы за правду?*)

Мальчик, выросший и творивший в густо легендированные времена, тоже подхватил вирус современничества, но с особенностью: рвался к правде. К тому, как оно *на самом деле*. Родившийся среди легенд как заведенный рвется к правде? Что с ним такое? И как заведенные, о правдолюбии Ефремова говорят донныне все до единого его мемуаристы. Чуть включишь телепередачу об Олеге Николаевиче, так услышишь, как «Отче наш», что он всегда стоял за правду. И это так — но что такое правда?

*

В январе 1928 года ребенок чем-то заболел, началась междугородная переписка с раздачей домашних рецептов и советов; все были расстроены, нервничали. Анне Дмитриевне в том году исполнялось 30 лет, и по канонам того времени она так называемая старородящая. Как умеют запугать женщину шаблоном возраста, я застала и через шесть десятилетий. Все, кто старше 25 лет, относились к группе риска даже в 1987-м, а уж представить, что с их воображением делали в 1927-м, — страшное дело. Анна Дмитриевна места себе не находила от ужаса: первый ребенок умер, второго рождает как старородящая, под тридцать. Случись что с новым Ефременьшем, не видать ей ни детей, ни смысла, ни счастья. Смысл и счастье сливались в один ручеек в русле детей. Муж как причина счастья

женщины — согласно дурной традиции — рассматривался в контексте.

Ребенок, полученный в душевных муках, был обречен на вечно повышенное внимание матери. Повезло сыну, который вовремя понял, что у матери своя правда. Но не все сыновья понимают матерей как женщин. Чаще для них, особенно в те времена, мать — это бывшая женщина, а ныне мать и только мать. С нею сладу нет, перед ней надо отчитываться, таиться, хулиганить — даже напоказ. Одним словом, приходится самоутверждаться. Мать нужно обходить, обстановку в семье — режиссировать. Можно письменно. Олег рано выучился писать...

Ко времени рождения мальчика, который возглавит главный театр СССР на целых тридцать лет, в этом театре благодаря Немировичу-Данченко и Станиславскому уже создали профессию режиссера. Актерский театр остался в XIX веке. В нашем, XXI, расцвел продюсерский театр, а XX век — это режиссура, но не только в театре. Француз Ги Дебор в 1967-м назвал новые отношения «обществом спектакля», *La Societe du spectacle*. Термин вошел в научный оборот. Сейчас его упоминают нечасто, поскольку больно.

МХАТ в 1927 году выпускает спектакли «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Сестры Жерар» и «Бронепоезд 14–69». В сознании родителей Олега эти события занимали такое же место, как запрещение рабства — в том же году — в Сьерра-Леоне или заключение советско-персидского договора о ненападении. Главное событие — сын — породило новый смысл жизни. Еще и потому, что предыдущий сын умер, и теперь надо было родить и вырастить живым другого. Так радикально меняется задача; я знаю, как нагружают нового ребенка долгом за предыдущего, ушедшего маленьким, только-только давшим надежду своим родителям.

Из-за эмоциональной перегрузки, павшей на Олега, в его душе вырастет отчетливый протест: *доказать всем, что я хороший*. В дневнике он сначала написал, что цель его жизни — стать хорошим человеком. Потом зачеркнул *хорошего* и подчеркнул *человека*. Высшая справедливость для времени его юности заключена в человеке, и полнота требований к высшему в человеке непонятна без особых комментариев. Что означало *стать человеком* в объеме представлений о человеке Олега Ефремова, москвича, из семьи служащих, то и определило впоследствии и театр «Современник», и его — ефремовский — МХАТ.

В октябре 1927 года вся страна готовилась к юбилею революции. То же самое страна делала в каждом году с цифрой 7 на хвосте — никогда не пропускала. Не заметить очередное празднование Великого Октября было невозможно. Причем плюс-минус год тоже обрастал ракушками, будто

днище лайнера на приколе. (Напишешь в 2019 году слово *прикол* и думаешь: объяснять или не надо?)

Родиться на Арбате и умереть на Тверской — это надо уметь. Даже если ты коренной москвич из центра, ты можешь при неких градостроительных раскладах оказаться в глухом замкадье. Но и те, с кем этого не случилось, кажутся порой «пацанами с окраины». Ефремов некоторым казался именно таким.

— Один ваш друг сказал, что вы всегда казались пареньком с окраины — по крайней мере носили окраинное лицо.

— Я знаю кто. Но он хороший парень, злого не думал. Он ради красного словца.

Еще мальчиком он знал о себе многое. Говорить о рождении по адресу, учебе в школе с номером, женитьбе в загсе того или иного района — нелепость какая-то. Условность и реверанс. Посему и в нашем повествовании непознаваемое, неуловимое время протекает и подтекает, готовое взорваться фонтаном и обрушиться водопадом с ненавистного автору анкетного обрыва. Устная история, *oral history*, это вроде бы странно звучит, когда изучаешь персону, обширно представленную в книгах, документах, материалах СМИ. Но устная оказалась полезной в наибольшей мере.

На тон и семантику личных документов Олега Николаевича я опираюсь во всем течении данной книги. Звук данной в начале «Автобиографии» представляется мне камертонным. Как ни пытайся бодрый журналист приделать ангелу побольше крыльев или демону побольше копыт, все одно — не верю. Считайте меня Фомой. Мне нужны доказательства.

*

Есть улицы, с которыми встречаешься через космос, Божьей милостью и помощью. Как встретились в конце XIX века Немирович и Станиславский, основатели Художественного театра. О их встрече в ресторане «Славянский базар» и 18-часовой беседе, положившей начало всему, написано сотни раз, в том числе в учебной литературе для театральных вузов. Инициатором был Немирович. Ему требовался театр, он мечтал о нем, преподавая на драматических курсах Московской филармонии. Два мечтателя, одна встреча — и Художественный театр. Романтика. Нарратив: жили-были, мечтали, встретились, перевернули.

Массам достаточно. Так встретился Олег со своей улицей.

Живописать Старый Арбат — на это уйдет вся книга. Значит, так: О. Н. страстно любил Арбат и Гагаринский переулок, 5. И даже взрослый Олег, давно уже Николаевич, бывало, перед спектаклями заезжал в свой старый двор. В то, что осталось от двора, — в атмосферу.

Отсюда можно спекулировать очарованием детства как такового. Обыватель уверен, что у художников детство — источник вдохновения и мудрости. Нуда, есть там кое-что: более искушенные мыслители, включая психиатров, — и те заглядывают в детство, чтобы найти либо ужасы, выталкивающие вверх, в искусство (Чехов, сослужащий отцу-тирану в таганрогской лавке), либо алмазное сияние всех атомов бытия (Набоков, русская знать, утраты).

Посмотрим правде в ее голубой глаз. Ефремову приписано много-много женщин. А сколько? А Чехову сколько? Не приписано? Ай, нехорошо. Минуточку...

Обратимся к медицине. В темные дореволюционные времена, когда женщина была зависимым до мозга костей приложением к мужу, бытовало убеждение, что частое мытье ведет к бесплодию. Подозреваю, что идея чадородной грязи родилась из идеи греховности женщины, а эта идея пришла сами понимаете откуда. (У католиков первородным грехом считается секс в раю. В православии первородный грех интерпретируется как гордыня и стремление человека познать добро и зло.)

В препоганом отношении к женщине конкурируют многие философские школы. Читая Чехова, мы можем взглянуть на женщину и глазами доктора, и глазами подростка, в 13 лет утратившего невинность в таганрогском борделе. Два взгляда — доктора и подростка — перестают противоречить друг другу, если вспомнить, что мы со школы знаем только того Чехова, которого нам оставила цензура — и не государственная контора Главлит, а более глубокая, беспощадная: родственная. Сестра его Мария Павловна редактировала письма брата после его смерти, вымарывая слова и целые фразы. В итоге письма гения известны нам по прописям Марии Павловны. Она, посвятившая брату жизнь, отдала массу сил на устранение из его имиджа всего живого, кроме пенсне.

Знала ли Мария Павловна, что жену Антону Павловичу прислали прямо из Художественного театра для формирования репертуара? Немирович-Данченко — вот уж доподлинно строитель театра — отправил Ольгу Леонардовну, свою пассию, ученицу, можно сказать, свою разведчицу, в объятия к великому писателю, чтоб не увернулся. У Чехова — устоявшаяся неприязнь к женитьбе. Он женонавистник и женолюб,

опасающийся женщин. Еще интереснее. Художественному театру нужен современный репертуар? До крайности. Ольга Книппер, спецназ Немировича, стала Чеховой и вернулась к основной работе. Задача была выполнена с блеском. (Немирович-Данченко был фантастический по чувству времени — современности — деятель театра. Ставил и ставил *жизненные* спектакли.)

Я вспоминаю об этом исключительно для полноты картины. В случае с Ефремовым та же песня: все знают всё. Но *не то*.

...Вернемся в детство. В литературе и телепрограммах о Ефремове справедливо прижился образ друга — Николая Ивановича Якушина, профессора филологии. Я имела честь беседовать с ним и почерпнула милейшие истории: а) о красивой девочке, которую мальчик Олег вел за руку через арбатский дворик, б) о деньгах, которые легко были одолжены другу, когда ему понадобились, а деньги были госпремией, а когда друг вернул деньги — веселый возглас «Ты опять вовремя!». Хороших историй полно, и все о добром сердце — уж точно щедром. А прелестная девочка, которую мальчик Олег вел за руку, была, говорят, Таня, но не просто Таня, а будущая жена Юрия Никулина. Нравились пионеру Ефремову красивые девочки. И это правильно, как говорил его будущий друг Михаил Сергеевич Горбачев, в 1930-х еще, естественно, не знакомый Олегу Николаевичу.

Мне хотелось спросить у обоих комсомольцев, Якушина и Ефремова: кто из вас первым удумал роскошествовать в Сандунах? Ну мылись-парились-плавали. А потом заказывали педикюр, пиво и на такси возвращались домой. Шиковали? Манифестация классовой непринадлежности? Театр. Чистый театр.

*

В сочинении «Иконостас» священник и математик Павел Флоренский доказывает, что во сне время может идти, бежать или течь в любую сторону — и что нам линейка от *было* к *стало* в таком случае? Ничего. А уж если мы говорим о человеке, жизнь которого прошла в ролях, образах, реальностях, и тем более если он с детства предчувствовал будущее, то мы имеем право игнорировать фабульную линию ввиду ее недействительности, как ни посмотри на результат.

«АВТОБИОГРАФИЯ

Ефремова Олега Николаевича

Я родился в 1927 году 1-го октября в городе Москве. Жизнь моя ничем особенным не примечательна.

Под судом и следствием не состоял.

В 1935 году пошел учиться в школу.

В 1941 году уехал в Коми АССР по месту работы отца. На севере учился в 7^{ом} и 8^{ом} классах средней школы. В 1943 году вернулся в Москву. В 1945 году сдал экзамены на аттестат зрелости и поступил в Школу-студию им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТе. В 1949 году закончил студию и поступил работать актером в Центральный Детский театр, где и работаю до сего времени.

В 1949 году я женился на Лилии Михайловне Толмачевой, которая сейчас работает актрисой во МХАТе.

В 1945 году я вступил в ВЛКСМ.

Ефремов (подпись)».

Все мемуаристы похожи в одном: вспоминая вершинных, ярких, сложных людей — Евстигнеева, Ливанова или Невинного — обдирают углы. Отваливаются куски, шлифуются бока, если шкаф не втискивается в дверной проем. А внести-то надо. А он не втискивается как есть. То же с понятиями: роскошь, Ленин, педикюр, дружба и все остальное, чему черед вмещаться в сознание. Ефремов, Станиславский, Чехов. Можно поиграть в тройки: ставить рядом имена и получать новые смыслы, как выражается современная интеллигенция. Новые смыслы. С ума сойти. Играем.

Шекспир, Ефремов, Козинцев.

Юткевич, Эйзенштейн, Альтшуллер.

Иванов, Ивонов, Смоктуновский.

Уверяю вас, никакого произвола. Каждая тройка обусловлена и содержит седой, старый *смысл*. Не то? Пожалуйста: смыслы. (Еще хуже.) Как говорил в 1992 году Окуджава: «Мы — дети своего времени, и судить нас надо по его законам и меркам. Большинство из нас не было революционерами, не собиралось коммунистический режим уничтожить. Я, например, даже подумать не мог, что это возможно. Задача была очеловечить его. На сегодняшний взгляд она покажется мала, но давайте мыслить исторически. В те годы уже сама постановка такой задачи была поступком».

Мыслить — и правда — поступок.

История часто поигрывает в тройки. Война, тыл, Север. Воркута, уголь, ночь. Мальчик, подросток, девушка. Я нарочно разоблачаю прием.

Ефремов умудрился родиться так, чтобы не попасть на войну как таковую, но пройти три времени, каждое из которых по-своему расхлебывало войну при кажущемся мире: «оттепель», перестройка, девяностые.

Чехов умудрился родиться накануне отмены крепостного права и умереть накануне первой русской революции, между. И его герои все оттуда, из между. Им нейдет, думают учителя средних школ. Нет, отвечает Чехов своей пародийной «Чайкой». Сахалин, Петербург, Москва. Таганрог, Ялта, Боденвейлер. Что он пародирует?

Из чеховской биографии Дональда Рейфилда:

«В целом же пьеса «Чайка» беспощадно пародийна. Ружье, которое убивает чайку, ставшую символом погубленной молодости, берет на прицел «Дикую утку» Ибсена; Треплев, ревнующий мать к Тригорину, пародирует Гамлета и Гертруду. Стареющая актриса Аркадина, захватившая в плен своих чар всех мужчин — своего брата Сорина, своего сына Треплева и своего любовника Тригорина, — это насмешка над всеми когда-либо раздражавшими Антона актрисами, а также отраженная в кривом зеркале Яворская с ее ломанием, коленопреклонением перед Антоном и восклицаниями «О, нежно любимый Чарудатта!». Зануда Медведенко — это учитель талежской школы Михайлов. Медальон с зашифрованными строчками «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее», который Нина дарит Тригорину, — это брелок Лидии Авиловой. Озеро как место действия пьесы, бессмысленно подстреленная птица, первая попытка Треплева убить себя — все это заставляет вспомнить о Левитане. В несчастной судьбе Нины, которую обожает Треплев и совращает Тригорин, не только отражается, но и — как мы увидим позже — предвосхищается история Лики, Антона и Потапенко».

Аристократ Набоков о крестьянском сыне — мужике — Чехове и его героях:

«Сказать, что Чехов занят милыми и беспомощными людьми, было бы не совсем точно. Точнее, его мужчины и женщины милы именно потому, что беспомощны. Но по-настоящему привлекало русского читателя то, что в чеховских героях он узнавал тип русского интеллигента, русского идеалиста, причудливое и трогательное существо, малоизвестное за границей и неспособное существовать в Советской России».

Как жестоко расходятся суждения! Сразу хочется уйти от авторитетов на недоступное расстояние. Даже сказочно образованные, умнейшие люди носят с собой свое сознание с нашитыми липучками, с махонькими

петельками. Где есть нашивка, там прилипает. Русский интеллигент не был ни милым, ни трогательным — особенно в глазах русского читателя. Интеллигент обязан критиковать власть, что бы она ни сделала, по сию пору. Сам Чехов интеллигентов не любил. Цитаты я подобрала, но не буду занимать время и место. К цитатам почтения нету, перефразируем Маяковского. Считать ли Чехова интеллигентом — дело вкуса. Определений интеллигенции много, какое-нибудь всегда подойдет. Его образом с бородкой и в пенсне мы обязаны не столько советской школе с ее марксистским пониманием бытия, сколько обеспеченной старой деве Марии Павловне, отработавшей свою имиджмейкерскую функцию с завидной полнотой.

Ефремов обожал Чехова и ставил его, и последнюю свою роль в жизни сыграл как чтец — в телефильме «Моя жизнь». Там отец и сын Ефремовы читают Чехова в Мелихове. Григорий Катаев, режиссер эпизодов, где читал Ефремов-старший, рассказывал мне, как шла эта последняя в жизни актера съемка. «Чего не сделаешь ради Чехова...» О. Н. уже почти не мог ходить, дышал через аппарат, но в кадре он в идеальном светлом костюме — в Мелихове на скамейке или в кресле. Читает по бумаге, голосом уже неузнаваемым, но делает это невозможное — зачем? Почему Чехов для Ефремова — современный писатель?

Театр и время. Как красиво! Идеальный человек и театр Чехова. Еще красивее. Мне на днях повторили, что Ефремов уважал интеллигенцию. Ну да, примерно как Чехов. У них было много общего.

Из письма (22 февраля 1899 года) Чехова И. И. Орлову, земскому врачу:

«Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр». Из этих слов, ключевых, на мой взгляд, для понимания чеховского интеллигента, следует вывести, что вряд ли пьесы Чехова — об интеллигенции. Не будешь сочувственно писать о столь приятных персонажах, держа на заднем дворе боевого коня чистой ненависти, смешанной с нескрываемым омерзением. Формально Чехов и Орлов — интеллигенты, если брать одно из определений, но определений вообще-то штук тридцать, диссертаций сотни, воз и ныне там, и благо хоть от интеллектуалов кое-как оторвали. Хотя зачем! Всех различий — два. Один умный, но бессовестный. Другой — умный (в идеале), но совестливый. Что лучше звучит?

Олег Ефремов в интервью время от времени говорил об интеллигентности мхатовских артистов и традициях. От грохота штампов

устаешь, можно выключить, но раз мой герой говорил, уже надо бы понять — что именно он имел в виду. Подумав, я пришла к выводу: что-то хорошее. Пароль такой. Для среды, в которой хорошо быть интеллигентом, надо взять слово и пользоваться им. Нормально. Раскодировать труднее, чем закодировать.

*

Можно было начать и так: родился Олег у Ефремовых Николая Ивановича (1896) и Анны Дмитриевны (1898, в девичестве Репиной). Студентом Школы-студии МХАТ стал весной 1945 года, окончил с отличием по специальности «актер» весной 1949 года. Осенью 1949 года стал педагогом по мастерству актера в Школе-студии. В период с 1949 по 1956 год служил в Центральном детском театре актером-режиссером. Потом собрал... основал...

Скучно. Анкета. Читатель чиркнет по строчкам глазами, как горелой спичкой. Сотнями биографий замучен глаз — а почему? Из-за привычки к генеалогической форме анкеты: родился в N у M и R. Подобный ход мысли ничего не означает. Справочник не вышибает душевного огня. Человек и его анкета, как фото Луны с двух сторон: тут живая жизнь, а с обратной вечная тьма; Ефремов и личный листок Ефремова из отдела по учету кадров — две несовместимые полусферы. Желтенькая бумажка, заполнена на печатной машинке, но подписана собственноручно. В одной анкете сказано, что театр-студию «Современник» возглавил как режиссер-руководитель в 1956-м. Есть анкеты, где указан 1957 год. Непорядок.

Даты порой плавают из-за нестыковки с легендой. Мемуаристы теряются в названиях события. Сказать о театре *родился* или *открылся* — сказать о разном. Официальный статус «Современника», который сначала группа энтузиастов, потом студия, а вот и здание на площади Маяковского, статус театра и — знаменитые очереди. «Зоя нашла свою судьбу по имени Юра ночью в очереди. Они пришли за билетами в театр. По отдельности пришли, вместе ушли. Теперь у них внуки». Рассказов о близости, вспыхнувшей в очереди по интересам, сотни. Из них может выйти сериал. В очередях за билетами в «Современник» ночевали, пели, дружились и женились, билет был ценностью на уровне всеобщего эквивалента.

Кто в действительности создал театр «Современник»? На его сайте сказано: «К исходу 60-х Московский театр «Современник» был сложившимся художественным организмом, с ярко выраженными

творческими и гражданскими устремлениями, с сильной талантливой труппой. Театр много ездил по стране, и везде, где бы ни появлялись афиши «Современника», залы были заполнены до отказа. Спектакли «Современника»: «Вечно живые», «В день свадьбы», «Традиционный сбор» Виктора Розова, «Пять вечеров», «Старшая сестра», «Назначение» Александра Володина, «Голый король» Евгения Шварца, «Без креста!» по Владимиру Тендрякову, «Двое на качелях» Уильяма Гибсона, «Всегда в продаже» Василия Аксенова, «Обыкновенная история» по Ивану Гончарову, «Баллада о невеселом кабачке» Эдварда Олби, «На дне» М. Горького и многие другие стали театральной легендой». Ну да, легенда.

По статусу он стал *театром* не сразу. Сначала была студия. Обычное мхатовское дело: прирастать отростками, впоследствии отпадающими. Студия молодых актеров стартовала премьерой спектакля «Вечно живые» 15 апреля 1956 года. А когда стартовала идея — с 1955 года или с 1945-го? Когда и в чьей душе начался «Современник», определить невозможно. Уточняя ход мысли создателей по письмам, в том числе личным, веселым, не про искусство, получаешь эскизы прорастания. Некое содружество любящих друг друга людей — у кого гастроли, у кого учеба — по чуть-чуть задумываются о готовности что-то делать. В целом — ломать стену между МХАТ и жизнью. Там штампы, поза, фальшь. Надо взглянуть в глаза жизни.

Будущие артистки «Современника» пишут в Клев гастролирующему с Детским театром приятелю — Олегу Ефремову. Письмо от 13 июля 1954 года Наталья Каташева начинает обращением «Дорогой «педагог»!!!!». Четыре восклицательных знака ладно, а педагог почему в кавычках? Видимо, разница в социальном статусе ощущалась как малозначительная. Далее Н. К. жалуется *педагогу*, что «загорать голышом нельзя! Очень обидно! Надо уходить далеко далеко а я боюсь. Потому как трусиха». Ну и ну! Мы ведь не так представляем себе комсомольцев, да?

Похоже, Ефремов нравился девчонкам так, что даже в письмах они себе позволяли отпетое кокетство. Однако кокетство или нет, но обе подруги, пишущие ему с пляжа, точно чувствуют в нем социально и театрально близкого. Весело складывался будущий коллектив молодежной студии, приветливо, ласково, все хотели общаться, скучали друг без друга — об этом тоже говорится в письмах. На прекрасной волне их несет в будущий театр.

— Я думала, что ярлык наклеен зря. Теперь я поняла: бабник — это и не количество, и не качество романов, а ямочки на невозможно худых щеках и нос, коим его хозяин утыкается доверчиво, нежно, как щенок. Нос

корабля.

— О любви я говорил дневнику. Виленкин, когда мы подружились, был в курсе всего, пока я не узнал одну подробность... Были у меня ошибки в общении, были: многие знали, что и Риту я обозвал «сучье вымя», и что случилось у меня с Таней Забродиной, и я понял, что нельзя говорить на любовные темы. Все будет вывернуто, выйдет чудовищный фарс.

— Из статьи в статью все приписывают вам усердное женолюбие. На ТВ, в интернете и даже в сборниках воспоминаний эта тема не устаревает. Одна за другой отыскиваются ваши *главные* женщины. Без *главной* народное сознание спать не может.

— Как вы понимаете, мужчина — это поступки. Глаголы управляют мужским сознанием. И любовь — поступок. Поговорить ночью по телефону еще не поступок и не любовь. Анкета не всегда глупа и тоталитарна. Есть в анкете жены, дети — вот о них и надо говорить.

— Говорящая сцена: вы с другом-драматургом приехали в Петербург, вошли в свой роскошный номер, а там накрытый стол — и девушки на изготовку.

— Да, пришлось всех попросить на выход и со стола все убрать.

— Народная любовь в исполнении администратора гостиницы.

— Публика любит образы, создаваемые артистом. Студенты-актеры понятия не имеют поначалу, что их сущность — если они ее ценят, ощущают уникальную душу — навсегда выводится, так сказать, за скобки жизни. Участь актера — игра.

— Ваш партнер по фильму «Батальоны просят огня» говорил мне, что теперь выходит из образа, снимает его как костюм, вешает в шкаф и уходит из театра домой. Поскольку профессионал. То есть умение снять маску считается профессиональным достоинством.

— Маску мы в конце концов уже не снимаем. Все равно что кожу время от времени то наращивать после ожога, то сдирать заживо. Непрактично. Скажу словами Дон Кихота: «Счастлив будет тот век, когда, наконец, мои славные деяния будут занесены на бумагу, изображены на полотне, запечатлены на мраморе. Но кто бы ты ни был, мудрый волшебник, мой летописец, прошу тебя, не забудь о моем добром Росинанте». Тут ведь о чем? Ироническая *мраморная* перспектива — и Росинант. Актеру нужен свой Росинант. Транспортное средство во вторую реальность.

— Но все уверяют, что войти в образ и выйти — как нечего делать.

— Никакие *все* такого сказать не могут. Они, мягко говоря,

преувеличивают. Не верьте. Играть *представление* «вошел-вышел» — можно. Играть по Станиславскому — *переживание* — невозможно. Я осознал еще в Школе-студии и в дневнике записал, что я сам, видимо, не совсем ученик Станиславского. Я вдруг увидел, что чистое перевоплощение — полное, как хотел КСС, — это не мое. Старался, но вовремя понял, что не могу. Режиссер и актер — не только разные профессии: противоположные. В анкете у меня написано: актер. И Школу-студию я окончил с отличием как актер. Было время, когда уже режиссером я полагался на актера — который сам знает что делать. Меня Невинный во МХАТе стогнал со сцены, когда я показывал. В «Современнике» я напоказывался вволю, и они любили на это посмотреть, и я стгоряча играл им всё, каждое слово каждой роли знал наизусть. Чехов, кстати, опасался Станиславского, не верил в его понимание. Он писал, например, Мейерхольду: «Я знаю, Константин Сергеевич будет настаивать на этой излишней нервности, он отнесется к ней преувеличенно, но вы не уступайте; красотами и силою голоса и речи не жертвуйте такой мелочи, как акцент, не жертвуйте, ибо раздражение, в самом деле, есть только деталь и мелочь». Мейерхольд не послушался. Тогда Чехов написал Книппер (в январе 1900-го): «Я Мейерхольду писал и убеждал в письме не быть резким в изображении нервного человека. Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — Вы видите мечущихся, скачущих, хватяющих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикующей, а грацией. Тонкие душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом нужно выражать тонко. Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи...» Так что все это непросто. Вообще не так, как думают зрители и тем более историки театра. Зрителям нужен образ, чтобы любить. Театроведам нужен образ истории, чтобы изложить. Сложность изложить — смотрите, какая тавтология...

— Я видела, как вы следите за спектаклем и губами проговариваете все до единой реплики. Сначала мне казалось, что все режиссеры живут вместе с артистами — как вы. Губами. Пока однажды не увидела Юрия Любимова — как он ими дирижирует. Палочкой. На режиссерском столике во время спектакля по Гоголю у него стояло блюдечко, из которого он брал что-то. В антракте я прошла мимо — любопытно же. Мне показалось, очищенный чеснок. Со стороны могло показаться, что арахис — но скорее чеснок. На сцене его живые куклы исполняли «Арабески». Невероятный

механизм, подумала я. Вышколенные марионетки. Какой диктатор! И прочее. Ведь я впервые побывала в Таганке уже в XXI веке, когда режиссер вернулся в Россию. Моя дочь подарила мне билеты. Приходим — и вижу: куклы высшей категории. Я вдруг поняла, как слаженно эти буратинки могли затравить даже Карабаса. А уж режиссера Эфроса, который некогда *пришел дать им волю*, — насмерть. Моя аллюзия на роман Шукшина о Степане Разине слишком поэтична. Проще: механизм. Великий бульдозер театра представления. Но неплохо консервирует душу.

— Мы неспроста начинали как студия. Слово «студия» тогда означало *живые*.

— Галина Борисовна Волчек уже в XXI веке пыталась объяснить в интервью, что значил отрыв в 1964-м от слова «театр» шести букв «студия». Важное слово. Волчек училась на третьем курсе Школы-студии МХАТ, когда преподавать туда пришел Ефремов. И студенты впервые заговорили с педагогом на одном языке. Задумались об учении Станиславского, о сверхзадаче применительно к *своей* жизни в искусстве. Ефремов научил думать: что *мы* передаем. Но когда «Современник» после восьми лет его жизни лишился прибавления «студия» — Ефремов сам так решил, и Волчек знала, — это была веха. Она вас, Олег Николаевич, понимала лучше всех. Образно рассказывала о студии: «Сначала был первобытный коммунизм, глаза горели одним светом и цветом, и температура поднималась до одинаковых значений».

В январе 2020-го мне с горечью рассказывала Елена Юрьевна Миллиоти:

«У Ефремова был театр единомышленников. Он об этом все время говорил, мы это знали и мыслили действительно вместе с ним, мы смотрели в одну сторону. Галина Борисовна соскочила с этого и стала делать *театр* звезд. И о нас стали говорить: «У вас Ахеджакова там играет? Ах! Ой, как хорошо, я пойду на этот спектакль!» А что за спектакль-то, ребята? Может, это г...о! «Простите, а там правда, что играет Гафт... и Неелова, да, в этом спектакле?» — спрашивает меня молоденькая женщина-врач. Я говорю, да, правда. «Вы можете мне сделать билетик? Я так люблю Гафта, ой, какие у него эпиграммы! О-о... и Неелова! Ой, как она мне нравится в кино!» Была правда, а стало... сложное время. Больно выходить на улицу».

Анкета в советское время — опасная штука. Происхождение как символ веры, печать благонадежности. Если в анкете бабушка из дворян, или дедушка из царских офицеров, или сам побывал в плену или на оккупированной территории — быть беде.

С темой рода надо разобраться: в анкетах у Ефремова социальное происхождение «служащий». В графе о ближайших родственниках, где первой строчкой указывались отец и его служба, записано Министерство среднего машиностроения, финансист. То есть служащий. Специалисты полагают, что предок рода Ефремовых (от имени Ефрем) либо из социальных верхов, либо из уважаемой, авторитетной в своей местности семьи. Как видите, потомок древнего рода поддержал качество.

В письмах жене в роддом, когда имя *Олег* еще не было выбрано, Николай Иванович называл новорожденного Ефременьш — ласково и убедительно. По одному этому слову в контексте письма, обращенного к жене, в Москве 1927 года, можно написать лингвокультурологическую диссертацию.

Тут первая остановка моего разозленного (уже на моих современников) пера. Желая укунить покойного, особенно если его величие сомнений не вызывает, а укунить хочется, некоторые пишут, что отец Олега Николаевича работал бухгалтером в ГУЛАГе. Так и представляешь лагерь, вышки, бараки и серую личность в ватнике, перекидывающую на счетах то ли порубленные за день деревья, то ли умученных зэков. Но знают ли липовые знатоки, что такое Министерство среднего машиностроения? Это оборонка, ядерные боезаряды, государственные тайны. Ни при каких условиях странноватый «гулаговский бухгалтер» не стал бы в 1953 году финансистом Минсредмаша. Не по Сеньке шапка. А Николай Иванович Ефремов стал — и до этого занимал солидные должности в учреждениях, хотя и связанных с Наркоматом внутренних дел, но лагерными делами напрямую не занятых. Очевидно, журналисты наших неприятельных медиа уверены, что всё НКВД от фундамента до петушка состояло из одинаковых, как в зловещем кордебалете, серых фигур с дубинками в руках-кувалдах. Для юных читателей поясню, что в ведении НКВД были пожарные, транспорт и многое другое из жизнеобеспечения страны, но в мифологии остался только политический сыск, а от мифа, да еще усеченного, искривился в истории образ Ефремова-отца, дивного, сильного, нежного, ответственного человека.

Еще один миф: родословие по хронологии. Расскажите типа всё по порядку, а мы сами разберемся. Дайте факты — мы сделаем выводы.

Ну, во-первых, если нужны *только* факты — пойдите и возьмите.

Любите делать выводы? — А что это за маниакальный синдром? Какие такие выводы? Хорош ли был Ефремов Олег Николаевич? А вам-то что, о любители выводов? Вы прокуратура?

Словом, путают. Но что хорошо в отделе кадров, неуместно в романе. В биографии художника — еще никто не доказал, что гений всегда выходец из *хорошей семьи*. — генетические отсылки ведут к роковым ошибкам в понимании творчества. Любопытство ширнармасс, избалованных анкетами, окаменело в уверенности, что анкета — значимая молекула гениальности.

Я засыпаю на второй фразе, когда *его мать домохозяйка, отец бухгалтер*. Мне в любых байопиках невыносимо линейное диахроническое изложение: «Сидор Матрасович родился в Урюпинске; его отец был печник, мать доярка, дед стрелочник...» — и через абзац читатель уже храпит, усыпленный дедушками и прабабушками, решительно не понимая, какое ему дело до урюпинского стрелочника. Страшная тайна (не бойтесь, дорого не возьму): мозг не воспринимает текст-справочник. В линейно-фабульном изложении нет ничего запоминающегося априори. А сюжет и повороты мы запомнить можем, ибо эмоции.

Мне удобно писать о том, как я воспринимаю Олега Ефремова, кто он *мне*, В бабушках-дедушках все путаются. В неизбежной толпе предков теряются даже самые цепкие и глазастые читатели. Разве что их профессия связана с умением удержать в голове все древо и достоверно объяснить. Но кто объяснит величие духа? Или гениальные способности? Нет доказательств, что музыкант наследует именно музыкальность, когда его дед — сапожник с абсолютным музыкальным слухом. Случись музыкальному внуку взять в руку дратву и прославиться шиловладением, мы говорили бы о преемственности — чего именно?

Показываю фокус. Всем известно, что Олег-подросток ходил в Дом пионеров на Арбате и занимался в театральном кружке. Образ готов. Пионеры, кружок, школьник. Ничего особенного. Затемнение. «За участие в социал-демократическом движении несовершеннолетняя княжна Кудашева была сослана в Лиду (еврейское местечко в Белоруссии), затем переведена в Вильно (нынешняя столица Литвы), а уж затем, вследствие открывшегося туберкулеза, передана на поруки родным и отправлена в Италию, в Неаполь — к бабушке, итальянской графине». Так вот. Упомянутая княжна — первый педагог Олега по актерскому мастерству, княжна Александра Георгиевна.

Звон стекла. Шаблон разбился? У кого-кого учился актерству пионер Алик? У княжны Кудашевой!

Об Александре Георгиевне надо писать поэму. Она, кстати, и В. Шалевича, и Е. Киндинова — многих научила. На первой свадьбе Ефремова — с Лилией Толмачевой — за семейным столом праздновали несколько человек, самые близкие. Включая княжну Александру Георгиевну с ее прямой аристократической спиной, ученицу великого Михаила Чехова. Смело выбрасывайте всю гляцевую макулатуру о Ефреме. Ярого коммуниста, коим выставляют его некоторые современники, учила быть актером княжна Кудашева; мощное духовное воздействие; оно с детства — в пластике тела и лица; фирменное обаяние — от органичности, бесстрашия, свободы.

Как говорит один современный йогин-гуру, «*Transformation is when who you are is not determined anymore by other people's opinions or other people's presence*»^[8]. Полагаю, что княжна Кудашева прошла свою трансформацию наилучшим образом и сумела научить детей великому искусству самовоспитания и преображения. По этой же причине в обычных статьях о Ефреме она упоминается крайне редко. А мудрый Николай Иванович, говоря о детстве сына, мастерски лепил байки, к которым безразлично ухо следователя: дескать, сынок вырезал из картона фигурки, делал живые картины, словом, обнаруживал интерес к театру. Пай-мальчик. Не трогать.

Ребенок ничего такого не обнаруживал. Он шалил иначе.

*

Невозможен биограф беспристрастный. Автор видит своими глазами жизнь другого человека, исходя из известного заранее финала его судьбы. Если вы уже знаете, что на панихиду к артисту МХАТ приходил с цветами президент страны, вы связаны фактом величия, определенного местом погребения и цветами от президента. Любая биография есть вымысел. Попробуйте описать один собственный день — с утра до утра: что вы делали, думали, чувствовали, но поминутно и все 24 часа. А чего при этом желали? А сколько в ваших желаниях генетики? Даже Виктор Розов, с пьесы которого начался «Современник», однажды в сердцах сказал о Ефреме: «Все эти сорок лет я никак не понимал, чего он, в конце концов, хочет». Интересно, правда?

Агиограф, пишущий житие святого, тоже исходит из кончины своего героя: святым признают по мученической кончине за веру, по чудотворным мощам, подвигу служения при жизни и другим признакам. Долгая

процедура канонизации — она же длительное изучение жития. В итоге живые молятся уже не за него, а ему.

Кадровая анкета, вычлняющая человека из незримого списка, особенно пристрастна: она выделяет актуальное и социально значимое, обстоятельства места и времени. А где же метаистория? А нигде.

Безусловно врет и любая автобиография, в которой тот же отбор фактов и событий составляет особую жизнь — явление описуемое. Сочинение — адресуемое.

Биограф вынужден решить на старте: театр его будет по Станиславскому или по Брехту? Полезем в шкуру другого или обойдемся? Может, ну его театр? Всё зыбко, всё лишь один раз. Может, поговорим о кино?

Кстати, что вы, Олег Николаевич, думали о кино в разные ваши времена?

— Вопрос вопросов. Сам наигрался вволю. Профессии театрального актера и киноактера — разные принципиально. Профессионалы знают это, а публике обычно невдомек. Но я так часто отвечал на сей вопрос в интервью, что можно составить отдельную книгу из моих высказываний. Тут и поход чуть не всей труппой «Современника» на фильм «Строится мост», и в 1971-м, когда я уже возглавлял МХАТ, беседа для «Недели»: «Кино я люблю за восстановление чувства правды. Вы заметили — наиболее живой, дееспособный тот театр, актеров которого часто приглашают в кино. И наоборот...» Многие думали, что для меня кино ничегошеньки не значило. Так думают даже близкие люди. Нет, значило. «Это, наверно, можно сравнить с тем, что испытывает художник, когда пишет натуру. Тут все реально, и он стремится передать именно реальность и ничто другое. Художнику необходимо работать на натуре, а актерам театра сниматься в кино, потому что камера, которая следит за тобою, требует абсолютной подлинности. Любой наигрыш она замечает — и голос не надо форсировать, и если ты идешь по болоту, ты идешь по болоту, и ноги вязнут, и усталость настоящая, а иногда — и опасность».

— Я видела ваши ответы журналистам, в том числе этот. Сумма: правду следует нести, личное я иметь, в кино сниматься. Так?

— Портальная авансцена физически приближает актера к зрителю. В «Современнике» мы старались обратиться к зрителю всеми способами, в том числе организацией собственно сцены. Чтобы приблизиться к правде сценой и всеобщим движением. Двигались все. Убрать то занавес, то стены, все убрать, войти в полное и максимально доверительное взаимоотношение. Где тут поместится личное я, это личное дело я. В кино

— сниматься. Что до личного я и как его сохраняет актер, то ни рецептов, ни достоверных наблюдений нет. Не может быть.

— Представьте: на днях случайно включаю телевизор, а там известный артист театра «Современник» отвечает на вопросы — где актер оставляет роль после спектакля и каковы его личные отношения со временем его жизни.

— Актеры любят приврать на тему «где ночует роль». А вопрос журналиста о времени жизни... Да уж. Вопрос для темной подворотни. Но я их понимаю: разговаривать с актерами трудно. Не знаешь, с кем говоришь: с имяреком или с его ролями. А вдруг роль слишком приклеилась? Лучше уж о погоде. Хороший актер и дождь сыграет, если попросить. А если серьезно, то мне долго казалось, что театром можно перевернуть мир. Уговорить людей быть людьми. Но есть нерушимые стены, и самая крепкая из нерушимых — та самая любовь, которую испытывает зритель к актеру. Потому что зритель любит образ. Но ведь образ — посредник... Зритель вышел из театра, пошел дальше, и я его не догоню. Время истекло.

— Упомянутый актер «Современника», заметно жалея журналиста, сказал, что даже *топовые* физики мира не знают, что такое время, и если будут еще фундаментальные открытия, то в первую очередь они будут о времени.

— Хорошо выкрутился.

— А что касается ролей и образа как посредника... Конан Дойла читатели обожают за Холмса, а не за его исторические романы, и пока писатель не понял роли образа, публика учила его жестко: гробовым молчанием.

— Та же история с любовью. Слияния жаждешь — и никогда не получаешь, пока не перестанешь его жаждать.

«Категория сценического общения»

Артист — профессиональный насельник второй реальности. Режиссеру еще веселее: живет в своих ста и в чужих тысячах измерений, а планируя спектакль — что из классики, что из современности, — неизбежно сдвигает циферблатное время на час или пятьсот лет, и не догнать его простой мыслью наблюдателя. Мальчика учила играть и ставить великая женщина, княжна Кудашева. Один ее ученик — Евгений Борисович Рашковский, доктор исторических наук — написал о ней точно, красиво, правдиво: «Она настаивала на важности обоснования Станиславским категории сценического общения. И дети, и подростки понимали ее. А ведь подростку — в необходимом полудетском его самоутверждении — так важно иметь именно взрослого друга за пределами и семьи, и школы. Тем более, что подростку, в особенности с творческими задатками, всегда в той или иной степени одиноко на свете. Бездомная, она открывала нам подлинные жилища мысли и культуры...

О, если бы она знала, сколь созвучны были ее программы сценического воспитания трудам тех мыслителей Запада, которые в ее годы утаивались от «советских людей»: скажем, Карла Ясперса или Эриха Фромма, настаивавших на идее коммуникации (т. е. проходящего сквозь глубину личности и внутренне пересоздающего личность общения) как на одну из непреложных предпосылок достойного человеческого существования! <...> Актерская работа над собой, работа над ролью, работа на сцене — поначалу в жалком пространстве арбатского офиса (где и сцены-то как таковой не было), а уж позднее, в конце 50-х, когда Киевский дом пионеров получил достойное помещение на Кутузовском проспекте, с настоящим залом и настоящей сценой, — эта работа была для каждого из нас не только школой театральных азов, но и школой собственной личности. Бесконечно раздвигающая свои образы и смыслы сценическая «коробочка» <...> и внутреннее пространство человеческой души оказывались взаимно обогащающими и взаимно обратимыми <...> Еще одна удивительная черта Александры Георгиевны: при всей страстной ее любви к театральному искусству она не стремилась поверстать всех в актеры. В каждом человеке она — именно через театральные труды (упражнения, этюды, праздничные капустники, через анализ текстов и репетиции, через строгую дисциплину спектакля или концертного выступления) — она стремилась отыскать в юном человеке его

собственные предпосылки и собственное избрание. Но вот само это присущее ей чувство внутреннего пространства человека, разрастающегося в творческом общении, приводило к тому, что из стен Студии вышла целая плеяда замечательных русских актеров...»

— Общение на сцене — как *просто* звучит. Приучая к общению на сцене, вы, насколько я знаю, стремились вовлечь всех актеров труппы в постоянное общение в жизни. Даже Новый год встречали вместе. Они оказывались в потоке общения столь мощном, что не могли один без другого пошевелиться. Вам одна актриса потом припоминала это как *коммунизм* — я сама слышала лет пять назад. Театр единомышленников не всем был по плечу, но были и понимающие. Елена Юрьевна Миллиоти рассказывала мне о некоторых... хм... формах коллективизма: «Мне, которая пришла вообще из МХАТ, из этой академии, где все было размеренно, все годами поставлено... первый был удар, что мне сказали: «Ну ты-то не будешь получать 80 рублей. Какая у нас там самая маленькая зарплата? Сколько? 69? Ну, ты и будешь получать 69». Я говорю: «Интересное дело! У меня 69 Фролов^[9] получает, а я — 80, меня так тарифицировали». Олег: «Мало ли что тебя тарифицировали! Ты какой строитель, ты только вошла! Что ты сделала для театра? Фролов уже целый год — смотри, сколько он играет ролей, как вложил в театр! А ты только что пришла и будешь 80 рублей получать? Нет, отдавай эти деньги в кассу театра». Я: «Да дома отдам». Олег: «Нет, дома не отдашь. Отдавай сейчас, в кассу, мы отдадим ему, а он как хочет, так и распорядится. Может, он пойдет на пиво истратит». Так смешно, что мне приходилось отдавать эти деньги. Гена тут же, рядом. Говорю, отдаешь или нет? И брала у него свои деньги. Смешно. Ну, вот и первое, с чем я столкнулась. Ладно, ерунда. Но потом... когда мы получили помещение и все-все... господи, как муравьи, всё чистили, люстру нам спустили, мы сами мыли люстру, мыли лестницу парадную... вычищали всё это... я не знаю... это просто счастье, что нам — нам! — это подарили. И все участвуют, все равны! *Перед искусством все равны* — ефремовский постулат...»

— Строительство театра во всех значениях слова. Конечно. И люстру мыть, и мебель носить.

— Еще Елена Юрьевна рассказала, как у вас в конце сезона труппа голосовала: кто остается, а кто на скамейку запасных. И как все безумно боялись голосования: «Знаете, раньше была игра *во мнения*. Один человек выходил — наверняка в вашей семье играли — за дверь, а все сидят в кружочек и про этого человека каждый говорит. Потом человек входит и ведущий говорит: «Я была на балу, слышала про вас молву». Один говорит,

что вы добрая, второй — что завистливая... Кто сказал, что завистливая? И ты должен угадать и указать. Ефремов *был на балу*, человек выходил, и в открытую каждый член труппы должен был высказаться по поводу того, кто вышел: какое о нем мнение у тебя. Как он вкладывается в театр? Это — главный вопрос. Какой он строитель театра? Что сделал для театра? Со всех позиций — и художественных, конечно, — все обсуждалось. Могли сказать, например: он прекрасно сыграл роль! Но что он сделал для театра? Участвовал ли он в жизни театра? Общественные моменты, еще что-то... «Нет, у него дела были на стороне...» или «Он снимался в кино...» Грех не то чтобы смертный, но во всяком случае ты вне театра. Не все силы на театр тратишь! Понимаете, к примеру, у нас от званий сначала отказались. Или машины, например, ни у кого не было. Когда Козаков завел машину, все сказали: «Ну ты, Мишка, буржуй! Откуда ты на такую зарплату?» Но он снялся — ему позволили — заработал деньги, купил машину. Эта была единственная машина в нашем театре, и Мишка на ней ездил и возил всех. Его, конечно, эксплуатировали по полной... Так что какие-то были вещи, которые шли абсолютно вразрез с моим мхатовским восприятием. Но самое главное, что, конечно, Олег сам вкладывался. Мы были все в него влюблены. Его все обожали, все любили. Потому что он был для нас царь и бог. Он был для нас и руководитель, и вождь, и фюрер, и кто угодно! Я не любила слово «фюрер», я его не употребляла. Мне оно не нравилось. Вождь! Предводитель. Человек, который... как сказать... предощуцал, предвидел будущее. У него был какой-то... свет, куда нас вести, как Данко, понимаете? Данко! Который сердцем освещал дорогу! Он был и романтической фигурой, и в то же время создал семью! Театр был семья. Дом... как его не любить было! Если он любил каждого! Он как отец о каждом заботился. Понимаете, он был и великий педагог, и режиссер. Я думаю, он как Станиславский...»

«Воспитанная в идеях интеллигентской культуры конца позапрошлого — начала прошлого века, Александра Георгиевна была человеком формально неверующим. Но ее непреложная вера в наше призвание любить людей, служить людям, и ради людей служить ценностям нравственности и культуры была бы неплохой школой для нынешних формально «верующих», но лишенных подлинного нравственного стержня поколений. Того стержня, без которого любое верование превращается лишь в надменное суеверие», — пишет историк Рашковский о первом педагоге Олега Ефремова. Неверующие (тут кавычки в семь рядов со всех сторон) тоже приходят на служение. И служат. Более не коснусь моей

теории, хотя практика ее недурственно подтверждает.

Эксперимент. *Внимание! Творчество первично, а реальность-так-называемая вторична.* То есть не жизнь отражается в искусстве, а искусство формирует жизнь. Но это я сейчас сказала, а в известный период за мысль о первичности творчества, Творения, о тварности мира — можно было поплатиться мыслящей головой. Скорость роста идеологического поля в СССР была феерическая: дебютное кино (1924) Эйзенштейна «Стачка» было еще немое. Кино вскоре заговорило, задышало и выдохнуло образную систему, пригодную для укрепления веры в коммунизм.

Мысль о первичности, как помнят ровесники Ефремова, есть основной вопрос философии. В советское время следовало говорить, что первична материя — никак не дух. В юности О. Н. отлично учился, знал материалистическую идеологию наизусть и даже пытался понять. Развитие человечества продвигалось экономическими формациями и борьбой классов. Не было ничего важнее, чем классовая борьба, и отражать ее усиление по мере продвижения к коммунизму — вот задача искусства (*sic!*). Это я доступно пересказала установки социалистического реализма для тех, кто готов, зевая, фыркнуть «что за бред!» — и умчаться на выставку *contemporary art*. Подождите, дети. Не спешите: прежде чем ваша свобода фыркания стала привычной, пролились реки крови. Куда б ни ворвались вы с мороза сейчас — дерзкие, амбициозные, — знайте: пороги *обиты*, с одной буквой б, до вас, и музыка, рвущая ваши уши, растянутые пластиковыми тоннелями, тоже прошла путь не по лепесткам, а по шипам, и среди тех, кто рвался, ошибался, падал и вставал, были герои современного искусства, никак вам ныне не известные. Что, страшно?

Подростку Олегу в школе рассказали, что была некая обезьяна, которая изрядно потрудилась и встала на ноги. Он запротоколировал. Подумал-подумал, и вот — ученик 9-го «Б» делает конспект «Краткого очерка теории Дарвина», но не по источнику, а по К. А. Тимирязеву. Сначала излагает как надо, по учебнику. Про обезьяну (о которой у Дарвина ничего нет, но Олег не знает Дарвина, он знает учебник — и чуёт подвох, чуёт).

Внезапно подростку становится смешно, и он заканчивает задание — юмор невероятный — цитатой:

...у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Бедная училка, видимо, не нашла крамолы в смелом соединении Пушкина с пересказом Дарвина и щедро поставила пять с минусом. Синим карандашом: 5-

Я вертела тетрадку так и сяк — за что минус? Помоему, автор конспекта прекрасно понял, что его надувают. Выкрутиться из интересного школьного положения нереально, а Пушкин — он ведь нам всегда поможет?

Тонкий демагогический талант пригодится ребенку и впредь, когда дело дойдет до разговоров о театре в верхах.

Искусство манипулирования (обаяние) и мистификации дано было ему в особо крупных размерах. А все начиналось милыми шутками: прицепишь двусмыслицу из Пушкина к пересказу из Дарвина — и все шито-крыто. Хоть и с минусом, но пять.

Ежели дитя было столь догадливо и склонно к инсайтам, может, оно и еще кое-что рано поняло? Может быть, его любимый писатель, озадачивший белый свет неформатной комедией «Чайка», тоже из ранних философов в том же значении «*ты вечности заложник у времени в плену!*»!

*

Действительность в революционном развитии бывает удобна для определенных искусств, поскольку конфликт всегда в наличии: я прав, ты — нет. Пока ребенок ломает игрушку, ему весело. Поначалу. Пока не отшлепают. Потом он вырастет и обнаружит несправедливость: на той стороне ограды трава всегда зеленее. Не каждый доживает до мудрости, что трава везде зеленая. Поначалу слепит блеск современности. Даже Айседора Дункан, танцевавшая своим возмутительным босиком, в ушедшем веке была *современным искусством*. Даже Бродский, переносивший слова и фразы по частям на другую строку. Даже Шёнберг, придумавший двенадцатитоновую додекафонию. Даже Джотто, *когда-то*. Фыркайте. Теперь можно фыркать. Свобода фыркаться заложена в конституции страны, на государственном языке которой написаны эти строки.

В юности Олега стилистика книжного общения с массами была иной: «О Сталине — создателе Красной армии, ее вдохновителе и организаторе побед, авторе законов стратегии и тактики пролетарской революции — будут написаны многие тома... Только он, Сталин — непосредственный

организатор и вождь пролетарской революции и ее вооруженной силы». Так выражался, к примеру, маршал Клим Ворошилов, крупный партийный и государственный деятель своего кровопролитного времени. Так умели выражаться все, кому была дорога голова. Да и те, кто головой не дорожил, тоже умели выражаться на языке идеологии, даже если ненавидели ее. Не выучить было трудно, поскольку формулы окружали человека. Стиль был отточен. Никаких шероховатостей. Советская эпоха — самая стильная в мире.

Замечено: как только человек входит в идеологию, как в скафандр, хоть в космос отправляй, он напрочь теряет чувство юмора. Стиль его речи делается суровым и непримиримым. А современное искусство вечно норовит что-нибудь разломать, снести границы, расширить представления — ужас что позволяет себе современное искусство!

Когда Олег Ефремов возглавил театр «Современник», он сам лично стал *современным искусством*. Вроде бы ничего вдребезги не разнес, но что-то ведь нарушил. Иначе зачем бы люди ночами стояли в билетную кассу? Хотя О. Н. был уверен, что наоборот — вернулся к истокам, к Станиславскому. К истокам многие рвутся, когда понимают, что у апостолов стало плохо с юмором. Хотят знать — как там у отца-основателя? Попытки подобного демарша бывали вредны для целостности организма и его головы. Все, кто во времена Сталина хотел *вернуться к Ленину* и был уличен в этом хотении, всегда имели шанс встретиться с Лениным непосредственно, причем довольно скоро. Все, кто в зрелые советские времена хотел сделать что-нибудь театропригодное, обязаны были поклясться Станиславским. Вне основ великого учения — в обоих случаях никуда.

«Очистить» Ленина или Станиславского — это один и тот же религиозный подход. Ленину удалось за несколько лет создать новую веру — причем для всех, от детей до стариков. Светлая цель — мировая ли революция и всеобщее благоденствие либо театр единомышленников — была во многом фикцией, мир быстро обнаруживал непредсказуемость и сложность, однако наличествовали смысл и подъем, кипело творчество и буквально ощущалась наэлектризованность коммуникации. Были великие свершения, которые требовали духовно подкрепленного единства, и в единстве обреталось настоящее счастье. Никогда не формулируя своих задач этими словами, тем не менее о единстве в движении к общей цели вспоминают и современниковцы, и мхатовцы. И совсем не случайно именно Художественный театр встроился в советскую жизнь и выжил.

Вешалка Корша

Театр *не* начинается с вешалки. Вздор. Он начинается с вешалки Корша. Федор Адамович Корш основал в Москве свой частный театр в 1882 году. От Корша-частника до 1897-го и восемнадцатичасовой беседы Немировича-Данченко со Станиславским в ресторане «Славянский базар» еще далеко. Основатели будущего Театра еще не знакомы, они и подумать не могут, что малый вешалочный бизнес Корша — 20 копеек с посетителя — однажды войдет в поговорку. Вешалка перепрыгнет через сад «Эрмитаж», обежит улицу и войдет со служебного входа Художественно-общедоступного театра, которого еще нет. Гениальный Ф. О. Шехтель еще не знает, что будет строить миллионерам, сотворит шедевр — дом Театра в Камергерском — своими руками, но после революции умрет в бедности, больным. Когда юный рисовальщик Шехтель подружится с юным Антоном Чеховым (в 1879 году), еще никто на свете не знает, что через двадцать лет они оба станут символами Театра. Чехов будет называть Шехтеля величайшим архитектором мира, а тот оформит первый сборник рассказов Чехова. Но пока не пришло время, мило химичит ловкий Корш, блистательное и трагичное будущее никому не известно. Итак.

Не вешалка-гардероб-плечики-распjalки втиснулись в историю, и не тот театр с нее начался. А вышло вот что: в начале своей негодии присяжный поверенный Корш, наблюдательный и оборотистый, арендовал вешалку в театре мадам Бренко. Хозяйка театра, желая привлечь публику, раздавала контрамарки для видимости, что зал полон. (Практика бесплатного приглашения знакомых жива по сей день.) Но контрамарочник не делает кассы, и вот что удумал хитрый Корш: взыскивал с каждого контрамарочника деньги, отчего при всяком сборе оставался в барыше. Мадам Бренко все-таки прогорела и прекратила свое дело. Осталось товарищество артистов. Оно переехало в театр Лианозова в Газетном переулке, и Корш завел вешалку и там. В конце концов вешалки вместе с театром перешли в его руки. Мелкий бизнес как фундамент крупного. А что? И мы не лыком шиты.

А не удумал бы Корш в театральных пределах мадам Бренко брать по двадцать копеек за хранение одежды, не было бы книги, которую вы читаете. Но следует запастись терпением. Магия будет с полным разоблачением. Потому и пришлось начать с вешалки, что бывают глупые, неказистые легенды-оборванки. Бомжуют по углам, теряя последние

лохмотья смысла. То есть неправильно расположена вешалка Корша в наших устах. Не туда воткнута. Конечно, воспоминания современников — не Мосгорсправка, но все равно театр Корша действительно начался с мелкого бизнеса того же Корша. То есть не вообще театр начался с вообще вешалки, а Корш открыл мелкий бизнес — и выиграл.

Помните, как издевательски шутил Микеланджело? Убираю-де лишнее с куска мрамора. А за ним еще человек десять гениев отсекали — на словах — лишнее, чтобы найти свою «Пьету» в глубине глыбы. Но вослед идет веселый пользователь жизни — простой человек. Он сосредоточенно отсекает все, что кажется лишним ему лично. И вместо гениального отсечения лишнего рождается, скалясь, урод, и это уже вандализм. Он шурует везде. Вешалка Корша, ставшая просто вешалкой, без Корша, есть языковой вандализм. Уродство. Ошибка в речепорождении. Обывателю проще сказать глупость — *театр начинается с вешалки* — чем сказать, как есть. Унизить и театр, и вешалку, и Корша, и даже Станиславского, которому приписали эту чушь. Нехорошо. Не то.

Войдет вешалка Корша и приклеится ни за что ни про что к Станиславскому как справка о внимании к мелочам театрального быта. Несправедлив мир легенд. Хотелось сказать одно, а вышло другое. Хотелось сказать, что отцы Театра продумали все до атома, и гениальный архитектор Шехтель создал стиль, облик, и в интерьере Художественного театра играет каждая деталь и — вешалка вошла в поговорку. Неправильно вошла, не с той стороны. Забудьте про вешалку — думайте о Корше. Иначе будет опять *не то*.

Не то — выражение, то выкрикиваемое, то выборматываемое чеховскими героями в пьесах. Слово пароль для своих. Чехов — русский классик, обожаемый Олегом Ефремовым ввиду неочевидных причин. У серьезных отношений всегда неочевидные причины.

*

Ничего страшного, что в этой книге мало постраничных сносок, а в конце нет научных примечаний. У нас тут хоть и документальный, но роман, а не диссертация.

Вы пользуетесь Интернетом? Даже дети могут уточнить, что такое колосники, кто такие Немировичи-Данченко и почему их двое, а также сколько раз упомянут Олег Николаевич в книге Татьяны Васильевны. Подсказка: один (1 раз). Цитата: «Ах, как хочется сыграть «Вишневым

сад»! Ефремов не разрешил мне «гастролировать» у Плучека, хотя я ничего не репетирую во МХАТе. Почему, Господи? Почему? *Доронина. Дневник актрисы. Запись 7.12.84*».

Сведения о личной жизни героя, приводимые в книге, нередко противоречат легендам (сколько раз, где и с кем).

Вследствие моих изысканий, бесед и времени, прожитого в архивах и беседах, родился другой О. Н.

Неуютно будет гляцевым зевакам и юзерам бокалов и красоток: водка, молодка, селедка и балалайка расположены по другому адресу. Тоска схватит за горло театральные ведов. Тут для узких специалистов — ничего. Здесь мой Ефремов, а я писатель. Но прочитала бумажный архив. Иначе бы не приставала бы к своему герою с вопросами.

— Олег Николаевич, вы были счастливы?

— Пустое это — счастье... Давайте расскажу о любви. Она вымотала мне душу. Я в том году, когда влюбился в нее — с горя выпил, кажется, ведро. Это примерно 1964 год, я уже давно руковожу, театр процветает, гастролирует... Нет. Не то.

— Билеты в театр «Современник» были, можно сказать, конвертируемой валютой. За билетик в театр решали многие проблемы. Из очереди выносили не только билетики, невест, женихов, друзей, но сладчайшее чувство единения. За ним и сегодня бегут спотыкаясь, поскольку эгрегор дает энергетическую защиту. Ручеек личной эмоции вливается в общий котел. Словом «эгрегор» обычно пользуются эзотерики. Ничего страшного: слово как слово. Ладно, пусть: живут в своем *комьюнити*. Никто ведь не отказывается от единомышленников? Слаб человек. Если повезло, встретились, твоя душевная антенна отличила своего от чужого, этот комфорт не забудешь. Счастье падает в руки артисту, если он выступает перед залом, где условно он сам и находится, занимая все кресла. Когда родился «Современник», в СССР не говорили о целевых аудиториях, но суть была та же: попасть в адресата. Прицелились Ефремов, Кваша, Евстигнеев, Толмачева, Табаков, Волчек и попали прямо в сердце. Легенда о театре написана в красках оттепели. С оттепельной палитры обычно берут временное ослабление цензуры, порыв к правде, свободе, ЮС съезд коммунистической партии, реже говорят о новом типе любовных отношений. О Ефремове критик Б. Г. написала, правда посмертно, что даже перестройку начал именно он, причем не в 1985 году ввиду миссии Горбачева, а в 1953 году ввиду кончины Сталина. Это все, Олег Николаевич, о вас. Хотя вы хотели обнять...

— Имя называть не будем. Я любил ее с осени 1963-го. В июле 1964-го

не выдержал и начал признаваться в любви дневнику. Изнемогал. Фразы неточные, повторы, но ведь это бормочет влюбленный. Объяснялся в любви, вставал на колени, целовал — и записывал все это. Она в то время любила другого. Не мужа, конечно. Я неоднократно делал ей предложение. Она изводила меня. Вечером 13 июля на собрании постоянной труппы она все время говорила с тем своим — который не муж, но которого она все еще любит. Или не любит. Она сказала мне, что ей, возможно, удалось преодолеть... Я звал ее в буфет. Она не шла, пока я не сказал ей, что куплю конфетку. Смотрел спектакль. Стоит она на сцене — зубки гнилые, мордочка остренькая, фигуры нет никакой. И думаю: что ж ты такая неприступная? Даже не так подумал. Я думал: вот влюбился я в это довольно неидеальное существо, недоброе, хитрое, чванливое, эгоистичное, самолюбивое и т. д., и оно в грош меня не ставит, а я распластываюсь, унижаюсь...

— Я когда читала эти жуткие страницы, чуть не рыдала, хотя там было и над чем повеселиться — особенно над перепадами любовь-ненависть. Ваш вечный маятник. Ко времени влюбленности в эгоистичное существо вы уже почти двадцать лет писали дневники. Там все время репродуцируется история со скамейкой — это я о вашем первом рассказе, написанном на Севере. Постоянно идет борьба — и всегда с одним и тем же результатом. Всегда — сказка с вашей *идеальной женой*. А ваши стихи — кривые по форме, неловкие, но чудесно горячие по раскаленному чувству... Вы любите стихи?

— Пушкина люблю. Запишите: главное — Пушкин. Моих стихов никогда нигде не печатайте. Публично не исполняйте. Запрещаю.

— Безусловно. Лучше я расскажу вам о Политехническом музее. О чтениях близ памятника Маяковскому, о том, что вы и без меня знаете и пережили. О Лавровой, любившей Вознесенского. Кстати, Татьяна А., взявшая красивый сценический псевдоним Лаврова, училась на одном курсе Школы-студии МХАТ вместе с Еленой Миллиоти, а мы с нею, то есть Еленой Юрьевной, недавно разговаривали. Как светло на душе от воспоминаний искреннего человека!

— Ну давайте, расскажите.

— Тут, Олег Николаевич, вот какое дело... Сначала про стихи. Однажды поэтесса Лариса Васильева, обедая в ресторане ЦДЛ с коллегами (еще в советское время), стала участницей разговора о поэзии между поэтами Межировым и Евтушенко. В мемуарах Ларисы Николаевны взгляд историка не мешает взгляду женскому и наоборот, посему за точность передачи смысла можно ручаться. Итак, цитата: «Прервав свой разговор

справа, Межиров внезапно повернулся влево, через меня, к Евтушенко, и своим завораживающим голосом говорит:

— Я никогда не прощу тебе, Вознесенскому, Бэлле, Булату того, что вы своими организованными сочинениями, своей шумихой заслонили путь целому поколению к океану настоящей поэзии.

— Ты слышал? — спрашивает Евтушенко у Аксенова.

Тот усмехается:

— Согласен с ним»^[10].

*

— Олег Николаевич, есть у меня тезис: люди обожают справедливость, поэтому в мире разлита смертельная жестокость. То же с правдой, в которую все вроде бы тоже влюблены. У биографа детский кураж: сейчас как найду правду! В самый разгар сбора моей правды о вас случилось несчастье: 4 февраля 2019 года умер композитор Вячеслав Овчинников. Помните, в шестидесятых вы гусарствовали в образе Долохова в «Войне и мире» Сергея Бондарчука? А Овчинников к эпопее «Война и мир» написал музыку, и вы все вместе получили премию «Оскар», помните? Я сначала запомнила вас именно как Долохова, гусара и дворянина. На фоне гениальной музыки Овчинникова к гениальному фильму Бондарчука. Мне было три года, потом четыре, пять, восемь, — фильм вышел и молниеносно прославился, а вся съемочная группа, включая вас, стала навек моей семьей, потому что композитор Овчинников — мой родной дядя. Младший брат моей матери. И надо было такому случиться, что я писала книгу об Олеге Ефремове в 2019 году, в начале которого умер Овчинников, мой крестный отец, и вместо уже полного сиротства я получила как единственно возможный привет из моего детства — вас. Никого не осталось, а вы есть — как моя книга, а книга это жизнь. Поэтому я первым делом кинулась за правдой. Для меня, маленькой девочки, Олег Ефремов — тот гусар на подоконнике. Я даже не заметила, как вас разжаловали в солдаты. И вспышка — дуэль с Пьером, когда вы ровно и нагло идете к барьеру, потом падаете и жуete снег, а потом с исключительной театральностью и слезой сожалеете о вашей матери, которая этого не перенесет. Сегодня пересмотрела первую серию эпопеи — как вы идете в строю! Солдатом — с той же миной, с которой пили коньяк на подоконнике. Ничего-то я ребенком не понимала — как надо держать лицо, жить внутри образа неотрывно, кожей, по Станиславскому

перевоплощаясь.

— Да, лучше уж поговорить, а то путаницы много. Один говорит — за меня — *вот и всё*. Другой *вот и все дела*. Говорят, это было мое любимое присловье.

— Я триста шестьдесят шесть дней говорила с людьми о вас, читала ваши записки, но ни разу не видела такого присловья, которое можно назвать вашим любимым или часто повторяющимся. *Все дела* — мне кажется, это что-то успокаивающее для коллег. Еще: *не ставь точку* как режиссерское указание. Режиссер, требующий невозможного, обязан иметь шелковый кнутик и железный пряник. Вы с актерами беседуете постоянно, роль исследуете, в актерскую душу входите аккуратно, предварительно постучавшись. Ласковый-ласковый.

— А с партийными руководителями, оберегающими идеологическую невинность всего советского народа! Они мне то запретят, то закроют, а я не обучен мазохизму. Но внутри себя надо найти управу на... даков. Они это чувствуют.

— Для расширения кругозора юной аудитории читателей я буду приводить основные штампы, без абсолютного знания которых никто не мог руководить идеологическим фронтом.

— Время истолкования штампов возьмите на себя, пожалуйста.

— Можно назвать эту работу красиво — «деконструкция». След в след по времени пройти назад, в 1917 год, посмотреть, чем начиналась легенда о коммунизме...

— Песней о буреви́стнике. Оборванной бессмыслицей *человек звучит гордо*. Небывалой *каплей раба*. Советами рабочих депутатов. Вся власть народу. Земля крестьянам. МХАТ — Министерству культуры. И, конечно, лозунгом-заклинанием «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».

— Никто не замечал, что переведено с ошибкой. По-немецки там не соединяйтесь (сексуальненько так), а *объединяйтесь*. Перевели через пень-колоду, за то и поплатились. А можно сначала о том, что волнует народ по сей день? Его волнует, кем и сколько раз вам доводилась Нина Дорошина, потом ее отношения с Далем; ваши споры, если таковые были, с Т. В. Дорониной, ваш приход во МХАТ в 1970 году и разделение на два театра в 1987-м. Более народ не волнуется ничем. Даже не догадывается, чем еще надо волноваться.

— Ну, чтобы народ не волновался...

— Я обязана предупредить читателей, что идейно-тематической основой своей книги считаю вашу режиссерскую работу над образом Сирано. «Дорогой Олег! — писал вам Юрий Айхенвальд в 1992 году. —

Очень бы хорошо, если б ты в противовес нынешней атмосфере беспокойной тоски, рвачества и хамства действительно поставил бы «Сирано де Бержерака»...»

— Я его любил, уважал, чтил. Юрий своим переводом сделал моего Сирано — начиная с 1964 года, когда мы в «Современнике» заказали ему перевод и поставили с Игорем Квашой спектакль. Потом еще — через тридцать лет, когда написал мне это письмо и когда его уже не было на свете. И когда я в 1999 году начал репетировать спектакль в память о нем.

— Вы добрый и дипломатичный человек. Были еще репетиции в самом начале вашей мхатовской эпопеи, когда Сирано играл Стриженов, а Роксану — Мирошниченко. Дело не пошло. В последующие годы вы регулярно вписывали в план эту постановку, а она каждый раз куда-то девалась. Поэтому я не верю, что репетиции 1999—2000-го были только памятью о переводчике. Олег Николаевич, в силу обстоятельств я теперь лучше знаю вас и контекст, поскольку прочитала тексты друзей, вышедшие в свет после 24 мая 2000 года. То есть книги, статьи, диссертации — их вам уже не прочитать, но я расскажу вам. Я читала ваш архив.

— Айхенвальд написал о Сирано чудесную заметку для детей, читали? Мы оба поначалу — и я, и Юра — всячески уходили в сторону перьев и шпаги, чтобы зритель не сразу понял, о чем речь. Чтобы понял потом, когда придет домой. «Как и Д'Артаньян, Сирано существовал на самом деле, и оба они жили в Париже примерно в одно время. Правда, о Д'Артаньяне и его друзьях Александр Дюма написал несколько томов, а о Сирано де Бержераке французским поэтом Эдмоном Ростаном написана только пьеса в стихах, но пьеса, которая много лет не сходит со сцены театров всего мира».

— Говорят, вы не хотели, чтобы в фильме «Когда я стану великаном» школьника-поэта играл Михаил Олегович, в ту пору мальчишка. Почему вы возражали?

— Ну, как видите, не так уж я и возражал, если Мишка все-таки сыграл Петю, и я на минутку заходил...

— Ваша самая бессмысленная роль во всей вашей кинокарьере. Явился-де начальник из отдела образования, улыбнулся широко, посидел на столе, вопросительно поглядел на восьмиклассника и поэта Петю, запомнился лучезарным лицом — после чего испарился из фильма, хохоча. Что это за роль? Вставная челюсть?

— Вы помните, что фильм начинается дымовой завесой из кружев на рукавах, танцуют дамы в бальных платьях, чуть не с кринолином, а голос за кадром вещает о галантном веке, когда плащ и шпага — и так далее.

— О да, и на пол летят сигнальные платочки, перчатки, а влюбленные переговариваются знаками своего легендарного века, в кошельках звенят монеты, а картинные дуэлянты неспешно раздают выпады, словно извиняясь перед соперником, что вынуждены нанести ему смертельный ущерб.

— Один из лучших способов спрятать правду — объявить ее во всеуслышание. Из природной деликатности Эфрос не смог сказать таганским куклам все, что о них думает, и кукольная правда убила его. А он любил артистов и понимал: «День, когда вечером идет «Ромео и Джульетта», для меня мучителен. Потому что я знаю, сколько крови он будет стоять актерам. Кто не играл Шекспира, тот, возможно, этого не поймет».

— Режиссер подсказывает стихи влюбленным, лишенным дара слова. «Сирано» в 2000-м — завещание. Нужен наследник.

— Режиссер — влюбленный диктатор. Станиславский учил актеров не *показывать*, а *быть*; зал следит за героями, а кто будет соперничать актеру? Я с самого первого курса хотел сказать всем, что ансамбль необходим жизненно. Одна девушка думала, что я начетчик, идейный комсомолец, и мой коллективизм — советская коммуна на сцене. А я сразу понял, что артиста надо беречь. Станиславский учил беречь личность. Его вершинная мысль, мечта, идеал — жизнь человеческого духа на сцене — достижима только через живую личность актера. Ей больше неоткуда прийти.

— Тем более когда актера, как говорит другая девушка, нет и быть не может. Правильно, Олег Николаевич? Он растворяется — и вечный поиск себя обеспечен. О вашем приходе во МХАТ в 1970 году Ирина Мирошниченко, намеренно путая следы, вспоминала в XXI веке: «Ефремов пришел со свежими силами, с желанием оживить театр, сделать его современным, смелым, новым, прогрессивным. Конечно, «не нарушая традиций». Труппа понимала, что вперед с ним пойдут не все, и мы проходили разные этапы — и деление, и трудные минуты, когда Ефремова хотели свергнуть, умаляя его достоинства и имея в виду только недуги и недостатки, которые есть у каждого человека. И тем не менее целая команда пошла за ним, потому что это был наш Ефремов. Ефремов, который ненавидел премьерство, который говорил нам: вы команда, между вами не может быть зависти или ревности. Ефремов, который хотел других отношений в театре, хотел командного духа, единомыслия. Он жил этим, поэтому и прожил так мало — всю свою жизнь он вложил в театр».

— Хорошо сказано: вперед, но не нарушая традиций {смеется}.

— Актеров, говорят, вы знали по именам. Всю труппу. Актер есть? Он видимо-невидимая сила, но он есть?

— Актер всегда в поиске: каков я? Где я себя вчера оставил? Пойду посмотрюсь в зеркало. Один мой друг прибыл на похороны своей матери. Он любил мать и страдал искренне. В квартире, где шли приготовления, были забраны черным зеркала, но в коридоре у верхнего края рамы чуть соскользнул траурный креп, и мой друг увидел себя в зеркале — чуть-чуть. В этот краткий миг он успел подумать: как я выгляжу, как у меня с лицом, достаточно ли... Только я им не говорил прямо, и вы не говорите. А, например, Андрей М. говорил студентам с порога, на первом курсе Школы-студии МХАТ: «Девочки, вы погуляйте, а мальчики останьтесь, надо поговорить». Девочки выходили, а педагог огорошивал: «Запомните — вы никогда не будете мужчинами. В вас не будет стержня. Вы утратите личность. У вас будет неудачная личная жизнь. Хотя, конечно, публика будет рукоплескать и требовать автографов. И я пойму вас, если вы сейчас же встанете и пойдете писать заявления об отчислении».

— И тогда режиссер, пропитанный ужасом Кристиана, вечного красавчика, лишённого слов, которому осталось жить полчаса, — тогда режиссер Сирано снимает кружева, садится за режиссерский столик и опять говорит им слова, подсказывает, *что надо говорить*, чтобы выжить. Вы говорили актерам в марте 2000 года, когда репетировали дома, в вашей квартире на Тверской, что с «Сирано де Бержераком» всегда есть опасность *тюза*, то есть спектакля для детей и подростков.

— Но Кристиана убьют. И Сирано убьют. Всё серьезно. И как сказать взрослым людям, что мы играем не трагедию вообще, а трагедию режиссера, и его зовут Олег Николаевич Ефремов? Я не мог им сказать об этом ни слова. Полина Медведева, кажется, понимала. Она репетировала Роксану и стремилась понять, что же мы играем и кому. Она единственная понимала, что в девяностые пришлось задуматься на тему *кому* — в абсолютно ином ключе, нежели в советское время.

— В записях репетиций не раз сквозит, что это самая важная для вас пьеса «о духовном совершенстве. О каком-то крайнем, высшем проявлении человеческого духа. Может быть такое или нет? Я мучаюсь этим обстоятельством. Я не боюсь, я ничего не боюсь... Вплоть до того, что... я в жутком положении нахожусь. И болезнь моя не для моего характера. Дыхание связано с движением. А когда движение сбивает дыхание, очень тяжело». И тогда, словно утешая вас, актриса, репетирующая Роксану, говорит вам: «Почему вы все время говорите, что это тюзовская пьеса? Мы сыграем». Полина Медведева на репетиции сказала потрясающую,

невероятную вещь, которую в ту пору еле-еле научились понимать деятели искусства и медийщики.

— О новых русских? Да, я заметил, что она думала о вариантах пролога: если мы играем Сирано-поэта — один пролог. Если для новых русских — другой. Если о том, что *мы артисты* — третий. Любовь вообще? Без конкретики? То ли на коммунальной кухне, то ли в роскоши. Невозможно сыграть любовь вообще.

— В марте 2000 года умная красивая актриса, назначенная на роль Роксаны в бессмертной пьесе Ростана, которую все пытаются запутать в романтических кружевах, сказала страшную вещь — правду. Она, Полина Медведева, герой. А вы ей на той же репетиции говорите: боюсь, что это неосуществимо.

— На другой день мы договорились. Что спектакль о любви. И что любовь это не секс. Пришел Скорик, стали говорить о музыке для спектакля, энергетике... Николай принес одиннадцать музыкальных номеров.

— Он записал эту сцену: «Для спектакля я отобрал двенадцать музыкальных номеров, чтобы Олег Николаевич мог выбрать один из них для финальной сцены в монастыре. Мы остались в зале. Я включаю один фрагмент, второй, третий... Вдруг он говорит: «Слушай, что ты меня мучаешь? Ты же все равно в этом разбираешься лучше меня». Я говорю: «Олег Николаевич, давайте все-таки дослушаем». И вот девятая песня, слова к которой, как некоторые считают, принадлежат прототипу героя. Я уже думал остановить запись, как вдруг мне на руку легла невесомая, почти несуществующая ладонь Ефремова: «Нет-нет, пусть продолжает». Я хотел спросить, подходит ли музыка, и вдруг — единственный раз в жизни — увидел, как по небритым щекам Ефремова — он тогда уже брился не каждый день — текут слезы: «Пусть этот номер обязательно будет в спектакле». Больше он в этот зал не возвращался». Скорик мне рассказал, как потом, когда вам стало хуже, а вопрос так и повис нерешенным, он позвонил вам и спросил наконец, о чем же спектакль. О чем ваш «Сирано де Бержерак»?

— Я ему ответил.

— Я знаю.

Театр наизнанку

Моя книга не имеет ни начала, ни конца. Середины тоже нет. Можно читать с любой страницы, это я нарочно так сделала. Все равно где огласить указ «О лицедействе». Но необходимо: текст свежий. Священник, наш современник, пишет:

«Всем христианам известно традиционно негативное отношение Церкви к театру. В настоящее время многие люди искусства заявляют о своем непонимании этой позиции и обвиняют Православие в обскурантизме. Действительно, с самого начала христианская Церковь относилась к театру резко отрицательно. Она приравнивала актера к гладиатору, содержателю публичного дома и скульптору, изображавшему идолов.

Причина такого рода критики была связана — наряду с обличением феномена лицедейства — с резким упадком самого театрального жанра того времени, жестокостью его зрелищ и безнравственным поведением актеров на сцене. Дело в том, что бои гладиаторов и львиные травли смертников также происходили в театре и перемежались с непристойными мимодрамами актеров, заполнявших паузы. Такой театр, несомненно, служил растлению добрых нравов и вызывал законное недовольство Церкви.

Появление драматургии Шекспира, Островского и Чехова, режиссерской школы Станиславского, таких исполнителей, как Алла Константиновна Тарасова и Иннокентий Михайлович Смоктуновский, представляло собой качественно новое явление в театральном мире. При Советской власти, особенно в так называемые «застойные» годы такой театр, по существу, часто противостоял идеологическому официозу и был своего рода духовным центром для многих нецерковных людей, подспудно не принимавших коммунизм.

Однако и в этом театре остается проблема лицедейства, то есть феномен перевоплощения (раздвоения личности) актера и неизбежная страстность в игре, не принимаемые Церковью. Вхождение в образ того или иного героя делает исполнителя не тем, кто он есть на самом деле, и эта расщепленность в конечном итоге отрицательнейшим образом сказывается на его психике, ибо все мы призваны Богом жить не по лжи. Сюжет же пьесы, пусть и построенный на реальных фактах, всегда является некоей формой неправды по отношению к играющему в ней

актеру.

Кроме того, входя в тот или иной образ, актер уже и в жизни подчас долго не может выйти из него. Это также усиливает внутренний духовный разлад в силу утверждения в его душе коллективной и противоречивой до антагонизма (ведь актер играет самые разные, подчас диаметрально различные роли) личности, противной замыслу Бога о человеке как носителе неповторимой индивидуальности. В свою очередь, талант, реализуемый в игре, активно способствует росту тщеславия и гордыни актера. Следствие всего этого — неминуемое удаление от Христа, Который, как Истина, не терпит разъедающей себя горделивой двойственности.

Сегодня театр, увы, опять все больше и больше напоминает римский. Пошлые, развратные пьесы с противоестественным уклоном заполняют сцену. Театр снова подвергается деградации, и знаменем этого стали объявления, которые чья-то недогнувшая рука расклеила летом по Москве: «Концептуальный театр ПОЛ-сатиры имени св. Эроса устраивает спектакль-буффонаду по произведению Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» с обнаженными и разукрашенными краской молодыми актерами. Можно свободно фотографировать».

Становится предельно ясным, какие театры — и за что — святитель Иоанн Златоуст называл «жилищами сатаны, позорищами бесстыдства и гимназиями распутства»^[11].

— Видите, как живуч этот подход? Театр? Хоронить за оградой. Перевоплощение? Шизофрения. Режиссер? Динамический триггер безумств и безумия. Книга об актере не может кончиться. Ее можно прекратить, но высказывание об актерстве бесконечно.

— Ваш современник-священник не прав. Во-первых, по Станиславскому, составная часть режиссуры — быть педагогом. Показать путь к свободе. Потому что чем правильнее ты понимаешь систему Станиславского, тем свободнее от нее становишься.

— Несостоявшийся спектакль, невыпущенный фильм, непроданная книга — неспетая песня вспоминается с болью? А бывает, выясняется: нет худа без добра? Простое отношение: *чем больше, тем лучше*. На том стояла плановая экономика: больше чугуна и т. д. У меня знакомый работал на кладбище парторгом: там тоже был план, соцобязательства и даже встречный план. Вас, Олег Николаевич, посещало чувство *не то, не то* — или, говоря по-ленински, *лучше меньше да лучше*?

— К счастью, не все просты. Например, Антон Павлович Чехов, сторонник *меньшего как лучшего* (знаменитый тезис о рассказе с ладонь), правильно цитировал и Микеланджело, и Родена (об отсечении лишнего).

Но самого Чехова переврали. Он понимал, что для извлечения лица из мрамора нужна отвага «удалить из этого куска то, что не есть лицо» (1897, в письме), а ему навязали *каплю раба*, которую он никогда не выдавливал. Вы понимаете, зачем я столько лет читал и ставил Чехова? «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную... не верю даже когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр». Это слова Чехова. Но ему навесили ярлык *настоящего* интеллигента. И даже его героям. Но вопрос об интеллигенции в России занял бы всю книгу.

Из письма (24 августа 1903 года) жены, которая менее чем год спустя уже стала вдовой, несет скуловоротной фальшью. Адресовано Леопольду Сулержицкому:

«Я все еще благодушествоую в Ялте, хотя все товарищи работают с 5 августа, и мне немножко совестно, а вместе с тем так трудно уехать от Антона Павловича, с каждым разом труднее. Он чувствует себя хорошо это время, работает теперь усидчиво над пьесой, и не хочется его тревожить. Мы здесь с 8-го июля, а июнь и кусок мая мы отлично провели в деревне по Брянской ж. д. в имении знакомых, Якунчиковых^[12]. У нас там был флигель на высоком берегу реки; кругом сосны, лес, воздух чудесный, и я упивалась ароматом зелени, цветов, майской травы, земли. Хорошо там было. Ведь лето прошлого года я прохворала и не видела его совсем, так что я как ребенок радовалась каждой травке. Здесь красиво, хорошо, но не то. Очень все сияет, все по-праздничному, все определено, и эта красота вечная порой давит меня, и я перестаю ее чувствовать. Вы это поймете, наверное. Встаю я рано, в 6 часов, и хожу в Ялту купаться. По утрам вода чистая, народу нет, и я плаваю с аппетитом. Перечитывала «Войну и мир» и наслаждалась».

Как Ольга Леонардовна вошла в роль! Даже в письмо, содержащее травку и плавание «с аппетитом», втыкает: *не то*. Модное словцо. Вздох такой. Интеллигентская хворь: не то, не то. А *наслаждение* «Войной и миром» — после плавания с аппетитом — вызывает у меня чувство, близкое к ненависти. Впрочем, ее муж знал на что шел.

Пробрасывая всю систему доказательств — и даже не формулируя теоремы, — замечу в скобках, что в идею советского МХАТ была заложена мощная база из тонкой фальши, прямой лжи, вульгарного кокетства — и когда наступит 1987 год с его разделением, я вдруг замру в потрясении: почему Ефремов целых семнадцать лет, с 1970-го по 1987-й, терпел все это? Сколько же здоровья у человека, сколько ответственности, сколько

любви, милосердия, альтруизма, чтобы выдержать дух, закачанный в вентиляцию еще пловчихами с аппетитом...

Ефремов, будто чувствуя, что апофатическим методом — *не то, не то*, индуистское *нетти-нетти* — не постичь Станиславского и актерам не передать, всю жизнь работал катафатически: утверждая и созидая. Это труднее в миллион раз: внушать коллегам по театру и через театр своим современникам по СССР, *что* делать и *что* есть правда. Катафатическое и апофатическое — понятия богословские, в нашем контексте вроде бы неуместные. Но нет, еще как уместные: однажды в студеную советскую пору выражение *система Станиславского* превратилось в *учение Станиславского*, и в вечной верности учению стали клясться с истовостью религиозной. Говорить неодобрительно о МХАТ — синониме *учения* — стало нельзя. Опасно. Причем в зрелом XX веке опасно в прямом смысле слова.

Скорик: «О. Н. действительно, всерьез, с ответственностью задумывался над судьбами мирового театра». Вообразить подобную ответственность трудно. Объем вопроса — не меньше чем *быть или не быть*, но луч зрения исходит из России XX века. Платформа переместилась, и зритель в зале уже сидит в креслах. При Шекспире зрители в основном стояли. Драматургу приходилось быть современным: динамичным, как в боевике. Чтобы публика выдержала и не разбежалась.

Но если публика уже и постояла, и посидела, то теперь надо побегать: иммерсивное шоу. Включаем публику в спектакль и хватаем во тьме за ноги, чтобы было как в пещере неожиданностей. Дело идет к перемене мест: актеров в зал, а зал на сцену. Остается один вопрос, но ввиду размаха и крутизны всего уже несущественный: кто платит за билет.

*

Театралы-зрители всея Руси в XXI веке мощно вернулись в залы, но довольно пестрою толпой, разделенной социальными ширмами. В «Современнике» идет «Амстердам» с Михаилом Ефремовым по цене за билет в партер в ползарплаты провинциального учителя. Но по Москве сотни театров и театриков, где вкусить искусства можно и задешево. Потребности целевые; вкус — малоупотребительное слово, публика хочет *стори*. *Story* — мать родная. Так учат на медиакурсах. Так нынче носят. У режиссера Z на сцене групповой грех. Трудно даже представить, какого глубинного перевоплощения требует данная акция. Каких высот

человеческого духа. Хотя как знать, всё у всех по-разному.

В условиях не просто продюсерского театра, а продюсерской жизни, свадеб и даже смерти — рассказывать о человеке трех нецифровых, горячих, контактных эпох почти смешно. Кому он нужен? В чем было величие идеи режиссерского театра, если дело кончилось продюсерским? Зачем режиссер, если он тиран и диктатор, а вообще-то актер тут главный, и давайте не будем забывать, ни чьих плечах и так далее. Зачем был СССР, если его нет? Стало модно, а что именно модно? Гагарин? Пионерский галстук? Кухарка в экстазе хамодержавия?^[13]

Любая великая идея, выходя в тираж, теряет энергию и даже смысл, но особенно быстро — на губах ближайших последователей (зная динамику этой общечеловеческой болезни, доктор Булгаков дает Пилату почитать пергамент с конспектами Левия Матвея, чтобы читатель понял, как далек устный источник от того, что записал своей рукой любящий ученик: смерти нет... сладкие весенние баккуроты).

Похожая история — с учением Станиславского: сам играл, ставил, реформировал, а потом сам записал свои мысли в книги. После практики подвел теорию. Но изучают-то его в обратной последовательности, упрощая для педагогических надобностей. От системы, или метода, или «системы» — полупрозрачные ножки да рожки. Плюс взаимные упреки последователей да репрессии: ты не так понимаешь! Нет, это ты не так понимаешь! Об уходе от творческой сути системы Станиславского встревожился еще Немирович-Данченко. Ввиду простоты, прущей снизу, в игре — штампы. В. Я. Виленкин говорил, что Владимир Иванович спасал учение от упрощения — потому и создал Школу-студию (1943).

Сегодня в профильном журнале все наследие Станиславского плотно, по-журналистски емко утрамбовано в понятие эмпатии. Это была *эмпатия*, понятно? А нынешняя иммерсивность, то есть когда зрителя вытащили на сцену, в дом, уже не предмет культа — дело житейское. (Предполагаю, что следующий мах маятника неизбежен.) Как говорит легендарный режиссер Ричард Шехнер о 50-летию своего легендарного спектакля «Дионис-69», «не все люди, которые работали по Брехту, работали с дистанцией. Не весь реализм эмпатичен, не весь иммерсивный театр иммерсивен». Трагично быть вечно современным? Или комично? Нелепо.

В девяностые публика, освобожденная от идеологии с помощью закона «О СМИ», потекла в прямой эфир ТВ и радио *задать вопрос*. В конце XX века массовый Интернет стал силой. Авторствование физически перестало быть уникальной привилегией профессионалов. Появились профессиональные непрофессионалы: блогеры. Точно то же в тренде в

театре: публике понемногу разрешают поиграть. Она заиграется, особенно когда смекнет, что за билеты платит именно она, публика. Собственно, остались крыша, стены, касса, билетеры... да и пресловутая вешалка. Одним словом, инфраструктура. Пока она есть, и театр есть. Ленин, чуть не отменивший в России балет, поскольку кино важнее, а балет чудовищно буржуазен и не вполне приличен, задержал (уговорили), сам того не желая, разрушение театра: пока на сцене Большого танцуют «Лебединое озеро», над фронтоном скачет квадрига Аполлона.

Я уже говорила, что в «Современнике» по сей день служит актриса из первого, легендарного состава «Вечно живых» (1956) Елена Юрьевна Миллиоти. Мы с ней говорили (январь 2020-го), а О. Н. ощутимо присутствовал:

«Однажды на курс наш приходит Олег Николаевич Ефремов. И говорит: хочу обратиться к вам, так как вы — первый курс. Старшие курсы так уже не отнесутся, как отнесетесь вы. Я вообще ваш курс люблю, я смотрел показы. Хочу просить вас о помощи. У нас есть студия молодых артистов, мы делаем спектакль, который должны показать ночью, потому что другого времени у артистов нет. Мы делаем «Вечно живые» Розова. До выпуска остался месяц. Я хочу, чтобы вы помогли сценически выпустить спектакль: монтировщиками (рабочими сцены), костюмерами (потому что мы никого не можем нанять), реквизиторами... ну, и в остальном. У кого есть желание, пожалуйста, вы это обдумайте и можете сегодня вечером приходить.

Ну, надо сказать, у нас кто-то не мог, но девчонки все в основном пришли. Было, во-первых, ужасно интересно, во-вторых, там была атмосфера домашняя. Рафа Хозак, например, музыку писал, всегда с термосом приходил. Ну и мы тоже пытались организовать какой-то чай. Славка Невинный искал шумы. Нам принесли из МХАТ, организовали ящички, а на них натянута... в складку, как же это называется... крафт! картон тоненький, складка, потом следующая складка, потом еще... и складка из-под складки выходит, и когда вы держите эту дурынду и по ней бьете, получается шум шагов. У нас в театре была бригада, делали шаги. Получалось, что за сценой шагают, уходят на фронт... Р-раз, р-раз!.. Он, конечно, фанатик. Он требовал — на ма-а-а-аленькой сцене, студенческой, Господи Боже мой, он требовал мгновенных перестановок, а там перестановки какие: квартира Бородиных, рояль, шкаф, стол, еще что-то такое... Р-рынь! Быстро переделаться на эвакуацию!

Ё-мое, Фролов у меня сорвал спину там, потому что кто-то, Женька Лазарев, что ли, должен был с ним тащить рояль и не пришел. И Фролов

втащил рояль, чтобы он на сцене не остался, и стоял так с ним, держал. Потом подбежали ребята, но спину он все-таки сорвал».

Это Елена Миллиоти вспоминала о 1956-м, о подготовке «Вечно живых». А вот запись репетиции «Сирано де Бержерака» 18 февраля 2000 года. В ней проступает та же кровь: как и зачем театр. Всё сначала. Вопросы не сняты, актер Х материалистично говорит об охоте. Ефремов подшучивает, выставляет мамонта протомоделью для протохудожника. Но мне кажется, разговор уже пустой, не о чем говорить, если до седин и морщин человек верит в мамонта больше, чем в любого бога.

«Ефремов. Мой пессимизм с утра спишем на мои трудности, как говорят (Гвоздицкому). Если хочешь курить, кури, и дай мне сигарету. (Просит пепельницу) Галя (домработница) всем хороша, но у нее ничего не найдешь. Что такое актерское искусство, даже театр? Это же очень древнее. Начинается с Дионисийских игр. Но думаю, что это было раньше.

С. Потребность человеческая.

Ефремов. Да. Поймали мамонта, прикончили, потом изображение давали. Зачем-то это было им надо. У животных же нет.

Х. Брачные игры. Но это физиологическое. Тут момент заговора, мистический. Заговаривали рисунок.

Ефремов. Для чего рисовали?

Х. Чтобы была удачная охота.

Ефремов. Для этого?»

В общем, можно сойти с ума. О. Н. более полувека пытается сообщить актерам, зачем и что. Если бы надо мной так же витал дух мамонта, побудившего человека к творчеству, надо было бы пойти и наконец завалить это беспардонное животное, чтоб не совалось в учебники. Но — неверно перетрактованный Дарвин так и лезет на авансцену. Хотя сам ученый ни в чем не виноват. В дарвинизме виноваты Маркс и Энгельс.

*

Ефремов учился в Школе-студии МХАТ (1945–1949), когда в воздухе учебного пространства гудело: очистить систему Станиславского максимально! Пройдет более сорока лет, и даже после разделения Театра в 1987 году каждый из руководителей (Ефремов в Камергерском, Доронина на Тверском) даст по несколько интервью газетам, что именно в его/ее театре (ходила глупая шутка: мужском или женском) будут верны заветам Станиславского. Язык *верности заветам* народ понимал хорошо: то есть

как заветам *Ленина верны*, так и тут, по аналогии.

Критики Станиславского порой берут слово *система* в кавычки. Он сам писал ее с кавычками: «Одна из главных задач, преследуемых системой, заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием». В журнале «Театр» мне попалось оглушительное выражение «репрессивная система Станиславского». Даже так. Поклонники пишут *система Станиславского* без кавычек — особенно если для студентов. Им кавычки — лишние мысли. А зачем! Но система в кавычках встречается — вот так — «система» Станиславского — в фундаментальном трехтомнике О. А. Радищевой «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений». Любя МХАТ и его основателей всем сердцем и создав титаническое документальное исследование внутренних связей между главными людьми Театра, она на протяжении всех томов пишет с кавычками: «система». Скольким копий сломано! Всемирно прославленная Элеонора Дузе, итальянская актриса, сказала Станиславскому в Нью-Йорке, в ноябре 1923 года, что «выше ничего не знает, что это не театр, а церковь, что мы единственная труппа в мире».

Нарочно заостряю внимание на кавычках, на похвалах и проклятьях «системе» — деталях, которые читателю, возможно, кажутся несущественными (а детали всегда существенны): надо проиллюстрировать нервы и тонкости театральной субстанции. В данном романе все на нюансах, от малейшего колебания которых немедля качаются чьи-либо персональные или групповые основы. Никому из посторонних никогда не понять, что такое театр внутри и каково бремя служения: будем исходить изданного тезиса. Из презумпции непонимания театра посторонними.

Прошу простить и запомнить эти слова: презумпция непонимания. Никто не знает театра, кроме самого театра, да и сам он меняется ежесекундно. Похожая неприятность — с историей вообще, с биографиями в частности. Но ах-как-хочется-знать *как было*. Единочувствия хочется, слияния, хора.

«Автобиография» написана на бумажке. Оригинал хранится в Музее МХАТ, в архиве О. Н. Ефремова. Архив собран и годами был храним и автором, и его отцом — Николаем Ивановичем, пожизненной няней своему сыну. После кончины О. Н. его архив перешел в музей. Помогла его помощница. Часть библиотеки уехала на дачу, часть книг тоже в музей. Книг было много: О. Н. читал непрерывно. Он знал невместимое уму количество текстов. Он с детства умел учиться. Никогда, судя по книгам,

которые стояли и лежали везде дома и на работе, не оставлял возможности узнать что-нибудь еще.

Автобиографий Ефремов понаписал много. Я говорю лишь о кадровых документах. Листок по учету или выездное дело, где ни один гражданин, дороживший головой, не смел ошибиться в деталях — хотя многие, ошибившись или забыв, спасались. Но — риск. Неизвестно, что страшнее: ошибиться или попасться на ошибке. Я прочитала все автобиографии Олега Николаевича и видела по почерку, как быстро, с первой строчки надоел ему этот жанр. «Жизнь моя ничем особенным не примечательна». Надо же было так начать! Назвать жизнь непримечательной — с его бешеным самолюбием и лидерским талантом. С годик подумав, я поняла, что в переводе фраза о непримечательности означает *пока так, но будет иначе*.

У него несколько почерков, и все они красноречивы. Написав первые два десятка занудных текстов «родился-учился-женился», он к какой-нибудь тридцатой автобиографии уже даже строку не держит: она опускается, словно поджимая хвостик. Бодрая поначалу, она виснет иногда, как мокрый ус, и уже видно, как достала эта тягомотина автора. К списку добавляются ордена, медали, депутатства, однажды уходит из упоминания мать, у детей кроме возраста появляются социальные параметры, но как же далека песня с кадровыми куплетами от живой жизни — тем более от человеческого духа на сцене!

«...В 1977 году награжден вторым Орденом Трудового Красного Знамени.

Четырежды избирался депутатом Московского Совета.

Вице-президент ассоциации театральных деятелей СОД а.

Член Президиума Художественного Совета Министерства культуры СССР.

Женат на Заслуженной артистке РСФСР Покровской Алле Борисовне, актрисе театра «Современник». Имею двух детей: дочь Анастасию Олеговну, рождения 9 ноября 1957 года, и сына Михаила Олеговича, рождения 10 ноября 1963 г. Отец Ефремов Николай Иванович, рождения 1896 года, пенсионер.

24 мая 1980 г.».

Режиссер его уровня, заполняющий выездное дело, картинка противоестественная, но условия не обойти. Вкупе с партийной характеристикой (театр подтверждает, что Ефремов коммунист что надо) очередная выездная анкета гражданина, объездившего полсвета, малопонятна молодежи. Я уже пробовала объяснить, что на выезд из СССР

надо было заполнить бумаги. Не только на въезд в любую тьмутаракань, но и на выезд из дома. Не понимают: зачем *партийная* характеристика с *творческим* абзацем (про достижения), если народный артист СССР едет в Болгарию или Францию по служебным делам? Собственно, тут и загвоздка. Чтобы понять, с чем кто когда боролся, надо как минимум это вообразить как действительно бывшее, бывшее в реальности. И что с этим люди жили.

Случались у граждан и курьезы. Юная Фаина Раневская, говорят, пыталась написать автобиографию. Честная девушка. С учетом требований времени — надо было прибедниться. Дочерью миллионера быть нехорошо. Она и начала: я — дочь небогатого нефтепромышленника... Тут перо автобиографа и застряло. С *небогатым* таганрогским нефтепромышленником по фамилии Фельдман ее чувство юмора не справилось.

Ефремову было легче: о своем социальном происхождении он писал *из служащих* (канцелярский синоним интеллигенции, в том числе технической). Родители Анна Дмитриевна и Николай Иванович вопросов у кадровых органов не вызывали. Олег Николаевич по мере поступления вписывал в очередные версии автобиографии жен и детей. Жен официальных две (Лидия Толмачева и Алла Покровская), одна незарегистрированная, но со свадьбой (Ирина Мазурук), детей — двое.

За строчками анкет оставалось слишком много пустот, до сих пор дающих простор для толкований. Для кого-то Олег Николаевич — гений и созидатель, для кого-то — бабник и разрушитель Театра. В телепрограмме А. М. Смелянского «Мхатчики», в одном из выпусков, аккуратно названном «Четвертая работа», описаны некие «состояния» О. Н. — иначе говоря, отношения с *aqua vitae*. В отсутствие героя многие мемуаристы позволили себе. Позволили мягко, с сочувствием и пониманием. Как говорится, есть друзья, при которых и врагов не надо.

Образов Ефремова столько же, сколько наговорили его друзья и недруги. Одна сплетня про бесконечные романы с артистками чего стоит. Кстати, основой жанра жизнеописания еще с античности стала именно сплетня, слушок. *Слухи*, на моральный вкус обывателя, звучат плохо, вроде вранья. А факты — уважаемы, их вслед за Воландом (вообще-то он черт) почитают как самую упрямую в мире вещь. А в медиа и вовсе договорились, что есть пресса факта и пресса мнений. То есть как бы две прессы. Чушь, дорогие товарищи! Слухи и сплетни со временем уже не отличаются от твердых фактов. Между ними нет границы. Эффект кучи. Помните ехидный вопрос от логики с математикой: на которой песчинке разрозненные песчинки становятся кучей? Так же солидна и крепка

конструкция «факт и мнение»: нет границы. «На границе тучи ходят хмуро...»

*

Факт о покойном человеке — это название кладбища максимум. Все прочее — литература. Но название кладбища фактом *жизни* этого человека не является, поскольку покойный, как правило, не знает названия. Даже если покойный — мхатовец (а на Новодевичьем есть специальная мхатовская аллея), он не может быть уверен, что ляжет со своими. Например, Виталий Яковлевич Виленкин, абсолютный мхатовец, квинтэссенция театроведения, многолетний педагог Школы-студии МХАТ, похоронен на Введенском, тоже историческом, солидном кладбище, но...

Про Виленкина скажем сразу — очень уж большую роль он сыграл в судьбе нашего героя и его становлении в театре (и Театре). Родился он в 1911 году в Москве, окончил филфак Московского университета и вскоре пришел в Художественный театр секретарем дирекции. Был завлитом и личным секретарем Немировича-Данченко и Качалова, а потом и их биографом. С момента основания (1943) преподавал в Школе-студии МХАТ, много лет заведовал там кафедрой искусствознания. Был знатоком поэзии и живописи, автором работ об А. Ахматовой, Б. Пастернаке, А. Модильяни в то время, когда их имена у нас были еще полузапретными. В общем, человек-легенда, воспитавший громадное количество учеников. А самый знаменитый из них, под омофором Виленкина создавший театр «Современник», а потом руководивший МХАТ, не пришел в 1997 году на его похороны. В свою очередь, на похоронах этого знаменитого ученика не была его самая знаменитая — в мхатовском смысле — коллега Татьяна Доронина. Она не пришла 31 мая 2000 года туда, куда пришел даже президент России. Всё это, конечно, факты? Нет, конечно. Это события, доступные интерпретации. Факт атомарен, единичен и неразложим, а ничего подобного тут нет. В событии, как в матрешке, вложено одно в другое.

Театр советской жизни — несомненно грандиозной и трагичной, счастливой для одних и безусловно, безоговорочно проклятой для других — мне представляется матрицей биографии Ефремова. Я подумывала написать эту книгу как пьесу.

Действующие лица

Ефремов О. Н., актер и режиссер

Кинозрители

Театралы

Женщина вообще

Мемуаристы, журналисты, очевидцы, сновидцы, историки

Кинозрительница выходит на авансцену, заламывает руки, бормочет и падает в обморок. Скорая помощь. Она узнала, что жизнеописания — еще до нашей эры — начались с *восхвалений* и *поношений*, и с тех пор никому не удалось описать жизнь человека вполне. Она затосковала: где же истина? И покосился мир, и слово печатное стало непечатным. Она сама попыталась написать автобиографию, но вышло две строчки, конфуз и обморок. Всё — ложь? А предупреждал Тютчев: мысль изреченная есть ложь. Кто же прикладывает к себе? Никто. Каждый клянется, что так и было. Разумеется, что-то такое было, но в личной голове того самого *каждого*.

Подумав о жанре своей книги сто раз, я вернулась к не-пьесе, но диалогу, хотя он — тоже пьеса. Любое интервью — пьеса, но одноразовая, как любой спектакль в театре возможен только раз. Он улетаёт навсегда. Нет способа удержать его одноразовую душу. Об этом знают все, кому доводилось задумываться.

Видеозапись бессильна передать общение живых с живыми. На встрече с режиссерами провинциальных театров в конце восьмидесятых Ефремов постоянно повторяет им и повторяет, будто чувствуя задумчивость и даже растерянность коллег (выживем ли?), что театр есть публичное творчество, и заменить его записью невозможно по единственной причине: живые — с живыми. Кино — другая профессия. О различиях между этими профессиями говорят все, кому довелось серьезно пройти обе дороги.

— Конфуз: ваши бесчисленные интервью в некий момент возрастания успеха становятся близнецами. Читаю и предвижу следующую фразу. За кадром — ваши дневники, лишь там *правда для себя*. Вы позволите пользоваться обоими текстами?

— Разумеется. Я же *пользовался* обоими.

— Вот вы говорите, к примеру, о репертуарной политике МХАТа в восьмидесятых. Позвольте показать читателю, какими складными фразами вы толкуете о тенденциях журналисту, советскому и тоже хорошо подкованному.

— Я должен доступно сообщить об именах и художниках, с которыми

мы работаем. Я обязан разыграть возмущение ретроgrадами, нас не понимающими. Хорошо привести примеры единогодушия в наших рядах, упомянув, скажем, Кешу, всенародного любимца. Формулы беру вперемежку: и трескучего советского образца, и нормальной человеческой речи. Например: общественно-политическая линия и линия интуиции и чувства у нас представлены, на мой взгляд, серьезно — «Так победим!» М. Шатрова, «Чайка» А. П. Чехова, «Наедине со всеми» А. Гельмана. Кстати сказать, по поводу последней пьесы было много споров.

— Да, мне тут все нравится. И небрежное «кстати» (внезапно вспомнил), и «много споров» (иллюзия, что в споре рождается истина, периодически требует подкормки), и седативное «было» (уже нет споров, истина родилась, все разрешилось наилучшим образом). Они вас, Олег Николаевич, постоянно недооценивали как мастера идеологического свиста, прошу прощения.

— Вы же видели, как я проштудировал марксизм-ленинизм еще в студенчестве своем. Баланс между размышлением и внезапной вспышкой негодования, как бы притаенного, необходим был не только для бесед с журналистами. Те из них, кто работал в газетах и журналах, были первоклассные мастера советской речи, они схватывали на лету. Но тот же стиль был абсолютно необходим для выкручивания рук партийным чиновникам, чтобы они разрешали мне то, что мне надо, а им, положим, непонятно, страшно и лучше не надо. Говоря с газетчиком о разрешенной, поставленной пьесе, все равно надо ее защищать от воображаемого противника, всего лишь непонятливого, но оттого и противника, и вот мы ему, незримому, сейчас всё объясним. К пьесе «Наедине со всеми» можно относиться по-разному, но тех, кто отрицает серьезность авторских намерений, кто может назвать эту драму «пошлой однодневкой», я просто не понимаю. Никогда не забуду, как на художественном совете, после того как мы прочли «Наедине со всеми», встал взволнованный Смоктуновский и стал говорить, почему он думает, что эта вещь и про него тоже. Вообще нравственно чуткий к жизни и к искусству человек всегда спрашивает самого себя, видя зло и несправедливость в мире: «Не я ли это принес, не мой ли поступок это спровоцировал?» (Как вы понимаете, нет никакой логической связи между репликой Смоктуновского на худсовете и неким нравственно чутким к жизни человеком, почему-то вдруг спрашивающим себя, не он ли виноват в греховности мира, но это укол в сторону начальников, которым именно страх мешает действовать.) Далее включаю второй куплет с обрывом логической цепочки. *Человек нравственно глухой* — говорю абстрактно, то есть необидно для партийного начальника NN, —

сразу спешит сказать: «Это не про меня! Нас очерняют!» И находит субъективно-категорические формулировки: «Это пошло, это однодневка!» И т. д.

— То есть вы сказали что хотели, ни одно животное при съемках не пострадало, историю с Демичевым никто не узнал, зато еще один слой брони наклеен. Для читателей надо. Расскажу, ладно? Если навру, поправьте меня, Олег Николаевич.

— Будьте благонадежны, как заметил Ивану Бездомному ночью в беседе Мастер, уж натворите непременно. О театре можно говорить часами, веками — все пустое. Но увлекательно. Давай посмотрим, как вы поняли свою роль.

— Театр — это когда А изображает В в присутствии С. Билеты покупает С, чтобы посмотреть, как именно А изображает В. Несложно. Чем можно усложнить формулу? Обнулить часть выражения. Например, можно поставить спектакль без актеров. Совсем. Приходит С и ждет. Полный зал, С смотрит на сцену, а там никого. Через час антракт и буфет с консервированным воздухом в жестяных банках. Звонок-сирена типа *ахтунг, ахтунг*. Второе действие. На сцене опять никого. Полный простор воображению зрителя. Он, зритель, то есть С, уходит домой переполненный. Он два часа провел в творческой обстановке.

А можно наоборот: полная сцена актеров, зала и С в нем нет совсем. Актеры тепло знакомятся друг с другом и гурьбой вылетают на улицу, там привлекают и вовлекают, и вот уже вся улица, включая сотрудников полиции, импровизирует. Называется «творчество-в-процессе-коммуникации». Есть такой термин.

Можно выключить С на время — цензурного просмотра например. Однажды Олегу Ефремову, тогда уже главному режиссеру МХАТ, надо было сдать спектакль, а сдавать — в условиях идеологического руководства культурой со стороны партии — было нелегко. Особенно если пьесу Гельмана «Наедине со всеми», по которой спектакль, невзлюбил лично министр Демичев П. Н. А Петр Нилович был опытным министром культуры. Он царил с 1974 по 1986 год, и если первая часть первой карьеры Ефремова-режиссера совпадает с министерством Фурцевой, то первая половина второй карьеры — с Демичевым, а не знать министра в лицо у деятелей культуры в нашей стране никогда не выходило. Как придет министр — знай наших. Оптимизирует что-нибудь всенепременно.

Так вот, однажды в 1981 году (то есть сдавать надо было регулярно, но тут мы для движения текста скажем *однажды*) во МХАГ имени М. Горького на Тверском бульваре, 22, надо было сдать спектакль, где играют

всего двое. На сцене их жизнь и трагедия с их сыном — и они выясняют отношения наедине со всеми. Это и вне сцены дело непростое, а на сцене, с обезумевшей от горя женщиной, чей сын лишился рук на стройке (жену инженера, ради плана велевшего работать с нарушением правил безопасности, играла Татьяна Лаврова), при пустом зале (намеренное выключение С) — полный спектакль (за кулисами даже воздух замер). А при пустом зале потому, что в нем сидел *один* человек. Министр Демичев. И они ему сыграли — и так сыграли, что спектакль «Наедине со всеми» он вдруг разрешил. Позже пьеса получила международное признание, спектакль шел под названием «Человек со связями».

Теперь на ТВ идет популярная телепрограмма «Наедине со всеми»; название — цитата, аллюзия на ту пьесу. Смех и ужас в том, что в 1981-м *двое* на сцене играли для *одного*, пробивая спектакль в репертуар, бурные страсти под названием «Наедине со всеми». Выиграли. Сейчас-то телевизионничать легко. Участники телешоу явно не в курсе, каков сюжет исходного материала.

За что ломали комедию все эти взрослые люди? Я имею в виду всех троих: двое на сцене, один в зале. Спектаклем больше, спектаклем меньше — какая разница! Почему народный артист Ефремов и красавица Лаврова разыгрывали спектакль перед выпускником химико-технологического института? А потому, что управлять культурой в советской стране — равно как и собственно страной — с самого начала должна была воображаемая кухарка. Разумеется, кухарке ничего такого не дали, но легендировали кухню, вознесли на пьедестал — и перестарались: кухарка поверила в свои силы. Ее прорвало. Отойти от некоторого шока она не в силах по сей день: управлять культурой, точно зная, что это такое, умеют абсолютно все кухарки, почитайте хоть Интернет.

Так вот... Театр, ныне называемый продюсерским, еще недавно был режиссерским. А в XIX веке актерским. А в XVIII веке он только родился царским указом Елизаветы Петровны. А разгадать загадку, почему А, волнуясь и ставя на кон жизнь, изображает отсутствующего В при собравшемся в зале С, заплатившего деньги за неестественное зрелище, когда А мнит себя В и не скрывает своего душевного состояния, а С верит, верит, что А есть В, плачет над его судьбой, смеется его конфузам, и громадный технический персонал театра помогает инфраструктурно — чему? Один ломается, другой смеется. Нет, прав был Шекспир, которого тоже, говорят, не было, что весь мир театр.

— Неплохо, даже хорошо. О Демичеве у Смелянского есть репортаж с

места события: как привести начальника в эмоционально некондиционное состояние, чтобы замотать вопрос или подтолкнуть вопрос. Все-таки партийные боссы не понимали, что МХАТ везде МХАТ, даже на совещании по пробиванию стены. Мы их переигрывали — то по очкам, то вчистую, но что могли начальники против нашей сборной?

— Мне понравилось описание мизансцены про Демичева — Анатолий Миронович дал блестящее повествование. Правда, уже после вашего ухода, вы не могли этого читать, однако мне было весело. Я не люблю цитат — а кто их любит, — но пересказывать яркую сцену, уже пересказанную ярким пером театрального писателя, это глупо. Я все-таки процитирую Смелянского, но уже про другую пьесу. Итак, сначала о Рощине, потом о приеме пьесы в репертуар через кабинет министра культуры:

«Прочитали пьесу в 1980 году, а выпустили премьеру осенью 1987-го. И Михаил Михайлович Рощин безропотно подчинился режиссеру, пройдя вместе с ним и с пьесой, перестроенной до основания, из одной эпохи в другую. Автор «Зинаиды» не был для Ефремова просто автором. Рощин был его ближайшим другом, его писателем, его Чеховым и Булгаковым одновременно. О. Н. смотрел на Рощина влюбленными глазами, в тяжелые минуты своей жизни только к нему и обращался. Незадолго перед уходом, чувствуя свои сроки, отправился в Переделкино к Рощину попрощаться. Миша стоял первым на этом листе ожидания. Как часто и бывает в настоящей мужской дружбе, они были на удивление разными. Рощин не занимал никакого официального места, он высмеивал и вышучивал как только мог ефремовские опусы вроде «Сталеваров» или «Так победим»^[14].

— Будь я злопамятен, я бы сказал, что «Сталеваров» поставил в 1972-м, а «Так победим!» Шатрова в 1981-м, когда литературной частью МХАТа руководил дружелюбный автор слов об *опусах*.

— Будь я психологом, я сей пассаж разобрала бы на молекулы. Например, *вышучивал как только мог опусы вроде «Сталеваров» или «Так победим»* — насмешка, смешанная с пониманием, что вот, надо было и он был вынужден. Признание того, что были трудности, а с ними компромиссы. Собственно, присутствие при неизбежном всегда делает лицо мемуариста чище. Особенно когда он в отсутствие мемуарируемых лиц абсолютно свободен в своих высказываниях.

«Один был из породы таранов, другой — из тех, кого таранили. Один был ведущим, второй — ведомым. Один хотел и мог говорить «о правах человека», другой любил писать ночные пейзажи с осколком разбитой бутылки, в которой отражается свет Луны. Один был вождем, второй — советским Тригориным. Легкий слог, юмор, скрытая лирика, романы с

актрисами, безволие, шарм, больное сердце со вшитым американским клапаном, пристрастие к шампанскому, мужская солидарность — ну все, все притягивало Ефремова к Рощину. Если хотите, он помогал Ефремову очеловечивать МХАТ. «Зинаида» была именно в том ряду. Но более неподходящей пьесы для начала 80-х нельзя было и придумать. Война в Афганистане, московская Олимпиада, на которую американцы не приехали, а вслед за ними — и полмира отказались. И тут МХАТ СССР имени Горького предлагает какую-то комическую утопию на тему неизбежной дружбы русских и американцев...»

— Для меня загадка, как уцелел в здравом уме и твердой памяти человек столь трагичного мироощущения, как бесконечно одаренный Анатолий Миронович. У него ведь тоже был болезненный биографический сюжет, а именно — юношей не приняли в Школу-студию МХАТ. Но потом, пройдя большой путь, он стал ректором этой Школы-студии. У вас тоже был неприятный сюжет: не взяли в труппу МХАТ в 1949-м, но потом вы вернулись туда на коне — главным режиссером. Вы семнадцать раз упомянуты в биографии Смелянского, помещенной на сайте «Кто есть кто в современной России»^[15]. Его жизнь там названа *блистательной*, «Блистательная жизнь Смелянского видна в устном слове на разнообразных встречах». Сказано максимально криво, но что взять с этих стилистов на биографических сайтах! Но встречи были действительно разнообразные:

«В Минкультуры, прочитав пьесу, пришли в оторопь. Месяца два молчали, а потом последовало приглашение к Демичеву на беседу. Передавали, что Петр Нилович был оскорблен самим фактом, что ему дали читать такую мерзкую пьесу. Повестка не была обозначена, но никто из нас не сомневался, что речь пойдет о пьесе Рощина, вернее, о ее запрете. Были приглашены Ефремов, директор театра Ануров, Ангелина Иосифовна Степанова как парторг, я как завлит и Марк Исаакович Прудкин как ветеран. За столом расселись так: во главе Петр Нилович, рядом — «саблезубый зайчик», которым незадолго до этого украсили фауну союзного министерства. Ефремов сидел справа от Петра Ниловича, следом за ним — я, еще дальше — Прудкин, который, надо сказать, очень плохо слышал. Напротив нас, на стороне Зайцева, разместились Степанова и наш директор. Ритуальное действие начал министр. Говорил он всегда очень тихо, почти не повышал интонации. К разговору его подготовили, перед ним было несколько карточек, видимо, с основными темами, которые предполагалось затронуть. Такие разговоры никогда не начинались в лоб. Были сложившиеся правила государственного театра, и Демичев, как

опытный игрок, эти правила соблюдал...

Внезапно Петр Нилович прервал доклад о международном положении и обратил свой взор на Ефремова, который, как было сказано, сидел справа от него в какой-то неправильной позе. Поза-то и сбила с толку. О. Н. глядел в пол, как будто что-то там потерял. Это было явным нарушением порядка, и кандидат в члены Политбюро отреагировал: «Олег, я что-то не то говорю?» Мгновенный ответ: «Нет, нет, все нормально». Петр Нилович продолжил, но Ефремов не изменил мизансцены. Он по-прежнему смотрел в пол, скорбно сосредоточившись на своей потере. Петр Нилович еще раз запнулся и еще раз спросил, в чем дело. О. Н. по-актерски успокоил его жестом: мол, все нормально, я внимательно слушаю, продолжайте. Продолжать министр уже не мог. Ритм и чин ритуала был сорван, и он решил перейти к другой теме, которая была уже в непосредственной близости к тайному смыслу всего разговора. Потасовав карточки, он выбрал нужную и произнес довольно торжественно: «Чехов сказал: в человеке все должно быть прекрасно — и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Ангелина Иосифовна чуть изогнула шею и выдвинула вперед головку в знак согласия, директор тут же записал в книжечку услышанную как бы впервые мудрость. И вот тут-то без всякой видимой причины Ефремов взломал архитектуру беседы: «Чехов этого не говорил». Это уже было не нарушение чина — это был скандал. Воцарилась гробовая тишина, и в этой тишине Марк Исаакович, не уловив реплики, громко спросил как бы всех сразу: «Что он сказал?» (имея в виду Ефремова, конечно).

Демичев по-детски изумился, растерянно посмотрел в сторону саблезубого. Тот, видимо, был ответственным за цитаты и послал шефу красноречивый жест всем телом, означавший только одно: цитата проверена, «мин нет». Потом вынул из внешнего кармана пиджака маленькую расческу, вложил ее в лапку и привел в порядок чуть растрепавшиеся волосы. Получив подкрепление, химик и министр произнес во второй раз, уже директивно: «Чехов сказал...» И тут Ефремов пошел на «вы» и вновь отвечал: «Чехов этого не говорил». Директор прекратил писать, головка Ангелины Иосифовны совершенно исчезла в глубине туловища. Прудкин срочно решил поправить слуховой аппарат, как бы занявшись важным делом.

Безмолвная перекрестная дуэль взглядов, тупое молчание, которое Ефремов наконец разрядил. Это, мол, не Чехов сказал, а доктор Астров. Пришла очередь торжествовать химику и саблезубому: «Ну какая разница!» Оба даже руками всплеснули от возмущения и гордости. Ефремов, казалось, только этого всплеска и ждал. Последовал немедленный разящий

удар: «Разница огромная, я хорошо знаю роль Астрова и люблю, например, другие его слова: «Обыкновенно я напиваюсь так один раз в месяц. Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до крайности... И в это время у меня своя собственная философская система, и все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками... микробами».

В гробовой тишине Петр Нилович перетасовал карточки, нашел необходимую и озвучил ее совсем слабым, но от этого еще более зловещим голосом: «Да, Олег Николаевич, проблема пьянства — это серьезнейшая социальная проблема». Директор пометил что-то в блокноте, Ангелина Иосифовна выглянула из самой себя и изогнула изумленную шейку в сторону О. Н., Марк Исаакович угрозы не расслышал и продолжал блаженно улыбаться. Ефремов выиграл — если не вчистую, то по очкам. После позора с чеховской цитатой беседовать о пьесе Рощина или запрещать ее кандидат в ПБ не захотел. Разговор был скомкан, а мы — отпущены восвояси».

— Смелянский здесь, как всегда, добродушен, прямо скажем. Хотя стиль — это человек, ничего личного. Только стиль.

— У всех наших с вами, Олег Николаевич, *современников* был свой взгляд на партийное руководство культурой. Иные как могли, с разными последствиями, но фрондировали среди своих или чужих, для этого был набор ернических шуток. А были серьезные любители партийного руководства, с ними шутки не проходили. Насчет стиля: не могу согласиться, что стиль — это человек. Я думаю, стиль — это место прикрепления души. Но об этом в другой раз. Мы ведь не спешим? Расскажите о пьесе Шатрова.

— Тут можно обойтись самоцитированием. Ловкость, натренированная сызмальства, выбор слов и выражений, повороты интонации — все наисложнейшее искусство быть современным — пригодились в разговорах официального толка. Их было много. Тысячи. Я стал блестящим говоруном о том, как я *не стану много говорить о том, что значила для меня работа* над спектаклем «Так победим!». Не в моей оценке этой работы здесь дело. Скажу только, что пьеса была написана Михаилом Шатровым по заказу нашего театра, вместе с ним всеми нами выстрадана. И думаю, что именно эта выстраданность определила многие качества спектакля. Нет ничего страшнее бездушного профессионализма, когда работают для галочки в отчете театра или министерства... Я считаю, что пьеса для МХАТа — это произведение, затрагивающее важнейшие проблемы нашего бытия, самые главные, самые острые, если хотите.

Должно быть в литературе созвучие современной жизни, тому, чем живут люди, проходящие в зал, — без этого театральное искусство мертво. И мы стараемся ставить именно такие пьесы.

— Блестящий пассаж о том, как «мы» работали и работаем. Bravo. Знаете, Олег Николаевич, в 2019 году мне достаточно было сказать кому-либо, что пишу книгу о Ефремове, как взгляд собеседника менялся. И в итоге социальный эффект *не читал, но скажу* — от ужаса до восторга на лицах даже у библиотекарей — заставил автора несколько раз переписать текст.

— Надо было сразу обратиться ко мне лично. Дорого не возьму.

— Ваша реплика «дорого не возьму» на репетиции «Сирано де Бержерака» мне напомнила детство. Моя тетка, а «дорого не возьму» ее конек, то любила, то ненавидела моего отца. На перепадах сильнейших эмоций она говорила, что он — вылитый а) Вячеслав Тихонов, б) Евгений Евстигнеев, в) Олег Ефремов. Ну одно лицо!

*

«Его лицо — кардиограмма времени», — сказал как-то гость на ефремовском юбилее. Прежние бесстыдно привлекали зверюшку — лисья мордочка, лошадь, собака (разумеется, из лучших охотничьих), словом, ползоопарка. И только гость, посторонний всем, как пришелец, сказал эту *кардиограмму*, и я поняла, что включено в изменения его облика: не просто возраст, не усталость-болезни-бремя-ответственности, нет. Он лицом регистрировал диагнозы. От солнечного Иванушки, чуть не целующего своего Горбунка, до человека на скамейке в Мелихове, где последняя в его жизни съемка, он читает Чехова, чтобы не повторяться с *их штербе*.

«Поставлю «Вишневый сад» — опять никто ничего не поймет» — была брошена такая фраза. Скорик говорит, что О. Н. думал на прощание о «Гамлете» или «Вишневом саде», и надо было уже перезвонить и уточнить, и вдруг ни то ни другое — ставим «Сирано». И стал Сирано.

Последнюю волю надо рассматривать всерьез.

Почему с декабря 1999-го по май 2000-го Ефремов репетировал «Сирано» — мы не знаем. Как был поставлен (до-репетирован и выпущен) спектакль — тоже нельзя узнать, даже если всех расспросить. Мы знаем только день премьеры (1 октября 2000 года, в день рождения О. Н. и впервые без него) и состав участников. Даже если опросить всех зрителей в зале, чудесным образом найдя всех, кто был в МХТ в то воскресенье на

премьере посмертной маски Олега Николаевича Ефремова, мы узнаем лишь о фоновых знаниях зрителя, но ничего по существу.

Я с упорством, будто закрывая жанр, говорю здесь о безнадежности цельного биографирования цельного человека. Я словно пытаюсь разогнать морок и понимаю, что дело не выгорит, все останутся при своих, но мне все кажется и кажется, что я поняла его. Конечно, еще лучше понял кто-то другой. У Полины Медведевой, игравшей Роксану, спросить трудно, она где-то за границей. У Виктора Гвоздицкого, игравшего Сирано в постановке 2000 года, — как у Михаила Козакова, игравшего в 1964-м, — совсем не спросишь.

Пристрастие к Чехову чрезвычайно удобно. Можно восхвалить интеллигенцию, можно осмеять ее, осудить. «Чайку» зажарить. Чучело — на тряпку. Возлюбленный наш гений, вершина мировой драматургии — сами слова пустеют, как сдутые шары, когда думаешь о Чехове.

А сколько у Чехова женщин! Полные корзины ролей на все вкусы, кроме разве что блудниц-негоцианток, близко ему знакомых с тринадцатилетнего возраста. Расставаясь с невинностью в таганрогском борделе, он стал — кем? Доктором, очеркистом, фельетонистом, драматургом? Мы можем фантазировать в меру своего вкуса и культурологических пристрастий. Спросить не у кого, и даже письма брату — чудесная основа большинства недоразумений — не делают факт *правдой*.

Репетировать. Доходчиво пояснил Эфрос, что «из «святого колодца памяти» хорошо черпать писателю. Режиссеру тоже нужен этот колодец, но еще ему нужно каждое утро выходить на работу и вбивать голой рукой гвозди».

Если ваш голый зад в меду и вы сели в муравейник, дальше понятно? Или брылястые пыльные подмосковные голуби, нажравшие себе точный взгляд на тучных помойках эпохи, увидели, что вы идете с кулечком, — вам надо пригнуться и быстро уползти, или голуби сыграют с вами в муравьев. Одноактная пьеса, хоррор. Примерно такова режиссура. Вы сила, ум, даже честь и совесть, а человек маленького роста на вечере вашей памяти говорит очень доверительно: ну, он всегда разыгрывал такого, знаете, парня с окраины...

*

О. Н. пострадал от мемуаристов не меньше других гениев. Одна клятва

на крови чего стоит. Окаменели глянцевые клише. Они мешают разговаривать с моими современниками.

Я чувствую разницу между *клятвой* и *памяткой*. Вы тоже чувствуете?

Клятвы на крови не было. Театр начинается с вешалки Корша. Дарвин *не* выводил человека из обезьяны. Каплю раба Чехов *не* выдавливал. Осенью 1993 года в Москве *не* было красно-коричневого мятежа депутатов. Горбачев *не* разваливал СССР. Ефремов *не* был *свой парень*, *незадачливый форточник* с Воркуты, простак из арбатской коммуналки. *Не* за каждым великим мужчиной стоит великая женщина. Коммунизм *не* сумма советской власти и электрификации всей страны (Ленин). Пока хватит.

И с «вешалкой», и с «системой Станиславского», и с «каплей раба» мы встречаемся на каждом медиашагу. Ошибки регулярно становятся мифами, а мифы бронзовеют и лезут в историю на роль фактов, событий и даже явлений. Дни рождения (1 октября 1927 года) и кончины (24 мая 2000 года) Олега Ефремова всегда вызывают всплеск медийного внимания. Чем дальше, тем больше журналисты переписывают друг у друга сюжеты, приводящие ко все большему искажению образа. Истину здесь не найти, но можно хотя бы избежать пошлости.

Олег Николаевич считал пошлостью, в частности, повторение. Путь к штампу — повтор. Повторяться пошло в любом деле. Чехов, его любимый исторический двойник, тоже ненавидел пошлость. Им обоим, Чехову и Ефремову, сейчас было бы не выжить: время возвело то, что они оба считали пошлостью, в ранг роскоши. В том и трагедия. Поэтому они оба задохнулись. И Чехов, и Ефремов страдали заболеваниями дыхательных путей. В мире пошлости им было нечем дышать.

В школьной презентации *по* Ефремову — видимо, хорошая училка задала на дом — а все впаяно в Интернет, как муха в янтарь — никак не выдрать — боекомплект перейдет — абсолютно незаконно — в историю судьбы. А цитируемый направо и налево мемуарист однажды обиделся на Ефремова. И талантливо наврал, и правдоподобие заливает глаза, как самогон. О, точно. В истории работают самогонщики.

Многого не было из того, что кажется былым. Например, простого парня с окраины Олега — не было. А говорят. Бесчисленных романов с актрисами — не было. А *говорят*, МХАТ? О. Н. его сначала спас, потом удвоил. А говорят и пишут *раскол*, *раздел* или, помягче, *разделение*. Был один, стало два, откуда же *закрыт* или *уничтожен*?

Оторвитесь от наладонных экранчиков — посидим у большого советского экрана. Он затонул, как Атлантида, вместе с магами-гигантами, легендами, или только притоп-лен? Надо понять.

— Слово *правда* частотно в лексиконе ваших мемуаристов, а люди все разные. Чем больше говорят о правде, — а она у каждого своя, — тем меньше я, советская женщина, верю. Вы с Константином Сергеевичем говорили о правде и жизни человеческого духа. Теперь ваши могилы соседствуют. Хочу понять смысл этого соседства, объяснить другим, особенно молодым людям. Для разных поколений — разные Ефремовы. Вы породили большой клан.

— Мы с Константином Сергеевичем — звучит. Большая честь.

— Бывают мемуаристы, как пионеры, грызущие свою халву *учиться, учиться, учиться*, им и во рту сладко, и научились, и даже сочинили анекдот: «Владимир Ильич, а зачем *учиться* три раза? А я ручку расписывал!» И все смеются, поскольку бронзовый кумир опять повержен — ну как приятно. Так и фраза Чехова, что Станиславский сгубил его пьесу, обваливает столько славных книжных полок, что впору признать Чехова слабоумным, лишь бы уцелели образы: пьесы и Станиславского.

— Не будем их осуждать. Я ведь тоже перед уходом хотел заново поставить «Вишневый сад», но передумал. Опять не поймут.

— Я вспоминаю, как на вечере к 120-летию со дня рождения Станиславского в 1983 году вы с коллегами — а там Евстигнеев, Смоктуновский, Баталов, Богатырев, Мирошниченко...

— ...и Ангелина Степанова, и Марк Прудкин — из великих стариков Художественного театра.

— ...все по очереди читаете письма Константина Сергеевича залу, который знает его письма не понаслышке, но вы им что-то еще говорите, убеждаете... В чем? Вы говорите в начале: прислушайтесь к Станиславскому. Мы находим там ответы на все вопросы. Любой начитанный человек в СССР тут же слышит анекдотом: *на все вопросы отвечает Ленин*. Это финал поэмы Вознесенского, который сам лично как бы символ оттепельных стихотворений в Политехническом музее вместе с Беллой и Женей. Идет дошлифовка мифа о Ленине:

Мы движемся из тьмы, как шорох кинолентин:

«Скажите, Ленин, мы — каких Вы ждали, Ленин?!

Скажите, Ленин, где победы и пробелы?

Скажите — в суете мы суть не проглядели?..»

Нам часто тяжело. Но солнечно и страстно
прозрачное чело горит лампообразно.

«Скажите, Ленин, в нас идея не ветшает?»

И Ленин отвечает.
На все вопросы отвечает
Ленин.

Молодые не знают этих стихов, им трудно понять, как давно покойный вождь может отвечать на современные вопросы. Теперь уже и не может, разучился — и Станиславский не отвечает. Может быть, спросить Ефремова, который в свое время чутко прислушивался к обоим? Может, у него найдутся ответы на вопросы, которые за век так никуда и не делись?

«Не каботинствовать!»

Солнце, редкий гость московского лета-2019, изливало тепло, шалило, кувыркалось, и Новодевичье было театрально. Я обошла квартал № 2 по периметру.

— В путеводителях пишут, что вы *рядом со Станиславским*. Не пишут, что напротив Булгакова, за спиной Чехова, в десяти метрах от Гоголя. С путеводным *рядом*, когда речь о Новодевичьем, журналисты своевольничают, политиканствуют. Помните, как в марте 1998-го писали в «Коммерсантъ-Daily» об Улановой, когда вы пришли на панихиду?

«Вчера Москва прощалась с великой балериной: в Белом зале Большого театра прошла гражданская панихида по Галине Улановой. В тот же день она была похоронена на Новодевичьем кладбище рядом с Юрием Никулиным. Очередь к Большому тянулась сквозь милицейские кордоны от Театра оперетты. Тысячи людей, большинство из которых никогда не видели ее на сцене, пришли поклониться великой балерине. <...> Олег Ефремов, представленный Васильевым как близкий друг Улановой, говорил о том, что «она была определенным эталоном для искусства балета во всем мире» и о «традициях некоммерческого искусства», заложенных Улановой. Ефремов довольно неожиданно заметил, что «это еще не прощание», и призвал присутствующих: «Будем поминать. Увековечим. Будем человечнее в этот день». Журналисты простодушно удивились, что панихида — не прощание.

— Сказал, чтобы услышали. Я уже болел, ходил с трудом, дышал с трудом, я уже понимал, что скоро мы с Галиной Сергеевной тоже будем рядом. Но на панихиде принято прощаться. Прощаться с кем? С Улановой невозможно попрощаться, как с солнечным светом. Она уже есть и всегда будет. И со Станиславским невозможно попрощаться: он повернул артистов не спиной к залу, как пишут радостные профаны, а лицом друг к другу. Он стал репетировать с ними за столом. Они, как рыцари Круглого стола короля Артура, все *равны*. Понять друг друга, чтобы разобрать роль по движениям души.

— При любой возможности вы уговариваете людей быть людьми.

— В годы замысла о Художественном театре еще ни австрийского психотерапевта Фрейда, ни русского психиатра Сербского в общественном сознании, в культуре нет. Они уже родились и работают, но никто еще не пользуется ни психоанализом, ни методами лечения по Сербскому. Сейчас

кажется, будто они всегда были, а их не было. Когда создается Художественно-общедоступный театр, когда он идет к первому спектаклю, мир другой. Женщины другие, у них, например, еще нет избирательного права, они вторые после мужчин. Нет современной нам науки о психике. Есть государственная религия, согласно которой душу надо спасать, а не лечить у доктора. И тут Станиславский делает шаг, предвосхищающий науку XX века: разбирает душевные движения героев, чтоб их поняли артисты. Художественный театр, если вдуматься, опередил науку. Стоит гений нашего внимания?

— С прискорбием отмечаю, что и в нашем веке единства по вопросу «душа или психика» нет. Есть два профильных сообщества — и они в противостоянии.

— Артисту молодому, только вчера вышедшему на сцену играть, поначалу все равно — душа у него или психика. А режиссер должен знать, что у него, и управлять движениями струн актерской души. Чтобы его психика не повредилась. Зрителю тоже не до терминов, он не в лекторий «Знание» пришел.

— Интересно, знал ли сам Станиславский, что его прорыв к душе-психике — он сформулировал это как жизнь человеческого духа — прорыв в запретную зону? И что искусство опять опередило науку, на сей раз — в Художественном театре?

— Он выразился изящнее. Он сказал, что его так называемую систему — он всегда мыслил слово *система* в кавычках — ему подсказал Шаляпин. Случайно.

— Да, припоминаю. Шел Шаляпин по сцене и пел. В зале сидел Станиславский и хлопал в ладоши. Хлоп — и система. Певец в костюме не столбом стоял, а двигался. Шаляпин-актер вырвал человека из гранита. Взорвал шаблон, где стой себе и пой. Премьерствуй. Бисируй. Развлекай. Услаждай.

— Я в «Современнике» говорил своим: *не каботинствовать!*

— Елена Юрьевна Миллиоти вспоминала, как вы могли разругать актрису: «Ты каботинка!» Страшное дело!

— У каботинства два определения. Оба явления, ими определяемые, противоправны для мхатовской идеи. Ни странствующий комедиант, ни каботинка — второразрядная актриса, обожающая успех и шум, не совмещаются с идеей МХАТа. Я указывал на это актерам. Иногда кричал на актрис. Театрально и убедительно орал на них: ты каботинка!

— Я прочитала в вашем дневнике: «Великий *писатель*. ничего не написавший». Вздрогнула. С подобными мечтами расстаться трудно. У вас,

кажется, была мечта стать драматургом. Была ведь?

— Была. Но три тетради стихов — и хватит. Читал друзьям. Написал пьесу. Не то. Я хорошо знал себя, но думал, что воспитанием воли смогу добиться улучшений. Мне казалось, что воля может все. Список моих, как тогда говорили, недостатков мне сообщали с самого детства. Я был дерзок, хулиганил, на выпускном курсе ударил Забродину, надерзил педагогу на экзамене, заявив, что мне нравится Хемингуэй. Во МХАТ меня не взяли за Хемингуэя. Я не нравился себе тощим и пил пиво, чтобы увеличить вес, — долго перечислять способы, как я пробовал свой материал на прочность. Я был дерзок и крайне самолюбив. И честолюбив: я хотел построить совершенного человека — себя.

— Анна Дмитриевна понимала вас. Пилила и тревожилась ваша мать постоянно. Ее письмо 1948 года В. Я. Виленкину говорит о грозových тучах, сошедшихся над вашей головой еще на четвертом курсе. А вовсе не на пятом, когда «его не взяли во МХАТ, как он переживал». Ничего вы не переживали так уж сильно. Вы знали, чем все кончится. Теперь и я знаю, что раздута — не без вашей помощи — легенда про непопадание в труппу в 1949-м. «Фактурно похож на другого актера, и зачем нам два одинаковых артиста?» — сказали-де великие старики-мхатовцы. Суть была хорошо упрятана. Вами же. Гораздо легче идти по советской жизни с мифом о нефактурности как причине ах-какой-беды, чем с политической статьей на шее. Вы потом всю жизнь подогревали версию *похож на другого, потому и не взяли*.

Любимый педагог Виленкин в то время был у Ефремовых почти что членом семьи. Лиля Толмачева в январском письме из Саратова писала будущему мужу: «Привет от меня твоим маме, папе и Виталию Яковлевичу». Таков состав семьи на 1949 год. Из письма А. Д. Ефремовой Виленкину 22 ноября 1948 года («Художественный театр. Литературная часть»):

«Виталий Яковлевич! Вы меня извините, что я решилась написать Вам. Я в курсе того, какое отношение к Олегу в студии. Хочу в этом письме найти успокоение — поделиться, высказаться.

Получается чисто по-женски. Я ужасно переживаю. Олегу я не хочу показывать виду, ему нужна сейчас моральная поддержка, мы с ним не говорим об этом. Он тоже переживает — у него болит сердце — ночи спит плохо.

Первое обвинение Олегу совершенно правдивое за дисциплину нужно наказывать. Но второе (идейное) это ложь и жестокость. У нас в семье в этом отношении больше чем благополучно. Николай Иванович занимал все

время ответственные места, абсолютно проверенный, преданный политически развитой беспартийный большевик. Олег молодой крепкий духом комсомолец никогда не проявлял себя отрицательно — наоборот.

Правда, Олег, как единственный сын, я сознаю, избалован. Он эгоист, самолюбив. Я его болезненно люблю и незаметно для матери воспитались отрицательные стороны характера. Но в то же время он хорошо учился любил и в детстве много читать, занимался во многих кружках Ц.Д. пионеров. Очень серьезно занимался в историческом кружке, после чего у него были прекрасные отношения с руководителем и всегда о нем были хорошие отзывы, как о способном. Избалован он еще и потому, первого сына Юрия я потеряла и когда родился Олег тряслась над ним до 12-ти лет чуть ли за руку неводила неотпускала от себя.

Виталий Яковлевич, дорогой, Вы хорошо искренне относитесь к Олегу — благодарю Вас. Дайте ему советы, поругайте как следует за дисциплину и вообще за все то что у него плохое. Он Вас любит, глубоко уважает — считается с Вами.

Моя к Вам просьба — об этом письме Олегу низвука.

PS Ник. Ив. сейчас нет — Олегу с отцом было бы легче все это переживать».

Ну вот, одной легендой стало меньше. Товарищи современники, которым Олег Николаевич *сам рассказывал*'. Он вами манипулировал с тем же блеском, с каким водил за нос партийных начальников, — чтобы те не мешали ставить спектакли. О. Н. был на десяток голов умнее, чем казалось многим, а главное — все постоянно забывают главное, — что гениальный актер в любой выгородке сыграет вам все, что захочет сыграть он сам, а вы потом всю жизнь будете бегать в счастливой ошпаренности: как он мне доверился! Что он мне сказал в пять часов утра!

*

— Человек на сцене — подставке, пьедестале, котурнах, возвышении, волевой, молодой, весь как на ладони, — он всемогущ. А человек на экране — он еще и вездесущ и вечен. Испытание втройне. Кстати, вам говорили, что Церковь осуждает лицедейскую профессию?

— Я ходил в арбатскую студию Дома пионеров к великому педагогу Александре Кудашевой, там все и сложилось. Я рано увидел свой путь.

— Об Александре *Георгиевне* Кудашевой написано мало. Так

ничтожно мало, что в последнем вашем интервью журналистка перепутала ее отчество, а в редакции не поправили. Не сочли нужным или, как всегда, поверили вам, а вы случайно оговорились.

— Вряд ли оговорился я. Александру Георгиевну забыть невозможно. Видимо, редакция. Интервью, о котором вы упоминаете, это самый конец девяностых, а тогда в редакциях уже не было бюро проверки. Отсюда и чушь на каждом шагу.

— Я видела одно письмо Александры Георгиевны к *Олегу Николаевичу Ефремову* (так на конвертике). Почерк скорый, танцует, стремительный. «*Милый Олег?* — и тут вместо восклицательного вопросительный знак, потому что рука так пошла. — *Завтра экзамен по мастерству II^{го} курса <... > Сегодня в 8 ч вечера зайди ко мне, а если не сможешь завтра в 11 утра — не позже*». И при всем деловом содержании — в конце: «*Привет маме, папе*».

Одно письмо с живым почерком и стилем Александры Георгиевны — резко, нежно, по-деловому — и принцип открыт, все видно, укол театрального воспитания. Прививка, сделанная пионеру. Навсегда впечаталась в его мир женщина с алмазным характером и глаголами в повелительном наклонении. «*Я звонила Саше — не застала, сговоришься с ним*». Первая учительница мастерства, источник актерской заразы. Судьбоносная женщина. Вовсе не «Три сестры» в исполнении Аллы Тарасовой определили путь ребенка. Ему раньше хвоста накрутили. Тарасова — легенда для ширнармасс. Хотя, конечно, Тарасова знаменитей, народу объяснить легче. А то представьте актерскую биографию будущего главрежа МХАТ: в драмкружке Дома пионеров на Арбате работала женщина, некогда учившаяся у Михаила Чехова — да, того самого, эмигранта-невозвращенца (в 1928 году не вернулся в Россию с гастролей из Германии) — а чему такие дамы могут научить, даже если Михаил Александрович — родной племянник Антона Павловича...

— Я собрала о Кудашевой что могла: все равно сущие крохи. А потом нашла ее записки к вам и поняла, почему сведений так мало. Во-первых, есть люди, не озабоченные своим увековечением. Во-вторых, она была человек жестко дисциплинированный, с умом острым, точным, ясным. Все личное — то есть первое, на чем попадают, — было сметено. Ученица Михаила Чехова, она умела держать спину. И лицо, и душу, и одежду — тоже. Об одежде Кудашевой вспоминали ученики, что при любом безденежье, включая бедность, она *выглядела*. В простом платье Александра Георгиевна — *выглядела*.

— Ну что ж, пора... Знаете, почему она так держала лицо и *выглядела*

в любом наряде? Вы правы: наивная легенда, что я увидел Аллу Тарасову в «Трех сестрах» и побежал навек любить МХАТ, основана лишь на социально-политическом, так сказать, запросе. Мой первый, мой главный педагог Александра Георгиевна Кудашева действительно была великая личность. К концу жизни ей все-таки дали звание заслуженного учителя.

Снова процитируем Е. Б. Рашковского: Александра Георгиевна Кудашева-Тиникова (1891–1971) «происходила из рода князей Кудашевых. Смешанная кровь: русская, татарская, шведская и итальянская. Кудашевы, согласно старой энциклопедии — «русские княжеские роды, происходящие от татарских мурз; один из них восходит к началу XVII в., исповедует доньше магометанскую веру ... Другой род К[удашевых] происходит от князя Чепая-мурзы К[удашева], участвовавшего в Московском осадном сидении 1618...» Один из возможных предков Александры Георгиевны — герой Отечественной войны 1812 года князь Николай Данилович Кудашев. Участник Бородинского сражения, один из организаторов партизанских отрядов на территориях, оккупированных Наполеоном; погиб в Битве народов под Лейпцигом. Портрет его кисти Джорджа Доу хранится в Эрмитаже. Это его воинской удали посвящены строчки «Певца во стане русских воинов» Василия Жуковского:

Кудашев скоком через ров
И летом на стремнину...

Конечно же, в советское время бравировать такими вещами было невозможно, даже попросту опасно. О своих родителях она говорила: «оба титулованные». Но говорила безо всякой гордыни и аффектации, как если бы они были, скажем, шатенами или бухгалтерами».

— Как мне нравится послойно снимать ересь, которой вам годами пришлось укрывать *своих* близких от анкетизирующих глаз — и дружеских, и посторонних. Расколдовать бы всех спящих красавиц... Сначала выбор места для нашей беседы казался мне странноватым. Даже неловким — все-таки кладбище. Но напротив вас — Булгаков, и сейчас я обратила внимание на особенность его главного романа: он достоверен. Сюжет вызывает полное доверие к всемогуществу Воланда. Когда Маргарита крушит квартиру Латунского, когда летит на реку, рискуя, будь она человеком, сломать шею или быть схваченной, читатель ни на миг не входит в опасение: не кончится ли магия? А вдруг Воланд передумает и отпустит незримые вожжи и Маргарита упадет с подоконника или утонет в

неведомой реке! Нет, читатель уверен: магия началась — и она не кончится. Воланд не передумает. И почему наш читатель твердо уверен в этом?

— Потому что никакая легенда о чертях не вызывает сомнений у советского человека. Но главное — театр: постановка, в которую черти взяли Маргариту, крепко сколочена великим театралом — Михаилом Афанасьевичем. Он уж знал наш мхатовский мир со всех сторон. А позвольте спросить, как вы хотели начать вашу книгу, пока не догадались спросить обо мне — у меня?

— В виде монолога. Я прочитала ваш архив, и он открыл мне другого человека, не похожего на бронзовый памятник в холле служебного входа в МХТ имени Чехова. Во мне вскипело, как пишут графоманы, страстное желание рассказать правду. Не смейтесь, Олег Николаевич. Я серьезно. Знали б вы, как уклонялись от бесед со мной некоторые ваши друзья и подруги! Одна чуть глаза не выцарапала, при свидетелях. Одним словом, с вами трудно ввиду сверхъестественной, мучительной, ни на миг не утихающей любви к вам одних людей и мстительной ненависти других. Но ненавистники, обиженные — они весьма удобны для получения мемуарной информации.

— Зло сюжетно. Булгаков, мой сосед, отлично знал вопрос. А как он входил в жизнь Театра! Изнутри знал и сатану, и театр. У него свое кредо бесстрашия.

— Шумят! Опять выслушивать придется... Тут один через другого рассказывает о третьем, а я люблю рассказывать то, что видела сама. Но здесь без цитаты никак. Вадим Шверубович, сын Василия Ивановича Качалова, говорит (тоже с чужих слов, но пусть так), что Булгаков ходил по Театру, хотел «порепетировать, поискать, пострадать вместе с актерами и с режиссерами... Прочувствовать себя в этой среде не сбоку, не сверху, не рядом даже, а снизу. Побывать маленьким, «вторым», «третьим» актером, исполнителем эпизодической роли, чтобы оценить значение одной реплики, очерчивающей в эпизоде образ всей роли». Почему Булгаков любил закулисы, я понимаю. Почему — совсем иначе — его обожает толпа, листающая глянец, тоже понимаю. Звезды, селебрити — суть технология.

— Многие любят закулисы больше, чем авансцену. Тайна творчества манит. Обыватель думает, что ее можно подсмотреть, перенять, стать избранным. Булгаков обывателем не был, но прекрасно понимал душу обывателя, насквозь видел.

— Обыватель видит обывателя кругом, а вежливость понимает как стеснительность. Что было в душе Булгакова, когда он ходил по Театру, мы

никогда не узнаем, даже если выучим «Записки покойника» наизусть. Со стороны его видят так: «Интерес же ко всему сценическому у него был горячий, напряженный. Его интересовала и техника постройки оформления, и окраска его, и живопись, и технология перестановок, и освещение. Он с радостным и веселым любопытством всматривался во все, с удовольствием внюхивался в театральные ароматы клея, лака, красок, обгорающего железа электроаппаратуры, сосновой воды и доносящиеся из артистических уборных запахи грима, гуммоза, вазелина и репейного масла. Его привлекали термины и сценические словечки, он повторял про себя, запоминая (записывая, видимо, стеснялся): «послабь», «натужь», «заворотная», «штропка», «место!» и т. д. Его радовала возможность ходить по сцене, касаться изнанки декораций, откосов, штативов фонарей, шумовых аппаратов — того, что из зала не видно».

— Похоже на мемуары, написанные обо мне близким моим другом. Он уже на Троекуровском. Пишет, что в молодости я был *очень хорошим человеком*. «Широким, бескорыстным, обаятельным». И что вспоминать меня старым ему иногда не хочется.

— Да-да, он еще рассказал о заштопанных брюках и вашей оттепельной шляпе, намеренно утопленной друзьями в луже, чтобы «он ее никогда больше не надел». Еще там о деньгах, полученных вами за фильм «Первый эшелон» и в сердцах брошенных на теннисный стол, когда друг все никак не мог оторваться от пинг-понга, и вся пачка — огромная — разлетелась по столешнице.

— Поясню свою позицию. Мы не будем называть его имени. Строчка Есенина «большое видится на расстоянье» затерта, как большинство афоризмов, до состояния всеобщей понятности. Удивится же доверчивый тот, кто возьмет да сам прочитает и обнаружит, что после «лица не увидеть» в оригинале стоит точка. Потрясение ждет того, кто привык вычерпывать каплю раба ведрами, а тут на тебе — Чехов ничем подобным, оказывается, и сам не занимался, и другим не советовал. Точно так я сейчас вижу прошлое «Современника». Для них это счастливая молодость и веселый лидер, то есть я, которому нравится борьба как таковая. Лидер, к которому они запросто обращаются «Олег» и даже «Аля», фонтанирует идеями. Впоследствии он научится разговаривать с начальниками, свободно матерясь в высоких кабинетах. Он, то есть опять же я, волшебным образом умеет уговорить кого угодно на что попало, все здорово, все искрится. Но действительный я, не мемуарный через полвека, а настоящий, уже тогда не понимал: я зову друга в ресторан, показал громадную пачку денег, а он играет в настольный теннис и никак не оторвется от стола! Я готов был не

только швырнуть пачку на стол — перевернуть стол и весь мир. Мой успех, мой день — и мой друг не идет со мной отмечать гонорар. Кстати, не только друг: он еще и мой студент. А я подобных денег вообще прежде никогда в руках не держал. Мне все это внове. Мой «Первый эшелон» есть и первые большие деньги. Я тогда боялся потерять их, боялся, что украдут. Ощущение первых денег удивительно. Что такое зарплата, я давно знал. Но что кино — это такие деньги! Словом, мне надо было поделиться радостью.

— Ваше самолюбие, в котором лучше вас никто не разбирался, не всегда было видно друзьям или студентам, по крайней мере сразу в глаза не бросалось, а скрытничать вы умели на редкость. Особенно хорошо прятались за улыбкой. Всегда помню, как Виленкин дал вам шутливую телеграмму: *береги обаяшку*.

— Мой друг студент, который в 1955-м не мог оторваться от пинг-понга, был принципиальный индивидуалист, только в юности он сам не знал, как это называется. Уже в вашем веке, двадцать первом, его актерские мемуары редактировал один крупный журналист-«младошестидесятник». Так его загадочно называли и в некрологе 2011 года. Тут наши, конечно, все в гробу перевернулись, потрясенные пояснением, что младошестидесятничество — право, диковина! — предполагает некое тихушничество. В газете так и написали: «Представители его поколения — младошестидесятников — открытому противостоянию предпочитали тихое, даже молчаливое несогласие с официальной точкой зрения, оставляли его при себе».

— Сейчас в прессе мелькают еще и «восьмидесятники». Ждем новых сущностей, но вы лучше скажите: была при вас некая типология шестидесятничества или нет? Или пятидесятничества (не путать с одноименной сектой)? Все-таки «Современник» зародился в пятидесятые. Вы уже потом придумали, что никакой программы не было, одна лишь молодость и талант. Но ведь была программа. Я же читала ее. А вы потом ее скрывали. Выходит, это вы были тихушниками? Зачем привирать, что программы не было? Или было такое, чего не следовало знать даже близким?

— Вы-то с козырями на руках, а они все в 1955-м — дети. Я к «Первому эшелону» уже был и женат, и многое понял, и Станиславского спасал от МХАТа, и легенды про буйное отрочество на Севере сочинял, а им ничего не видно за *обаяшкой*. Никакого природного обаяния у меня не было. Я его создал.

— Я знаю. Волшебную палочку срезал с волшебного дерева и сам

выточил, сам отшлифовал, колдун. Обаяние — технология воздействия, манипуляция. У нее есть тумблер «включить-выключить». В вашем дневнике есть описание любовной сцены: «То ли страсть, то ли сыграл» — рассуждаете вы после любовного акта с Т. Юный-юный. *Включил обаяние.*

— Мне было нужно средство. Константин Сергеевич требовал от своих *манкости*. Пришлось нарастить фактуру. Легче всего манкость, скажем так, ложилась на лицо. Пластический грим превращался в маску, а маска прирастала. В кино я отточил все это хозяйство до бритвенной остроты.

— Я видела почти все фильмы с вашим участием, хотя некоторые найти очень трудно. До вашего с Михаилом чтения Чехова — «Моя жизнь», отец и сын Ефремовы работают вместе — тоже добратся нелегко. Но я поговорила с режиссером и сейчас от первого лица поговорю о кино, а вы послушайте, отдохните в первом ряду партера. Кино про Ефремова в кино. Мне тут говорили иные, что *гений!* или *он не играет, а присваивает роль!* ему кино — *ничто*, санаторий! Говорили даже, что артист вы средненький. Однако неутихающая народная любовь — сладкая рябина на коньяке — настоялась все-таки на кино. И крепнет с каждым годом. Поверьте, я уже знаю, что рифмы в судьбах надо читать с превеликим тщанием. Была в России премия «Хрустальная роза Виктора Розова». Я пятнадцать счастливых лет делала авторские программы в прямом радиоэфире — и однажды меня наградили за программу «Современники». Заметьте, моя профессиональная история в 2006 году приблизилась к тому же имени, с которого вы в 1956-м начали свое режиссерское восхождение: драматург Виктор Розов. Случайностей не бывает. У меня есть награда *имени Розова* за мою авторскую радиопрограмму «Современники». Вижу выражение лица читателя.

— В этом контексте название премьерного спектакля театра «Современник» читается с особым чувством: «Вечно живые».

...Привыкай, читатель: совпадений много. Ты тоже *вечности заложник у времени в плену.*

Но сначала детство Ефременыша, о котором нигде, ничего, как если бы О. Н. родился сразу на сцене.

«Начну с самого интересного»

Детство Али, Альки, Алика, Алеко известно мало: в двадцатых — тридцатых он еще не главреж МХАТ и не *фюрер* «Современника». И даже не Иванушка в Центральном детском театре. Он еще маленький. Умеет шалить, читать и писать.

Его отец, Николай Иванович, в те годы служил в Наркомлегпроме. Машинисткой в том же комиссариате работала Ангелина Викторовна Ивченко. У нее был маленький сын Игорь — ровесник Олега. Детей познакомили, подружили, отдали в немецкую группу к фрау Тимм, с которой дети гуляли вместе на Гоголевском бульваре, во дворе дома в Нащокинском переулке, потом заходили к кому-нибудь домой, в том числе к Ефремовым, разогревали свои завтраки. Для них это самая дорогая часть безоблачного детства. Спустя десятилетия Игорь Анатольевич Иванов, друг Олега по московским прогулкам, поздравляя его со званием Героя Социалистического Труда, напишет солнечное письмо, полное незабвенных красок детства, и, что характерно, получит от сверхзанятого Ефремова ответ: «Дорогой Игорь! Извини меня, что сразу не ответил. Идет очень трудный сезон. Много отсутствовал. И, конечно, хотел бы повидаться. Может быть, не стоит тратить время на письмо. Позвони мне, и мы встретимся. Тел. 229-33-12 — рабочий 229-74-66 — дом. В театр лучше всего звонить от 3-х до 4-х, а домой утром в 9—10 час., или после 11 час. вечера. Позвони, пожалуйста. Олег Ефремов 12 мая 1988».

В переписке друзей детства очень много информации. Во-первых, место работы Николая Ивановича Ефремова в тридцатые годы: Народный комиссариат легкой промышленности, финансовый отдел. Во-вторых, маршруты прогулок по Москве, состав компании, немецкий язык, имя учительницы, а также школы, в которых они учились: № 59 и 70. Главное — что Олег Ефремов, получивший Героя Соцтруда осенью 1987 года и переживающий труднейший момент своей судьбы — разделение МХАТ, все-таки находит время ответить другу детства и даже извиниться за задержку. Что-то было важное в их общем 1934 годе, что оба запомнили и по прошествии полувека вспоминали вполне неформально.

Игорь Анатольевич пишет Ефремову, которого и полвека спустя называет Олегом, в твердой уверенности, что тот вспомнит и отзовется: «Летом 1934 г. наши родители сняли для нас дачу в Кучино, где жили мы вместе с той же фрау Тимм ты, я и Виктор Качкаев. Это лето для меня

осталось памятным тем, что однажды в лесу мы нашли срубленную хорошенькую елочку и принесли ее на дачу. Твоя мама в это время привезла тебе плитку шоколада «Золотой ярлык», на обертке которого был изображен выпуклый золотой якорь. Мы его вырезали и повесили на елку, а потом сделали еще несколько елочных игрушек, и получилась у нас новогодняя елка летом. Этим же летом твой отец привез нам в Кучино черепаху, которую мы стали кормить клевером, а осенью ты отвез ее к себе домой. Но когда мы после переезда с дачи в Москву пришли к тебе, то черепахи уже не было и нам объяснили, что она упала с балкона и разбилась. Нам было очень жаль ее...»

Письмо с напоминанием о черепахе относится к 1987 году, а упала с арбатского балкона она в 1934-м. И оба — Игорь Анатольевич и Олег Николаевич — в силах и в памяти. Они друг другу родня по погибшей черепахе, помнят несчастную рептилию полвека спустя.

Не у каждого есть возможность, пребывая в должности главрежа главного театра самой большой в мире страны, обсудить с другом детства гибель черепахи полувековой давности. Не у каждого есть уверенность, что тебя вообще вспомнят, как Игоря, спустя столько лет. Что-то, видимо, чрезвычайно важное навек сохранилось под панцирем рептилии. Очевидно, что Игорь Анатольевич разделял самые горячие надежды друга-черепахе Олега, только сообщить не решался — и вот решился, и тут еще одну грань судьбы: «А ведь будучи большим поклонником МХАТа, я тоже готовился в 1945 г. к поступлению в студию, но у моего друга вдруг из горла хлынула кровь, и наша подготовка прекратилась. С большой радостью поздравляю тебя с открытием старого здания театра в Камергерском переулке, хотя не знаю, удастся ли мне туда попасть. Ведь это театр моей юности. Новое здание как-то не приемлю. Живы в памяти моей Ливанов, Станицын, Ершов, Кторов, Массальский, Тарасова, Еланская, Книппер-Чехова, Андровская, Халютина и другие прославленные артисты. Все-таки без них многого не достает МХАТу, мало осталось благородства, чеховской интеллигентности, красоты, манер. Ведь зрителю хочется походить на героев сцены». Именно на это письмо О. Н. ответил в мае 1988-го, хотя с детства не любил писать писем. И. А. Иванов (105483 М., Измайловский проезд, 18, корп. 2, кв. 47) точно попал в мишень, о которой знали только они двое.

Друг *тоже* готовился. Мода? Не только. Большевики отменили Бога, взорвали храмы. Взамен расстрелянных священников выдвинули партторгов. МХАТ в советское время поневоле стал храмом некоей третьей религии. В советском правительстве, в ЦК партии не было дураков;

понимали, что идеал необходим, но пока коммунизм не наступил, нужен транзитный конфессиональный аэропорт: театр. А тут от империи достался целый готовый МКУТ: реалистично, красиво, подконтрольно. Управление — через репертуар. Классно придумано.

Отметим «чеховскую интеллигентность» в личном письме старому другу — у меня вызывает подозрение, что мем был запущен давно, возможно, через учебники, оттого глупый штамп выступает словно пава, и нет управы на клеветников. Живой Чехов не считал себя интеллигентом и не любил интеллигенцию. Легко задушить художника, всего лишь не снизойдя до внимательного чтения и приписывая ему свои куцые мысли.

*

25 июля 1930 года трехлетний Олег с матерью живет на даче в Александровском, что по Октябрьской железной дороге. Мать пишет за него отцу (Олег еще не научился), что он скучает и хочет домой. Эта тема — основная на долгие годы. *Домой* он хочет — но не всегда может. Незадолго до ухода в вечность он всерьез посетует, что одинок. Захочет уюта, домашних условий быта и бытия.

Неспособность к дому, к домашней жизни иногда заложена в человеке, иногда воспитана. Это не то же, что бродяжий дух, — нет, другое. Когда дом находится вне домашнего адреса: бывает такая грустная история. Она всегда кончается одиночеством и сетованиями. Олег был женат на театре, сцена для него — всё. Доцатая супруга с кругом и машинерией...

1932-й, лето: Казань. На почтовой открытке с местным фотопейзажем (озеро Кабан, национальная гордость Татарстана) простым карандашом самоучка-грамотей пишет простодушно в графе «куда» — «В Москву. Староконюшно, № 5 к 5». Ухо пятилетнего москвича полный староконюшеный звук еще не расшифровало, пишет как может. «Дорогая мама сидим в Казани на пристоне ждем посатки...» Как сели, как уснул на 15 минут, а потом разглядывал пароходы — все это успевает втиснуть в открытку. Мать получает отчет вполне объемный, текст успокоительно-информационный. Чувствуется, ребенок понимает, *что* хочет узнать мама.

Отношения с матерью всегда непростые, и письма его всегда осторожны. Он всегда первым делом пытается ее успокоить. Олег рано понял, что характер у Анны Дмитриевны вспыльчивый, резкий, властный, непредсказуемый. Отец, Николай Иванович, совсем другой, отсюда конфликты. Горячие сцены, проходившие на глазах у сына, с битьем

посуды, ором и яростью, всегда инициировались матерью. Ребенку приходилось балансировать между чужими нервами. Если всерьез относиться к астрологии, то сочетание Весов и Кота (он же Кролик) говорит об эмоциональных невзгодах: для ранимой души сочетание этих пунктов из европейского и восточного календарей означает острую нелюбовь к конфликтам. Ему проще всех уговорить жить дружно, чем накалять обстановку.

В 1933 году Николай Иванович даже хотел развестись с Анной Дмитриевной. Из его письма родителям в Самару, Кооперативная, д. 65, кв. 1:

«Дорогие Папа и Мама! Олег сегодня прибыл здоров и невредим. Спасибо, что на лето взяли на себя труд быть с моим шалунишкой <...>О вас рассказывал только хорошее <...> когда провожали, все нарядились как на Пасху, а бабушка плакала. Все его вещи разобрали, а прод. карточек не обнаружили <...> Все ли вы положили из его вещей — моя жена (вернее, бывшая жена — я развожусь) не досчитывается его рубах...» И так далее.

Не знаю, был ли шестилетний Олег поставлен в известность, что родители разводятся. Вряд ли — тем более что они не развелись, как я теперь понимаю, благодаря необыкновенному, поистине ангельскому характеру Николая Ивановича.

2 июля 1933-го ребенка на лето везет в Самару дядя Константин, написавший с дороги *дорогим Коле и Ане*, как они проезжали Пензу и в вагон вошли студенты, Олег вел себя «вполне прилично», но что-то опрокинул и очень растерялся, боялся, что его высадят. (Видимо, к подобным радикальным мерам его уже приучили как минимум на словах.) Тут же описана первая встреча с темой кладбища: «В одном месте проезжая деревенское кладбище, он спросил, что это за палочки (кресты), ну мне, конечно, пришлось объяснить, что здесь хоронят умерших, а не сжигают, как в Москве». Это 1933 год, характерное объяснение. Костя хорошо излагает: «Олег, как приехал домой, потребовал свои игрушки и начал играть. Потом его вымыли, накормили и уложили спать. На другой день остригли и взвесили. Вес в облачении 22,4 килогр.».

С юмором у Олега дядя Костя. Тоже заботливый: снимает дачу, выбирая, чтобы с водой и фруктовым садом. Ездит с племянником на другую сторону Волги гулять. (Самарские впечатления потом всплывут у взрослого Олега, когда он поедет с Печниковым по Руси в 1952-м и заглянет в Куйбышев, бывшую Самару. Веса своего *в облачении* уже не вспомнит, зато всеобщую заботу о весе запомнит навсегда. Даже в выездных анкетах будет писать как особую примету: худой.) Константин

Иванович, золотой мужик, позже напишет племяннику, уже отправив его в Москву: большой шалунишка Аля, ты знаешь, почему я не стал катать тебя на спине и не сделал змея: во-первых, сильно болит глаз, а во-вторых, ты «много хулиганил». Хотя с бабушкой и дедушкой был *нежный и ласковый*.

На поведение «нежного и ласкового» Олега во всех его возрастах не жаловался только ленивый. Впрочем, ленивый тоже жаловался. Что он такого делал, что все — все — отмечали это как проблему? Чего им не хватало? А ему чего не хватало? Я перечитала десятки писем его родни, педагогов, иных заинтересованных лиц — все как сговорились. Придется понять, о чем они все.

В пожилом возрасте Ефремов даже в газетном интервью вполне солидно порассуждал о своем гороскопе. Знал и, видимо, обдумывал — есть ли совпадения. Сказал журналисту, что как Кот всегда приземляется на четыре лапки. Про Весы не сказал. А я скажу: даже призрачная возможность конфликта для классических Весов-Котов ужасна. Им или изживать свои знаки, чудовищными усилиями выпрыгивая из заоблачной предзаданности и работая над собой, либо тихо сидеть в одиноком углу и уж точно театрами не руководить. Ефремову пришлось выбрать первый путь: работу над собой. В прямом смысле слова: ни шагу назад. Борьба с собой была кровопролитная. Стенобитная воля, которую он воспитал в себе, была первым результатом его личного творчества.

*

7 августа 1933 года отправлено очередное письмо родителям — печатными буквами, простым карандашом. Адрес отправителя: Самара, Кооперативная, 65, кв. (оторван кусочек конверта с номером; конверт открывали впопыхах, нервно, не разрезая):

Содержание письма:

«Папа мама целую сто раз (рядом изображения: жук, бабочка, животное, которое может быть и козой, и теленком, не берусь утверждать). Живу в Зубчаниновке. У меня есть два товарища Гера и Лева ему шесть лет тетя Надя зделает мне сочек я буду лавить бабочек целую Аля». От «буду» до «Али» написано рукой тетки, очевидно не вынесшей страданий юного каллиграфа и подсобившей с дописыванием послания.

Михаил, внук Николая Ивановича и сын Олега Николаевича, говорит о дедушке легендами: «Больше всех меня воспитывал мой дедушка Николай Иванович Ефремов. Это самый хитрый человек в нашей семье, потому что

в 1934 году, когда он понял, что скоро начнут всех сажать, завербовался на Север и работал в лагерях бухгалтером. Тем самым он уберег семью от репрессий».

Указанное время и мотивация не соответствуют действительности, но издали, из другого века, история часто видится иной — и даже не в угоду чему-либо. Так запомнилось — и не переделать. Казалось бы, какая разница, в каком году кто и что понял. Ведь был Николай Иванович на Севере? Был. Но не в 1934-м, а семь лет спустя. Не хитрый он был, а нежный, добрый, заботливый, ответственный. Что нам до того, когда что было? Мне важно, поскольку формирование маленького Олега прямо зависело от сложных отношений между родителями. Между ними искрило, а Олегу их искры создавали обстановку. Мать никогда не отпустила бы отца на долгие годы одного на Север, она была неуравновешенной, здоровья не самого сильного, пила лекарства от приступов. Да и муж ее никогда не позволил бы себе на годы уехать от нес и от сына. У Николая Ивановича бывали периоды, когда он был готов развестись с женой, но, будучи человеком верующим, а также безгранично любящим сына (Альку, Ефременьша и т. д.), он не сделал этого. До самого 1940 года он жил с семьей на Арбате, укрепляя ту связь Олега с родителями, с родом, что передалась его детям и внукам.

«Мой внук Николай зовет меня Олег. Не дед. Олег! Мы друзья. Самый крепкий из нашей породы!» Это слова О. Н. в фильме «Один день Олега Николаевича» (1996). Упомянутый внук, Николай Михайлович Ефремов, родился 16 августа 1991 года в Москве, сын Евгении Добровольской и Михаила Ефремова; сейчас артист, а тогда пятилетний ребенок — и друг. Я вспомнила его в связи со словами о породе — роде — прадедах, поскольку сама никак не пойму, сколько же в нас наших предков, а сколько собственно нас, и что такое отросток — часть или та же ветка, и стоит ли заниматься родом. Ввиду высоких, но неуловимых причин — или для практических выводов?

Что кроме любопытства и/или уважения к предкам должно двигать нами? Рождается ли от нашего знания о предках хоть какое-либо понимание себя? Или всё легенда? Психограмму как часть профессиограммы строят по разговорам и аналитическим таблицам. Генограмму, если разобраться, тоже. По легендам: не по былому, а по застрявшему в памяти. А если я узнала, в какой обстановке рос мальчик, то что я узнала на самом деле? Является ли исследование жизни в действительности полезным? маловероятным или невозможным? Что нам от того, грюбила ли мама папе? Любой вывод — лишь слабенькая гипотеза.

А что, если талантливые дети действительно выбирают себе родителей, когда их душа воплощается? Тогда биографию надо писать иначе: не у кого родился, а кого выбрал себе для воплощения и зачем. А в каком жанре жизнеописание более приближается к истине?

Из древности пришли *анарративные* биографические справки (бытуют и сейчас: это любой справочник «Кто есть кто», любой коллективный сборник любых произведений, предваряемых справкой об авторе). Из той же доантичной глубины дошли до нас *энкомий* (восхваление) и *псогос* (поношение). Их риторическая сила ввиду эмоционального электричества одна может снести голову любой истине — как ее ни понимай. Но публика анарративных справок не читает. Наше сознание не любит каталогов. Ему подавай значимую в каждой детали блестящую машину спортивного типа, чтобы умчаться куда-то невесть зачем. Тяжелая и неопишимо захватывающая работа — жизнеописание Олега Ефремова — толкнула меня подумать над жанром и усомниться в честности жанра, литературной правомерности, даже информативности. Меня бросало в дрожь от находок — и я рвалась скорей, скорей сообщить миру, что не было ни Воркуты, ни клятвы на крови — но кто-то из умных стариков сказал мне, что грезы, дорогая, грезы важнее, чем некая правда.

Хорошо, а за что же боролся Олег Ефремов, всю жизнь говоря о *правде!* Школа-студия МХАТ учит трем правдам — уже много.

*

Июнь — июль 1935 года — Ярцево Смоленской области, Олег живет там с матерью и пишет отцу «приезжай пока есть ягоды». Любопытно: он часто начинает свои письма с поцелуев родителям. Не в конце, а именно в начале зацеловывает. Нежности у них в семье вообще приняты — «здравствуй, дорогой Огурчик!» — пишет Олегу в том же июне Евдокия Степановна Ефремова из Самары. Она же через день ему: «Дорогой Алюшок, спасибо тебе за память» (ребенок написал ей письмо)

Июнь 1936-го — Ставрополь на Волге, ныне Тольятти, и тоже начинается с поцелуя: «Дорогой мой папа. Крепко целую тебя. Доехали мы хорошо. В Ставрополе сейчас очень жарко, но так хорошо. Папа, ты 15^{го} числа не забыл палучит пахвальную грамоту? Папа пиши ответ. Олег». Письма к нему из Куйбышева от Евдокии Степановны полны любовных имен, щедро сочиняемых всей родней (*Алинька* есть в письме 24 июля 1938 года, но *Огурчик* 1935-го мне нравится особенно; *Алинька* есть и в письме

Елизаветы Ивановны Ефремовой 5 января 1944-го из Узбекистана в Москву, есть и просто Аля, *дорогой Аля*), Его ласкала родня, письма из любого далека так теплы, что самой хочется получить такие же немедленно. Ира Б. в марте 1941-го из Ленинграда мягко его журит за что-то, но он все равно — *дорогой Алик!*

Оттуда же (Ставрополь) прелестное письмо. Красноречивое свидетельство: как точно мальчишка понимал, с кем имеет дело и о чем с кем следует говорить, а также о нежности — несмотря на прицельную наблюдательность. Цитата: «Дорогой мой папа. Письмо получил 24 июня. Пока еще не занимаюсь. Но читаю. Записался в библиотеку. Солнечное затмение я смотрел через закопченное стекло. Мама выписала 2 газеты и одну мне. Купаемся мы редко, потому что боимся малярии. Здесь очень много комаров и мошек. Я весь искусан. Мама хоть мало ест, но полнеет. У нас есть курица. Она уже снесла шесть яичек. В Ставрополье хорошо, но нет ягод».

Кино! Статистика яйценоскости плюс трогательные наблюдения над фигурой матери (хотя вряд ли Анна Дмитриевна могла худеть или полнеть с такой скоростью; видимо, это пересказ ее слов). В июле 1936-го он уже «немного научился плавать». 2 августа (начинает опять с поцелуя) сообщает, что здоров, но «в весе прибавил только 50 грамм» (интересно, как это выяснилось?). Сообщает, что скоро они поедут в Куйбышев, где пробудут два дня. «Скоро увидимся».

13 апреля 1937 года Николай Иванович с Олегом ходили на выставку в Пушкинский музей: «Впечатление громадное. Временами слезы наворачивались, так сильно было волнение от благоговения перед полотном великого...» Отец все время с ним. Уже 12 января 1949 года он пишет жене из Загорска в Москву, что «Олег пошел репетировать в джазе — шумовой оркестр. Будь здорова. Целую». Время другое, и если первые письма о сыне — десять лет назад — заканчивались как душа велела, то есть «храни тебя Бог!» — то теперь уже по-другому. В конце нэпа еще было можно, теперь все изменилось. Олегу простительно не знать, но Николай Иванович-то видел, что в его Наркомлегпроме один за другим исчезают сотрудники, что тон газет становится все тревожнее и грознее к «врагам народа».

На детях, конечно, это тоже сказывалось, как вспоминал Александр Володин — в будущем близкий друг Ефремова и свой драматург. Он с детства полюбил МХАТ — и вот результат: «В пионерском лагере я повесил над своей койкой открытку, где был изображен Качалов в короткой накидке и в шляпе. Как-то проходил мимо старший

пионервожатый и спрашивает: «Кто это тут у тебя висит в шляпе? Какой такой артист? А почему не Буденный или Ворошилов?» Я ему ответил что-то такое, из-за чего собрали на линейку все три лагеря. Били барабаны. Видно, старший пионервожатый почитывал газеты, где тогда была кампания против «искусства для искусства». Искусство должно быть для правительства, для партии, для Сталина. А этот так называемый пионер вон к чему призывает!.. И начальник пионерского лагеря в своем справедливом гневе закричал: «Мы таких расстреливали в девятнадцатом году!» Эту фразу я запомнил. Я был исключен из пионеров громко, радостно, всем лагерем. Под барабанный бой я прошел вдоль этой линейки».

Июль 1937-го — опять Ярцево. Олег — отцу: «Я исполняю точный режим... В комнате у нас чисто. Я еще один раз напоминаю чтобы ты привез ножик, камеру, серсо и еще чего-нибудь. Крепко целую».

Июнь 1938-го — Ярцево. Почерк уже ровнее. Поцелуй опять в начале. «Прости что так долго не писал, было много впечатлений: играл с ребятами и все время был на воздухе <...> Обязательно приезжай к нам, здесь ты сможешь отдохнуть». Тема отдыха для отца — постоянна. Мать и сын, судя по всему, разговаривали о занятости отца и беспокоились непрерывно. «Сегодня ели землянику». Приписка рукой матери: «Олег маму неслушается. Не знаю что делать». Он — «...в футбол играю редко». Она — мужу: «За вечерним чаем он уснул сидя».

В какой-то момент родители забыли друг о друге и переписываются только об Олеге, шлют приветы родным и соседям, словно отчитываются. К проделанной работе, достойной отчета, всегда причислен сын как главная фигура. Между мужем и женой своих отношений по письмам не видно, и дело не в традициях русского или советского общества, а в интонации. И куда-то делся Бог. 23 июня 1938 года Анна пишет, что приняла последний порошок хины: «Открытых приступов нет, но чуть-чуть — и глотаю. Боюсь без них, а вдруг». Что лечили хиной в те годы? Возможно, речь о тех самых нервных приступах, которыми она изводила окружающих.

Июнь 1939-го — из Орджоникидзе (ныне Владикавказ) отцу: «Сейчас живем у дяди Сережи. У него очень хорошая квартира; теплый душ. В Орджоникидзе есть хороший парк, через него идет Терек... Фотоаппарат купить не удалось. С сегодняшнего дня подчиняюсь маме». Видимо, тема, кто кому подчиняется, висит и висит.

26 июня 1939-го — из станицы Слепцовской отцу: «В этом письме напишу тебе все подробно. Мы снимаем целый дом: две комнаты, кухню, веранду и целый двор. Имеем кур и цыплят. Станица Нестеровская, в которой мы живем, большая. Имеет 2 колхоза: Хлебороб и Победа. Казаки в

ней богаты, скупые и замкнутые. В станице есть клуб с кино и библиотекой. Водим иногда поить колхозных лошадей. Река Оса бурная и холодная, но купаться в ней можно. На днях ловили рыбу неудачно поймали одну, но выпустили. Дни жаркие, а утра и вечера свежие <...> Живем без часов. Вот я тебе написал все что подметил...» Далее опять ягодное меню и количество купаний. Приписка рукой матери о варенье. Вообще четко ощущается присутствие: автор знает, что письмо к отцу будет и прочитано, и дополнено. Он всегда интонацией подчеркивает воображаемую численность читателей любого его текста. Анна Дмитриевна постоянно прибавляет: «Напиши Альке письмо, чтобы лучше кушал и слушался». Похоже, педагогический фокус не удался. Ни еда, ни послушность не увлекли Олега в той степени, на которую рассчитывали родители.

9 июля 1939-го — Кавказ, письмо отцу: «Начну с самого интересного. Седьмого ездили с директором учлесхоза в Серноводск. Серноводск это большой курорт. В Серноводске гуляют на воле павлины, я их видел». Мне кажется, я тоже сочла бы гуляющих павлинов видением «самым интересным». Писано из станицы Нестеровской недалеко от Слепцовской.

Надвигается понемногу. 17 августа 1940-го Олег пишет отцу из подмосковного Кучина уже в Абезь, Коми АССР, почтовый ящик № 219/8, финансовый отдел. Без материнской цензуры письмо звучит иначе: «Дорогой мой Папуля родной крепко тебя целую обнимаю. Скоро уже 2 месяца как тебя нет. Все мысли были с тобой, мы трепетно волновались по тебе когда ты ехал по морю. Теперь напишу о своей жизни. Вскоре как ты уехал началась жаркая погода. Мама разрешила мне купаться. Первое время я сдружился с Ник. Галкиным с ним мы ходили на рыбную ловлю, в лес, играли в крокет и т. д. Потом с ним посорились. И я познакомился и сдружился с еврейским мальчиком Борисом. Он интеллигентных родителей и более подошел ко мне. У него оказалось много книг, я беру их читать. Чтобы не расстраивать маму я перестал купаться. В этих прудах утонули двое, было очень неприятно. А потом был еще ужасный случай: жена застрелила мужа это было через дачу от нас. Первый месяц я поправился это находили все. Потом начал сбавлять. Частью от этих несчастных случаев. Я с мамой ездил в Москву. Ходили вместе смотреть Большой вальс. Очень хорошая картина она меня взволновала. Я смотрел ее 4 раз, а смотреть все еще хочется <...> Папуля я так соскучился о тебе особенно тоскливо когда вечером ко всем приезжают папы. Хочется верить, что все будет благополучно. И мы будем опять вместе <...> Спасибо за дачу. Привет от мамы. Твой Олег».

Эти письма снимают еще одну журналистскую выдумку: что Николай Иванович, «спасаясь от репрессий», уехал на Север работать бухгалтером. Спасаться от репрессий в Абези — уже звучит. А что до специфики работы, то Николай Иванович Ефремов так и работал всю свою жизнь в режимных учреждениях — и до войны, и после. Когда в 1953 году образовалось Министерство среднего машиностроения, работал там — в той же роли — финансистом.

В Самаре, тогда Куйбышеве, Олег бывал в гостях у своего деда в 1933-м и 1940-м. Иван Абрамович Ефремов жил в знаменитом «Чельшевском доме» на Красноармейской улице. Дом был сказочно красив. Собственно, он и сейчас хорош и относится к достопримечательностям города, а в 1900-м, когда его построили, считался самым респектабельным. Частный, доходный. Говаривали, что на его возведение ушло более двух миллионов кирпичей. На углу той же Красноармейской (историческое название — Алексеевская) и улицы Фрунзе примерно в те же годы бывала Людмила Петрушевская, в том числе в эвакуации во время войны. Спустя сорок лет она станет одним из драматургов МХАТ при Ефремове. В Куйбышеве предвоенных и военных лет дети не встретились, но что ходили по одним и тем же улицам — уже краеведческий факт. Чельшевский дом в Самаре важен: там включилось восприимчивое детское зрение московского мальчишки. Впитало архитектурную роскошь дома как декорацию. Будете в Самаре — взгляните. Вы потянетесь к театру. В доме и окрест все дышит сюжетами. Хочется самому что-нибудь сотворить. Влияние дома на воспитание — тема недоисследованная, поскольку любое влияние надо доказывать, и браться за эту тему — всегда опасный выбор для честного ученого.

Документы школьных лет: 1934 год, рисунок, оценка *отлично*. Море, военный корабль, кораблик поменьше, солнце красным паучком, в синем небе самолетик и парашют. Второй рисунок: тоже кораблик. Подписано простым карандашом «Сатко», потом переделано: «Садко». Простой карандаш. По форме корабль тоже военный. Команда мечет стрелы (видимо, автор так видит гарпуны, они летят залпом) — целится в огромную рыбину неведомой породы. Но заняты все.

1936 год. Учетная работа уч. 3 кл. «Е» 70 шк. Ефремова. (Тут я впервые вижу, как он пишет по линейке и разборчиво. Умел, оказывается.) 16 мая у них диктант. Пришло время сенокоса и так далее. Боже мой, не верю глазам! И буквы ровные, и нажим, и вся классика жанра, причем в линованной тетрадке без косых подпорок, как в прописях. «Рядами ложилась под кустами густая трава». Рядами ложились ровнехонькие

буквы. Отличник, видимо.

17 мая 1936-го — сочинение «На каникулах». Описано лето в деревне. Разумеется, «мы раздевались и с разбегу прыгали в воду. Так не заметно прошли каникулы». Вероятно, эти майские фантазии о каникулах в Загорье уже авторские. В те годы поля следовало чертить в тетради карандашом. Строка не уместается — переноси. Переносить надо с пониманием, где кончается одна морфема и начинается другая, а границу между ними отбивать двойным тире. Как знак равенства =. Мальчик в курсе и старается. У него получается.

8-й класс: Абезь, Коми АССР, 1942–1943 годы. Хорошист, но по духу и по способностям — типичный отличник и прекрасный сын. Роль отличника и сына усердно исполняет Алик Ефремыш, как цыганочку с выходом.

Кстати, по прошествии шести лет, уже в 1948-м, в письме матери летом, когда она, очевидно, где-то на отдыхе, а сын вернулся в Москву из Гурзуфа, он пишет отменно целевое письмо. (Гурзуф — это константа, упоминается регулярно: в Крыму, в доме О. Л. Книппер-Чеховой, бывает его педагог и друг В. Я. Виленкин, и там же дом отдыха, где отдыхал летом 1948 года Олег Ефремов. Отдыхал серьезно: в телеграмме 23 июля родителям сообщает, что *ехал прекрасно Гурзуф рай прибавил кило целую Олег.*)

«Ирочка осталась в Гурзуфе, — сообщает сын матери. — То, чего все особенно опасались — что я женюсь, не произошло и не произойдет». (Знает, шельмец, что матери его жены — чисто нож острый, и охраняет ее воображение сколько может.)

Не будем останавливаться на Ирочке, поскольку маятник *женюсь* или *не женюсь* совершал колебательные движения всю дорогу, особенно в юности. Вопрос был серьезнейший: кто она в конце концов *будет*? Тема жены, идеального друга, висит на том же дамокловом волоске, что и темы роли в театре. Поздравляя Анну Дмитриевну с днем рождения и с удовольствием сопоставляя даты («МХАТ тебе ровесник — ему тоже в этом году 50 лет. Юбилей собираются праздновать широко — в мировом масштабе»), он честно описывает свою ситуацию: «У меня не все благополучно в театре. Не потому, что не получается роль, не потому, что не хватает способностей, а не подхожу своей фактурой. Может быть, снимут с роли — очень высок и очень похож на Покровского, а для сцены два похожие друг на друга не выгодны. Так что нервничаю, хожу и чувствую над собой занесенный меч... Из-за этого спустил те пару килограммов, что с трудом накопил в Гурзуфе. Ведь ты знаешь, я никогда не стремлюсь «поправляться» в твоём мамином смысле — т. е. толстеть. Я

много плавал, много ходил, двигался — окреп, загорел и этого с меня достаточно». Тут и про яблоки («уничтожаем с папой»), и про стирку — чтобы мама имела представление обо всем. Есть и приветы: «Видел Алекс. Георгиевну (его первый педагог актерского мастерства)... говорит: «Вы теперь для меня все как родные»...»

Княжна Кудашева для него — навсегда родной человек, хотя уроки у нее закончились много лет назад. Важно, что на Арбате — его первая мхатовская школа, поскольку Александра Георгиевна была ученицей Михаила Чехова и убежденной мхатовкой.

Кудашева и посвятила его в жрецы. И случилось это в том самом году, когда нормальная жизнь и его, и всей страны надолго оказалась перечеркнута войной.

Часть вторая
СОРОКОВЫЕ И ПЯТИДЕСЯТЫЕ

Накануне и во время войны

1 октября 1940 года, 11 часов вечера: «Дорогой Папуля, пишу твоим подарком — самописной ручкой. Начал заниматься немецким, музыкой и в фотокружке в Доме Пионеров. Снимки получаются хорошие. С перепечаткой на фотобумагу еще не налажено. Появилась в продаже фотобумага. По музыке уже играю легкие пьесы. По немецкому уже не делаю ни одной ошибки в диктанте. Сегодня мне исполнилось 13 лет. Уже 19 часов хожу 13-летним. Надеюсь что буду отличником. Товарищем моим остался Коля, но прежде всего ты, Папуля <...> Я рад, что ты пополнел. Будь здоров, живы богато, а я уезжаю от письменного стола до постели».

27 января 1941-го телеграмма в Абезь, Печорстрой, Ефремову: «Дорогой папулька беспокоит твое молчание будь здоров крепко целую обнимаю = олег».

Отец, видимо, ответил, и уже 2 февраля сын шлет расширенный и восторженный отчет. Начинает тем же «Дорогой папулька» и выдает 10 восклицательных знаков. Высылает отцу фотографии, сообщает о занятиях музыкой — два раза в неделю. С Вадимом играет в четыре руки «Вальс», «Баркаролу», «а также другие сложные вещи». Надеется встретить отца большой программой. «Один раз в неделю хожу лечить зубы... К моим товарищам прибавился Валя Жуков. С Германом все покончено. Он зажухал у меня книгу «Одноэтажная Америка» и совсем не ходит к нам. Зато теперь я часто вожусь с Любкой и теперь когда я пишу письмо она вертится тут у стола. Сегодня я ее в первый раз водил в кино. Мы с мамой очень дружим с Харитоновыми. Мама справила мне шубу, толстовку, брюки, коньки и другие мелкие вещи. Я купил абонемент на каток в Парк Культуры. Мама уже кончила ученье по батику. Берет у знакомых работы. У меня на стене висит расписание дня. Я играл в военную игру «На штурм». Было очень интересно. Мы лежали в окопах ходили в атаку, разведку. Пускали дымовую завесу и ракеты. Игра закончилась боем. Мы победили. В этой игре я был комвзвода. В начале года я бережно относился к учебникам. За это меня сняли в Пионерскую правду. В связи с этим я получаю много писем с разных концов СССР. Кстати. Я выписал Пионерскую правду. Продолжаю заниматься марками. В следующую получку пошлю тебе пластинку «звукозапись»... Как твое здоровье? На фотографии ты здорово пополнел и возмужал...»

5 февраля 1941-го досылает открытку с подробным описанием

школьных отметок по всем предметам. Подробное описание — это вообще характерная черта их переписки. По ней видно всё. Сейчас я ловлю момент — когда начнется, наконец, театральный кружок. 6 февраля письмо про фотошутки, показанные кружковцам новым учителем: как можно сделать человека с несколькими руками-ногами, или одного размножить, будто не один Вадим, а несколько. 24 февраля — отцу — «...вся жизнь проходит в учебе... Письма и посылку с оказией мы не получили — нас удивляет. Мы живем очень тихо, скромно. По театрам не ходим, иногда бываем в кино...». Поразительно: *по театрам не ходим* как форма скромной жизни.

Дальше опять про коньки, фотокружок и успехи в музыке — уже играет вальсы из «Фауста» и «Ромео и Джульетты». Действительно стремительные успехи, говорю как специалист. И вот наконец первая театральная деятельность: «Ко дню Красной армии приготовил с ребятами из нашего класса кукольную пьеску «Бобка». Я очень полюбил геометрию. Алгебру — так, но тоже...» Потом об отношениях с соседями, а также как скучает без отца. «Папа не верится, что ты не приедешь. Мы жили надеждой на встречу с тобой». Николаю Ивановичу не удастся вырваться в Москву ни на один день, и летом мать с сыном поедут к нему в Коми АССР.

Олег Ефремов учился игре на фортепьяно. Учился быстро, у него были успехи. Как странно, что, когда в кино Олег запел — например в «Айболите-66», — даже его коллеги удивились. А что такого? К счастью, удивились восторженно. И руки Рахманинова в фильме «Поэма о крыльях» (1979) получились именно руками Рахманинова. Такими, как надо.

Он был органичен. В ХХI веке актриса Наталья Тенякова скажет о нем дивные, золотые слова: «Играть с ним было все равно что с ребенком, собачкой или ящерицей — ты в любом случае чувствовал себя фальшивым. Конечно, это был гений, человек, построивший два театра страны, классик ХХ века. Хотя он, может, и не был похож на классика».

Он все время не похож. То поет неожиданно, то на гения смахивает как-то не так, то классик не образцовый. Кино! Игрок, но серьезный, всегда ответственный. Но и хулиган в то же время.

— Скажите мне правду: как рождаются поющие волшебники? Все помнят вашего доброго волшебника из фильма «Король-олень». Даже одна ваша песенка вспоминается как полноценная роль. В телевизионной пьесе, которую сгоряча некоторые критики называли даже первым советским мюзиклом — вы и тут первый? Нет-нет, я только за, вы во всех своих дневниках писали, что...

— Я помню, что я писал в дневнике. «Король-олень» — явление. Его надо расшифровать. В титрах блестящие имена: Юрий Яковлев, Елена

Соловей, Сергей Юрский, Олег Табаков и так далее. Сказано, что сказку Карло Гоцци по памяти записал Вадим Коростылев. Что же он припомнил? О киноопере мечтал режиссер Павел Арсенов. Для Микаэла Таривердиева эта мечта — по духу абсолютно шестидесятническая. Таривердиев потом изящно объяснил прессе, что Вадим написал сценарий по сказке Гоцци, «и они с Пашей предложили мне сделать кинооперу. Мы начали работать, это было очень интересно именно потому, что это был не мюзикл, а опера. Незадолго до того прошла картина Деми «Шербурские зонтики», и мы хотели сделать нечто подобное. Где был бы минимум текста и максимум музыки». Оглядываясь на Европу — на тогдашний музыкальный хит — уже вызов, в котором можно признаться чуть погодя, не сразу, но можно, а сделать это лет на десять и тем более двадцать раньше — опасно. Ласкали шестидесятнический слух слова в моей, так сказать, арии: *злу не очень-то везло*. Фильм полон намеков, включая *утром было утро и мудрость доставалась мудрым* — поет скорее добрый, чем волшебник Дурандарт, а зритель понимает, что когда все нормально, это — сказочно. Текст от автора, где я, волшебник, описываю свою профподготовку, можно и сейчас читать детям. Снимался в «Короле-олене» и весь курс Бориса Покровского из ГИТИСа. Я уже женат на Алле Покровской, уже шесть лет Мишке, через год я уйду из «Современника». Надежда на волшебство жива во мне, жжет, она неугасима — и в фильме два пространства, их надо приручить: реальность и маска. Два мира. Маска волшебника напоминала мне маску Сирано в пьесе Ростана. Идея подсказок, волшебная сила поэзии, передаваемой другому, — *от автора*. Кстати, в «Короле-олене» поет еще никому не известная Алла Пугачева. Я, получается, спел в одной опере с будущей примадонной.

— Песенку волшебника по сей день воспринимают как некий гимн шестидесятых, но я вижу вашу роль как счастливую запись режиссера-волшебника в личном дневнике: удачно показал актерам, снял зажимы колдовскими приемами, перевернул жизнь героев. Впрочем, я уже ни одной вашей роли не вижу без привязки к вашему дневнику.

— Ты — можно на *ты*, мне так удобнее, — не забываешь, что я специально сохранил свой архив? А фильм вышел незавершенным. Жена режиссера поссорилась с мужем и не приехала на финальные съемки, в картине просто нет финала, к которому все вело — и по музыке, и по драматургии, где появляются король Дерамо, первый министр Тарталья, где драматургический узел должен развязаться. Это не снято. Вместо финала — песня «Это было давно».

— То есть Олег Ефремов — добрый волшебник — спасает и

недоснятый фильм. Зрители счастливо любят вашу улыбку. Улыбка здесь роскошная заплатка на гигантской прорехе, но ее не видно. Недосказанность! Вы поете убедительно-волшебно, включаете настоящий *serendipity*. Умение по случаю, интуитивно — волшебное — сделать открытие. Кстати, один из способов научного поиска. Все творчество — серендипити. Шел в неизвестность, интуиция вывела на новую дорогу. Волшебство — в человеке, способном принять озарение. И какое! Люди *должны быть похожи на людей*, поете вы ну от всей души, словно цитируя свой юношеский дневник: *хочу быть человеком*.

Сомневался ли отрок Олег в своей будущности? Или так: почему люди собирают архивы чуть не с пеленок?

Но вернемся в отрочество Ефремыша. Растет будущий волшебник, репетирует самого себя в неблагодарной роли: уговорить людей быть похожими на людей. Самая неисполнимая роль на свете.

«28 октября 1937 Совнарком СССР принял постановление № 1952-343 о строительстве Северо-Печорской железнодорожной магистрали». Дорогу строили заключенные, для которых в 1940 году был открыт специальный Печорский ИТЛ, знаменитый Печорлаг, население которого росло быстро. Отправляли туда и вольных специалистов, включая финансового работника Николая Ивановича Ефремова. Платили неплохо, деньги отец исправно посылал семье, но это не искупало его отсутствия — во всяком случае для Олега. 6 апреля 1941-го, когда всё ближе конец учебного года, он сообщает отцу оценки с деталями, за что получил, и по секрету говорит, что у матери от тревоги болит сердце, не спит по ночам. Они собираются ехать к нему в Абезь («если ехать морем, то мама не поедет»). Приходили гости, «с Вадимом на радостях выпили целую бутылку Массандры». Письмо нацелено на будущую встречу, все соскучились. Интересная приписка: «Большое спасибо за шоколад, игру и духи»: содержимое посылки из Абези в Москву в апреле 1941 года. «Береги себя, папуля, особенно весной, будет разлив рек, легко простудиться, утонуть. Как только я кончу экзамены, будем собираться к тебе».

И — война... Первое письмо Олега отцу из Москвы 29 июня 1941 года о первой неделе войны. Смотрю на хрупкие листки — глазам-то я верю, но текст противоречит и шаблону о панике в Москве, и не только ему. Убеждаюсь в сотый раз, что любые воспоминания, включая собственные воспоминания героя, являются художественным свистом — если не занесены на бумагу сразу же, с числом и точным временем. Впрочем, и

мгновенное прикрепление к бумаге не делает изложение максимально достоверным.

«Дорогой папуля! Долго не писал потому что думал, что скоро увидимся. И правда 20^{го} июня мы должны были выехать, билеты были уже на руках, но меня укусила собака и поездку пришлось отложить, а впоследствии совсем не поехать. В связи с укусом мне должны были делать 20 уколов, если собака бешеная, и 10, если здоровая. Мне сделали 10 уколов так собака оказалась здоровой. Уколы делают в живот. По одному уколу в день. Почти все время провожу у Юлия в саду или дежурю в домоуправлении. Мама дежурит тоже. Нам выдали противогазы. Мама в санитарном звене, а я в звене охраны порядка. Учебный год окончил со следующими отметками...» Перечислены отметки: сплошь «отлично». Громадными буквами — честный парень — выведено с нажимом: «Поведение: посредственно. В седьмой класс переведен. После седьмого класса думаю пойти в Военно-морскую спецшколу. Для этого придется поднажать на дисциплину в седьмом классе, а также на учебу. Туда берут только с отличными и хорошими отметками. Моя мечта это сделаться военно-морским инженером...»

Дальше идет повествование — как сдавал испытания за шестой класс: вставал, бывало, в 4 часа утра и дочитывал книгу, которую не успел вечером. «Больше всего я боялся географию... Меньше всего я боялся это алгебры. За мой укус, папа, пожалуйста, не беспокойся: рана уже зажила, уколы делать совсем не больно. В Москве большой подъем, порядок, дисциплина. Фашисты, прикрываясь договором, вероломно напали на наш Союз. Но Гитлер будет разбит и сметен с лица земли. Мы все уверены в победе над фашизмом. До свидания папуля! <...> До скорого свидания!!! Олег».

Итак, на Север Олег попал не на летние каникулы, а почти на два года — благодаря собаке. В начале июня Анна Дмитриевна собралась, купила билеты, в чемодан положила все летнее — мелкие и легкие вещи. Перед отъездом случилось несчастье: непривязанная злая овчарка, принадлежавшая недружелюбному соседу Ефремовых по арбатскому дому, бросилась на Олега и укусила за ногу. Хлынула кровь. Врачи, уколы — рана была серьезная, отъезд к отцу пришлось отложить на две недели. И тут наступило 22 июня 1941 года. Желание идти на военную специальность у подростка сформировалось мгновенно.

Из Москвы эвакуировали заводы, театры, Госбанк, ценности Гохрана, большую часть руководства, жителей (население к зиме сократилось с четырех с половиной до двух с половиной миллионов человек), в Тюмень

вывезли даже тело Ленина из Мавзолея. Бомбежки, пожары, положение ухудшалось, фашисты быстро приближались к столице. Анна Дмитриевна поняла, что придется ехать уже не с одними летними вещами, собрала чемоданы по-новому, уже с теплыми, зимними. Новые билеты ей помогли купить, точнее уже *достать*, сотрудники Николая Ивановича, и мать с сыном уехали в Коми АССР. Злая собака хоть и укусила подростка, но если бы мать с сыном уехали вовремя, как и собирались, в начале июня, то с наступлением зимы в Абези они бы не выжили. Магазинов зимней одежды и обуви для московских подростков с мамами там не предполагалось.

*

13 мая 1942 года Олег пишет отцу поздравление «Папе в день рождения от сына» в стихах. Торжественно, наивно, не в склад не в лад, но от души: «Люблю я тебя, как друга-отца...» Любовь к отцу пройдет через всю жизнь, а когда скончается мать, отец с сыном переедут в квартиру на улице Горького, ныне опять Тверской, и будут жить вдвоем. Два одиноких человека. Николай Иванович Ефремов, беспримерный отец, всегда опекавший Олега как маленького, уйдет из жизни глубоким стариком 4 мая 1989 года, за девять дней до своего 93-летия. Похоронен он рядом с Иваном Абрамовичем и Анной Дмитриевной Ефремовыми на Ваганьковском кладбище, о чем в письме родственнику в Куйбышев с чувством глубокого горя сообщает О. Н.

Летом 1942-го ученик Ефремов трудится в колхозе «Урал» Абезьского сельсовета — заготовка кормов и трамбовка. Ему выдана трудовая книжка № 76. Он гребет сухое сено, складировать веники, роет ямы, возит дрова и мох, *возка ботвы вручную*, прополка, закрывание ямы и прочее — с 3 июля до 23 сентября. Отработано трудодней 59,37. Причитается денег 118,74. Причитается продуктов, выдаваемых натурой: мясо оленьё 19,6 кг. Получено 16,4. Расчет по продуктам, по которым задолженность на 1 января 1943 года пересчитана на деньги, — тут молоко, пахта, картофель, прочие. Итого: получено продуктов... дополнить деньгами... Подпись: Крылов. (О, где ты, товарищ Крылов, выдававший продукты и деньги будущему хударуку МХАТ!)

...Два листочка из тетради. Это военный 1943 год, поселок Абезь, Коми АССР. Другой почерк, буквы меньше, наклон сильнее, ошибок больше, текст символичен: «Перед этим глухим малозаселенным местом открываются широкие перспективы». Кругом мороз, лес, но юный

Нострадамус пророчествует: «Усилится приток населения». Не могу сказать, диктант это или изложение (вряд ли сочинение, хотя публицистические включения наличествуют — «происходит как бы обмен. Север дает югу уголь, нефть, продукты животноводства, а юг дает северу самое главное это людей, промышленные изделия и продукты земледелия»), но видно, как уже подростком О. Н. глубоко изучил канцелярит, на котором мечтала о счастливом будущем вся страна. «Несмотря на то, что это очень маленькая республика, будущее ее замечательно». Оценка «хорошо», и за что? Училка подставила красным запятую после слова «республика» и в упор не заметила дважды выписанного «будущего». Судя по всему, в Коми 1943 года и с учительскими кадрами было военное положение.

Летом, в июле, Олег был с ребятами на озерах за четыре километра от поселка — в письме родителям описывает, что сильно сгорел за два дня работы, кормят хорошо, но за деньги, дорого. Это, видимо, школьные каникулы с трудовым заданием, почерк повзрослел, сжался, интонация новая, никаких поцелуев в начале, один дежурный в конце — и совсем немислимая фраза: «...писать больше нечего». Зашевелилась личность, которой раньше не было. Ребенок вырос. Стиль отчета сохранился («Пол дня ждали лошадь. Все время сидели в воде. Природа здесь хорошая»), но лирики ни грамма. «Еще никак не втянусь в работу». Трудовой школьный лагерь посреди северных лагерей Абези. Военная дисциплина, подъем в шесть утра. (Совсем из рук вон: и курить пришлите. И с глазом плохо: надо капать *atropini*. Хочет вернуться в Москву.) «О нашем житье-бытье расскажет Алеша. Мы с ним в комнате вместе столуемся, вместе готовим. Если продуктов нет — не присылайте. Но вот курить — если есть пришлите...» И это родителям! Обоим.

Так и начинается это письмо: «Родители! Здравствуйтесь» и дальше неслыханные *взрослые* ноты. Потом он спохватывается и рассказывает, как встарь, свою поминутную жизнь: «Подъем должен быть не более 5^{ти} минут. Дальше, будь хоть проливной дождь, мы идем в майках на улицу и там занимаемся физзарядкой. Потом приводим себя в порядок и строимся для утреннего осмотра. На нем проверяют чистоту, и еще каждый стоит сняв рубаху и дежурный проверяет нет ли вшей. Это, между прочим, очень правильно...» И потом о стрельбах и военной дисциплине, политинформациях и учебных занятиях. Вскользь о свободном времени, но «за лагерную зону мы не имеем права уйти без увольнительной записки. Перед сном еще вечерняя поверка. Теперь самое интересное. Нам, правда не всем, дали боевые винтовки СВМ (полуавтоматы). Скоро мы будем из

них стрелять». Нельзя сделать и шага без разрешения. Видимо, именно эту обстановку («По улице ходим строем, с полуавтоматом и песнями») мемуаристы — несколько тенденциозно, понимаю, — называют «связался с уголовниками». Когда читаешь первоисточники, сначала удивляешься, потом досадуешь и злишься, понимая, сколько ерунды наворочено в желтой прессе.

Военную историю допризывника Олега Ефремова я нарочно описала так подробно, чтобы намертво убить дурацкую байку, будто отец работал лагерным бухгалтером, сын шлялся с урками и чуть не стал форточником. Не с урками шлялся, а писал заявления в военно-морскую школу попеременно с первой своей любовной прозой.

— Вот зачем вы сами наплели про форточку и лисью мордочку!

— Подрастешь — узнаешь. Легенду, как говорил один персонаж, надо подкармливать.

— И зачем перевоспитывать урку в главрежа?

— Для динамичности. А то слишком уж я хороший.

— Такой хороший, что жаловались все учителя.

— Так то учителя! А большому кораблю...

— Я разоблачила вас, Олег Николаевич. Вы действительно глубоко советский человек в наилучшем смысле слова: вы постоянно — как Чехов — что-нибудь строите. То театр, то дачу, а уж личный образ — непрерывно.

— Выйди на сцену и прочитай басню на двоих с кем-нибудь. С подмостков в зал ты спустишься другим человеком.

*

Племянник, Дмитрий Иванов, собирается на фронт и пишет в октябре 1943 года тете Ане, Николаю Ивановичу и Олегу, что ему сообщили: *вы снова переехали в Москву*. Напомню: в желтой прессе пишут, что Ефремов чуть не всю войну провел с отцом в северных лагерях, где связался с уголовниками. На самом деле уже осенью 1943-го они вернулись в столицу вместе с многими москвичами, которые спешили домой из эвакуации.

— Азарт, Олег Николаевич: разоблачать враки буквально и постранично.

— От меня вообще хоть что-нибудь останется после твоих разоблачений?

— Три театра, сотня ролей, двое детей, династия актеров, трагедия современничества и одна самая чистая на свете, щемящая, безумная мечта.

В январе 1944 года Дмитрий пишет им всем троим в Москву и благодарит за присланные вещи. Они ему, пишет он, пригодятся на фронте. Читать эту теплую семейную переписку тех лет — чувство неизъяснимо-печальное: сколько из пишущих не доживет до конца войны! (Дмитрий, к счастью, дожил.) Между тем тогдашняя жизнь, отраженная в газете «Литература и искусство», включает проблемы декораций к спектаклям, стихи, рецензии на книги — всё как обычно, будто войны и нет. Я смотрю на фотографию Фаины Раневской в кинофильме «Мечта», где она играет роль «отвратительной стяжательницы» (о фильме пишет, отмечая волнующую игру Раневской, знаменитый режиссер Сергей Юткевич). Мелькают имена легенд — Ромм, Плятт... Эта жизнь была, она действительно кипела, в ней находилось место всем чувствам и мыслям. Раневская нашла в роли «черты глубокой человечности», «рядом с подлинным юмором возникла подлинная трагедия». Война в самом разгаре. Понимаешь, как важно делать свое дело даже в невыносимых условиях: ты приближаешь победу своей нестигаемостью.

Чрезвычайно важен сюжет, развернувшийся в военное время в душе подростка Ефремова. Коротко о нем можно сказать: патриотизм. Но тут важны детали, которых никогда не касалась прежде рука биографа. 1943-й, центральный год войны. Мальчишки грезят о подвигах. Подросток Олег, находясь за тридевять земель от пекла, тоже рвется в бой, но возраст еще непризывной. Он решает пойти в военно-морскую школу. Для поступления нужны, понятно, документы: заявление, характеристика и пр.

— Тут я сам, слушай. Я хотел быть вместе со всем народом. Это не слова. Я написал 16 июня 1943 года: «Заместителю Народного Комиссара Просвещения РСФСР генерал-майору товарищу Борисову. Ефремов Олег, окончившего 8^{ой} класс Абезьской ср. школы Заявление. Желая в будущем работать по военно-морской специальности, считая ее одной из важнейших для будущего развития моей Родины, прошу Вашего распоряжения принять меня в военно-морскую спецшколу, находящуюся в г. Куйбышеве, областном. Одновременно представляю ходатайство моего отца Ефремова Николая Ивановича, работника Управления Печорстроя НКВД СССР, с приложением необходимых документов».

— Видимо, дальше идет ваша первая серьезная автобиография. В этом жанре вам предстояло написать еще целый ворох бумаг, я их читала, и захватывающий сравнительный анализ автолетописи — сам по себе книга по истории СССР.

— Моя же. И вот пишу я генерал-майору, кто я такой: «Родился я в г. Москве 1 октября 1927 г. В Москве жил и учился до начала Отечественной

войны. В Абезь выехал на каникулы 1941 г., где и остался временно жить, проучившись в 7 и 8 классах Абезьской ср. школы. В Москве учился в школе № 70 Киевского района. Все шесть лет был отличником по всем предметам. Состоял три года членом Московского Центрального Дома Пионеров, где занимался в кружках историческом и фотографическом».

— О занятиях актерским мастерством у книжны Кудашевой — ни слова.

— Разумеется. Для военной школы нужны личности без маски. Я знал правила: «В своей школе занимался в гимнастическом кружке. В Абезьской средней школе окончил

7 класс отлично по всем предметам, 8 класс окончил по большинству основных предметов на отлично, по остальным на хорошо. Снижение оценок по успеваемости в

8 классе имело место, главным образом, из-за необходимости отвлекаться по делам домашнего характера».

— Ну и ну, Олег Николаевич. До чего силен был восьмиклассник в изложении личной правды на канцелярите! Интересно, кто-нибудь помогал так изъясниться перед генералом?

— Разумеется, помогала вся обстановка жизни. Но помни: я всегда отличник и в бюрократическом жаргоне был силен с малолетства. Очень пригодилось потом. Особенно на каких-нибудь худсоветах и министерских коллегиях, когда надо было утверждать репертуар театра, вытряхивая душу из чиновников. А душа чиновника — одна из самых устойчивых субстанций во всем мире. В любой стране. Знать ее нежные углы необходимо, чтобы режиссировать ее микродвижения. Смотри: «В Абезьской школе был активным пионером, работал в редколлегии стенной газеты, и, наконец, начальником Штаба пионерской дружины».

— Не забудем, что в желтую прессу пролезла абсолютно другая личность, образ которой журналюги построили на уголовной романтике — в своем понимании.

— Я как-то сболтнул за столом среди друзей, а уж воробей вылетел... Продолжим. Я тут просто великий советский писатель: «На с/х работах 1942 года в колхозе по выработке трудодней занял первое место среди моих товарищей. Из числа преподаваемых предметов больше всего интересовали меня математика и история. Военно-морская специальность интересует меня, как своей особой серьезностью и ответственностью, так и широтой образования — общего и технического».

— Тут генерал-майор, полагаю, прослезился.

— «В военно-морской спецшколе обязуюсь быть

дисциплинированным, упорно работать и иметь только отличные отметки. Убедительно прошу в моей просьбе не отказать. Олег Ефремов». Число, подпись, место.

— На обещании быть дисциплинированным прослезился бы, думаю, весь род Ефремовых. Родня — как только вы научились ходить — привыкла переписываться новостями о новых *шалостях* Алика. Вместе с беловиком процитированной поэмы вы трогательно сохранили черновик. Я вижу, как шла мысль: вместо зачеркнутого *принадлежать — в будущем работать* и прочие тонкости. А главное — строка понижается. Беловик-то на тетрадном листе в клеточку, и страница сама держит строку ровной, а вот черновик на листочке без линеек, и хорошо видно, как падает и падает хвостик строки к концу. Почерковеды сказали бы, что энтузиазм тут весьма сомнительный. Я изучила ваш почерк за несколько десятилетий вашей лично-дневниковой письменности, ошибиться трудно: вы и хотели туда — и не хотели одновременно.

— Ну, это ты сейчас, сидя на скамейке Новодевичьего, знаешь мое будущее, а я тогда знал его не столь же уверенно. Мой замечательный отец, всегда и во всем мой товарищ, тоже написал генерал-майору Борисову А. И.: «Идя навстречу патриотическим побуждениям моего сына Олега Е Ф Р Е М О В А^[16], прошу Вашего указания принять его в число учащихся Военно-Морской спецшколы в г. Куйбышеве...» Далее папа приводит те же мои достижения, что и я, — продвигая мои достоинства фразой: «В Абезьской школе был Начальником Штаба пионерской дружины, готовясь одновременно вступить в ВЛКСМ». То есть я не только пионер хоть куда, но и готовлюсь стать комсомольцем.

— В этом же важном письме Николая Ивановича мы, наконец, видим собственноручный автобиографический абзац, и тут еще один горячий привет желтой прессе, выставляющей его — годами — бухгалтером ГУЛАГа: «Я — отец Олега — беспартийный, по служебному положению — работник Управления Печорского желдор. Строительства и Лагеря НКВД СССР в должности Зам. Начальника Финансового Отдела. На эту работу был принят в июне 1940 года, работая до этого в продолжение 20 лет в Москве на разных ответственных должностях, преимущественно в сбытовом аппарате Легкой и Текстильной промышленности. О Вашем решении прошу уведомить меня по телеграфу или почтой по адресу: Абезь, Коми АССР, Печорстрой. ПРИЛОЖЕНИЯ: копия метрической выписки...» Ходатайство отца поддержано еще и письмом пом. нач. политотдела по комсомолу Малярчука. Он тоже аттестует Ефремова О. Н. как хорошего ученика и активного общественника.

— Не соврал же! Но вот обрати внимание на фото, а потом на п. 5. Пятый пункт приложения к письму отца гласит: «Справка Отдела Кадров Печорстроя о социальном происхождении».

— На фото от 27 февраля 1943 года — официальном, с круглой печатью и личной подписью — я вижу наглую физиономию, прошу простить мою прямоту. Нехорошо прищуренные глаза. Пухлые и будто нарисованные губы. Узел отнюдь не пионерского галстука чуть сбит набок. Напоказ — вся невыносимость костюмно-галстучного бытия. На лице хоть обьщись — ни капли *обаяшки*.

— Ничего, зато какие характеристики от пионерских и политических начальников! «Работал активно. В военных играх, организуемых пионерской дружиной, играл ведущую роль. Показал себя хорошим командиром».

— И в этом они не ошиблись.

— Она не ошиблась: старшая пионервожатая Гейденрейх. Хорошая девушка. Левша, кажется. Она чуть ли не первая поддержала мой замысел — еще 26 февраля 1943-го. Вернули нам документы быстро: уже 18 июля начальник отдела военных спецшкол Наумов написал моему отцу, что в 9-й класс училища в текущем году набор в Куйбышеве не проводится. Рекомендовал обратиться во 2-ю Ленинградскую спецшколу по адресу: г. Тара Омской области. Такой вот пришел ответ.

— А не из-за оценок ли? Я люблюсь справкой — как учился Олег в 8-м классе Абезьской средней школы Кожвинского района с 1 октября 1942-го по 4 июня 1943 года. Переведен в 9-й класс с годовыми отметками: литература (устно) — «отлично», литература (письменно) — «хорошо», алгебра — «хорошо», геометрия — «отлично». Немецкий и анатомия — «отлично». Сельхоз. дело — «хорошо». И так далее. Историю вам, как я вижу, в том году вообще не преподавали. А по черчению-то почему «хорошо»? Чего вы там не начертили?

— Я думаю, решающей стала характеристика директора школы А. Юрьевой. Она честнее других со всей прямотой измученного директорского сердца вlepила полную правду: «Семилетку окончил с отличными по всем предметам отметками, но посредственной дисциплиной. В этом, 1942/43 уч. году ведет себя более сдержанно, но все же нарушает дисциплину на уроках. Летом на сельхозработах работал хорошо и выработал трудодней более, чем другие учащиеся школы».

— Бедная женщина, как я понимаю, еле сдержалась, чтобы не написать более... хм... художественную прозу. Например: на нем пахать надо, но держать в железной узде. Согласитесь, Олег Николаевич, товарищ

Юрьева была строга, но объективна и правдива. Представить юного проказника моряком она, может, еще и смогла бы, но военным!

— Ну что тут скажешь... Кстати, справка о моем здоровье хорошая: может, я и мог бы пойти в морскую школу.

— Справка о социальном происхождении тоже в норме. Но процитировать надо, ладно? Для потомков. Как это выглядело на бумаге с круглой печатью: «По социальному происхождению — сын служащего по социальному происхождению мещанина Ефремова Николая Ивановича, родившегося в 1896 в г. Бузулуке Чкаловской области, имеющего 26-летний трудовой стаж, работающего по найму»...

— Такие дела. Пионер был, очевидно, расшифрован до мелочей. Так же, как это сейчас сделала ты. Военным я не стал, а потом и от службы в армии был освобожден по здоровью, сгоряча там же и подорванному в неравном бою с подростками, исповедовавшими иные, скажем так, жизненные принципы. Ну, и надышал себе там в легкие какой-то заразы. Она позже сработала. А моряком... все равно ведь стал, если выразиться метафорично. Плавание вышло кругосветное, с открытиями.

— Даже военным, если выразиться прямолинейно, имея в виду постоянную битву с системой за репертуар и творчество. И дисциплину пришлось подтянуть, как и было обещано генерал-майору.

Абезь — Москва

Осенью Олег уже в Москве, друзья пишут ему. Характерно послание на двух почтовых открытках 29 сентября 1943 года от друга Виктора Зерщикова из Абези, только что покинутой школьником Ефремовым: «Олег, в Абези все по-старому — скучища ужасная. В клубе ничего нет. А это оглоеды, я им, кажется, все рога посшибаю, на меня что-то шипят и ощерились. Они очень жалеют, что не за...ал и тебя, особенно Стаська и Марк <...> Олег, давай писать друг другу в неделю раз». И так далее: местные новости — коих практически нет, и дружеские чувства, их выражено много. Еженедельной переписки не вышло, зато 25 января уже 1944 года, собираясь в Москву, тот же друг очень трогательно пишет: «Вот новый год встретили хорошо. А потом в каникулы через каждый день выпивали. Ты-то наверно и не попробовал, ведь в Москве этого нет, да?» Потом друг опять о скуке в Абези, собирается поступить в какой-нибудь московский техникум, добавляя, что «класс у нас не плохой 7 ребят и 2 девчонки» — и что за вторую четверть прогулял 60 часов, «к тому же у нас по литературе учительница с 24 года, представляешь, как у нас проходят уроки?!».

То-то в школьных работах Олега я заметила странные правки, где учительница считает ошибкой то, что написано правильно. В условиях Абези он пишет самостоятельные работы лицейского уровня. Сам ищет что читать — и сам пытается создавать прозу. Он ухитрился в Абези остаться собой и начать самостроительные работы, коими впоследствии занимается регулярно. Делает себя сам. Делает с помощью литературы. Хочет пробраться в словесность, сказать свое. Это протянется еще долго, но начало — военные годы. Его внутреннее состояние, поведение души — как отражение общей деловитости. Слово *деловитость* никогда прежде не приходило мне в голову при раздумьях о годах Великой Отечественной войны. По фильмам и книгам о периоде 1941–1945 годов проходят подвиг, непрерывное и страшное напряжение сил. А тут школа, там кино и театр, стихи. Дети рождаются. Тяжелая промышленность уже переведена за Урал, работает и дает оружие будущей победы. Олег-подросток — теперь я понимаю его письма сороковых годов — внутри системы, которая на предельном уровне своей мощи бьется с врагом, при этом функционируя всеми своими частями. Эту привычку напрягать силы ради дела, ради победы («если надо — значит надо!» — писал тогда Твардовский, которого

знали все) Ефремов впитал в себя. До последних дней СССР он будто не уходил с поля боя. Отстаивал святое, выполняя каждодневную рутинную работу. Сломать его можно было только вместе с системой ценностей.

Виктор Зерщиков в 1944 году поступил в военно-морское училище в Баку, и как же меняется тон его писем! Ушел жаргон, появляются выражения *гвардейская рота, дружные ребята, плавсредства, переходы на шлюпках, у меня во взводе ребята мировые*, и мы творим дела. Хороший парень этот Виктор. И Олега любит. Пишет ему из Баку, где идет *ожесточенная борьба между ребятами за уничтожение двоек*. Девушки, увольнения — и танцплощадки, театр. Никак не похож этот друг на участника преступной группировки, а журналисты приписывают Олегу блатных приятелей. Мне говорили, что он сам рассказывал что-то кому-то. Так и случилось: один рассказал, другой по-своему понял, передал третьему, потом покатило. А я читаю письма, записки, дневники, телеграммы — в оригинале. Архив не привирает. Архиву не до легенд, он беспристрастен.

Олег своему другу был так себе корреспондент, не всегда отвечал, за что в письме от 27 февраля 1945 года был обозван всякими непечатными словами. Там же Виктор строго замечает: «Может быть ты нос задрал с тех пор как стал артистом, но ответить все равно должен». Тут уже вопрос: ведь в Школу-студию Ефремов поступил весной 1945-го, а друг Витя говорит *стал артистом* (подчеркнуто в письме) еще в феврале. А что стал артистом, это ему, Виктору, известно со слов общих знакомых. Артистом — как это? Возможно, речь о кружке Кудашевой, куда Олег вернулся, снова оказавшись в Москве.

*

Уж в чем в чем, а в своей картине мира уверен каждый. Хотела добавить *каждый дурак*, но тут сосед слева наклонился и вежливо прошептал мне на ухо: «Добрее, добрее надо быть». Хорошо, я постараюсь. Но ведь журналисты-мемуаристы пишут *со слов NN*, а работать надо с первоисточниками. Работай с чем хочешь, говорит обыденное сознание, укрепленное своей полной ясностью, и тут я узнаю, что картина мира — это крепость, которую не только не сдают, а защищают до последней капли. Если Грозный — то Иван. А если в реальности был не тот Иван, а его дед, а Ивану Васильевичу даже титул поменял историк по фамилии Карамзин? Тут крепость — картина мира — каменеет еще крепче, хозяину крепости

становится холодно и неудобно, ибо жить с правильным знанием негде. Перемигнуться не с кем: мы же знаем! А без комьюнити — как? Страшно!

А вот тетрадь по литературе ученика VIII класса Абезьской средней школы наконец открывает ларчик, и там любовь к книжкам, которую невозможно имитировать. Разборы по Грибоедову, Толстому, Гоголю, все выписано тщательно, с цитатами и забавными попытками анализа: «Онегин эгоист, но у него есть хорошие черты. Он гуманный человек». Прелесть. «Может быть, он и хочет бороться против общества, но не может». А разметка «Мертвых душ» по годам и главам, где когда что происходит, и сейчас сгодилась бы ученикам средних школ как шпаргалка.

16 октября 1943 года школьников поселка Абезь водили на экскурсию в музей им. Дарвина, где вещали о дарвинизме и борьбе за жизнь. Так написано простым карандашом в блокноте, а блокнот с отрывными листками Олег явно взял у отца. Блокнот, скажем так, фирменный. На нем в верхней части каждой страницы напечатано, какое учреждение его выпустило: «НАЧАЛЬНИК ФИНАНСОВОГО ОТДЕЛА ПЕЧОРСКОГО ЛАГЕРЯ НКВД СССР. Пос. Абезь Коми АССР».

Документ еще раз подтверждает адрес, где провел время школьник Ефремов. Журналисты перепутали: поселок городского типа Абезь — не Воркута. Изначально деревенька, ставшая поселком городского типа в 1942 году. Место страшно холодное, оно чуть южнее Северного полярного круга. Теперь вообразите себе дисциплину и режим в тех местах в то время (собственно, лагеря там строились с 1932 года). Журналисты придумали подростку Ефремову дружбу с воркутинскими уголовниками и начало в связи с этим питья и курения. Дружбы не было, а вот жесткие ситуации были — куда от них деваться, когда вокруг царят лагерные нравы? Вследствие одной из них его избили за отказ *пойти на дело*, то есть залезть в форточку. Отказ имел последствия для глаза, от травмы возникла угроза отслойки сетчатки *ablatio retinae*, долечиваться пришлось в Москве.

*

25 ноября 1943 года Олег уже в столице. Начинаются попытки литературы, пишется рассказ. Названия нет, но если было бы — то «О любви». С отчетливой аллюзией на Чехова: «Он увидел ее на бульваре. Она сидела напротив его на скамейке. Он тоже сидел на скамье и читал. И тут на минуту подняв голову от книжки он увидел ее... И вдруг сразу что-то перевернулось у него внутри. Сильнее забило сердце. На душе стало

мучительно приятно. Все его чувства обострились, заволновались, спутались. Мозг усиленно заработал, но без всякого толка, перескакивая с одной мысли на другую. В этих мыслях не было ничего грязного, злого. Тут были и радость, и грусть, и какое-то вдохновение, как бывает, когда слушаешь некоторые трогательные хватающие за душу мелодии». И так далее.

Действительно программа. Первая любовь программирует душу и событийный ряд. «Она казалась ему воплощением всего красивого, хорошего, чистого. Он любовался ею». Он лиричен и романтичен, скажем прямо. «Он знал, что она умна, добра, искренна». Автобиографический портрет. «Всегда рассудительный, он теперь не мог анализировать свои чувства». Еще десять строк о том, как он меняется, глядя на свой идеал. Дальше великое сценарное вдруг: «И вдруг к ней подошел юноша. И она ушла вместе с ним. Трудно было бы без сожаления смотреть на это лицо, если бы кто-нибудь посмотрел на него в эту минуту». Дальше герой плачет и глядит в одну точку «перед собой».

И все ясно. Чехов понемногу прорастает сквозь Ефремова — автор будущих постановок не понимает сначала, кто его духовный брат по несчастью, а потом понимает. Между Ефремовым и Чеховым связь как между агностиками, жаждущими веры — хотя бы в человека, поскольку с Богом у обоих отношения туманные, хотя оба крещены, оба покоятся на Новодевичьем кладбище, их могилы рядом, чуть наискосок. Прямо спина к спине, как можно сказать о Станиславском и Чехове: как стояли в своей вере театрально-драматургической, так и спят на погосте. Ефремов тоже покоится близ Чехова, о чем как задумаешься — и легче переживаешь высказывания ныне здравствующих современников. Бог им судья. Один о соседстве могил Станиславского и Ефремова сказал на похоронах последнего, что им *есть о чем поговорить*.

— Мейерхольд тоже пытался стать литератором. Писал и прозу, и стихи. Он чувствовал себя Треплевым. «Чайка» будто о нем.

— Олег! Я называю вас в этой главе Олегом, без отчества, потому что в сороковых ты/вы еще пацан, ничего? Пока мы доберемся до Школы-студии МХАТ, куда ты/вы поступил/и в 1945-м, я лопну от любопытства. Вопрос огромный. Он о дневниках. Они начнутся в 1946-м. Прочитав эти дневники, я похудела на одиннадцать килограммов. Вопрос-воплъ: хочу или не хочу, но я думаю о возможном читателе на предмет *поймут ли меня*. И это в цифровую эпоху, когда уничтожить файл — дело двух секунд. Думал ли Олег, сочиняя «Дневники», о будущем читателе? Может ли человек, актерствующий от природы, не думать о зрителе? Зачем он пишет

столько правды? Да еще в 1948 году, когда послевоенная страна только-только встает и бумаги так мало, что на школьной тетрадке в 12 листов стоит цена (18 копеек), а рядом грозный запрет продажи по цене, превышающей указанную? Зачем он описывает свои муки так некрасиво? Такие неэстетичные, такие зверские. Ударил Татьяну Забродину, в которую был влюблен, постоянно называет ее блядью, убогой, пошлой, радуется, что не женился... Кстати, как дневниковые тетрадки оказались у твоего отца, у Николая Ивановича? Как потом они попали в архив, я знаю. Но в 1946-м, начиная дневник, подросток Олежка еще не знает, что по окончании Школы-студии МХАТ не будет работать в великом и вожделенном Театре, а пойдет в Центральный детский, играть Иванушку в «Коньке-Горбунке». Еще раз: мог ли Олег сороковых совсем не рассчитывать на условную *меня*, которая будет читать его дневник в Год театра в России, то есть в 2019-м? Думаю, не мог. Слишком подробно. Слишком важно. Олег на читателя рассчитывал, иначе уничтожил бы весь ящик. Олег! Что слышно будущему главе Художественного театра в сороковых годах XX века?

— Дневник был начат для воспитания воли. Самый близкий мне человек, то есть я сам, рассказывал мне обо мне, и мы, как выяснилось, не всегда были готовы к близости. Записывать каждый день каждый свой шаг — любой, кто хоть раз пробовал, знает, что это такое. Выдержит — проснется новым человеком. Я знал, что мне предстоят испытания. А что до читателя и рассчитывал ли я на публику... Да. Хотя на овации, как вы понимаете, тут рассчитывать не приходится. Не стоит публиковать мой дневник как целое. Обойдемся краткими извлечениями.

*

Антоша Чехонте как начальная стадия Антона Павловича появился в поле зрения О. Н. в 9-м классе школы № 59 в октябре 1944-го. Олег исследует переход от Антоши к Антону в сочинении «Мои мысли по поводу прочитанного». А вот тут уже горячо. Он берет четыре рассказа Антоши Чехонте («Маска», «Грач», «Размазня», «Предложение») и рубит: «Замазывая свою настоящую фамилию и прикрываясь Антошей Чехонте, он и в своих рассказах замазывает, маскирует свои настоящие мысли маской веселого смеха». Так начинается интерпретация-чеховиана Ефремова. *Замазывает настоящие мысли!*

«Любая биография — это вымысел, который, тем не менее, должен

быть увязан с документальными данными», — пишет Дональд Рейфилд, автор биографии Чехова. И подчеркивает, что жизнь Чехова, захватывающе интересная, питала его прозу. «Однако Чехов столь же доступен, сколь и неуловим». Он не навязывает выводов, утверждает биограф. Возможно, именно невысказанность его философии (какой?) делает его самой привлекательной для режиссеров всего мира. С другой стороны, например, Лев Шестов в работе с говорящим названием «Творчество из ничего» называет эту неуловимую философию: «Чтобы в двух словах определить его тенденцию, я скажу: Чехов был *певцом безнадежности*».

Столь же полярны суждения о творчестве Ефремова-режиссера, всю жизнь думавшего о Чехове и все его пьесы поставившего. Точно так же «Чайка» названа и провальной, и гениальной, и решать о правоте того или иного подхода как-то даже нелепо: все трагически правы — каждый по-своему. Ефремов до ужаса двойствен, и потому критика, отведенная ему судьбой, в совокупности производит одуряющее впечатление. Если положить парные статьи рядом и убрать фамилию героя, порой не догадаешься, что речь об одном и том же спектакле одного и того же постановщика. Оттого и труд биографа сводится порой к попытке сохранить рассудок, и чтение личных записей Ефремова, писем и даже депутатских запросов превращается в роман о жизни — нет, не героя, а автора-биографа. Я будто смотрела десяток разных фильмов, где играют несколько артистов, отдаленно похожих на Олега Николаевича.

...Газеты всегда писали о мхатовских событиях. В 1944 году, как обычно, награждают значком «Чайка» ветеранов:

«27 октября — день основания Московского Художественного театра. Вчера исполнилась 46-я годовщина его славной творческой жизни. Дата эта по традиции была отмечена общим собранием труппы и технического персонала. Собрание открыл директор-распорядитель театра В. Месхетели, предоставив слово народной артистке СССР О. Л. Книппер-Чеховой.

— Особенно приятно, — говорит О. Л. Книппер-Чехова, — что мы справляем свой ежегодный мхатовский праздник в разгар энергичной, интересной, разнообразной работы...

Она подчеркивает, что победы нашей Красной Армии наполняют труд особенным и небывалым смыслом».

Затем О. Л. горячо поздравляет новых «чаечников»: артистов, прослуживших в театре 15 лет, и технических работников, проработавших 25 лет и тем заслуживших вручение им значка «Чайка». Следует перечисление фамилий и званий.

Незадолго до этого, 4 октября, в 9-м классе «Б» писали сочинение.

Олег написал: «Все притихло, как будто ожидало чего-то небывалого. Куда девались эти птицы, которые так резво порхали и пели солнышку?» Далее описание — живое и наглядное — приближения бури. И оценка *отлично*. Несмотря на ошибки (которых, кстати, ученик не делает: учительница сама ошибается, когда подчеркивает). Я иногда удивлялась, как он умудрился вырасти грамотным. Редко делал грамматические ошибки. По моей версии, он учился грамоте по художественным книгам, а там по части орфографии все было как надо, корректоры работали прекрасно.

Ноябрь 1944-го. Тетрадь по геометрии. Можно подумать, что этот школьник метил в геометры. Красиво, точно, с углубленным и заинтересованным пониманием предмета. Та же ситуация с алгеброй и тригонометрией. Время военное, пишет на плохой бумаге простым карандашом, но всё на месте. Дано, доказать, найти, ответ. Размечено, как впоследствии — мизансцены. Четкий ум, от природы способный к постижению общего через детали. С физикой и химией у подростка Олега Ефремова тоже не было проблем. Почему-то именно на уроках химии он еще и рисовал. И фамилию обводил орнаментами, и роспись репетировал — на промокашке.

Тетрадь по математике потрясает порядком, симметрией — всё простым карандашом, ровные линейки, очень взрослый почерк, везде одинаковый нажим — и вдруг с очень сильным нажимом и выделением, и подчеркнута волнистой, и точка в конце — НЕРАВЕНСТВА — будто это слово чем-то поразило ученика. Оно так свежо выглядит, будто написано вчера, а не в 1944 году.

30 ноября писали («пять» за содержание) — не знаю, как это называлось на школьном диалекте — сочинение, изложение — вряд ли эссе, но озаглавлено витиевато: «Мои мысли по поводу рассказа о Зобаре и Радде (мысли, замечания, соображения, выводы, чувства)» (решится ли сегодняшний ученик, сосредоточенный на ЕГЭ, написать *мои мысли*?).

«В груди какой-то комок волнения. Мысли перепутались. Их много, и не знаешь, какие из них лучшие, наиболее красивые, главные. Чувства тоже смешались, а это хорошо. Когда они обострены, смешаны, то лучше дышится; все тебе кажется прекрасным, хорошим. В таком состоянии не хочется видеть жизнь в ее настоящем облике, не хочется замечать ее плохие стороны, не хочется ни с кем спорить, ругаться. (Это уже треть страницы, а до Зобара и Радды еще не дошло. — Е. Ч.)

В таком состоянии хочется мечтать, хочется приподняться над всеми, улыбнуться всем, зажечь всех огнем какой-нибудь идеи, хочется быть таким, как Лойко Зобар, таким же сильным душой и телом, таким же

красивым, как и он.

А еще почему-то хочется плакать. И этот комок волнения в груди растёт, давит на сердце (это надписано и вставлено. — £. ¥.), хочет вырваться наружу, а это значит, что хочется сделать что-нибудь особенное, излить в это всю силу своего сердца и души, всю энергию...»

Еще тетрадь по химии — ну прелесть. Автору скучно жуть как. Обложка разрисована. Но задачи решены, щелочи и кислоты благополучно слились и дали воду. Внутри тетради по химии — листок с разбором «Фауста»: уже похоже на режиссерский план.

«Потому что люблю...»

7 мая 1945 года *дорогим Коле и Ане* из Куйбышева пишет Вера Ивановна Ефремова: молоко уже 20–25 рублей, жизнь стала дешевле, Костя все болеет то сердцем, то головой, мясо 10—150, рыбы появилось очень много... Будто не было войны. Человек силен духом. До Победы два дня, скоро заживем, как прежде...

— Вы поступите в Школу-студию сразу. Страна ликует, Победа, и в Камергерский выстраивается очередь — человек так в пятьсот на место. Поколение выживших юнцов и юниц рвануло в артисты.

— Ты не забудь главного: авторитет МХАТа — заоблачный. Быть артистом почетно. Артисты — лица народа. В его самом красивом проявлении. Мы все — патриоты, у нас миссия. Победный 1945-й в этом смысле не отличался от трагичного и переломного 1943-го, когда в газетах — например, «Литература и искусство» — в разгар боев печатается стихотворение «Казачья» в переводе с украинского Натальи Кончаловской, жены Сергея Михалкова. Автор стихотворения — Михайло Стельмах. Помню четверостишие:

Уже гудит над миром звон расплаты,
Восстали из могил тела распятых,
Сожженных пепел понесли ветра.
О, сабля наша, послужи нам свято.
Веди вперед, подруга и сестра!

Уже гудит — это всеобщее настроение, состояние, мы все горим служить Родине. Рядом со стихотворением — заметка «Создадим книги о героях-танкистах». И хорошо! И создадим. Когда мы в 1956-м поставим пьесу Розова о войне, то никто не удивится, что написана она тоже в 1943-м, в том самом году, когда до Победы еще далеко — но никто ни секунды! — в ней не сомневается.

В Школу-студию МХАТ Олег поступил в победном мае 1945-го. Лет через тридцать на новогоднем капустнике коллеги-артисты предложат переименовать русский город Ефремов в Ефремоволегникаевич. Но до капустника, исполненного пиетета, юмора и всенародной... нет, всеактерской любви еще долго и далеко. Учиться, учиться — и так

миллион раз. Кстати, знаменитая фраза Ленина, оборванная молвой до заклинания *учиться, учиться, учиться* — в статье «Лучше меньше, да лучше» выглядит так:

«Нам надо во что бы то ни стало поставить себе задачей для обновления нашего госаппарата: во-первых — учиться, во-вторых — учиться и в-третьих — учиться и затем проверять то, чтобы наука у нас не оставалась мертвой буквой или модной фразой (а это, нечего греха таить, у нас особенно часто бывает), чтобы наука действительно входила в плоть и кровь, превращалась в составной элемент быта вполне и настоящим образом».

Хроника болезни вождя говорит, что в 1923-м он уже не писал, но еще диктовал, но эту ли статью — тоже вопрос. Легенда, однако. Я за справедливость. Говорил ли Галилей: «И все-таки она вертится»? Нет. Но он жил? Был? Да. Ленин был? Да. Волевой человек? Как ледокол, названный его именем? Вряд ли у ледоколов есть воля. Но мемуаристы и о Ленине, и о Ефремове дружно пишут: борец! танк! Ну хорошо. Если обойтись целеустремленностью, то о чем это?

Гений цели Ленин вызывал у юного Ефремова сильные чувства, казался ему образцом волевого человека. Другого Ленина комсомольцы не знали. Собственно, до сего дня мы весьма смутно представляем себе его — несмотря на десятки километров книжных полок и тонны архивных документов. Закрывая тему о том, сколько раз нужно *учиться*, напомним, что фраза ушла в люди в редакции Сталина, который в 1928 году сократил длинную мысль Ленина и приложил к другой теме, а было это на съезде комсомола. Та же история вышла с огромным количеством общеизвестных фраз, которых их мнимые авторы никогда не произносили.

Тема Ленина важна, поскольку несколько спектаклей будущего режиссера — его страстная попытка понять революцию, объяснить трагедию народа, показать несправедливость и найти ее причины — неизбежно приводят нас к Ленину. И дело не в «датских спектаклях» (к юбилейным датам), как называли эту работу иные всепонимающие коллеги, а в никогда не ослабнувшем порыве к правде. (Которой нет одной для всех, и это трагично для сознания, и ничем нельзя помочь.)

Осенью 1945-го уже началось учение — сохранились записи лекций по теме «История русского театра». «Вот она — жизнь!» — думал первокурсник, это видно по почерку: кипучие маленькие буквы, заполняющие все пространство бумажки. Вообще он умел сжимать почерк до невероятного кегля, если можно так сказать о записях перьевой ручкой или карандашом — и везде ровно, всё как по линейке. Записи по

литературе — тоже наклонно-скоростной почерк, без помарок, уверенный — бумаги в стране было мало, писали в копеечных тетрадах в клеточку и на листочках.

— Цитирую вас, Олег Николаевич, в ту пору просто Олег без церемоний, да и впоследствии, для своих, а своих — три театра.

Начинается дневник — тот самый, что до сих пор был недоступен биографам или просто не замечен ими.

1946 (малюсенький блокнотик, исписан весь, вперекид), февраль — март.

«БЛОКНОТ» (так печатали на обложке), черной ручкой написано 1 и рядом *первый*, это подчеркнуто. На 4-й обложке цена «1 р.» и «2-й сорт».

«С 12 февраля по 29 марта» — написано его рукой на обороте первой обложки. В скобках указано — «45 дней». Педант.

12 февраля 1946-го (обычно день арабскими, месяц римскими, год — две последние цифры):

«День прошел как в тумане. Волнение в груди. Наверное потому что люблю».

Это самая первая запись в дневнике — и уже про любовь, что весьма характерно.

21 марта:

«Серьезная штука с глазом. Кажется, первый раз об этом пишу. У меня отслоение сетчатки в левом глазу. Очень редкое и страшное явление в моем возрасте».

Впереди операция. Мысль о потере зрения в 19 лет, как вы понимаете, производит сильное впечатление. И хотя отслоение сетчатки в СССР уже тогда успешно лечили, нам достаточно, чтобы, примерив на миг угрозу слепоты, представить себе чувства юного студента театрального вуза. Влюбленного, самолюбивого, чрезвычайно талантливого.

В советские годы воля была в запредельной моде. Даже алкоголиков пытались лечить с помощью воззваний к воле. Юный Олег, на Севере получивший травму глаза, берется за волю. Пишет в дневнике, что воле надо учиться у Ленина. Глаз лечить волей, кажется, еще никому прежде в голову не приходило, но у Ефремова свои отношения с медициной. В будущем он тоже не любил лечиться. То, что у обычных людей называется следить за собой и своим здоровьем, в сферу интересов молодого Олега не попадало. При угрозе левому глазу — каждый день пишет в *блокнот* мельчайшими буквами, ровными строчками, чернильной ручкой. Борцу за самодисциплину, к счастью, сделали операцию на глазу, она прошла успешно. Заодно в легких нашли, как он пишет, «кусочек извести». Будущая

эмфизема, но в 1946-м ему не до того. Курить подросток начал открыто, судя по письму родителям с требованием прислать курева, — в 1943 году. Тайно — много раньше.

В хорошие времена он легко возвращается к самоанализу. Прочитав все его тексты, я научилась понимать по их объему и стилю, сколько реальных бед и радостей вокруг него и внутри. Чем больше опасностей, невзгод — тем меньше письменности. Даже если в тексте дневника буря чувств, это не значит, что автор реально мучается. Показателем беды, трагедии, муки у него является молчание.

«Последняя страничка. Довел до конца свой блокнот-дневник-летопись — все равно как назвать. Были послабления воли. Иногда писал сразу за 2 дня. Один раз даже сразу за 3 кажется. Но на одной из первых страниц я сказал, что я не человек, если не доведу этот блокнот до конца. Довел. Последняя страница. Может быть, не заметны сдвиги: моральные, душевные и пр. Но все-таки они помоему есть. Они не заметны, но они есть. Сегодня был в театре смотрел «Госпожу министершу». Изумительный спектакль. Итак (уже родители беснуются, что я не ложусь спать. Я и псих, и хам, и выродок) все-таки воля есть. С благими желаниями и твердой волей буду хорошим человеком» (~~жоренним~~ зачеркнуто, человеком **подчеркнуто**).

Блокнот № 2, апрель — октябрь (позже вписан март), в скобках приписка простым карандашом: «С большими пропусками — летние каникулы и больница».

30 марта 1946 года:

«Начинаю новый блокнот. Отрадно чувствовать, что уже один такой блокнот наполнен, исписан. Может быть, там было много повторений, много неискренного. Оказывается, очень трудно быть искренним с самим собой. Трудно правильно оценить поступок, мысль, чувство. <...> Самолюбие — главное в моем характере. Правда сейчас я уже чувствую достаточные сдвиги у себя в смысле выдержки, внутренней выдержки <...>

Сегодня было интересное мастерство. Приятно погладили по самолюбию: Ляля сказала, что из мальчиков верит в меня более, чем в кого-либо. Был на консультации у профессора <фамилия нрзб.>. Ложусь во вторник. О Марго думал меньше, чем обычно. Провожу ~~взятую на себя~~ принятое решение стараться не любить ее, а если любить, то безболезненно. <...>

Я в восторге от В. П. (Василий Петрович Марков, преподаватель Школы-студии. — Е. Ч.) Я просто влюбился в него. Но если он мне встанет на дороге в отношении Марго, я уйду с дороги, но не без боя. А Марго в

него влюбилась, это очевидно. Я в этом все более и более уверяюсь. <...> На ее бы месте я тоже бы влюбился именно в него...»

Соперничество с преподавателем из-за девушки, которая нравится Олегу страстно, приводит его перо к стихам. Они все в отдельных тетрадах, раскаленно-чувственные, наивные до бесформенности, но неподдельные, незаемные.

Олег ищет себя, раскапывает каждый день и постоянно перепроверяет — что получается. Новый всплеск недовольства — и новые задачи. Он постоянно ставит себе задачи: от *воспитать волю* — до *стать писателем*. Постоянно наблюдает за сокурсниками, чтобы самому быть лучше: «... понял, что я пустомеля. В буквальном смысле этого слова. Теперь задача стать скрытным».

31 марта 1946 года:

«Делал этюд с Люсей Столповой. Очень способная девушка. Она мне чем-то напоминает себя. Бесшабашность, недисциплинированность наверно. Она в прошлом году, как и я, кончила школу. Совсем еще наивна во многих жизненных вопросах, но умная, наблюдательная. Сделали с ней этюд неплохо. На манерах даже сегодня работал. Вообще я считаю этот предмет бесцельным времяпрепровождением. На истории Западного театра к великому моему стыду — спал. А в это время <нрзб.> читал о Шекспире. Частичку лекции я захватил...» Следует рассуждение о краткости жизни, о полезности, делаемой самим человеком.

В апреле О. Н. лежит в больнице, делают операцию, обещают вторую. Он часто говорит о фурункулах. Рас-треклятый фурункулез потом вылезет в походе по Руси, предпринятом вместе с другом Геннадием Печниковым. Фурункулы мешали, досаждали, раздражали, с ними путешествовать — сущее наказание. Но, хорошие комсомольцы, они оба пишут всё про народ да как ночевали в стогу и постигали настоящую жизнь. Болеть некогда, говорить о болезнях — вообще дурной тон.

Сейчас в подмосковном городе Долгопрудном есть детская театральная студия имени Печникова. Еще при жизни актера она уже просила дать ей его имя. Геннадий Михайлович прожил 91 год; пока мог, приезжал к детям в Долгопрудный, любил юных актеров и — естественно — рассказывал им, что в начале пятидесятых он с другом Олегом ходил по Руси. Согласно легенде, там и задумали будущий «Современник». Согласно истине, там были пыль, жара, обострение фурункулеза, чтение классики колхозникам (за скромный гонорар), встречи с невиданными персонажами. Все это есть в письмах и дневниках Ефремова.

Когда был задуман театр «Современник»? В принципе — почему бы

не поверить легенде, что в том самом походе по Руси. В дневниках Ефремова слово «театр-студия» появляется уже будто готовым. С концепцией, этикой, протестами, целями. Главное — театр есть, и дух его основателей в нем жив по сей день. Но я не люблю оставаться в неведении, это нелепо и способствует мнению, а я не молюсь на мнение.

Я читала красивые истории, включая экзотические: будто Олег сделал театр для Лили, первой жены. Версия для глянцевого прессы: к моменту выхода спектакля «Вечно живые» в 1956-м у Ефремова давно не было семейной жизни с Лилией Толмачевой. В 1957-м у него уже родилась дочь Анастасия в незарегистрированном браке с Ириной Мазурук. Но когда на ровном месте возникает дом — театр — буквально из ниоткуда, из невозможности — чудо будоражит и вызывает вопросы.

Читая дневник похода по Руси в рукописи и нигде не обнаруживая ни слова о каком-либо замысле театра, понимаешь, что два крупных знатока советской мифологии присочинили все потом: а именно — вышли в народ, увидели правду, и давай мечтать о театре. Для отличника Ефремова, знатока марксистско-ленинских конструкций, придумать подобный ход — из народа в народ — не составило бы ни малейшего труда. И не составило, когда уже прославленный лидер прославленного театра раздавал интервью в 60-х. А начала действительного не видел никто.

— В 1947 году дневник продолжается интенсивно, вы пишете себе самому долгое и довольно мучительное послание. Расцвет дневникового творчества пришелся на ваш выпускной период: в 1948 и 1949 годах вы успеваете заполнить по несколько тетрадок, причем нередко пишете об одном и том же в разных блокнотах. Будто опасаетесь забыть это важнейшее время, упустить мгновение.

— Я знал, что время важнейшее. После Школы-студии начался мой Детский театр, времени на письмо стало меньше, а цель дневника сместилась с воспитания воли на актерские и режиссерские заметки. Кроме того, с сентября 1949-го я официально женат, и тема влюбленности в кого бы то ни было уходит из дневника. Я уважал Лилю. Она была первая девушка, вызвавшая у меня человеческий интерес и уважение как личность.

*

Ефремов не оставил письменного наследия, пригодного для издания с комментариями. Он оставил плоды *деятельности*. Дело важнее всего. Он

пишет о *деле* в одном из последних блокнотов — перед тем как навсегда остановить дневник. Как чеховские герои: надо *дело* делать.

А в юности записан максимум и душевных переживаний, и творческих порывов, и общественных поступков — он лидер курса в Школе-студии. *Лидер* — слово его педагогов. В чем было лидерство? Пресловутая клятва на крови никак не вязалась в моем воображении со словом *лидер*. И в его дневнике пресловутой клятве не нашлось места. Это как же? Нынешние мемуаристы чуть не диссертации пишут на тему клятвы, а ее нет и не было. Не было.

А что же? Была значительно более лидерская акция: памятка для сокурсников. Памятка и клятва — разные вселенные.

Есть в дневнике отряд прелестниц (Ирочка, Маргоша, Тося и другие) — кого он любит, кого не любит. Волнение сменяется рассуждениями. Он постоянно анализирует причины своего любовного поведения. Делает вывод: «Меня забирает очень только тогда, когда она с кем-нибудь другим и я начинаю терять уверенность, что она меня любит. А когда я уверен, то меня даже это немного тяготит». В конце предложения, после слова «тяготит» — точка. Крупная. Словно автор написал, задумался и все-таки утвердил. Автор словно забыл, что художник сначала находит, а потом ищет. Схему *я ее любил, а она ушла* он впаил в свою собственную прозу. Его самый первый рассказ — о типичных приключениях мечты: мечта прекрасна, герой грезит, но мечта доела мороженое, поднялась со скамейки и ушла с другим.

1947 год. Наступает то самое 29 марта, когда вроде бы принесена клятва. В марте студенты разболтались, весна, дисциплина хромает, Ефремов хочет коллективности, общего порыва, общего дела, общего, общего. Того самого единого и единогодушного до единокровия, что через десять лет в определенной степени реализуется в «Современнике». Он репетирует свой ансамбль единомышленников сначала на собраниях курса, потом в своем дневнике, он видит, как не всем его коллегам ясно, зачем он упирается и за что бьется:

«В прошлом году, воспитанный на идеях А. Г. (Александра Георгиевна Кудашева. — *Е. Ч.*), в ее студии, я пробовал ратовать за создание чего-то подобного и в студии, на курсе, но это захлебнулось очень скоро... В совете меня выбрали председателем и очень правильно сделали — теперь я не дам никому успокоиться. Вчера мы заседали советом плюс староста и комсорг. Решили некоторые вопросы и сегодня собрали весь курс. Бой предстояло выдержать серьезный. Мало было, чтобы все только согласилось с нами, важно было растормошить всех, зажечь, распалить на благородное дело

создания коллектива, завести длинным заводом, что кажется и удалось. Я говорил, что корень зла в нашем отношении к искусству, отсюда плохая дисциплина, отсюда недоброжелательство к друг другу, короче, отсюда все наши недостатки. Надо по-другому относиться к искусству, а это другое значит, что не только ты один в искусстве, что не искусство для тебя, а ты для искусства. Отсюда будет другое отношение к творчеству другого, а отсюда будут настоящие отношения между нами. Творчество должно объединять нас.

Все вроде согласились со мною, но я чувствовал, что накала еще нет, а тут вышел Алеша и начал, по обыкновению, лить воду и еще больше охладил всех. Постепенно стали разгораться страсти. Маслов, не бывший вначале на собрании — встретил все, как это он всегда делает, в штыки. Демонстративно читал книгу и улыбался; что мол говорите, говорите, все равно ничего не получится. Я обратился к нему раз, другой, задел за живое, расшевелил и наконец нашел ход к его душе — предложил назначить его ответственным за подготовку к сессии. И вообще это мероприятие было встречено очень одобрительно. Интересна логика поведения некоторых. Например, Татьяна Забродина сначала отпускала замечания такого рода: «Шумим, братец, шумим», потом говорила на мой вопрос к Маслову, почему он молчит, «А почему, например, Калужский молчит и т. д.» А через некоторое время сама обратилась к Маслову: «Ну что ты из себя тут изображаешь и т. д.» А когда ее назначили кассиром <нрзб.> она совершенно была на нашей стороне, вернее загорелась по-настоящему. Коля Субботин сегодня тоже загорелся и вообще для меня только опасен один человек — это Золотарев, которому мне кажется на всех наплевать, он только играет роль общительного. Конечно, еще много будет неприятностей. Сама староста не отличается образцовым поведением. Саня не очень горит. Аджубей ставит себя превыше всего со своим самолюбием. Верный товарищ в этом деле будет Клава, Ирочка да и многие. Главное все время держать в кулаке.

Я даже сегодня памятку, текст памятки каждому составил. Для меня сегодняшнее собрание очень многое значит — я почувствовал, что все это делаю совершенно беспристрастно, отдаваясь <нрзб.>».

Памятка, собственноручно написанная Ефремовым для сокурсников, должна была иметь, по мысли автора, консолидирующий эффект. Каждый должен был носить ее с собой и перечитывать. Поливать ее кровью никто никого не обязывал. В разговоре могло мелькнуть оговоркой-присказкой, особенно когда на следующий день всем курсом пошли выпить — ты что, клянись кровью! — но на курсе были девушки. По состоянию на март 1947

года две из них нравились Олегу. Симпатизировал он им то одновременно обеим, то попеременно. Он все время описывает свои чувства на бумаге. Мечется душа: любит или не любит? Люблю или не люблю? Не стал бы он заниматься всеобщим кровопусканием в столь тревожной весенней обстановке. Кроме прочего, о сути понятия *клятва на крови* они все о ту пору знать не могли. Они могли слышать яркое выражение, фигуру речи, но без древнего языческого содержания. И главный мой аргумент: Олег обладал врожденным чувством меры, такта, вкуса. Воспитание, данное ему княжной Кудашевой, отвергало магические ритуалы как несомненное дурновкусие.

Школьные годы этих ребят пришлось на Великую Отечественную. А Татьяна Забродина пришла в Школу-студию вообще с фронта, она в свои 20 лет — ветеран войны. Кровь для нее более зримое понятие, чем для городских сопляков, охваченных страстью к сцене и пытающихся наладить дисциплину, посещаемость и прочую детсадовскую чушь.

Кстати, что такое *всем курсом!* Это много? Что такое собрание курса? Сейчас вы легко представите себе полную аудиторию вроде университетской и галдящих подростков. Нет, все не так. В 1949 году Школу-студию МХАТ окончили всего девять человек: О. Н. Ефремов, Т. А. Забродина, И. Д. Золотарев, Л. Ф. Золотухин, А. Е. Калужский, П. С. Маслов, Л. Н. Столпова, Н. П. Субботин, К. И. Трофимова. Руководителем их курса был Василий Осипович Топорков.

Посчитайте — девять. Теперь пересчитаем студентов, которым адресовалась памятка, сочиненная Ефремовым, — их почему-то двенадцать. Странным образом в числе якобы клявшихся (Аджубей, Булгаков, Ефремов, Забродина, Золотарев, Золотухин, Калужский, Маслов, Столпова, Скобцева, Субботин, Трофимова) мы видим фамилию Ирины Константиновны Скобцевой. А ведь она, хотя и ровесница Ефремова, окончила Школу-студию позже, в 1955 году, на одном курсе с Галиной Волчек, Игорем Квашой и другими будущими знаменитостями, да и курс их был многочисленнее. Алексей Аджубей, первый муж Скобцевой, учился в Школе-студии, но курс не окончил. Они расстались с Ириной, а в 1949 году он уже женился на Раде, дочери Никиты Сергеевича Хрущева, и стал после его прихода к власти влиятельным главредом «Известий». Ходила частушка «Не имей сто друзей, а женись, как Аджубей».

Как могла оказаться Скобцева на собрании того курса? Только как подруга или жена Аджубея? По архивам выяснилось, что она сначала училась с курсом Ефремова, потом ушла в МГУ на журфак, окончила его, вернулась в Школу-студию МХАТ на третий курс и окончила его позже

других — в 1955-м.

Судьба тех, других, сложилась, скажем так, своеобразно. 12 апреля 1951 года Лев Золотухин пишет Ефремову в Детский театр горькое, раскаленное письмо из Риги, где ему плохо: «Как же это МХАТ оплошал. Почему не мы там, не я, не ты, которые имеют полное право. Ведь нас было всего 9 человек и все рассеяны по свету и все ищут счастья и у всех искалечена жизнь. Что толку что я играю... <...> Как не стыдно из 9 человек 3-х охломонов взяли. Блядь, вора и талантливую, но непутевую. Мне иногда хочется написать такое письмо Радомысленскому <...> Я докатился до того, что стал учиться в настоящем университете на философском, читаю библию, гегеля и прочую дрянь это делаю лишь для того чтобы не опуститься, чтобы не спиться <...> Мне бы играть и играть... Я не хочу быть клоуном, а подчас чувствую себя как в цирке. Когда же искусство станет на какую-нибудь научную основу. Когда же наконец достояние МХАТ придет к нам в провинцию <...> Однополчане! Держаться надо или плохо будет...» Читаю и начинаю подозревать Ефремова в ясновидческих талантах, потому что, сколачивая курс в труппу, он будто видел будущее каждого.

Много позже, в октябре 1978-го, тот же Лев Золотухин, поздравляя Ефремова с высокой наградой (орден театру), пишет из Ленинграда — без тени иронии: «Ты явился родоначальником «производственной темы» на новом этапе ее развития <...> Я рад, что ты свой долг художника перед страной выполнил <...> Сейчас ты в пути и на пути». Подчеркнуто Золотухиным, а слова *на пути* от однокурсника-философа дорогого стоят. В этом люди друг другу редко признаются, ведь это оценка высочайшая. И фейерверк в июле 1986-го, когда друг посмотрел «Так победим!» из ефремовской ленинианы и пришел в состояние пересмотра основ: «Какая мощная и мудрая работа! Как она современна и необходима! Она перевернула многое в моих прежних представлениях. Многое если не всё я начал отсчитывать с нуля». Помоему, подобное письмо от однокурсника поддерживало в Ефремове чувство правоты значительно энергичнее, чем любые рецензии любых — веков. Вы только представьте: перестройка, у всех мозги кипят, Ефремов создает Союз театральных деятелей, готовится к реформе МХАТ, а доброжелательных друзей из векового запаса рядом немного, и вдруг раздается из юности голос Льва Золотухина: «Еще может случиться то, что когда-то давно-давно было в Питере на спектакле «Доктор Штокман» в исполнении Станиславского, когда публика не уходила и ей предложили разойтись конные разьезды. Какая-то нить соединила спектакли с тем, что будоражит людей. Это было чудо! Ты мудр!

Спасибо тебе! Теперь можно не посещать политзанятия. Ты со своими помощниками создал лучший в мире университет марксизма-ленинизма. Поверь в мою искренность».

Юный Олег Ефремов консолидировал усилия коллег для успешной сдачи сессии, а также выработке нового отношения к искусству и, что характерно, ухитрился доказать юным гениям, что сессия и отношение к искусству связаны непосредственно — тут бесспорно берет начало его организаторский талант. В тот период Ирина Скобцева училась на искусствоведческом отделении исторического факультета МГУ. Если она и зашла на собрание по консолидации мхатовских питомцев, то быть в адресатах или подписантах памятки, сочиненной лидером для вразумления самолюбивых лентяев-однокурсников, не могла юридически. Или могла? (Вообще количество имен в списке выпускников — вроде пустяк; но им я показываю, как шли мои раскопки. — *Е. Ч.*) Или ее фамилия вставлена в список для красоты? Скобцева и красота — синонимы, я хорошо понимаю любые глаза, остановившиеся на лице Ирины Константиновны. Но как она оказалась в списке, если ей не надо ни сессию в Школе-студии сдавать (а в памятке речь о сессии, организации труда, о назначении — даже — ответственного за подготовку к сессии), ни бороться за дисциплину на курсе? Значит, тут особый сюжет, но я, пожалуй, все уже сказала: не будем путать понятия «памятка» и «клятва». Они не имеют общего ничего. В биографиях Скобцевой не говорится о двух ее подходах к Школе-студии, но в личном деле — говорится. Архив хорошо учит отличать легенды от личного дела. С высоты лет все равно, кто на ком был женат и где в какие годы учился. Есть у народа МХАТ? Есть. Даже два. Скандалят вокруг него? Еще как, безостановочно. Но И. К. Скобцева есть на фотоснимках первого курса и отсутствует на снимках последнего. Собственно, тут было начало интереса.

Одним словом, история с прославленной клятвой на крови потихоньку прояснилась под напором документов. Не вторичных документов *он сказал* и *по словам NN*, а по рукописному дневнику Ефремова. Еще вначале, погружаясь в тему *Олег Ефремов*, я сразу включилась в исследование клятвенного сюжета, поскольку он совсем не вписывался в тот потрет, что я себе представляла. Интуитивное: в здравом уме и твердой памяти Олег Ефремов не мог пустить кровь себе и однокурсникам, смешать ее и так далее по ритуалу. Но тема клятвы идет из статьи в статью. Понимаю: броско, ярко — но неправда. Было собрание навстречу сессии. Была попытка создать группу единомышленников. Она не удалась в Школе-студии, прижилась в Студии молодых актеров и дала стране

«Современник». Но позже и без клятв на крови. Завершить кровавую тему надо бы описанием ритуала — как оно было у древних. В книге доктора философии Германа Штрака «Кровь в верованиях и суевериях человечества» сказано: «Вкушение человеческой крови или вина, смешанного с кровью, при клятвенном заключении дружеских или союзных отношений было в обычае у многих народов и в древности и в средние века. О скифах Геродот рассказывает (IV, 70): «Договоры они заключают следующим образом. Они наливают вино в большую глиняную чашу и смешивают его с кровью договаривающихся, которую они добывают, оцарапывая себя шилом или ножом. В эту смесь обмакивают меч, стрелы, боевой топор и копье; затем пьют ее как договаривающиеся, так и знатнейшие из их свит»^[17].

Полагаю, второкурсникам Школы-студии МХАТ подобные детали известны не были. Выражение, возможно, слыхивали, но по ритуальной части вряд ли были доками. И уж тем более — если кто-то случайно и знал о ритуале, то вряд ли правоверные комсомольцы во второй же послевоенный год исполнили бы что-то подобное. А уж потом, во времена возросшей актерской славы, наплести можно было и не такое, это бывает. Только вот *такого* — не было.

*

Через неделю после собрания, 2 апреля 1947 года, О. Н. дома делает в дневнике огромную запись, где всё — по пронумерованным пунктам его жизни. Я, регистрируя очередные весенние песни про любовь, всё слежу за *памяткой*. Меня интригует тема клятвы на крови. Клятвы не было, я уже поняла, но мне нужен и исторический контекст, и бумажный документ, первоисточник.

Пункт 3 гласит: «Благое дело на курсе гложет. Не хватает у меня в одиночку сил и огня довести или по крайней мере вести это дело до конца, но это я еще возьмусь. Вот только Коренев отпечатает текст памятки и я примусь вновь за это дело. Верный помощник Клава. Больше всех говорит хороших слов Аджубей и больше всех вредит этому делу...»

То есть 29 марта, когда они, по легенде, резались и клялись, памятка еще не была распечатана. Написал Олег ее наверняка на бумажке, как обычно. Он все писал на бумажках. Только вот почему-то именно эта пропала, а все остальное цело. Что за дела?

Проходит еще неделя — и больше ни слова о памятке.

9 апреля 1947 года:

«Писать даже страшно — всё в порядке. Мне все улыбнулось (плюю три раза через левое плечо). Люблю порядок: первое слово, весной, о любви...»

Дальше действительно о любви.

«Второе — это мне дают роль Сережки Тюленина (он хочет эту роль, относится к ней ответственно и нежно. *Сережки!* — Е. Ч.)». Потом о репетициях. А следом — важное — «Пьесу пишу. Написал I^й акт. Прочитал и очень не понравилось...» Заметьте: пьесу. Важно.

Далее разбор своих стилистических недостатков, а потом — километр соловьиных трелей о любви. Мельчайшим почерком, тетрадь в линейку, и между линейками по три-четыре строчки дневникового текста перьевой ручкой, черными чернилами. Читать исключительно трудно, только с лупой разве, а каково было писать эти мелизмы, невозможно представить. Но автору было ну очень надо. И тут всё про некую Иру, Ирочку. А через страницу — какая Ирочка... не такая. И всё. История с памяткой вылетела в окно. Опять планы чтения, мечты о самодисциплине, о любви, круги, круги.

Нет, никакой клятвы на крови не было. Байка. Была попытка устроить коллективное и правильное отношение к искусству и сдать сессию.

Отношения, общение, правда — у него как синонимы, и при малейшей возможности сделать отношения общения правдивыми он стремится объединить всех ради дела и горько страдает, когда кто-нибудь не понимает, как это хорошо и полезно: быть вместе. Театр единомышленников для него — совершенный инструмент для выражения любой идеи. Ничего лучше нет на свете. Пройдет много лет, и хотя он возглавит МХАТ, мечты юности не претерпят никаких изменений: вместе — лучше, чем врозь.

И вот 30 мая 1947-го опять о любви: «Любовь — главное во мне». На следующей странице любовь разбилась, он гневается на девушку за то, что она *блядь*. Это у него самое страшное слово. Женщина — святое. Блядь — хуже некуда. Двадцать лет вел дневник — и всю дорогу О. Н. за жену и *против* блядей. *Idee fixe*.

2 ноября 1947 года:

«Я все-таки не чистый актер переживания, не мхатовец. У меня обязательно будут уча(в)ствовать, если не преобладать, элементы представления. Но я сейчас стараюсь усвоить как следует систему».

4—5 ноября 1947 года пишет о будущем праздновании:

«Утром поехал в студию за карточкой, но пришлось ждать. За это время взял Шиллера в библиотеке и Иллиаду. Странная вещь. Нашел

неожиданного друга — Ирочку Вишневскую. Ей, как она мне говорила, хочется, чтобы мне было 7-го ноября на вечеринке весело и хорошо. Что для этого тебе нужно. Я сказал откровенно, что нужно присутствие Марго. Ирочка Марго не любит, удивилась вообще моему выбору, но спросила: нужно ли что-нибудь для этого делать. Я сказал, что делать ничего не надо — если стечением обстоятельств сложится так, то хорошо, нет, не надо». И далее — как развернулось приглашение Марго. «Я ее уже не люблю». Пишет, что она ему даже «немного противна».

*

— По моим наблюдениям, дневник кончился в 1965 году. Дальше лишь записки, ежедневники, то есть нелиричные, почти деловые бумаги.

— В шестидесятых годах у меня и времени на дневник не было, к сожалению. Я иногда возвращался к записям, пытался держать себя, но — уже не то. Были дела поважнее.

— Тогда уйдем в сороковые годы. Я поняла так, что оттуда — всё. И если не понять Олега-студента, можно не писать всего остального. Правильно?

— Да. Я писал дневник, чтобы воспитать волю и выстроить себя как человека. Эта мысль повторяется в дневнике постоянно.

Новая тетрадь, уже 12 листов, 18 копеек.

«1947-1948

май — март

№ 5».

9 января 1948 года: опять о любви, о Забродиной, потом об Ирине) — и вдруг в предыдущей записи (от 1 января 1948 г.) последний абзац — эврика!!!

«Запала мысль написать пьесу. Будут каникулы, я эту мысль разовью. Я написал акт белеберды (так в тексте. — Е. Ч). Неинтересно, голо-идейно, но я не унываю. Радует меня, что я везде индивидуален. Везде бьет моя индивидуальность. Я ее ощущаю — она какая-то резкая, угловатая, но честная и прямая. Жаль, что я по фактуре не герой. Внутри я герой. Хочу играть «Сирано де Бержерака».

Тут конец новогодней записи. На паузе *хочу играть Сирано*. Запомним: 1 января 1948 года идея сформулирована впервые. *Внутри я герой*.

9 января 1948 года:

«Был на дне рождения у В. Я. Виленкина. Немного пьян. Там читал

стихи... Говорили много о искусстве и театре, но с точки зрения бытовой, потребительской...»

Еще тетрадь — 1948, июль — октябрь. Темно-синими чернилами написано поверх простого карандаша. Сначала контур, видно плохо, и чтобы важная мысль не истлела, обводит синим: «Главное — в исканиях правды — не залезть в дебри серой правдульки. Главное на сцене — <...> правдивость, настоящесть». Далее это повторяется несколько раз. В конце записи О. Н. добавляет понравившуюся цитату сокурсника: «Бытовой глаз партнера».

После Золотухина идет запись 8:

«Расписание

Вторник

9 — 12–20 Мастерство

12-20 — 1 Перерыв

1 — 2-30 Грим

2-50 — 4-20 Дикция

4-40 — 6-20 Голос

Среда

9 — 12–20 Мастерство

2-50 — 4-20 Танец

4-40 — 6-55 Голос

Четверг

1 — 2-30 Диалект, матер.

2-50 — 4-20 Дикция

7-40 — 10–30 Мастерство».

Потом идут пятница, суббота и воскресенье, расписание на эти дни имеется, а запись 9, следующая за расписанием, являет собой:

«Рецепт браги

Сахар 2 кг; дрожжи 300 г

Сухари 300 г; хмель

Изюм 300 г».

Репетиция 16 сентября: «Мне очень неважно — Кедров на меня смотрит недобрым глазом — навязал мол бездарность мне».

Чуть ниже: «Курить начал». То есть закурил он не на Севере, как утверждают горе-знатоки, а в 1948 году. Через месяц-другой начнется история с попаданием в труппу МХАТ из-за Хемингуэя.

Через страницу: «С людьми, которых не чувствуешь себе близкими по душевной структуре, нельзя шутить (буквально). Сейчас шутил с А. Покр., а он обиделся. Я шутя назвал его подхалимом, а он разозлился... Может

быть я и не прав, но теперь я убедился, что он подхалим, вернее умеет с людьми выше его стоящими ладить. А на ниже стоящих настоящего внимания не обращает — показное благодушие...» О ком это?

28 <месяц нрзб.>: «Какая пустая, пошлая мещанка — блядь. А я еще был влюблен и думал, что ее можно исправить. Ее не надо исправлять. Она не испорчена. Она просто убогий человек. И все так на нее смотрят (она думает, что есть такие мужчины, которые ценят ее, как человека). Вот женишься на такой и всё (так в тексте. — Е. Ч.) — пропал человек. А ведь в прошлом году, если бы она меня полюбила, я мог бы жениться. Никаких интересов, кроме пошлого, плотского желания нравиться и т. д. Она не безобидна — она зараза. Я на месте В. З. Радомысл. выгнал ее из студии несмотря на талант не большой, но, как женщина, как самка — хороша. Особенно глаза — даже обмануть может... Иногда даже мне казалось, что есть что-то человеческое, да наверно и есть. Ну мысль очень, очень убогая. А человеческое было — она, я в этом уверен, была влюблена в меня. А я даже был влюблен и в этом году, но сейчас полное отрезвление... Жалкий бы я был человек, если б не раскусил ее. Но чары очень сильные — вся из сладострастных движений: походка, смех, голос, но всё одновременно пошло до предела». Тут заканчивается запись синими чернилами, дальше идет простой карандаш.

— Но какой еще слепой щенок! Да, Олег-впоследствии-Николаевич? Женщина пришла в Школу-студию с фронта, пережила блокаду. Стала потом заслуженной артисткой РСФСР, а в 1960 году вышла замуж за Владимира Беляева, автора знаменитейшего романа «Старая крепость» — я в детстве этот роман прочитала десять раз, не меньше. А вы пишете, что жена автора — простите... как вы сказали? Да вы на всех фотографиях смотрите на Татьяну Андреевну глазами... как бы помягче... думаю, они с тех пор и позеленели окончательно.

Вот такие дела, говаривал О. Н. Ефремов. Современники запомнили эту глубокую мысль и цитируют его *такие дела* как сакральное знание.

«30/IX — 48 г. Умер Василий Иванович Качалов».

«24/X (все тот же 1948-й. — Е. Ч.) Радомысленский говорит, что наш курс отпетый и идет за своим вожаком Ефремовым по плохому пути».

29 ноября О. Н. сообщает, что ударил по лицу Татьяну Забродину. «Оправдать я могу себя только тем, что я влюблен в нее <...> Больше никогда не буду бить женщин по лицу — это уже 2-й раз — Первый — И. Ви... Положительное из всего этого то, что я излечился от любви к Т. Заброд. Она все-таки если не блядь, то очень убогий человек в смысле своих интересов, развития и т. д. Человек — циник, равнодушный и блядь».

— Нехорошо, товарищ, нехорошо. Хотя в 1948 году вы еще не знаете, чем кончится дело (ее-то возьмут во МХАТ, но особого счастья это не принесет ни ей, ни Театру). Вы и не догадываетесь, что за вами постоянно ходит как приклеенный фотоаппарат. Что взять-то с вас, юного женоненавистника! На фото — нежность и обаяние... Помните, вам потом приятель напишет горькое письмо, укоряя весь МХАТ за нелепое поведение: «Как не стыдно из 9 человек 3-х охломонов взяли. Блядь, вора и талантливую, но непутевую»? Расшифруем уж эту несправедливую характеристику: речь идет о Татьяне Забродиной, Иване Золотареве и Людмиле Столповой. Никто из них в Театре в самом деле не преуспел. Забродина состояла в труппе МХАТ до 1991 года, уже при Ефремове, сыграла немало ролей на сцене и в кино, но ярких среди них не оказалось. Золотарев скоро покинул Москву, играл в провинции и закончил карьеру чтецом областной филармонии в родном Воронеже. Столпова так же быстро перешла в Московский областной театр, потом ее следы потерялись.

*

1948 год, октябрь — ноябрь (тетрадь песочного цвета в 12 листов за 18 копеек):

«11/X 48 г.

Зачем живут, зачем жизнь?

В чем смысл человеческой жизни, я знаю.

В непрерывном познании непознаваемого и в стремлении к несбыточному. Человек и живет, работает, радуется, переживает для одной цели — чтобы жизнь была лучше. <...>

Муторно на душе. Честолюбие мое получило первый щелчок в театре. Стараюсь не думать о том, что не буду играть на юбилейном спектакле. Уже... слава ускользнула. Газеты, радио, банкеты... Ефремов... Ливанов... Тарасова... Стараюсь не думать. Обидно то, что я уверен (что могу поделаться с такой самоуверенностью), что сыграл бы этого Модеста лучше Чернова <...> На сейчас это самый больной вопрос у меня. Завтра репетиция в гримах и костюмах. Особенно мучительно смотреть все время из зала, как играют твою роль.

Самолюбие тоже получило щелчок, правда не первый... Мужское самолюбие. Меня отвергли. Я люблю., (именно две точки, будто нет сил доставлять третью. — Е. Ч.) Объяснился в любви., (тоже две. — Е. Ч.)

Меня отвергли — «Нет». Самое ужасное, что после этого нет я влюбляюсь все больше и больше...»

Там же, но с пробелом после рассказа о любовной драме. Все клеточки всегда заняты, а тут вдруг отбивка. Строго разделяет: тут про любовь, тут о работе...

— А что я все «вы» да «вы»? Мальчику двадцать один год. Тебе надо было при знакомстве с любой последующей девицей предъявлять ей документ: выписку из дневника: *когда мне говорят нет, я влюбляюсь*,

— Однажды мне перестали говорить «нет», и я перестал влюбляться. Хотя до конца века надежда оставалась. Даже по телевизору как-то признался, что готов к любви. Году примерно так в 1997-м...

«Мало работаю над Незнамовым. Когда бежишь на большую дистанцию очень трудно бежать первые тысячу или меньше метров. Пока не наступит второе дыхание. Нечто похожее есть в работе над ролью. Сначала обычно бывает легко — все ясно, все просто — хоть сейчас на сцену. Так же когда бежишь — сначала очень легко — так и хочется рвануть, силы играют в тебе. А если рванешь, то сойдешь очень скоро. Так же и в работе над ролью. Рвани ка сначала — потом не отскоблишь готовые интонации, а уж о глубинах забудь. Будешь прыгать по верхам. Дальше. Все время прибавляются ощущения роли-образа, новые мысли и тебе уже кажется, что это совсем не мое, что мне даже приблизиться нельзя к такому человеку. Роль уже противна. Репетируешь через силу. Так же когда бежишь. Но, тут наступает второе дыхание и бег как бы входит в состояние организма. Ты разогрел себя, организм. Теперь ты только устанешь, когда действительно организм потребует отдыха. До этого он еще никак не мог перестроить свою работу для бега. Так же и в роли. Происходит подсознательный процесс синтеза. Когда подсознание переваривает все впечатления по роли, когда происходит срастание актера с ролью, происходит творческий процесс создания образа. Это только начало. Дальше опять понадобится второе дыхание, а может быть и нет.

Я это говорю потому, что первый период в работе над ролью надо очень интенсивно работать, разнообразно работать. Накапливать всяких впечатлений. Первый период — от старта до 2го дыхания — это фундамент роли. Надо его делать мощным, чтобы не рухнуло здание — образ. Интенсивнее надо работать, чтобы скорее наступало 2ое дыхание. Это не только в актерском искусстве, а наверное во всяком искусстве — есть период синтеза».

«12/X (Всё синими чернилами. В этой записи, на мой взгляд, рождается идея «Современника». Сам еще не ведает, но реплики рвутся,

кричат о недовольстве. Нужен страстный, протестный выход. — Е. Ч.) Это косность, это тупоумие дать роль Сашки Татьяне Забродиной! Читали нам пьесу, которую мы должны сыграть на выпускных экзаменах. «Двадцатилетние» Розалинской — Николаенко. Говорить о пьесе нечего, как вообще о современных пьесах. Обязательный герой-схема и несколько хороших образов и то из-за которых могут придраться к автору, что мол искажает черты советского человека. Главная роль — Саша. Девушка новой породы. Интересный образ. Свободомыслие, ум, смелость, настойчивость и т. д. И эту роль дали Забродиной. Я голову даю на отсечение, что 1) пьесу начнем репетировать, но через месяц Забродину заменят Столповой или еще кем-нибудь 2) начнем репетировать и сразу снимут 3) сразу снимут и дадут что-нибудь посерьезнее. Мы предлагаем акт из «Нашествия», монтаж (нрзб, но кажется, что монтаж) из «Русских людей», короче советскую классику. Не солидно для студии МХАТа работать над такими пьесами, как «Студенты», «Двадцатилетние», «Мирное утро». Если то, что надо обязательно брать советскую пьесу неизбежное зло, то по крайней мере надо брать доброкачественный материал. (Дальше о распределении ролей, которое — особенно Забродина — *курам на смех*. Но дальше уже не смех, а гнев. Он умел резко гневаться! — Е. Ч.) Она еле-еле делает роли в своей индивидуальности. У нее нет ума, нет твердости, нет темперамента. Советская героиня, а будет играть ее блядь... Марков меня возмущает всегда в таких обстоятельствах. Он считает (зачеркнуто, надписано *принимает*. — Е. Ч.) нас за совершенно бездушных болванчиков, которые мнения своего не имеют. Дисциплина. Раевский тот тоньше — хитрее: и нашим, и вашим, а вообще на все наплевать. О Массальском и говорить нечего.

— (синяя черта — и вдруг опять личное, после которого опять черта. — Е. Ч.)

Люся закрывается платочком. Точнее левую сторону шеи (сначала была буква Й — возможно, намечалась «шейка», но стала «шея». — Е. Ч.) — там, где мои засосы. Я влюблен в эту неуклюжесть, громоздкость — не надолго, уже чувствую. Но пока манит меня...

— (опять черта и — дальше опять о театральных делах. — Е. Ч.)

Сегодня прогон «Зеленой улицы» в костюмах и гримах. Очень плохо. Стыдно за МХАТ. Все плохо. Молодежь очень плохо. Чернов — мой соперник — просто никуда. Алешка сыграет образок и довольно все серо, бестемпераментно.

Сейчас я понял вдруг

Где же в театре худрук?

Кедров хуцрук для Титовой^[18].

Щупать ей титьки здоровые.

Дело в том, что МХАТ переживает кризис. В театре нет творчества, нет поисков — есть труппа, состоящая из «гениальных натур» — самая «гениальная» — Кедров. Самое обидное, что больше никто не может быть хуцруком. В театре необходимы коренные реформы в работе, в дисциплине. Недаром было последнее письмо Немировича-Данченко, там где он говорит, что знамя искусства выпало у вас из рук и не вам принадлежит честь нести его дальше. Сейчас всем надают званий, орденов и все совершенно успокоятся и будут почивать на лаврах. Дешевые лавры. Раньше общественность истинная определяла судьбу театра — теперь официальная. Может догадаются, да и (сначала было «прихлопнут», но слово зачеркнуто) перетрясут все с песочком, чтобы толк был...»

«15/X

Руки опустили... Работать не хочется (далее о работе над ролью Незнамова и разговорах внутри. — Е. Ч.).

Не студия у нас, а душегубка, а МХАТ — крематорий. Где творчество, где искусство?

— Дальше лютая ругань, что во главе — бездарный руководитель. Не горит идеями современности! Вот он, театр, зреет. В современность хочется.

Директор приспособленец. Может быть и не плохой человек, но лавирует между рифами авторитетов. Не принципиальный. Нам продыхнуть нельзя. Наша жизнь будет происходить в постоянном общении со зрителем, а нам категорически запрещают выступать...»

— Не отсюда ли первый шаг к путешествию 1952-го «по Руси» с Печниковым? Вы там заработали, как сейчас помню, и на хлеб, и на молоко.

«...причем бесплатно, а в порядке молодежных встреч со студентами других вузов. Все зло идет от руководства МХАТом. От таких, как Кедров, Прудкин и др. Нет людей, которые горели бы искусством, которые вели бы честно и прямо по пути искусства театр. Приспособленцы, потребители, мещане. В театре штампы правды, процветают так называемые типажи, а творчества нет. Искусство требует лечения, вернее его залечили».

— В письмах 1948 года о любви столько, что на роман «Страдания молодого Олежека» хватит с горкой. Правда, роман сей уже написан сто раз. В твоём случае роман с женщинами прямо переходит в роман со сценой МХАТа навсегда. Я бы с радостью выяснила, чем сцена лучше Тани. Впрочем, у кого я спрашиваю: мужчина еще юн и вспыльчив, а

девочки вокруг непростые — будущие народные и заслуженные. Да и советский народ еще не в курсе, что будет в 1953, 1956, 1968, 1985, 1991-м... Да и мы сейчас: говорим на Новодевичьем, не зная, что будет завтра...

«19/Х

Жаловаться на свою судьбу гнусно... Займемся гнусностью... Разберемся, что меня мучает на данном этапе жизни <...> Надо признать (раз уж такой откровенный — не всегда даже с собой откровенный — трудно) на первом месте в перечне причин душевного равновесия — любовь. Всегда. Сейчас никого не люблю. Зато нравятся одновременно две. Вернее оскорблено мужское самолюбие — отвергнут. Обеими (так написано! Шутник, однако. — Е. Ч.) отвергнут. Может бы это скорее внутреннее оскорбление — что мол я обратил внимание, а они нет. Но главное — это мечта о девушке, о друге, о жене. Мне порой кажется, что я никогда не найду такой, никогда не женюсь».

— Дальше о любви — как надо открываться, говорить *всё!* как любишь, почему — всё-всё... — Бедолага парень. Поначалу верит не только в систему Станиславского: система любви, на его взгляд, тоже искажена. Обновить! Сделать сердце открытым.

«Сегодня на вечере в консерватории встретил Григ. По-женяна. Талантлив. Все еще в вихре молодости... Романтика... Сумбур... Краски, краски... всякие. Говорит: хочу внести и утвердить мужскую поэзию... Опять романтику. Настоящий парень. Вот с такими будем строить культуру нашу. Надо общаться, дружить.

Топорков очень хорош — сразу находит зерно сцены, главное. Жаль это будет на гавне и гавно учить, работать.

20/Х

Мне сказали, что я Иуда. Что он (тот, кто сказал) Иуда, но я еще больше. Я думаю, что это неверно. Маслов сказал: Забродиной Татьяне сегодня исполнилось 23 года. Я с ней не разговариваю. Я ее люблю сегодня. Какая-то стала другая. То ли оттого, что дали такую роль, но она изменилась. Люблю ее, глаза ее люблю. Хочется мне побить ее — значит люблю. <...>

30/Х

Запись пьяного самая интересная (дальше буквы пляшут — запись в самом деле пьяная. — Е. Ч.) Хочу, конечно, быть во МХАТе, но это еще бабушка надвое сказала.

12/ХІ

О праздниках: *пил не очень много и не очень мало.*

В. Я. (Виленкин. — Е. Ч.) подарил мне за истекший период

«Хмелевский ежегодник» и комплект патефонных пластинок — 34 — к юбилею МХАТ. Вообще он относится ко мне, как настоящий друг. Говорит правду, чему я очень рад.

18/XI (Тут описание того самого скандала. — *Е. Ч.*) Наступили черные деньки».

Одновременно О. Н. ведет и второй дневник, в маленьком блокноте, словно не все говорит или не может сказать, не умеет — с октября 1948-го до января 1949-го в записной книжке много записей и чернилами, и карандашом.

«Я разболтан. Надо работать» — рефрен.

«Кругом Незнамовы. Это мне подсказал В. Я. Виленкин».

Юный Ефремов всегда выписывает Виленкина с В. Я., уважительно.

Дальше простым карандашом — полустерто, не все видно.

Разобрала запись от 2 января 1949 года:

«Моя сила в мысли, а не в чувствах. Моя сила в мужестве и сдержанности».

Январь 1949-го — очень эмоционален. Последние три страницы отрезаны ножницами. Явно по одной. Подумал и отрезал. Интересно! Найти отрезанное не удалось.

Еще один дневник — тетрадь, чернила черные, того же периода. С 30 ноября 1948-го по июнь 1949-го — совсем другая картинка записей. Словно для наборщика: четко и ясно. Это сначала. Потом он мельчит, как бы пытаюсь втиснуть текст. Он все время пытается втиснуть все, страшная плотность.

На первой странице дневника — от 30 ноября 1948 года — он пишет «ВАЖНО». И далее:

«Что я за человек? (об этом он пишет везде и всегда. — *Е. Ч.*) Имею ли я право играть Незнамова и подобные роли? Счастливое детство. (Внимание: у него было счастливое детство. — *Е. Ч.*) Способности ко всему абсолютно... Я понимаю, что должно быть одно настоящее, большое чувство. Но его нет пока, а может быть и не будет. А мне уже 21 год: в крови горит огонь желанья. У меня 4 объекта: (перечисляет только с инициалами. На первом месте Т. З. — *Е. Ч.*). Ни одну из них не люблю. Увлекаюсь каждой поочередно и то только потому, что кажется мне, что они тоже мной интересуются».

Это главная тема: я не сказал бы «нет», но она сказала первая «да».

Самый описанный период — осень и зима 1949-го. По несколько тетрадок и книжечек.

8 апреля 1949 года: «Люблю я Лилю или нет? В моем отношении к ней нет страдания, я не дрожу от волнения, когда вдруг вижу ее, но мне хочется быть с нею, хочется с ней говорить, о ней думать. Может, это потому что она меня любит? И я знаю, вижу, чувствую — мне нет препятствий. Я и волновался, и страдал, и это мне казалось любовью... или не бывает любви без страдания... Она первая девушка, которую я очень уважаю как человека, которая очень мой человек».

— Оказывается, тема *моего человека* была в ходу. Олег Николаевич, вы не помните, откуда выражение? Звучит привычно, все его говорят, а вдуматься — эгоизм XX века. В XIX подобной формулы я не нахожу. Кто придумал?

*

Его первая жена Лилия Толмачева (по паспорту Лидия Михайловна; Лилия — сценическое имя) свою мать тоже не предупредила о свадьбе, как Олег свою. В октябре 1949-го М. В. Кузнецова, теща новобрачного Ефремова, прислала из Саратова зятю письмо — в ответ на его письмо к ней. Оно хотя и начинается *милый Олег!* — и содержит трогательное оправдание — почему она долго не отвечала ему (в квартире ломали печь, была *страшная грязь, пыль и сажка*), но ключевая фраза рождает *чувство времени*. Я читала письмо Кузнецовой семьдесят лет спустя после его написания и думала, как все быстро меняется — и в половых вопросах, как ни странно, даже быстрее, — и сомнительная свежесть моей думы меня не смущала.

«Я на Вас не сержусь, но и полного одобрения дать не могу. Я Лиле говорила свой взгляд, теперь напишу его Вам <...> Половую же жизнь начинать девушке полезно в 23–25 лет. Вот я боюсь и за ее здоровье. Здоровье — это залог счастья в жизни. Другого приданого я ей дать не могу <...> Я Вас не знаю, конечно, очень хочу узнать Вас и Ваших родителей <...> Сейчас только от души Вам желаю счастья, мира и полного благополучия <...> Сердечный привет от меня Вашим родителям. Наверное им больше всех достается от Вас. Желаю Вам всего хорошего. Ваша М. Кузнецова» — это теща, узнавшая о событии, пытается наладить добрые отношения. Дело, конечно, не в святой уверенности, что половая жизнь дочери только теперь и начнется, то есть после свадьбы. По дневникам Ефремова можно догадаться, что половая жизнь у них началась раньше. Летом 1949-го он записал в дневнике, что Лиля — его жена. Он в тот

момент в Риге, в доме отдыха «Дзинтари», а она в Саратове — сначала аборт, потом аппендицит. В его дневниках подобных сведений нет, только в ее письмах к «Олежке». Ее мама — учительница, человек на виду всего Саратова. По слухам, у нее в детстве учился маленький Олег Табаков (он родился в Саратове в 1935-м). На миг представьте: в 1949 году Ефремову 22 года, Табакову 14 лет. Два будущих руководителя МХАТ: один женился на Лиле, другой учился у ее матери в школе. Мир тесен.

Она писала ему в Ригу: «Ты любишь кошек? Я не знаю <...> Ты меня еще лю? Я? Да!» Укороченное *лю* вместо «люблю», тихое, сдержанное, не порывистое мне попадаетея иногда среди людей донине, и всякий раз я почему-то вздрагиваю. А тут Лиля, которая вот-вот станет официальной женой, еще и спрашивает: «Ты хоть чуть-чуть поправился? Все, все напиши о себе!»

— Они все вас истерзали толщиной, худобой, кашей и прочим телесным досмотром?

Записка Лили 13 июня 1949 года адресована игриво и ласково *Олегу Николаевичу Ефремову, которого признаки следующие: высокого (неособенно!) роста, худой, женатый, но довольно симпатичный блондин. Особую примету «худой» О. Н. потом трогательно вписывал в анкеты выездных дел. Чудесно. А специфично-то как...*

Все лето Лиля пишет ему — то в Ригу, то уже в Москву на Староконюшенный, дом 5, кв. 5 — «мой Олежек», «Олегушка», словно экономя бумагу, на каждой строчке листа в клеточку, прочитать нелегко, забота почти материнская, и, собственно, конец предрешен. Волевые отличницы, хорошие девочки абсолютно не вписываются в его концепцию. Она уже ясна и по дневникам, и по его ранней прозе. «Хорошая девочка Лида» концептуально не подходит. В его сердце также нет места «блядям». Есть место той, которая сказала *нет* и ушла. А еще лучше — ушла с другим. То есть нехорошо, конечно, но хорошо. «Это очень хорошо, что пока нам плохо!» Айболит. Ай! И уже не болит.

— Лилю я уважал чрезвычайно. Жалел. Никогда не любил, от страсти не пылал. Даже летними увлечениями делился с ней как с другом.

— А она тебе: «Милый мой! Напиши мне что-нибудь ласковое! Боже, я, кажется, становлюсь сентиментальной!..» В начале письма (24 июля 1949 года) упрекает в курении: «Ты бросишь! Нет? Эх, ты-ы!» Сердце, говорит, больное. Как можно с таким сердцем...

— Я звал ее Люлиль. И она себя так звала. Пока Лиля была в Саратове на каникулах, она узнала, что то, чего боялась больше смерти, случилось, и чуть с ума не сошла. Добрая женщина помогла ей средством, но родная

мама была — по выражению Лили — справедливо жестокой и рассказала всем.

— Ну и мама. (Ну и нравы. — Е. Ч.)

С учетом пикантного обстоятельства, что при Сталине аборт были запрещены, добрая женщина в Саратове — в отличие от мамы — сделала доброе дело. Лилиа больше думает о сцене, чем о ребенке. В каждом письме к *Олежке* — кроме разве что дней острого аппендицита.

Но юмор не покидает ее: «Какое совпадение: ты едешь из Риги в Москву (ведь 30-го?), а я лежу на операционном столе». В одно лето на Лилию упали все беды. А в сентябре она вышла за Ефремова. Хотя он успел написать ей в больницу, что он «нетвердый во всем». Бедная девочка. Она строит планы будущей жизни, а он докладывает ей о своих сомнениях.

В СССР 1949 года еще не игрались гороскопами-зодиаками, а то вместо писем о своих колебаниях он вполне мог бы написать, что Весы, он — противные Весы. Очарование и сомнения.

Из Саратова *августа 1949 все чудесно выезжаю 25 поезд 27 вагон 6 лилиа* отправляется в Москву. Замуж за Олега, Олегушку милого. Навек уже бездетная.

Скоро все кончится письмами в духе: «Олег, разговор в театре оставил у меня в душе очень неприятный след, видимо, потому, что я, действительно, говорила с тобой не просто с открытым сердцем, а с долей злобы и вражды». И далее в том же духе. Он хранил это письмо в дневнике за 1950–1953 годы, и точно датировать его трудно, но ясно, что нежизнеспособными их замечательные отношения были сразу. Собственно, как любые другие его отношения с женщинами, если только их не звали Сцена.

...А Лилиа оказалась сильной. Когда О. Н. с Печниковым уходят путешествовать по Руси, она уже пишет вслед полу-прощальное, понимающее письмо, но! Строчки-то взлетают вправо и вверх, рука-то в оптимизме: «Я нисколько не разнюнилась, мне не надо никаких утешений, я прекрасно понимаю, что все идет своим чередом, что жизнь — борьба и надо уметь выйти из нее победителем, а это в моей власти; что так бывает всегда и у всех: подъемы чередуются с падениями, надо это выдержать и верить, что все главное и хорошее впереди, а мне можно верить и грех не верить, потому что и лет мне еще немного и Богом дано много больше, чем многим другим (лучше сказать некоторым, а то как бы самоуверенно не вышло)...» Опять вдруг *Бог* с прописной. Интересные они, эти советские люди: Бог у них по вызову. Но терпелив Бог...

А в марте 1954-го, когда она пишет ему письмо-просьбу — о театре, о

травести, — она уже с приветом Л Толмачева. Всё. Добрые деловые отношения.

Кстати, его половая жизнь всегда под его же цензорским присмотром. Наиболее откровенные строчки, по которым можно хотя бы догадаться, что влюбленные соединялись телесно, есть лишь в юношеских стихах. Узнать у Ефремова, кто-что-где-когда, практически нельзя было даже друзьям и даже у взрослого. Чрезвычайно плотный туман сплетен о бабнике потому и плотен, что туман. Все его приятели, вся родня знали, что из этого партизана правды клещами не вытащишь. В самом последнем прижизненном интервью он успевает намекнуть журналисту, что об этом разговор невозможен. Аккуратно, с добрым юмором, но — непреклонно. Упомянуты могут быть только жены. *Silentium*.

1949 год, зима. Дневник:

«Хочу ли я быть актером? Да, хочу. Почему? Только для того, чтобы была определенность в жизни, чтобы было место долга. Место, где я обязан бывать, обязан работать... Но главное — я хочу быть человеком. Человеком творческим. С болью думаю, что мне уже закрыты пути в другие профессии: в медицину, в технику, надо опять учиться. Не могу больше учиться — буду учиться всегда — но не в институте — так не могу — это по обязанности — в будущем надо по-другому построить учебный план. Если когда-нибудь я смогу чему-нибудь учить — я не так буду учить, как меня учили.

Надо вложить в дело преподавания столько любви...»

В Центральном детском театре

— Мои записи последнего курса Школы-студии как пропитанная страшно сложным коктейлем губка: чуть ткни — что-нибудь да вытечет. И никогда не знаешь что. Тот юноша был неуверенный щенок, однако внутри жил другой, самоуверенный, и нам обоим приходилось лихо.

Дневник, март — июнь 1949 года. Он подробно разбирает свою игру. «Я должен быть первым». Лейттема.

9 мая 1949 года:

«День победы, и моей (чтоб не сглазить) тоже. Утром играл Незнамова — некоторые говорят, что хорошо. Лиле понравился. Она меня, наверное, очень любит. Мы с ней долго не виделись, между нами была размолвка и сегодня вдруг встретились <...> глаза напряженные. В. Я. понравился, а вот Ростовцевой не понравился — ей Ваня Золотарев нравится, а Лиля говорит — нет, ты нисколько не хуже Ивана. Для меня это не хуже — нож острый. И сравнивать не должны <...> Играл первый раз в жизни на сцене театра а какого — МХАТа. Наконец — в «Зеленой улице» Модеста своего злополучного. Все жалели меня — говорили, что мол не волнуйся бедняжка, а я совершенно не волновался, хоть тресни. Обнаглел что ли. Или переволновался утром на «Без вины». Выходил на сцену, как к себе в комнату <...> Вообще богатый день. Запомним **9 мая**^[19]».

12 мая, о репетиции «Без вины виноватых»:

«Почему-то дорабатывают с Иваном, а не со мной, черт бы их всех побрал. Но я сыграю. Я обязательно сыграю.

Меня не принимают — мои недоброжелатели — Герасимов

Щербаков

Панкова (проверить)

Ростовцева

Покровский

Золотарев

Золотухин».

«18/V Сегодня «Без вины» — госэкзамен. Каждый надеется, что он именно сегодня сыграет лучше, чем всегда. И я тоже надеюсь... Но закон — что сделано, больше того не будет. Из своей шкуры не вылезти. Где былые желания потрясти? Хоть бы не очень ругали... (здесь были синие чернила, дальше простой карандаш. — Е. Ч.)

Всё — во МХАТ не взяли — берут Забродину, Столпову и может **быть**

Золотарева».

28 июня, вторник. После расписания (основы марксизма-ленинизма) идет очень важная запись простым карандашом:

«Я на перепутьи... Во всем разные дороги — по которой идти? Сделали предложения 4 театра: Сатиры, Детский, Камер (возможно) и Месхетелли (возможно, ибо...). Решил идти в Детский. Актер должен родиться, — где — это все равно, — сказал Виленкин. Это очень верно. В детском можно родиться. Там хороший коллектив, не очень талантливый — ставки на мхатовскую молодежь. Пойду не на век — иду в детский. Лилю, как женщину не люблю. С... как женщина больше на меня действует. А я говорил ей, что люблю. Она мне поверила. Правда. Мы рассорились. Она обиделась на меня за то, что я сказал, что жениться не собираюсь и что за меня любая пойдет. Потом я просил у нее прощения, но не получил его. Буду в одиночестве. Родители очень жалеют — они уже считали ее моей невестой, а это не так. За эти дни займусь науками и разберусь в создавшемся положении. Лгать никому и тем более себе не буду. Боюсь в Люсю влюблюсь — она такая зажигательная и дразнит меня тем, что мне кажется, что любит меня».

*

В целом Олегу неслыханно повезло, что его не взяли во МХАТ. В ту пору Театр тихо называли кладбищем талантов. С выпускных курсов мэтры снимали сливки, но играть — постойте в очереди, и без вас есть кому поиграть. А Ефремову судьба дала Центральный детский театр, где он и наигрался, и получил первый режиссерский опыт: спектакль «Димканевидимка». В Детском к нему пришла первая шумная слава: рецензии, фото в газетах, первые письма от поклонниц, бурный, красивый опыт. Присмотренный, говорят цыгане о людях, охраняемых свыше. Но тем летом Алеко еще не знает, какой он везунчик.

3 июня 1949 года в дневнике, как всегда, две темы: кого люблю и что играю:

«С Лилей помирился — «люблю ли тебя я не знаю, но кажется мне, что люблю». Зачем их 2 —!! И я не знаю, кого из них я люблю действительно.

Одно знаю, что изолгался перед собой, запутался и всякое такое.

Есть предложение ехать в Брянск. Вернее возможность, т. к. нас еще будут смотреть. В Брянске выстроили театр. До этого театра не было —

был разрушен... Очень красивое здание и фойе. Зал удобный, большой. Им нужна труппа из 32 чел. 6 старых актеров у него уже есть. Ему надо еще 6–7 старых и остальных молодые. (Далее следуют рассуждения о репертуаре и перспективах. — Е. Ч.)... В этом есть большая мудрость — уехать. Меня не взяли в Х. т. — очень хорошо, что не взяли. Взяли — погиб бы. Но это сама жизнь. А вот если уехать в Брянск — тут надо много сил. 1) Преодолеть сопротивление родителей 2) Преодолеть собственную консервативность Да и вообще променять Брянск на Москву (тут подумал и проставил числа — над Москвой 1, над Брянском 2. Перед записью о Брянске из дневника вырваны 4 страницы, а текст идет, как будто не вырваны, то есть вырвал, видимо, сам. — Е. Ч.).

Надо подумать и посоветоваться с Виленкиным. У меня намечается 2 театра — Детский и Новый на базе Камерного <нрзб.>

Но Детский первее всех —

1) репертуар строится на молодежи, 2) классический репертуар — есть возможность сыграть Хлестакова, 3) труппа слабая 4) коллектив говорят неплохой 5) можно поправить здоровье — т. к. рано оканчиваются спектакли 6) Пыжов (?) говорят неплохой режиссер.

Минусы — 1) Дети 2) репертуар детский, в котором могут заставить играть какого-нибудь волка или ребенка.

Надо очень подумать насчет Брянска — может быть великая мудрость в том, чтобы уехать туда на несколько лет».

Центральный детский театр в те годы был еще молодым, но хорошо известным заведением. В Советском Союзе забота о детях — «нашем будущем» — была непоказной: каждый год для них строились новые школы, дома пионеров, лагеря отдыха. Конечно, детей воспитывали в духе преданности коммунистическим идеям, но попутно знакомили со всем лучшим, что создала человеческая культура. В том числе и с театром — еще в 1921 году в Москве открылся первый театр для детей, который возглавила родственница наркома Луначарского, восемнадцатилетняя Наталия Сац. В годы Большого террора эту подвижницу детского просвещения надолго упекли в ГУЛАГ; к счастью, она выжила и создала после возвращения другой театр — детский музыкальный, первый в мире. В те же годы Центральный детский театр перебрался в здание на площади Свердлова, где прежде находился Второй МХАТ; там он (ныне Российский академический молодежный театр) находится до сих пор.

Там с осени 1949 года и предстояло работать Олегу Ефремову. Очень удобно: он жил неподалеку, рядом были МХАТ и другие театры, можно было посещать спектакли (актерам полагались контрамарки). Труппа в

ЦДТ была и правда слабой — набирали «с бору по сосенке», актеры были в основном молодые и неопытные, что понятно — играли-то детей. Недавно был назначен новый худрук — мхатовка Ольга Пыжова, управлявшая театром вместе с мужем Борисом Бибиковым. Из дневника Ефремова можно увидеть, что он мало знал о ЦДТ, хоть и провел несколько лет рядом с ним — даже произвел Пыжову в мужчины, видимо, объединив ее с Бибиковым. В 1950 году в театр пришла еще одна мхатовка, прославленная Мария Кнебель, ставшая позже его руководителем. Именно она поставила «Конька-Горбунка», где впервые заблистал Ефремов-актер, а позже доверила ему постановку спектакля «Димка-невидимка», дав зеленый свет Ефремову-режиссеру. Марию Осиповну можно считать второй «крестной матерью» О. Н. в искусстве после княжны Кудашевой, а ее любовь к Чехову наверняка укрепила его влечение к классике. Благодаря Кнебель в ЦДТ из Рязанского театра перешел Анатолий Эфрос, поставивший здесь многие спектакли — по словам А. Смелянского, именно здесь и именно благодаря Эфросу началось в 1950-е годы возрождение российского театра. Поставил он и первые пьесы Виктора Розова, в которых играл Ефремов; так началась их дружба, породившая первый спектакль будущего «Современника».

Но это было потом, а пока, летом 1949-го, Ефремов переживал непростой период: окончание Школы-студии, выбор театра, подготовку к свадьбе, которая состоялась 5 сентября. Между «*Лиля — моя жена*» и действительной женитьбой прошло три месяца, когда влюбленные были женихом и невестой. Чувства запомнились навсегда.

Дневниковые записи за 1949–1953 годы кратки и хаотичны. Планы работ, дел, чтения, отзывы о писателях и книгах. Регулярно план *написать* — рассказ и стихотворение, пьесу. Эти 29 листов написаны на выдранных из неясно чего страницах типа амбарной книги. Графы расчетов. Внешне похоже на школьный дневник. У О. Н. все пронумеровано и сгруппировано. Что читать, что лечить.

Здесь интересно, что он прочел — и что подумал. Например:

«20–24 августа прочел «Бесы». Гениальный писатель. Страшная мерзость всё. Диалог о Боге.

Прочел «За власть Советов» Катаева. Продолжение «Белеет парус одинокий». Катаев художник. Лепит все пластично. Хорошо начало. К концу много фальши. Много газетного.

«Дневники Брюсова». Интересно читать. Но пишет не для себя — чтобы прочли. Много общего и <нрзб.> Прочесть стихи Брюсова.

«Далекие годы» — Паустовский. Очень чистая книга. Хорошо написана».

Далее подведена черта и написано «ИТОГ. План выполнен % на 35». Он беспощаден и быстр. План на 100 % включал не только чтение, но *написать* и *подумать*.

— Мне нравились списки литературы: что прочитать — и что написать. Слово «писатель» в России долго было священным.

— Мне тоже нравятся списки. Пока писала книгу о вас, накопила столько, что впору теперь делать новую книгу: что подсказал мне Олег Ефремов своей жизнью, своей библиотекой, своими записями. Новый взгляд на историю СССР как минимум.

— Когда не знаешь, чем брать... Волнуешься, когда не уверен, что это крайне необходимо. В нашей профессии очень трудно, если не уверен, что это крайне нужно тому человеку — зрителю в зале, который отдал тебе свое время.

— Мне сказали, что в тот день 24 мая 2000 года рядом с вами были Библия и записная книжка.

— Да, Книга Книг и моя книжка. Я хоть и бросил дневник в середине шестидесятых, но привычка говорить — с собой — буквами — никуда не уходила. Что-то да пригодились всегда. Такие дела...

*

Ефремов всегда был педантичен в деле. Он завел дневник для воспитания воли: построить себя. Ему было необходимо воспитать себя человеком. Он так решил. Сначала написано «творческим человеком», потом «творческим» зачеркнуто. Главное *быть человеком*, а что это такое — об этом и весь дневник его, и вся жизнь.

Начало дневника в 1946-м — вроде принуждения к письменности, чтобы тащить себя, он недоволен собой, надо переделать. Открывается суперактивная фаза дневника, когда тетрадок и блокнотов по три на каждый месяц, а записей об одном событии — по несколько. Самые густые дневниковые годы — студенческие. Потом, когда начался его Центральный детский театр и путь в кино, записей все меньше, а к концу пятидесятых наступило резкое *diminuendo*.

Михаил Козаков: «Что Бог ни делает, все к лучшему. Олег пришел в Детский и сыграл роли, о которых сразу заговорили. Главная роль в пьесе Розова «Ее друзья», слуга в «Мещанине во дворянстве» и особенно Иванушка-дурачок в «Коньке-Горбунке» — замечательные работы, которые мы бегали смотреть. Это был «живой театр», как сказал бы Питер Брук.

Ефремовская манера игры подкупала именно живостью, нескучностью. Его герои были понятны нам, молодежи, на сцене он был одним из нас, только талантливей, обаятельней, умней, озорней. Достаточно посмотреть на его фотографии в ролях тех лет, чтобы уже понять, чем он так подкупал зрительный зал. А когда Ефремов сыграл в спектакле Эфроса «В добрый час», это стало для нас событием выдающимся. Этот спектакль по пьесе Розова вообще можно назвать самым значительным явлением в театральной жизни Москвы тех лет, особенно если понять, что он положил начало дальнейшему развитию Эфроса и Ефремова, двух людей, которые на многие годы определили направление современного театра. Но тогда эфросовская режиссура, актерские работы были, без сомнения, новым словом, а Розов казался чуть ли не новым Чеховым. Именно так».

— Олег Николаевич, я вчера рассматривала фотографии с ваших репетиций, читала записи, думала о структуре подготовки к выпуску в свет спектакля как результата коллективного публичного творчества. По ступенькам и стадиям. И мне показалось, что в самом начале вы намного увереннее штурмуете труппу, вы лучше знаете, вам более четко виден будущий плод.

— Отвечу словами мудрого Брука: «Понятие «режиссура» надо рассматривать в двух ипостасях. Режиссер, с одной стороны руководитель, который обязан говорить «да» и «нет», быть последней инстанцией. С другой стороны, это человек, призванный давать направление всем, кто движется к цели вместе с ним. Режиссер становится проводником, он у руля, он должен изучить карту и понимать, куда он движется, на север или на юг. Он ведет поиски не ради поисков, а с определенной целью. Человек, ищущий золото, может задавать тысячу вопросов, но все они имеют отношение к золоту; врач в поисках нужной вакцины может производить бесконечные и самые разнообразные эксперименты, но все это ради излечения именно этой и никакой другой болезни. Если есть такое чувство направления, то каждый может сыграть роль настолько полнокровно и творчески, насколько позволят его способности. Режиссер может слушать других, принимать чужие предложения, учиться у других, отказываться от собственных идей, он может постоянно менять курс, может неожиданно сворачивать то в одну, то в другую сторону, но все его усилия должны быть направлены к одной цели. Именно это позволит режиссеру уверенно сказать «да» или «нет», а всем остальным охотно согласиться с ним». Я между *да* и *нет* мог сколько угодно жить сам, но вне показывать только *да*. И делать это в 1956-м мне было, как ни странно звучит, легче и радостнее, чем тридцать и тем более сорок лет спустя.

В 1956 году, когда зарождается Студия молодых актеров, она же будущий Московский театр «Современник», и готовится программный спектакль «Вечно живые», в дневнике наступает затишье, у автора явно нет времени: жизнь через край. Нормальный эгоист да с претензией на обнаружение своих текстов для вечности непременно продолжал бы дневник. Уже нашел бы время, несмотря и на молодость, и на работу. А наш герой, проведя над собой сеанс многолетнего самостроя и получив искомый результат (выработка воли, описание будущего пути, диалог со своей надеждой), перестает писать дневник, хотя иногда пытается его возродить, сожалея, что забросил. И опять забрасывает.

В целом дневник Ефремова охватывает лет двадцать, но неравномерно. Издавать его отдельной книгой бессмысленно. Знаете почему? В своем подходе к письменному творчеству Ефремов противоположен Станиславскому. Духовно-эстетический патрон Ефремова, великий реформатор русского театра писал много, и в этом деле у него уж точно была система. КСС трепетно следил за своими текстами. Бывало, правил по черновикам даже свои отправленные письма. Он целился в вечность, он в нее попал.

Еще одна запись из ефремовского дневника из того времени, когда он еще пополнялся регулярно — 23 сентября 1948 года:

«Как я тоскую... Работаю, занят мыслями по работе своей... Заботы всякие... Но вдруг прорывается тоска... Могу определенно ее сформулировать — тоска по жене — именно по жене. Чтобы любить женщину, жить с ней, дружить с ней — чтобы она тебя любила. Чтобы вместе идти по жизни. Роман меня не удовлетворит... Половая связь тоже не удовлетворит... Дружба тоже... Нужна настоящая любовь... Хочу, жажду, томлюсь. Необходимость излить на кого-то свою любовь, которая в потенции... Чтобы это была девушка — со взглядом (зачеркнуто *любых*. — *Е. Ч.*) глаз любого цвета, но чтобы я смотрел в них и не все понимал; силился бы понять и не мог. Чтобы она вся была недосказанная. Чтобы все ее движения были зовущими, манящими но не насовсем. Не знаю как сказать. Чтобы во всей ей было что-то неуловимое. Она наверное худенькая, стройная... Чтобы веселилась, но вдруг где-то в глубине глаз — слезы (одно слово поверх другого, словно автор сам не знал, что за чем должно идти в глазах любимой. — *Е. Ч.*). Чтобы плакала, но где-то в глубине глаз смех... Не знаю ее... Она должно быть красивая, но не

совсем... Она состоит вся из движений... легких, еле заметных — я хочу найти ее. У ней глаза любого цвета, может быть не черного, но эти глаза... Глаза они не лучистые — они бездонные и мягкие... А веки надвигаются на глаза... Может быть это И. С. А стоит ли распылять себя на эрзацлюбовь... Искать суррогат любви — обнадеживать девушку, может быть даже влюбить в себя, а самому тосковать

об своем идеале, звать его..?! Увидим. Тоска гложет под грузом работы. А работы хоть отбавляй. Да еще такой странной. Сидеть и молчать два часа напролет. Это называется Ефремов репетирует Модеста Дружинкина <нрзб.>. А Дружинкина он репетирует 3 раза в день. Тут молчать научишься — выдержку выработаешь... А в Незнамого мало кто верит. Я сам не верю (не говоря о глубине души). Но работать собираюсь. Н. Н. Литовцева (актриса и режиссер МХАТ, жена В. И. Качалова. — Е. Ч.) очень внушает мне доверие. У нее с П. В. Мас<сальским> очевидно так распределится работа: первую студию, где нужен ум, где нужна глубина в смысле поисков <нрзб.> логики — это Н. Н., а там, где в силу вступают мизансцены, когда нужно играть свои роли — здесь П. В. Они помоему очень подходят для совместной работы.

Я еле говорю — ощущаю свои больные связки. Все это на базе гриппа. Между прочим я боюсь, что я буду очень рано полово неспособен. Меня не возбуждают женщины... Меня не трогает психологический анализ — разве только физический. Я безусловно человек с ненормальной половой устроенностью... Борода плохо растет, выгляжу мальчиком, а через несколько дней уже 21 год. Боже! Что из меня выйдет!? Сейчас бы вышла роль в театре! Эта первая задача — программа минимум».

Через день — 24 и 25 сентября О. Н. пишет, что главное «не искусство, не наука, не политика — главное взаимоотношения людей».

25 сентября 1948 года — опять о любви: «Недавно писал о мечте своей, о любви-идеале. О моем идеале любимой. Сегодня понял — это идеал не женщины, не девушки — это ощущение любви. Это сама любовь — о ней и мечтаю. А идеал женщины это другое. Любая любимая будет для меня теми же ощущениями недосказанности и т. д. Но очень хочется любить. Очень меня интересует неизвестная из Д.у. Редко ее теперь вижу — сегодня видел. Очень красива и поразительное сходство с Ириной Скобцовой. Теперь, когда сняли с роли, надо с ней повидаться. Или, нет, дотяну до юбилея.

Какой-то я потерянный...»

В 1948 году 26 июля он пишет родителям из Гурзуфа (адрес замечательный: дом О. Л. Книппер-Чеховой, О. Н. Ефремову) обстоятельное письмо разборчивым почерком, на тетрадной бумаге в линейку, темно-синими чернилами. Похоже, что ручка перьевая, старинная, мне видятся стол, чернильница, обстановка начала XX века, ровная спина, превосходное настроение. Фрагменты, отмеченные особым восторгом: «Я уже встречаю третье крымское утро. В Гурзуфе чудесно. Мало сказать чудесно — необыкновенно. Я еще ни разу так не отдышал». Фрагменты из обязательного репертуара: «Вас, конечно, беспокоит в первую очередь материальный вопрос: как, мол, ем, есть ли режим и пр. пр. Ем очень хорошо, режим установлен железный. Встаем в 8 ч., в 9 — завтрак, в 2 ч. 30 мин. обед, до 6 спим, в 6 чай, в 9—10 ужин; в 12 ч. спать». Ангел, а не ребенок! Все валерьянковые слова маме — полной чашей. Знал, шельмец, где подстелить соломки.

Дальше обычное кино для той же целевой аудитории: «Взвесились с В. Я. (Виленкиным. — Е. Ч.). Специально сообщаю вам: мой вес 62 кг 700 г., чтобы потом можно было сравнить». Как вы помните, тема веса и прибавления оно — одна из самых частотных в письмах родителям, особенно матери, для которой важен вес как символ жизнеспособности. «Забот — в смысле приготовить еду совсем нет — полное обслуживание. В. Я. обо мне заботится всячески: заставляя пить молоко, есть утром кашу, не разрешает купаться в море и т. д. Так что об этой стороне не беспокойтесь».

Дальше он описывает Гурзуф тех лет, и длинная цитата тут уместна, поскольку это не просто картинка отдыха или этнографический этюд. Так начинается — как ни странно прозвучит мое сообщение — театр «Современник». До официальных действий по театру еще жить да жить. На дворе засилье идеологии, жив Сталин, ничего похожего на какую-либо оттепель (до которой еще тоже далеко), но чтобы что-то началось и выросло, нужны корни. Крону вырастит время и собственный характер героев, но задолго до всего — начинается блаженство взаимной поддержки. Единство, сораздумье, общность, высокий коллективизм возможны при опоре, при друзьях. Итак:

«Гурзуф — не русский город; очень маленький. Расположен на склоне горы, т. к. все улочки и переулочки — ступенчатые — ходим по крышам домов. Мне очень нравится Гурзуф своей экзотичностью. Если идешь

вечером по нему, то так и кажется, что сейчас появится женщина в чадре и еще что-нибудь в этом роде». Правда, это мило? Для москвича экзотика — это машинальное ожидание *женщины в чадре* как видения.

«Узкие улочки, непрерывные каменные лестницы и т. д. Дом О. Л. Книппер-Чеховой у самого моря. По вечерам мы с В. Я. сидим в шезлонгах и смотрим на море без конца. От луны лунная дорожка. Море все время разное — как будто живое. Вчера волновалось. Волны, набегая на прибрежные скалы, разбивались, отступали, оставляя белый след пены. Дом окружен садом: розы, пальмы, олеандры, инжир (который когда поспеет, буду есть — он помогает при лечении голосовых связок), шелковица, всякие цветы. У меня отдельная комната. В ней только сплю. Хорошо обставлена. Завтракаем и вообще едим на террасе, а остальное время в саду, на море. Не заметил, как пролетело это время. Все здесь удивительно нежно: очертания гор, растения — кипарисы на фоне ярко голубого неба, наконец, море, воздух, полный всяких ароматов»

Я так и слышу первобытный стон счастья, который О. Н. пытается издать с помощью слов, но по неопытности получается картинка из путеводителя. Ею вроде не удивишь сегодняшнего читателя. Но постойте: это 1948 год. Три года как закончилась война. Недавно О. Н. поступил в Школу-студию. Недавно, совсем вот-вот — началась жизнь, переходящая в судьбу. И рядом друг, который почти брат, хотя и сильно старший (В. Я. Виленкин 1911 года рождения, Ефремов 1927 года). И море. И престарелая вдова Чехова, главного и любимого писателя. Будущий режиссер МХАТ еще ничего из великого будущего не знает, а красная ковровая дорожка уже потихоньку вырастает из той лунной дорожки в море, которой он вечерами любуется вместе с Виленкиным.

«Отдых начался с того момента, когда поезд тронулся. Я, можно сказать, ехал в международном. В Харькове напарник В. Я. по купе, полковник, сошел, другого не поселили и мы были вдвоем в купе. Удачно сели на автобус в Симферополе. Я уже загорел — хожу в одних трусах. В. Я. сводил меня в санаторий РКК, где меня будут лечить. Руку будут греть УВЧ. Нога проходит — уже не хромаю. С В. Я. очень интересно — он мне много рассказывает интересных и нужных вещей. Буду готовить что-нибудь Пушкина. Пушкин здесь жил и писал стихи».

Пушкина О. Н. потом будет вспоминать не раз. В том числе ставить «Бориса Годунова», играть и со страшной мукой переживать годы распада возлюбленной страны, о чем в 1948 году и помыслить невозможно, и сказал бы ему кто, что именно на репетициях «Бориса Годунова» ему предстоит объяснять труппе — ни за что не поверил бы. А если бы им, практически

друзьям, сидящим в шезлонгах у моря, кто-нибудь тогда сказал, что, перейдя на «ты», они когда-нибудь опять перейдут на «вы» и что один не придет в 1997 году на похороны другого, оба расхохотались бы подобному пророку в лицо...

«Скоро поедem в Ялту к М. П. Чеховой. В общем, я очень доволен. Вчера смотрели кино на берегу моря на воздухе. Шум прибора мешался с музыкой из фильма». В следующем, 1949 году будут диплом, выпуск, несчастный случай с неприятием в труппу МХАТ, приход в Центральный детский театр — и самостоятельная жизнь.

10 июня 1949 года, уже из Риги: «Привет вам, родители, со взморья!» И тот же запев, и тот же припев: сколько кг весу, что дают в столовой и сколько раз купается в море. Тема худобы так и останется, кстати, красной нитью: даже до выездных анкет дойдет и встанет как сувенир — особой приметой на загляденье всем. Забавно: так казалось ему вослед мнению матери? Ведь в кадре и на сцене ничего подобного нет. Обычного телосложения нормальный высокий (180 см) мужчина. Эффект худобы, на мой взгляд, создавали узкое лицо и красивые руки с длинными пальцами.

И вот еще в копилку признаков, что клятвы на крови не было. В той же Риге в тот же момент — июнь 1949 года — отдыхала (О. Н. пишет об этом и родителям, и Виленкину) Ирина Скобцева с подругой Августой: «Так что я сразу же попал в компанию двух замечательных девушек, особенно нравится мне подруга. Имя хорошее — Августа. Теперь о море. Пляж и дно — песок. Чтобы нормально окунуться, надо идти с пол километра...» Это я о чем: фамилия Скобцевой, в ту пору уже расставшейся с Аджубеем, упоминается в контексте моря и подруги, но никак не в составе группы совместно поклявшихся на крови. Нет нити накаливания. Лампочка не горит. Нет, неправда все про клятву, выдумка. И таких полно.

*

Сколько написал он в 1946 году — столько уже никогда не было. И начало дневника, и проза, и пьеса, и записи на отдельных листках — настоящий фонтан. Ему постоянно — и еще долго — хотелось писать. Он читал непрерывно — и сам тянулся к словесности. В архиве — ящики с письменными работами юного Олега Ефремова. Почерк там обычно мелкий, чтобы втиснуться в бумагу любого формата. Есть маленький листок — кегль (назовем так) уменьшается. Есть где размахнуться — может увеличить буквы, а может и оставить мелкость, чтобы все вошло: он

чувствует лист как коробку сцены.

Нередко жанр записи, обозначенный как рассказ (например, «Талант» 1946–1947), с первой же строки убегает в эссе. Раздумья ему ближе. Мысли о творчестве и человеческой одаренности кружатся, разбегаются, он пытается укротить тайну творчества, сделать ее ну хоть немного более понятной, ведь с этим жить. На средних курсах Школы-студии ему позарез необходимо понять себя: кто я? Он исписывает, похоже, всю бумагу, подворачивающуюся под руку: не только блокнотики-тетрадки, а вообще любые листики, клочки, обрывки каких-то казенных формуляров. Как в школе — там тоже в ход шли все носители, включая промокашки на уроке, например химии. Сама химия от философской эссеистики ничуть не страдала: ученик был хоть куда. Все учебные предметы — и школьные, и вузовские — шли своим чередом. Он природный отличник и многостаночник.

Вот тетрадь со стихами: 1947–1948. Их много: строфы рядами, колоннами, как коробки на параде. Пародийное — под Маяковского — адресовано Аджубею. Хм... Без восторга относился, судя по тексту, второкурсник Ефремов к сокурснику Алексею, будущему зятю Хрущева.

А вот и мое любимое: та самая «Памятка», которую принимают за клятву на крови. Она написана рукой Ефремова сначала на листке начерно, потом на другом набело, потом перепечатана на машинке в нескольких экземплярах, чтобы у всех была при себе. Итак: 29 марта 1947 года (а в скобках: «Только для студента 2^{го} курса»):

«Помни, что мы решили, собравшись 29 марта 1947 г.

Мы не просто группа людей, объединенных официально, чтобы пройти курс обучения в институте, — мы творческий и не только творческий, но и дружеский коллектив людей, истинно преданных искусству, пришедших для того, чтобы вместе учиться, вместе жить, вместе творить». Далее о необходимости хорошо учиться (поскольку «перед нами грандиозные просторы. Мы живем в замечательное время, в эпоху социализма — создать искусство истинно социалистическое — наша сверхзадача, наш маяк»), а вообще надо сдать сессию: «Вперед! Вперед! Быть все время огненными, все время гореть!» и так далее. Но ничего не вышло. Курс все это горение не поддержал, хотя и подписи были заготовлены, и собрание проведено. Не вышло.

— Интересная штука, Олег Николаевич, *время*, о котором вы хлопчете сызмальства. Сейчас современность в театре бывает художественно представлена и групповым минетом, и дефиле по книгам — ногами. Тоннель к свободе творчества пробит сквозь скалу запретов.

Выясняется: запрет не меняет дела. То, что хочет средний человек, у которого средняя температура, он получает непременно. Он истинный хозяин положения, называемого современностью. Вам крупно повезло, что вашим современникам и «Современникам» не хватало всего лишь человеческого голоса на сцене — без криков, позы, штампов, но с любовью и доверием. Вы чудо как вовремя родились, Олег Николаевич. Прочитать Гёте успели? «Если какая-нибудь сторона выступает наиболее сильно, овладевая массой и торжествуя над ней, так что при этом противоположная сторона оттесняется на задний план и затеняется, то такой перевес называют духом времени, который определяет сущность данного промежутка времени»^[20].

— Однажды в фойе слышу: громко беседуют два зрителя, следуя в буфет. Первый: «Хорошее искусство живет в музеях. Плохое искусство в музеях сначала не живет, а потом живет». Второй, не задумываясь: «Современность убегает, а мы за ней? Побшло быть современным!» Да, полезно иногда выходить в фойе...

— Ни одна религия не терпит обновления, а любую попытку осовременивания называет ересью и сектантством. И это понятно: догматика. *Театр «Современник»* звучит как *газета «Правда»*. Публицистика! Видимо, зрители говорили об этом. Василий-то Блаженный, но в драных джинсах?

— Мы хотели говорить со своими современниками: обращаться к людям, минуя священников из «Правды». О Боге в середине пятидесятых мы не думали. Верили в прогресс.

— Я — современник и смиренный зритель с писательским билетом еще советского красно-золотого тиснения. Прогресса не люблю. Кстати, автор идеи прогресса Фрэнсис Бэкон писал: «Поверхностная философия склоняет ум человека к безбожию, глубины же философии обращают умы людей к религии».

*

Тетрадь со стихами 1948–1952 годов: господи, до чего же чистая душа! Стихи наивные, автор осматривает свое сердце, сжимает его в кулак, заставляет гореть — словом, измочалил бедное сердце. А она то пришла, то ушла, неверная, она занимает ведущее место, как и положено в этом возрасте. Причем даже после женитьбы его нисколечко не отпускает вечная тема: *пришла — ушла, любит — не любит*. Я специально не цитирую эту

скоропись духа ввиду ее, скажем так, эстетических особенностей; автор, я уверена, сам видел разницу между собой как поэтом и классикой, которую знал превосходно. Однако и ты, читатель, знай: сердце романтического юноши готовилось к высочайшей цели, и однажды подготовка к высшему вылилась в любовь Сирано.

— Какие стихи вы любите, Олег Николаевич?

— Я люблю Тютчева, обожаю Пушкина, а из Пушкина любимое — «Из Пиндемонти».

— В мемуарах Михаила Козакова я читала, что «его шедевр, программное стихотворение «Из Пиндемонти» было запрещено читать по радио и телевидению». То есть официального приказа, бумаги не было, но существовал негласный список nereкомендованных стихов Пушкина, которые могут вызвать нежелательные ассоциации.

— Да, по радио это стихотворение не звучало. Вот, послушайте отрывок:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Все это, видите ль, *слова, слова, слова...*

— Стихотворение слишком возбуждает мысль: *печать морочит олухов*. Как можно? Ну, при царе понятно — а вдруг кто-то аналогию проведет?

— До самой сути Гамлетовой мысли запрет недотягивался. Гамлета в ЦК не понимали. Принц и принц. Нервный, мстительный — пусть. А что принц впервые поставил вопрос о невозможном выборе, в любой конфессии невозможном, — так у них, принцев, заведено маяться: с жиру бесятся, коммунизма не строят, целину не поднимают. Давайте я вам дочитаю «Из Пиндемонти», но чуть позже.

12 июня 1949 года, Рижское взморье. Выпускник Школы-студии МХАТ в поезде размышляет о событиях прошлого лета. Какая была девушка! Олег не думает о Театре, в который его не взяли. Он едет отдыхать к Балтийскому морю. Как мог изобразил перед родителями и друзьями горе горькое — и на пляж. На переживания о непопадании в труппу ушли вечер-другой и пять-шесть страниц дневника. Легенда, что он страшно переживал, сочинена потом.

Дело в том, что непопадание он спровоцировал сам лично и знал это тоже лучше всех. Он не хуже многих знал, что играть и быть взятым в труппу — не одно и то же. МХАТ не давал молодежи, взятой из Школы-студии, развернуться. Разумеется — места заняты, из великих стариков никто не подвинется. Стоять в прихожей двадцатидвухлетний, полный сил Ефремов точно не желал. Он не был себе врагом, чтобы рваться во МХАТ всерьез. Но нервность изобразил, и мемуаристы поверили. (Не забывать главное: он чрезвычайно, дико, сверхъестественно чувствителен к струнам, колыханиям и веяниям. Интуиция на грани колдовства.)

«В Москве на вокзале познакомился с сослуживцем отца, человеком в сущности неплохим, но поклонником Бахуса. Он поклонялся ему всю дорогу и я тоже с ним вначале, но потом пресек это дело и ушел к себе в вагон» (Это письмо я люблю особенно. Тонко изъяснялись выпускники Школы-студии, описывая вагонное пьянство случайного попутчика!)

«...бывшие летчики, парашютисты и т. д. Анекдот так анекдот. Все вещи называют своими именами. Мне с ними неплохо. Они меня уважают. <...> Пробовал однажды, правда робко, стыдить их за циничное отношение к женщинам... Ничего не вышло...» (Миленький! Сосредоточьтесь: военные, выпили, понеслось за баб, а парень — вот артист! — который через месяц-другой женится, желал бы их урезонить!)

Прибыв к морю, мнимый страдалец приступил к отдыху: купания ежедневно. Как летчики, с которыми ехал в поезде.

18 июня 1949 года:

«О своей судьбе я не беспокоюсь почему-то. Сам удивляюсь. Не возьмут в ЦДТ — хорошо, возьмут — мне лучше. Работать не хочется. Говорят, что если в детстве и отрочестве человек живет очень интенсивно в смысле того, что все сразу схватывает, усваивает, понимает, чувствует, то к двадцати трем годам ум его оскудевает — он глупеет. Я чувствую, что поглупел. <...> Вот в Зою я и влюбился. Она чем-то напоминает мне Лилю, от которой, кстати, не получил ни одного письма...»

(Письмо В. Я. Виленкину на крошечном листочке из блокнота с видом Летнего сада. Ефремов всегда соизмеряет почерк и высоту буквы с

форматом бумаги. Много бумаги — буквы увеличиваются. Маленькая бумажка — буквы ужимаются до бисеринок. Правда, с возможностями зрения читателя это не всегда согласуется. Сколько надо втиснуть в бумажку — столько будет втиснуто. Та же история с дневниками.)

13 июня 1949 года:

«В Волге утонула моя тетьа, совсем еще молодая женщина <...> Пью я только пиво. И то для того, чтобы потолстеть, что вряд ли удастся, т. к. много гуляю, купаюсь, играю в волейбол».

Настоящие тайны он в письма не вписывает, а к настоящим относится мечта, впервые запротоколированная в дневнике год назад, в 1948 году: *играть* Сирано. Мечта не сбудется, но роль Сирано будет сыграна, как ни парадоксально это звучит. Он станет режиссером:

Что ж — такова судьба моя:
Суфлировать — и быть забытым!
Но разве горьки эти дни —
Та ночь, ночь у балкона? Малость?
Но в этом жизнь моя — всегда стоять в тени,
Чтоб к славе и любви другие подымались.
Ну что ж, не спорю я с судьбой.

*

Театр — божественный суфлер. Он подсказывает ходы нетеатральным людям. У Юрия Айхенвальда, выходца из знаменитой семьи, — критика, переводчика, историка культуры — были литература — и лагерь. Были книги, ученики, диссидентство, любовь. Из его «Поэмы о моей любви»:

А я хотел, как чудного мгновенья,
Как жаждущий воды, — прикосновенья!
Ходили женщины, прохладные глотки.
При чем тут слово черное: «измена»?
В любой жила прекрасная Елена,
И были для свиданий уголки.
И начинался лагерный роман,
Такой мужской, естественный обман,
Где всё — природа,

Ни добра, ни зла...

Ефремов уважал Айхенвальда, дружил с ним. Знал историю его репрессированных родных — деда-философа Юлия Айхенвальда и расстрелянного отца-экономиста, — видел в нем характерного для времени человека. Восхищался его переводом «Сирано».

Сирано — божественный суфлер во имя любви. Роксане, грешной, как все женщины, открыть глаза на истину о роли души в составе человека — роль мужчины-поэта. Мысль о душе религиозна. Пьеса о душе — о драме режиссера-демиурга. Он — знает истину; куклы, по обыкновению, бунтуют. Библейская коллизия от сотворения мира.

Ефремов — Сирано, скажу я простодушно и посмотрю на вашу реакцию. Эту роль он играет с начала до конца всю жизнь. Не будучи ни верующим, ни тем более воцерковленным человеком, он потому и убедителен, что играет по высшим нотам. Верит он в Бога либо не верит — он играет Библию, с текстом которой познакомился незадолго до ухода из жизни. Он не знал, что его собственная пьеса написана давно. Ему оставалось пересказать ее другим людям, прилюдно и в доступных игровых формах. Ефремов — божественный суфлер. Любой режиссер почему-то режиссирует; говоря гуманистически — создает свой мир. Однажды коллега по СТД сравнил режиссера с военным, с генералом. В ответ вспышка Ефремова: «Да никакого сравнения! Командир приказал, и ты обязан это исполнить! А мне не то что приказать — просить нельзя, даже глупо. Однако мне всякий раз необходимо наизнанку выворачиваться, чтобы понудить артиста выполнить мой замысел. Нет, дурная режиссерская профессия. Да и профессия ли она? Вот с ярмом если ты ее сравнишь — в самый раз будет...»

Необъятная претензия на создание своего мира смешна чрезвычайно. Ну да, на сцене, часа на три, а потом зрители унесут созданный мир домой к ужину. А демиург-режиссер, отпуская их на ужин, может только надеяться, что они не поперхнутся, как первые люди в Эдеме, плодом познания добра и зла.

Сирано — главная роль Олега Ефремова. Сирано как символ, принцип, ключ и замок. Последнее, что он делает в жизни, — репетирует «Сирано». Ефремов курит, невзирая на дыхательный аппарат, и репетирует пьесу. Артисты ходят к нему домой, там идет основная работа над будущим спектаклем, и он выйдет уже без Олега Ефремова, но в его день рождения, силами труппы — прощальное объятие, благодарность, любовь.

Дом, где он умер 24 мая 2000 года, был достроен в 1949 году. В том же году он окончил Школу-студию МХАТ. Захватывающая вихрем образов, пронизывающая символичность его ухода через дом 9 обычно не анализируется, поскольку театроведы нечувствительны к мирским адресам их персонажей. Театральному критику, если он в здравом уме, не придет в голову, сочиняя рецензию на спектакль, обратиться к месту прописки режиссера. Для ученых театроведов говорящий материал — выразительные средства: пьеса как словесный текст и актеры как пластический материал для получения аудиовизуального продукта. Я намеренно перешла на птичий язык (сухо-стиль *научного* изложения), смешанный с канцеляритом, чтобы снизить пафос высказывания. А снижать пафос в этой главе придется постоянно, поскольку она главная. Мы всё ходим вокруг да около, а ведь основное сказать легко. Надо взять воздух и сказать. И тогда все закольцовывается. И это страшно, поскольку вся книга сводится к удобочитаемой даже для неграмотных юнцов идее: Олег Ефремов родился для сообщения граду и миру о самоотверженной любви (как Сирано). Доказательств у моего тезиса сколько угодно, только тогда обывательскому сознанию придется подвинуться и забыть про романы с актрисами. Сеть полна желтых материалов, милости прошу туда: ерунда, но простецам достаточно.

На понимание главной мысли, похоже, даже Создатель не рассчитывал. Помните, в Книге Иова: человек требует, сетует, вызывает Бога на разговор о природе зла, о несправедливости, как она ему видится, и в конце концов Бог отвечает человеку, и во всех 124 стихах (главы 38–41), цитирующих прямую речь Бога, ни разу не возникает ни одно из земных слов, с которыми Иов явился на космическую перепалку. Бог отвечает несчастному Иову будто по поговорке «В огороде бузина — в Киеве дядька». Никакой мирской логики, ну надо же. Иов пришел с исковым заявлением, а ответчик рассказывает, как хорошо устроил мир: «Знаешь ли ты время, когда рождают дикие козы на скалах, и замечал ли роды ланей? <...> Они изгибаются, рождая детей своих, выбрасывая свои ноши. <...> Ты ли дал красивые крылья павлину и перья и пух страусу? <...> Ты ли дал коню силу и облек шею его гривой? Можешь ли ты испугать его, как саранчу? Храпение ноздрей его — ужас! <...> При трубном звуке он издает голос: «гу! гу!» И издали чует битву, громкие голоса вождей и крик» (39: 1–2, 13, 19–20, 25).

Любое великое искусство обрушивает на условного Иова то же самое: ты к нему со своими мелочами — оно тебе в ответ космос, истину. Театр, которым был занят Ефремов, опережал время, отвечая на визит зрителя. Не

на запрос, а на визит, подчеркиваю: ты приходи, а там поговорим. Философский ли это разговор? Разумеется, нет. Философия (а Ефремов старательно учился, в том числе марксизму-ленинизму, я видела его конспекты) всю дорогу решает один вопрос: что первично — материя или дух? То есть решить его нельзя, но выработать отношение она, философия, берется.

Люди с миссией любви никогда не бывают поняты вполне. В нашем случае тем более — простецам проще поверить, что он любил ту или иную женщину. Ну, по крайней мере, театр, искусство: понять это трудно, но у великих свои причуды. Но совсем невозможно понять и поверить, что он любил весь мир, всех людей — *через* искусство, симулятор Бога, единственно возможный в человеческой жизни — особенно советской. Зажигательный вопрос о векторе любви легко задать, невозможно ответить, а свернуть спираль — типа есть разные формы любви (к матери, дочери, родине, кошке), в чудовищно неуютную точку, что есть только одна любовь — божественная к тварному миру и каждой твари — больно, и тут сознание ломается на куски. Свернешь вселенную в точку, получишь Сирано.

Можно, как Олег Ефремов, только в последний год жизни взять в руки Евангелие, и то — направляясь во Францию на лечение от неизлечимой хвори. А можно даже не брать, и ничего не изменится. Вот он взял — и что изменилось? Но жил он в служении людям. Это по-христиански. Я бы, снижая пафос, сказала так: всю жизнь, в каждом жесте, социальном и личном, любя всем своим существом и пропагандируя любовь, Ефремов наконец нашел время познакомиться с профильной литературой. И нашел его аккуратно к концу второго тысячелетия от Рождества Христова.

А говорить о любви прилюдно учился он в 1956-м, на квартире Виталия Яковлевича Виленкина, где шли застольные репетиции пьесы Розова «Вечно живые». В феврале того года в Кремле, по соседству с театральным домом Ефремова (обоими домами — ЦДТ и МХАТ), состоялся памятный XX съезд КПСС, разоблачения которого были засекречены, но их пересказывали во всех московских компаниях — в том числе театральных. И вряд ли по простому совпадению именно тогда у молодого актера и режиссера («Димка-невидимка» поставлен в прошлом году) родилась идея основать театр-студию. Студийный театр был интересен Ефремову задолго до открытия Студии молодых актеров. Тема эта возникала в разговорах, в письмах к нему (Михаил Зимин и Светлана Мизери пишут ему 24 мая 1956 года из Запорожья, с гастролей МХАТ, энергичное письмо с требованием вместе *обмозговать*). Костяк будущего

уже собирается, молодые артисты уже хотят. Это мощно, это порыв: рисковать так рисковать! Слова Зимина: «Не решай это дело один». Речь о самостоятельности театра, о выборе площадки и начальства — с вопросом, надо ли отрываться от МХАТ. Ефремов, работая в ЦДТ, не терял связи с родным Театром, чьи актеры стали ядром будущей студии. Светлана Мизери, например, была первой исполнительницей роли Вероники в спектакле «Вечно живые».

Инъекция неизлечимой любви сделана княжной Кудашевой и доктором Виленкиным; впрыснут Художественный театр как идея человека; включился как рефлекс опыт *жизни человеческого духа*. (Выражение, прямо скажем, не вполне корректное с историко-философской стороны, даже богоборческое, поскольку дух понятие религиозное, тринитарное: Бог Отец, Бог Сын, Бог Святой Дух.) Базисная формула, с которой студенты оканчивают театральные вузы, включает эту *жизнь человеческого духа* как «Отче наш», но объяснить ее можно, только отодвинув идею Бога и выпятив человека или даже написав его с очень большой буквы. Школьники слышали где-то, что *человек это звучит гордо*. Отличники знают, что так думал писатель Горький, а медалисты — что так говорил персонаж его пьесы «На дне» Сатин. Однако гордость за человека по-горьковски, высказанная на заре века (1902), подверглась в этом веке испытаниям исключительным и невыносимым. «Человек — вот правда! Существует только человек, все же остальное — дело его рук и мозга! Человек! Это — великолепно! Это звучит... гордо!» До чего удобно! Отменяешь невидимого Всевышнего, возвышаешь видимого себя. МХАТ как прижал пьесу «На дне» к своему большому сердцу, так и показывал ее неустанно: к 60-летию первой постановки (18 декабря 1962 года) 1451 раз, а самого первого Сатина с *гордой* фразой играл в 1902 году сам Станиславский. При *гордом* анамнезе и вся болезнь богоборчества течет как по маслу и ловко ложится в советский макрофутляр — искаженная, но как таковая вполне одобренная партией и правительством. И если на рубеже XIX и XX веков модно было бороться с православием как государственной религией, то в 1956 году силами студийцев волшебным образом превращаться в уникальный *театр снизу* (немыслимая вещь!) означало по-своему бороться с коммунистической религией, понятой как нивелирование личности.

Олег Ефремов и Игорь Кваша поставили в «Современнике» пьесу Ростана «Сирано де Бержерак» в 1964 году, когда они были уже не студией, а блистательным, популярнейшим театром. Этого Сирано увидеть уже невозможно, остались только документальные кинокадры, снятые

любительским способом на узкую пленку. Немые куски из репетиций и спектаклей середины шестидесятых. И мемуары: вот, например, что пишет игравший тогда Сирано Михаил Козаков:

«Белая лестница. По ней носятся актеры со шпагами. Носиться им, впрочем, неудобно, потому что костюмы из поролона, и играть в них — все равно что безвылазно сидеть в сауне. Все это придумал Борис Мессерер с благословения Игоря Кваши, который ставил — но не выпускал — неуклюжий этот спектакль. Несмотря на то что Ефремов ругал и макет, и принцип оформления, Кваша стоял на своем, и в результате душные костюмы из поролона на каркасах сковывали актеров на сценической площадке, состоявшей из огромной белой лестницы, на которой надо было двигаться ритмично, непринужденно, элегантно — «по-французски». А уж каково было мне, игравшему Сирано, выносить длиннейшие репетиции, декламируя и фехтуя в придачу! Ясное дело, там, где было возможно, мы упрощали свои костюмы, выдергивали металлические каркасы, заменяли непроницаемый поролон на шерстяную ткань, — все равно было тяжело, в чем убедился после и сам Кваша, тоже выступив в роли Сирано и всласть хлебнув прелести своего и мессереровского изыска».

И все-таки что-то такое было в этом спектакле.

Я умру, как солдат.

Впрочем, нет, я умру, как поэт,

А у нас научиться нетрудно премудрости этой:

От войны или яда, от прочих непрошенных бед,

Словом, так, как на свете всегда умирают поэты...

Даже дети в школе, где учится юный герой фильма «Когда я стану великаном», разыгрывают пьесу Ростана. Я все думала: зачем Олег Ефремов согласился сыграть эпизодическую роль в этом фильме и почему он (по слухам) не хотел, чтобы главную роль там играл его сын Миша? Выяснилось, что дело в Сирано де Бержераке. Ефремов-отец всегда искал Сирано. Везде и до последнего вздоха. Мотивировать этот поиск Сирано для окружающих невозможно: режиссер не может признаваться ни в своих слабостях, ни в своих сильностях. Он обязан диктовать, ласково входя под актерскую кожу, чтоб раскаленная магма творчества застывала гранитным интрузивом спектакля.

Как в любой религии, в режиссерской стезе есть внешний слой и внутренний, эзотерический. Внешний, называемый в конфессиях

экзотерическим — это свод приемов, собственно метод. И Станиславский, и Ефремов следуют методу, который можно объяснить: *стань* Сирано, и твое тело покажет его само. Тут встречный вопрос, философско-практический: а если ты уже родился на свет готовым Сирано и только в его шкуре тебе удобно? Если ты самоотверженно влюблен в воображаемую Роксану, а она, в своих слепокурых непонятках, рвется в объятия красавчика? И ты пишешь за него стихи, чтобы ей было-таки хорошо. Фильм «Когда я стану великаном» ровно об этом. Потому и не хотел Ефремов-старший, чтобы Ефремов-младший, будучи не просто младшим, а еще маленьким, играл его роль, его Сирано. К чести мальчика, он сыграл великолепно. Фильм благополучно лежит в Интернете, и каждый может посмотреть на устройство ключа к замку *Олег*.

Поставить свою картину мира на всеобщее обозрение, когда ты руководишь, нелегко в любой профессии. В режиссерско-актерских отношениях это означает вызвать ступор в актере, поскольку режиссер для него — всё.

Кстати, о жанрах и пробе пера. В 1949 году Ефремову поручили написать рецензию на спектакль Школы-студии «Поздняя любовь» по А. Н. Островскому. И тут вдруг все слова встают в четкий ряд, идет ясный, подробный анализ. Написаны два варианта рецензии, и она постепенно превращается в режиссерский анализ пробелов и огрехов — и что надо исправить.

Абсолютно другая рука, уже новая и взрослая. На оборотах обложки тетради с пьесой — рисунки. Он ищет образы. Всех рисует в профиль, себя — анфас. Профили у всех персонажей с особо выдающимися носами. Тема носа — то громадного, то узкого, как змейка, то опущенного, то загнутого — буквально кричит. Ее нельзя не заметить. Вряд ли он знает, что уже репетирует Сирано, однако это бросается в глаза.

Опыт работы над рецензией по заданию переходит в новый опыт — рецензия для себя. Так и сказано (это уже зима 1949/50). Ему захотелось рассмотреть спектакль «Мещане» во МХАТ. Тут уже ни капли воющего от неразделенной страсти юнца. Всё, ерунда закончилась. Мужское письмо, режиссер, аналитик. Ровная интонация, звук иной. Такой же тон я расслышала в его дневнике 1965 года, где он, уже режиссер официального «Современника», на гастролях в Ленинграде записывает для памяти, что сказать артистам. Самое лапидарное и жесткое письмо. Ни слова лишнего, всё для ансамбля. Это главное: чтобы искусство сцены было ансамблевым.

Дневник юного Ефремова поэтичен. Любовь к *ней* постоянна. Первая запись о любви — красивым неразборчивым почерком и черными

чернилами. Правда, чуть выше строк о любви — простым карандашом — самое первое: найти книгу «Время, вперед!» Катаева. То есть все-таки сначала — уроки.

Тоже лейттема: что следует прочитать и что написать. Он хотел быть *писателем* и проверял себя: могу? Получится? И стихи писал, и прозу, и пьесы. Эти тексты не уничтожены, все есть, но у каждого художника есть такой период, когда из трубы идет ржавая вода, и надо дать ей просто стечь, чтобы пошла свежая. Иногда детская графомания весьма удобна для разгона. Она, детская графомания, была и у Гоголя. А что ж ей не быть!

Дневник был открыт для самовоспитания: воля нужна, дисциплина. Согласитесь, для ежедневного писания дневника нужна железная воля. Попробуйте.

*

6 сентября 1949 года сын пишет матери письмо в Ейск, где она отдыхает, и сообщает, что накануне женился на Лиле: «Свадьбы никакой не было, но справим уже, когда ты приедешь и возглавишь наше семейство. Живем втроем. Папа от Лили без ума. Очень она ему нравится. Вчера собрались ближайшие друзья: Вит. Як., Санька с женой, Коля <Якушин>, Алекс. Георг. <Кудашева> и вспомнили немного... Пили за твое здоровье и вспоминали о тебе. Хотели послать приветственную телеграмму. Настроение у меня хорошее, хотя впрочем иногда бывает грустно... Это оттого, что тебя нет с нами. Как будем жить дальше? Я не знаю. Много зависит от тебя. Во всяком случае, у нас есть возможность снять комнату около Курского вокзала за 250 рублей в месяц в хорошем доме. Но там будет видно...» И вот важные строчки, говорящие, горячие. Он понимает, кто что чувствует в каких ситуациях. Яркий пассаж, смотрите: «Хочу я тебя предупредить и сказать, что если я женился, то это вовсе не значит, что я отказываюсь от тебя. Наоборот даже. Я теперь чувствую какую-то даже обязанность, ответственность перед вами... Хочу заботиться... Любить стал больше... В общем, думаю, что мы с тобой будем хорошо жить, дружить... Жена у меня хорошая, чистая. Умная... Ты ее, конечно, полюбишь так же, как полюбил папа <...> Привет тебе от Лили — она теперь дочка для тебя...»

Вся эта нервная письменность — летящим скоростным манером, на линованной страничке из блокнота, с утрамбовыванием по три строки между линейками. С подобной скоростью, с низким наклоном вправо, с

эмоциональными отточиями Олег писал не каждый день. Понимая, что не вполне правильно жениться в отсутствие матери и сообщать ей о женитьбе второй очередью, после отца, он показывает характер, но ничего с собой поделать не может. Письмо написано еще в Староконюшенном переулке, д. 5, кв. 5, где он и жил с самого рождения.

Следующее послание — открытка к матери, отправленная 7 августа 1950 года из Макопсе Краснодарского края, с отчетом об отдыхе: «Уже 12 дней отдыхаем. И ты, наверное, отдыхаешь от нас. Время летит — не заметишь! Устроились мы очень хорошо. С Лилей живем врозь. Она живет в центре, а я с Виктором «на деревне». Дело в том, что жилья на территории дома отдыха не хватает и дирекция снимает комнаты в деревне. Это очень тихое, спокойное, фруктовое жилье. Кормят нас хорошо...» и так далее, чтобы мама не волновалась. Зачем жить с Виктором отдельно от Лили? Он знает, что такой расклад понравится маме больше, чем если бы Виктор жил отдельно, а Лиля с ним, потому что совместная жизнь в коммунальной квартире не задалась и мама с Лилей не очень-то поладили. К слову сказать, он ведь так и думал, когда годом раньше сообщал матери о своей женитьбе.

Через два года — в июле 1952-го — он уже в путешествии с Печниковым, откуда и успокаивает Анну Дмитриевну: «Все твои опасения напрасны. Наше путешествие проходит благополучно. Сейчас пишу из Плеса. <...> Имели у колхозников большой успех...» Там же, разумеется, о попиваемом молоке и поедаемых яйцах. О погоде. И уже совсем без Лили. А просьба почистить и погладить «мой серый костюм», адресуемая матери 5 августа из Куйбышева, передает суть дела вполне красноречиво: костюм пусть подготовит к осени мать, а не жена. «А если ты хочешь мне написать, то пиши в Макопсе, Краснодарский край, до востребования». И это тоже красноречиво.

5 августа 1952 года, уже из Куйбышева, он пишет матери на почтовой карточке, что «здоров, бодр <...> Интересно знать: устроилась ли Лиля в театр?».

Уже с 1949 года он преподает в Школе-студии МХАТ. Из «Актерской книги» М. Козакова: «В студии МХАТ 1952 года педагогов было не меньше, чем студентов. Я попал на курс, которым руководил И. М. Раевский. Кроме него, преподавали П. В. Массальский и Б. И. Вершилов. Позже пришли А. М. Комиссаров и В. П. Марков, а также Олег Ефремов». Почему «позже», если с 1949-го? Дело в том, что сперва О. Н. был ассистентом у своего бывшего преподавателя Александра Михайловича Карева, а полноправным педагогом стал только в 1955-м. В стране уже

началась новая эпоха (которую еще не называли «оттепелью»), а в театре все еще тянулась старая, и Ефремов не собирался с этим мириться.

«Современник»

На сайте «Современника» указано, что театр родился в 1956 году, премьера спектакля по Розову состоялась 15 апреля. Да, премьера была, но театра еще долго — в официальном смысле — не было. До 1964 года. Поэтому говорить о 1956-м как годе рождения Московского театра «Современник» можно в идейно-практическом, но не в формально-организационном смысле. Группа энтузиастов-единомышленников уже была, но документа еще не было. Можно сказать: ну и что? Какая разница, в законном или незаконном браке родился ребенок, если его потом все равно признали, записали, предъявили? Для зрителя, влюбленного в «Современник» по сей день, разницы никакой. Но для погружения в эпоху, чтобы понять детали и объяснить поведение персонажей, это важно. Особенно заметьте: новый театр возник под эгидой МХАТ, при содействии педагогов Школы-студии МХАТ — сплошной МХАТ.

Нет у юного Ефремова другого бога, кроме МХАТ. Нет другого покровителя, другой избушки-на-курьих-ножках, ничего другого нет. Когда в 1970 году его пригласят руководить МХАТ — это достраивание линии его жизни. С детства до Новодевичьего — все МХАТ.

Он занят театром и личной жизнью — связь с семьей, как обычно и бывает в этом возрасте, отступила на второй план. Николай Иванович в 1950 году находится в Кемеровской области, поселок Яя, п/я 391, откуда 23 апреля пишет в Москву, тоскуя по семье и уговаривая жену *не гневить Бога* и не сетовать, что Лиля не заботится об Олеге. Он просит Анну Дмитриевну потерпеть, поскольку они одной специальности и одного положения, «имею в виду, конечно, служебное, и неизвестно, кто из них вырвется вперед». Отец настолько чутко понимает, чем занят сын, что диву даешься: как прицельно точно родился этот сын у этого отца! Жене: «Если же тебе станет невмоготу — приезжай. Но тогда не будет даже маленькой гарантии возвратиться в Москву». То есть у Николая Ивановича — служба, переезды, у Анны Дмитриевны — осмысление образа Лили и явное ее неприятие; у Олега — не слишком удачные попытки соединить бытовую жизнь с театральной карьерой, и всем трудно. Интересны упоминания Бога в письмах Николая Ивановича: в тридцатых — сороковых их не было и вот опять появились, будто службист-финансист раньше всех почуял новую эпоху. Так же чувствителен к своему времени его сын. В них обоих словно встроены чуткий ген современничества.

С одной стороны, писать об Олеге Ефремове как о человеке своего времени, художнике правды. — общее место, уже скучно; с другой стороны — изучать природу его чувствительности через семейный дух, фразы отца, оговорки матери — бесконечно полезно для понимания тех эпох, которые его и вырастили. Взрослые, родом из СССР, и без комментариев всё понимают, а юным читателям, не обремененным ни опытом, ни знанием истории, хотя бы на ключевых словах можно объяснить: политический ветер то уносит из частных писем слово «Бог», то возвращает. Бог незримо стоит за листком бумаги, и по мере возможности душа человеческая высказывается так, как ей удобнее, честнее, искреннее.

О. Н. тем временем продолжает поиски себя, а у старшего друга, Виленкина, которому в ту пору всемерно доверяет, однажды спрашивает в письме: какой я? Какого ты любишь и какого не любишь?

Виленкин отвечает Ефремову 30 октября 1951 года:

«Какого О. люблю, принимаю? —

— почти хрупкого, но вместе с тем сильного, упругого, способного к борьбе (любой, и внутренней — с самим собой), умеющего поставить себе цель, умеющего желать победы; есть в этом и жилка рыцарская, горячая, готовая защитить другого человека.

— Человека с непутевой головой, с заскоками и срывами, но — искреннего, способного — с трудом — просить прощения.

— Молодо-горячего (т. е. умение увлекаться, принимать, восторгаться, творить кумиров и так же горячо их развенчивать,

— но ненавижу при этом грубо-хаящего, апломбистого, развязно-тупо судящего то, что далеко или не поддается примитивной утилитарной проверке. (Внимательнейший В. Я. забыл закрыть скобку, так переволновался, выражая «ненависть». — Е. Ч.);

— чуткого, но не всегда очень доброго.

— предъявляющего свои требования к жизни и к людям, не с чужих слов, а по-своему (но тут еще есть, примешивается какая-то поспешность наивного читателя газет, нетерпимость к людям хорошим, но другого воспитания и биографии).

— Бережно и честно относящемуся к своему внутреннему Я.

— Абсолютно не лгущему, ни себе, ни другим.

— Умеющего радоваться, даже по пустякам.

— Привязчивого.

— Общительного, легко сходящегося с людьми.

— Доброго, т. е. не злопамятного на ерунду.

— Не люблю, терпеть не могу (к счастью, таким редко вижу) —

пошловатого, глупо-жестокое, нетерпимого; когда плюется или ругается; когда нарочно (иногда провокационно) хочет вывести из себя, раздражить, раздражить».

Виталий Яковлевич любил Олега безумно. Их добрая дружба вот-вот закончится, поэтому письмо, выборочно процитированное мною, — это скорее выяснение отношений. Тут перебор в эмоциях, включены противоречивые оценки, но есть и точные характеристики, чуткость любящего сердца. Похожие противоречия (*доброе и не всегда очень доброе*) встретятся мне и в опубликованных источниках из числа более поздних, когда вспоминать уже прославившегося друга «как мы/я/он однажды» станет мемуарной нормой.

*

Весной 1952 года Ефремов выступает на собрании в Центральном детском театре: «Настала пора в нашем театре думать о единстве творческого метода <...> «Не верю!» В этих двух словах заключается огромная сила авторитета режиссера». Он и сам уже ведет себя как режиссер, хотя до первого спектакля еще три года. И призывает, вспоминая любимую фразу-заклинание КСС, вернуть к жизни «подлинного Станиславского» — как советскому народу позже обещали вернуть «подлинного Ленина».

В том же году он записывает в дневник: «Пьеса для молодежного спектакля найдена!» о пьесе Розова «Страницы жизни» — заголовок для стенгазеты. И текст «Седьмого сентября по инициативе комитета комсомола состоялась читка пьесы В. С. Розова «Страницы жизни». Отдельная тетрадь посвящена стихам, написанным с апреля 1952-го по июнь 1954-го. Стихи к АВЕ (Антонине Васильевне Елисейевой) чередуются со стихами к МГК (Маргарите Григорьевне Куприяновой), это актрисы ЦДТ, с обеими у него что-то вроде романа. Стихи неловки, кривы-косы, но фонтанируют так, что сердце биографа замирает от сострадания. Вот, например, то, что посвящено «М. Г. Куприяновой»:

Позабудешь запахи ночные
Столь родные — все что уж в крови
Поцелуи, клятвы и иные
Атрибуты матушки-любви.

Поменяешь пьющего, дурного,
Что и любит и не любит враз
На другого менее смешного
У которого нормален левый глаз.

И еще запомню — в эту пору
В пору молодости моей
Помогла родиться ты актеру
Помогла любовь свою своей.

Лиля уже не в поле зрения. Я вдруг вспомнила ее январское письмо 1949 года, где она с каникул пишет из Саратова *Олежеку*, как, сама простуженная, *непедагогично* решает за своего двоюродного брата-семиклассника задачи по алгебре и геометрии, а также пишет сочинение о «Ревизоре». Хорошо учили в советской школе: она уже учится в вузе, а школьное помнит всё и помочь брату может в любом состоянии. Я поняла тогда, что Лиля была сродни своему первому мужу в чувстве ответственности, самоотверженности, и неспроста он ее *уважал*.

Виленкин по-прежнему — лучший его друг и доверенный корреспондент. Когда О. Н. с Печниковым поехали по Руси в народ, он описывал в письмах Виталию Яковлевичу все возможные детали путешествия. Вот одно из посланий:

«Плес на Волге, проездом
О. Н. Ефремов, 21 июля 1952

Прибыли в Плес с опозданием на один день. Выбились из графика из-за ненастной погоды. Пока что все идет интересно и благополучно. В Ярославле познакомились с театром, актерами и с Васильевым. Смотрели репетицию «Шелкового *sxxxx*» <создания?>, а вечером «Без вины виноватые», где Маслов Петр (бывший сокурсник Ефремова. — *Е. Ч.*) играл Шмагу. Останавливались мы у него. На след, день поехали в Некрасовский район в колхоз, где председателем Депутат Верховного Совета, Герой Соц. Труда, лауреат Сталинской премии Л. Н. Гунина. Познакомились с ней и с людьми ее колхоза. Она нас взяла с собой на слет передовиков с-х в Некрасовское, на что мы потратили целый день. Вечером с большим успехом дали концерт на 1 ч 30 м, а на след, день поехали в другой колхоз, вернее колхозы... Здесь дали 2 платных концерта и обеспечили себе дальнейшую дорогу. Познакомились со славными людьми... Прошла всего неделя, но так как все это время насыщено

всевозможными событиями — то кажется уже прошла вечность... Теперь пишите в Куйбышев... Кланяется Вам Гена».

Из Плеса друзья отправились в Горький, оттуда через Выксу в Казань. Из Казани на пароходе поплыли в Куйбышев, но сошли в Ставрополе (позже Тольятти), где опять концертировали: «Ставрополь останется в памяти как город пыли. На зубах все время хрустит, глаза засорены, лица черные от пыли. Здесь мы выступали перед колхозниками прямо на токах (кроме трех платных). Здесь все нам очень опротивело, и поэтому с отрадой думаем о том, что все равно все это затопит море. Мы побывали на дне будущего моря. Были на строительстве Куйбышевской Г. Э.С. — это рядом со Ставрополем. У Вас, наверное, складывается впечатление, что мы только ездим и ездим. Нет. Иногда приходится проходить большие расстояния. Короче говоря, ни я, ни Геннадий духом не падаем. Путешествие продолжается!»

Из Куйбышева 6 августа отправлено письмо Виленкину в Ялту, в Дом-музей А. П. Чехова, где он гостит у О. Л. Книппер-Чеховой на правах друга:

«Вчера прибыл в Куйбышев. Опоздали на 3 дня. От Плеса мы пароходом приехали в Горький, а из Горького сделав четыре пересадки, потратив на это сутки — попали в г. Выксу, где остановились у Льва Осипова. Семья Осиповый <так> очень интересная, дружная. Но обо всем буду рассказывать, а описывать не умею...»

О посещении куйбышевской родни упоминается и в его дневнике за 8 августа:

«Тетю Марусю, хотя в детстве со мной больше других возилась она, не узнал. Славная женщина. Здесь живем 2 дня. Сегодня через 3 часа отплываем в Сталинград. Костя рассказывает о родословной. Под Бузулуком есть деревня Коноваловка — все Ефремовы — <нрзб., но похоже на слово «мордва»>. Мы оттуда. Один прапрадед в Польскую войну 48 г. — увез из Польши польку, женился на ней, т. к. в жилах моих есть и польская кровь. Рассказывал о моих прадедах — сильные личности, купцы... У меня фурункулы и что-то с животом... Не ели второй день <...> Лиля написала письмо — у нее все плохо. Жаль мне ее страшно, до слез. Главное то, что много боли приношу ей я. В. Я. написал очень сухое, сделано сухое письмо — обиделся, что не пишу часто и подробно. Он неисправим... Квартиру узнал, узнал двор, улицу. Куйбышев стройный, но очень провинциальный».

18 августа родителям отправлена телеграмма из Ростова-на-Дону: «Жив здоров путешествие продолжается целую Олег».

Вернулся в театр к сентябрю — и сразу к славе: сыграл Ивана-дурака в ершовском «Коньке-Горбунке», поставленном Марией Кнебель. На машинописной копии текста роли артист Ефремов (красивый орнамент — ручкой вокруг фамилии, ему было скучно), *ловко вскакивая на кобылицу* (так на первой странице) вверху по диагонали, там, где начальники ставят визу, синими чернилами пишет: *сверхзадача?*

После этого спектакля его заметили газеты — первой была «Пионерская правда», — но главное, ему начали писать девочки. Детдомовка-шестиклассница из Львова Галя решительно требует сообщить ей полностью *как вас звать, с какого вы года, учитесь или нет. Вот как. И опишите все подробно. Меня это очень интересует*».

*

4 августа 1953 года он пишет Виленкину из Крыма уже на «ты», ему это «очень трудно с непривычки <...> При моей активной нелюбви к писанию писем — пишу тебе письмо, и ты должен это оценить... Я хочу побыть здесь до конца с Ритой, которая тоже хочет того же. Так что — спасибо, большое спасибо, и, извини меня, что не могу принять твое приглашение». Судя по контексту, В. Я. приглашал его пропутешествовать на теплоходе «Россия» по Черному морю. Помешавшая этому Рита — та же Маргарита Куприянова, отношения с которой, как видно, зашли достаточно далеко, но О. Н., верный себе, пишет — и говорит — о них очень скупно. Важнее упоминания в письме, что он пишет пьесу. И последние слова: «Предвкушаю, как мы устроим дело зимой: «вечера у Виленкина».

В письме 18 августа он сетует, что пьеса пишется плохо, и упоминает о неких «фантазиях», выработанных в Гурзуфе вместе с Виленкиным.

В октябре 1953-го какие-то *девочки* трогательно пишут Ефремову в Москву — из Москвы: «Мы смотрели 2 раза спектакль «Страница жизни», где Вы играете, мы были в восторге от Вашего выступления... почему Вы не заслуженный артист? Девочки». Что это за осведомленные *девочки* в лице Зонкиной В. С.? Может, шутки? Но все-таки...

14 ноября 1953 года, неровным пьяным почерком:

«Очень давно не записывал в этот дневник... И запишу очень мало. Я сейчас пьян — это раз. Я влюблен — вернее — люблю — люблю Тоню Елисееву — это два. А три — это, то, что она человеческое гавно. **Абсолютное.** Я бы хотел, чтобы она была моя жена. Наверное этого не будет».

Сюжет развивается в январе 1954-го: «Люблю Тоню. С Р. всё ссоримся».

И в марте: «Никого не люблю. Тоска. Живу с Р. Очень привязался к ней».

В июле 1954 года Детский театр на гастролях в Киеве, в Театре им. Франко. Туда, на киевский адрес, Ефремову Олегу Николаевичу, одновременно адресуясь в тексте Геше (Гене Печникову), в два голоса пишут еще две энергичные девушки: «Привет, ребятки! Кажется, мы не долго заставили вас ждать своего письма, т. к. пишем ровно через 8 часов после вашего отъезда...» Дальше о киношных планах, пробах и прочем своем профессиональном, и тут особенно интересно заглянуть в будущее, которого они еще не знают. А пишут *ребяткам* мхатовские актрисы Наталья Каташева и Галина Волчек. Хорошо смотрится фраза в пассаже о друзьях, и как важно их не растерять: «А ведь всяко бывает в жизни, время ведь страшная вещь!» Это почерк Каташевой, дальше пишет Галина, и почерк, на мой взгляд, тоже *вещь* — характер виден в каждой букве, каждом выражении: хозяйка! Не зря через четверть века именно ей предстоит взвалить на себя «Современник». Ефремов уже знал человека, а она уже понимала его, и неспроста она сказала в телеинтервью уже 1987 года, что итог любой борьбы, в которой участвует Олег Николаевич, предрешен. Она знала это с 1950-х годов.

21 июля 1954-го он пишет из Киева Виленкину, что порвал с Ритой, она сошлась с другим. Боль, муки. «В кино я не прошел. Впрочем, я этого и ожидал — проба была халтурной, смешной и ничего хорошего из этого выйти не могло».

29 августа из Одессы: «Пусть при распределении работ оставит меня на теперешнем 4-ом. У меня есть идея — принести в студию новую розовскую пьесу и поставить ее самостоятельно вне плана».

Пьесу «В добрый час!», о которой речь, в итоге поставил Эфрос в Центральном детском театре. Но у Виктора Розова нашлась для студийцев другая вещь — написанная еще в 1943 году, когда автор, подлечившись после ранения, руководил фронтовой агитбригадой. Запрещенная цензурой, она была извлечена из стола с наступлением оттепели. Прочитав ее, Ефремов сразу загорелся: надо ставить! В процессе споров и обдумываний скучно-советское название пьесы «Семья Серебринских» сменилось тоже советским, но романтическим — «Вечно живые».

Выступления Ефремова на собраниях становятся все смелее по тем временам (хотя сегодня это почти незаметно). В 1955 году на обсуждении пьесы Л. Ошанина и Ел. Успенской «Твое личное дело» он говорит: «В

нашем советском обществе интересы мужа и жены не противоречат друг другу. У нас юноша и девушка прежде всего узнают культурные потребности друг друга, а потом соединяют свои судьбы (что же он не узнал «культурные потребности» Лили? — Е. Ч.). Сейчас наше советское общество подошло к завершению строительства нашей советской семьи, и решение этого вопроса зависит от каждого из нас, молодежи». Даже отзывы о спектаклях Горьковского театра юного зрителя им. Н. К. Крупской (он разглядывает программы спектаклей «Милочка», «Мещане», «Чудесный сплав» и сохраняет их на память) включают рассуждение «Лицо театра. В чем катастрофа?» — и далее по пунктам. Слышно, как щелчки метронома:

истинная гражданственность;
жизнь духа, ансамбль;
формы;
поиск новой правды, новые качества.

«Это критерии. Идейная линия». Идея системы — коллективизм (это впоследствии окажется труднее всего и попадет под порицание, к примеру, А. Вертинской в недавнем телеинтервью. Но тогда, в 1955 году, еще никто не знает своего звездного будущего, а самой Анастасии Александровне всего одиннадцать лет.

*

«Что будем нарушать?» Вопрос на встрече искусствоведов, на днях. Модные критики чертят границы между старым и новым. Ищут актуальное — так надо. Любое современное искусство обязано что-нибудь сломать. С тех пор как эта обязанность вменена художникам как повинность, «у нас тут рынок, знаете ли», дышать стало как-то несвободно. Тебя не увидят даже в микроскоп, если ты ничего не сломал. Культ новинки, мания актуальности.

В 1956 году на афише того самого спектакля по пьесе Виктора Розова было написано: «В помещении МХАТ. Студия молодых актеров. Премьера. «Вечно живые». А внизу пояснение: «Спектакль выпускается при содействии МХАТ СССР им. М. Горького, Школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко и Всероссийского театрального общества». Как видите, слова «Современник» пока на афише нет. «Жизнь подражает искусству больше, чем искусство — жизни», — известный афоризм Оскара Уайльда, но мысль не только его, вообще хорошая мысль. Молодой

Ефремов сделал искусство, идущее чуть-чуть впереди жизни. Герои пьесы Розова всего-навсего говорят чуть-чуть иначе, не так, как до них. Более мягко, тихо не в децибельном измерении, а по интимной сути жизни, без пафоса, без грохочущего героизма, привычного в те годы — особенно в произведениях о войне.

Сейчас невозможно объяснить, что такого было в пьесе «Вечно живые» в постановке 1956 года. Молочный брат спектакля — фильм Калатозова «Летят журавли», снятый по той же пьесе, понятен по сей день: девушка неудачно вышла замуж, поддавшись на уговоры с применением угрозы, ночи, рояля и страсти. Не за хорошего и любимого вышла, который ушел на войну и погиб, а за плохого: карьериста и мерзавца. Потом раскаялась. Родные погибшего великодушны. В спектакле «Вечно живые» ее понимают и берегут ранимую душу. (Если перенести место действия за черту города, была бы другая пьеса. Могли бы и за волосы оттаскать, но они горожане, интеллигенты.)

Народное сознание некоторым образом отделяет друг от друга два театра — МХАТ и «Современник». Борис Ливанов, актер МХАТ, предполагавший себя на роль худрука, но увидевший в этой роли Ефремова, отреагировал тремя жестами, каждый из которых вошел в историю. Во-первых, на собрании труппы он пропел: «Враги сожгли родную МХАааа-аТуууу...» Во-вторых, заявил, что никогда не мечтал играть в театре «Современник», тем более в его филиале. В-третьих, он ушел и больше никогда не переступил порога МХАТ — хотя жил рядом, за углом. Реплика Ливанова о филиале «Современника» показательна: знал ли знаменитый артист, что «Современник» изначально — метафизический филиал МХАТ? Юридический, кстати, тоже. Знал ли, что младенца вынашивали и пестовали фигуры, бывшие духовной инфраструктурой этого театра? Один только Виталий Яковлевич Виленкин чего стоит, педагог Школы-студии, на квартире которого проходили репетиции знаменитого спектакля «Вечно живые» и который иногда сам становился за условный режиссерский столик.

Опасливо трогаю хрупкий листок, озаглавленный «Вечно живые». План. Обсуждение по пунктам». Отсюда в 1955 году начинался будущий театр. В тот день его еще нет — есть студия и план работы над пьесой. Уверенный план. Ефремов уже знает, какие принципы, какова методология, думает об оформлении, музыке, цвете и свете, распределении ролей — всё по пунктам. И без пункта — гвоздем: *нельзя играть*. Имеется в виду — надо жить. Не играть, а жить на сцене. Живой жизнью.

Оппоненты, которых он в плане не называет, выкладывают свои

соображения по пьесе Розова, и взгляните на их аргументы. Почему не стоит ставить пьесу Розова: «Зачем возвращаться к этой теме? Сентиментальная мелодрама. Надуманность ситуаций, фальшивый финал». Ага. Знали бы студийцы, что это фальшивое и надуманное будет названо образцом новой правды в материалах прессы, в диссертациях, в учебниках! Но до триумфа еще далеко, и надо убедить *их*, что тут «не лирическая драма, а эпическая драма». Сейчас многие думают, что группа юнцов на ночных репетициях нашептала себе и людям новый язык театра — и вдруг все увидели, что так можно. Ничего подобного. Сначала была продумана каждая деталь, будущий режиссер по линейке расставил все до малейшей мелочи, с повтором-заклинанием: «Нужен синтез трех правд: а) социальной, б) жизненной, в) театральной».

Он планирует состав будущей труппы: вот первый набросок. Кто же его интересуется?

«**МХАТ:** Губанов, Кваша, Мизери, Максимова, Зимин, Харитонов, Баталов, Богомоллов. **Студия МХАТ:** Морес, Волчек».

Кажется, я только сейчас поняла, что приключилось с фамилией Галины Борисовны. В те времена букву ё не писали — только е. Поскольку в действительности ее фамилия *Волчѣк*, а писали *Волчек*, то глаз и ухо читателя афиш перевели ударение на первый слог.

Теперь о названии театра. Согласно учебникам и прессе, сначала все это называлось Студией молодых актеров. Но это не так. Для социума — да, а для себя они еще с 1955 года решили — и написали проект: «Основные принципы творческой деятельности театра-студии «Современник». Я листаю проект. Вчера листала тетради школьника Олега Ефремова по тригонометрии, читала его письма, где он сообщает родителям о своей симпатии к геометрии, вижу результат: дано — доказать. Всё вычерчено по стадиям: основные задачи, студийность, традиции, новаторство, *с чем мы боремся?* репертуар, идеал актера, новые профессиональные задачи, этика, структура труппы, совет театра. Всего 11 пунктов. И всего-то — революция.

Я смотрю через десятилетия, из другого века, и знаю, что ушло и что было невподъем — ни там, ни потом в ефремовском МХАТ — членам коллектива. Понемногу понимаю, на что пошел своей системой КСС и вслед за ним, на его крыльях — Олег Ефремов. И почему спят они вечным сном в соседних могилах на Новодевичьем, а человечество окрест уверенно топает по своим базовым граблям.

Коллективность или индивидуальность. Коллективизм или индивидуализм. Мы или я. До идеала соборности никогда еще не

поднималось русское общество, хотя и формулировало его, и жаждало высочайшего идеала, где *мы* и *я* равноправны и гармоничны. Не выходит, но безумцы рвутся, и смотреть на это глазами историка — слез не хватает.

Когда спектакль выйдет (15 апреля 1956 года), ему налепят ярлык «шепталый реализм». Дружелюбием данная характеристика не пахнет, она иронична, враждебна, завистлива. А фоном — мелодии века. Главреж нарождающегося театра исписывает прорву бумаги. Я теперь — ночью меня разбуди — тоже повторю наизусть: правдивость, идейность, народность, синтез трех правд, «неудовлетворительное состояние сов. (советского тут или современного, не сказано; подозреваю, что и то и другое. — Е. Ч.) театра вообще и МХАТа в частности».

Кипа проектов, рукопись переходит в машинопись, правка на правке, вычерчивается будущее, Ефремов уверен, что здесь и сейчас его мечта (скажем прямо, идеалистическая) будет реализована в материалистическом советском обществе. Главка «Наши изъяны» приводит в трепет: «Отсутствие единого философского подхода к жизни (политического)». Это в проекте театра, в творческих принципах! Подростки XXI века не в силах даже вообразить, что означала подобная фраза в 1956 году. Можно, конечно, попробовать объяснить. Во-первых, философия одна, правильная: марксизм-ленинизм. Во-вторых, народ, естественно, монолитно един в отношении к марксизму-ленинизму. Сомневаться в базовых ценностях нельзя и антиконституционно. Кто вдруг не един — тот отщепенец. А в театре-студии, получается, мягкой лапкой расцарапывают железную корку ясности. Народ в едином трудовом порыве, все слились уже, всё классно, а тут приходит горстка щенков и принимается за подрывную деятельность. Сверкая чистыми взорами: давайте «слушать зрителя».

И наконец полный улет: «Биоэлектрическая основа искусства». Это я цитирую по машинописи с правкой синими чернилами, написанной в 1956 году в Москве. За одну лишь биоэлектрическую основу раньше можно было лишиться головы. А тут действительно случился исторический момент, когда скажешь на голубом глазу нечто необщепринятое — а на подсудный список антисоветских обмолвок они себе, в общем, наворковали, — но уцелеешь и даже построишь театр. Интересное время.

Такое же прорывное время, рассвет и взлет к сияющему будущему, померещилось Ефремову еще раз ровно тридцать лет спустя, в перестройку. Но в девяностые его грёзу высмеяли, пустили по ветру, сожгли. Кончилось всё в 2000 году на Новодевичьем. Я все более уверяюсь, что второго удара он не выдержал именно потому, что его кредо — коллективное действие через драматургию — оказалось не то чтобы замком

на песке, но слишком уж хорошо придумано. Библию Ефремов в юности не читал и заглянуть в зловонную бездну, напоказ отверстую в девяностые, — не был готов абсолютно, как ни странно это звучит применительно к человековеду-режиссеру. У него не было защитной оптики. Темперамент, правота и правдолюбие, и в 1956-м автор программы будущего «Современника» рвет и мечет: «Драматургия — лишь бы помогла выразить мысль, идею. Форму, проблему, метод, эксперимент — то, чем болеет театр. Ни один спектакль не похож на предыдущий во всех компонентах, начиная с актеров и методологии. Это может быть Володин, это может быть Шекспир, Табаков, телефонная книга». И гонг-1956: «Дать бой так называемой МХАТовской правде, которая не переходит в большое искусство любого вида...» Запомним текст: *дать бой мхатовской правде.*

Елена Юрьевна Миллиоти в январской (2020) беседе со мной сказала: «Я считаю, что эта вот... гениальность... посыл с неба, прислали его... к нам, сюда... он... был настолько мощный... и настолько он... Вот его уже давно нет... а его дух и вот эта студийность, на которой был заквашен, завязан, взрощен «Современник»... она живет в театре до сих пор. Вы можете мне не верить, но!.. Но. Я вам хочу сказать: у нас был изначально такой внутри демократизм! И такая нежность! И любовь. Ко всем членам коллектива. Мы никогда не считались: вот ты — монтировщик, ты — костюмер, ты — гример — обслуживающий персонал: такого не было *никогда* при Ефремове! Мы все. Вместе. Делаем. Театр. Мы — строители театра. Мы выходим на спектакль. Костюмеры, гримеры, рабочие — все вместе помогают нам выйти к зрителю. И поэтому — наши единомышленники. То есть единомышленники *все*. Весь театр единомышленников — не только артистов. Но и всех. И вы знаете... и это, видимо, выветрить будет безумно трудно. Пока еще держатся люди, которые соприкоснулись с Галей, которая несла в себе это... там, предположим, я, Алла Покровская... еще кто-то... Олег был Табаков... кто были с Ефремовым, еще... мы устанавливали демократизм, это теплое отношение к любому члену коллектива...»

Актеры, счастливо собравшиеся вокруг него, высказывали сомнения: а нужна ли нам программа? Стоит ли вообще писать ее на бумаге? Театр — дело живое, творчество, зачем все раскладывать по полочкам? Ефремову приходится доказывать — да, необходима. Все надо изложить, всем показать, всех объединить словом. Точь-в-точь как в марте 1947 года, когда сбирал-вещий-Олег однокурсников, объясняя, что отношение к сессии в их вузе и есть отношение к искусству. Памятку им сочинил — ту самую, что мемуаристы перепутали с клятвой на крови. Ефремов и позже часто писал

сам себе записки, не стесняясь в выражениях, как, например, эта: «Название «Современник» как выражение главной специфики театра вообще. Так что дело не в том, чтобы играть рабочего-сталевара, а чтобы рабочий сталевар имел ответы на свои вопросы. А будут это советские, западные пьесы или классика — это все равно».

Так и до конца: «Сирано» в последние месяцы и даже часы жизни — это и советская пьеса, и антисоветская, и западная, и классика в одной коробке. Советскость-антисоветскость постановки в том, что он обратился к переводу диссидента Айхенвальда и в оттепель (когда Игорь Кваша впервые принес текст в театр, отчего состоялась первая постановка «Сирано де Бержерака», 1964 года), и в 1999 году. Западная, поскольку автор, Эдмон Ростан, француз, а классика — поскольку пьеса успела стать таковой за сто лет своего существования, будучи одной из самых востребованных в мировом театре.

*

«Вечно живые» вышли 15 апреля 1956 года. Взорвалось. Через месяц, 13 мая, тетя Вера присылает племяннику трогательное письмо: «Смотрела я фильм «Первый эшелон». Смотрится хорошо, особенно тебя смотришь с удовольствием... Посылаю тебе газету нашу «Волжскую коммуну» с рецензией о этой картине, мне не очень тоже понравилась личная жизнь Алеши получается как-то смазано, нет того что ждали. Если он такой энергичный, и с девочками какой-то тюфяк, ты прости что тетя так осудила тебя тут у Алеши нет жизни...»

Страна у нас большая. В Москве нарождается театр, в Куйбышеве народ смотрит с теми же артистами «Первый эшелон». И рецензирует не хуже столичных критиков: «Игра мне твоя нравится, но Алеша тюфяк».

А теперь из моего любимого. 1958 год, текст речи, которую Ефремов планирует произнести перед актерами: «Завтра, 23 сентября, открывается первый самостоятельный сезон театра-студии Современник. Открываемся мы в прекрасном помещении — концертно-театральном зале гостиницы «Советской», там, где раньше был Дом кино». Ах, какая сказка начинается дальше! И репетировали по ночам, ни слухом ни духом не замышляли театра, а вот надо же — нарепетировали. И вышли. И вот прошло три года как начали, а тут уже и зал — на Ленинградском проспекте, в бывшем легендарном ресторане «Яр». (Через три года «Современник» переберется в собственное, ныне снесенное здание на площади Маяковского, а на

современном месте обоснуется в 1974-м, уже после Ефремова.)

Впервые ловлю Олега Николаевича за руку. Пиар-гений уже проклевывается. Я два часа изучала в архиве подготовительные документы: и программу, и устав, а с 1955 года замысел о театре, да вот она голубая коробка, лежит передо мной. А Олег Николаевич, проведя три года в крепко опекаемом подполье, выступает на голубом глазу (в его случае — на зеленом), будто ничего такого. Ну, так уж вышло. Не замыслили театра — а вот он. Фокус-покус! Что речь *про отсутствие программы* написана в 1958 году — это со слов Л. И. Эрмана, но похоже на правду, поскольку фраза «три года назад группа молодых актеров, работавших в различных московских театрах...» написана рукой О. Н. Ефремова. Под диктовку он никогда не жил и тем более не писал, а тут такое своей рукой. Значит, сам придумал. Хитрован — знал, с кем-чем имеет дело. Надо протрубить на открытии, что *так получилось*. Хотя только что мы видели, как зрел, скажем прямо, заговор. Невинно-антисоветский. На предмет поиска правды жизни.

— Ваш герой в «Первом эшелоне», мечтательно покуривая, говорит товарищу: «Ребята строили Комсомольск-на-Амуре, в войне себя показали, надо и нам...» Я когда вслушалась в это перечисление, на секунду дышать перестала. Как? Однородные члены предложения? Ну было дело, подвиг один, подвиг другой, сейчас еще один совершим, тоже отличимся. Холод по спине. Вдруг одна фраза открывает смысл пятидесятых. О Комсомольске-на-Амуре в контексте *подвига* сейчас юнцы не знают ничего, война вся в кино и на параде, а как в реальности выглядела целина, поднимать которую едут герои фильма, — тут уже исторический провал в отрицательные значения.

— Потому и следовало ставить пьесу Розова, чтобы Великая Отечественная война вырвалась из концепции *ребята себя показали*. Будто норматив ГТО сдали... В пятидесятых о войне старались говорить мало, не ворошить, будто и не было величайшего подвига всего народа. Ставить пьесу о войне было диссидентством в определенном смысле слова. Само слово «диссиденты» появилось позже, будто их вырастила оттепель. Но мы с пьесой Розова «Вечно живые» потому и ударили как громом — это была правда о войне. Не в том, как шли бои, а в том, что война вообще была. Подвиг был. Страсти человеческие на высшем уровне перенапряжения — любовь и смерть, верность и подлость, все, на что способен человек, предъявлено в самом открытом виде. Нараспашку. Навылет.

— Я знаю, Олег Николаевич, что День Победы парадными тогда не

отмечали. Травму пытались забыть, замолчать. В XXI веке пойдет акция «Бессмертный полк» — как новая волна борьбы с беспамятством. В монументальном искусстве социалистического реализма (для моих юных современников — набор ничего не значащих слов плюс гипсовая девушка с веслом в парке) не было, не могло быть неразрешимых противоречий, неустранимых конфликтов. Никакой трагедии в обществе, которое строит коммунизм. Отсюда и бодрая, цинично-уравнительная фраза, врезанная сценаристом фильма «Первый эшелон» в вашу реплику. *Ребята в войне себя показали...* Мороз по коже.

— Психологический театр аналитичен. Он не приспособлен под трагедию. Я не сразу понял, что *вопрос — ответ*. логические связи, энергетические токи между ансамблистами делают жизнь объяснимой. Хоть по Марксу, хоть по Тутанхамону. Старый Художественный превратился в советский МХАТ — против которого шли уже мы всем «Современником» — потому что логику можно построить железную и как угодно: была бы посылка.

Начинаю понимать, откуда в биографии О. Н. Ефремова столько легенд, не соответствующих его характеру, темпераменту и жизненной философии. Он сам управлял легендированием. Тонко, правдоподобно и остроумно — так, чтобы журналисты поверили, разнесли по миру, а он тем временем сделает то, что сочтет нужным для своей страны. Спецоперация под прикрытием обаятельной улыбки, поставленного голоса с обертонами бархата и карельской березы. И красного дерева. И черного. И железного. А фразировка с оттяжкой! Ах! Ничего необычного в этом нет, своим образом виртуозно управляли многие великие, начиная с Юлия Цезаря.

Письмо Виленкину, одному из реальных основателей Студии молодых актеров, другу и учителю, влюбленному в своего ученика, написано Анной Дмитриевной, матерью этого ученика, 8 января 1958 года:

«Дорогой Виталий Яковлевич!

Поздравляем (зачеркнуто — ю, стало — *ем*. — *Е. Ч.*) Вас с днем рождения — желаем счастья, здоровья и всего, всего лучшего. Эта дата мне напоминает о многом. Олег всегда суетился, заботился что купить В. Я. со мною делился. В результате покупал какую-то мелочь и в этом была прелесть.

Ваша дружба была искренней. Вы Олегу помогали и в искусстве, и покупали ему хорошие вещи. И что же теперь?

Какие бы расхождения во взглядах у Вас не были — Олег не должен быть таким хамом. Что-то с ним случилось. Ведь по натуре он чуткий,

добрый.

Внутренне Олег много переживает.

Девочка^[21] у Олежки очень хорошая, мы ее безумно любим. Очень похожа на Олега.

Но скажу Вам, как другу, брак совсем счастливый.

А участь родителей переживать, волноваться (между нами).

Хочется очень многое сказать Вам. Помню, как я к Вам приходила. Вы меня успокаивали.

Жму крепко Вашу руку. А. Ефремова».

Со старта до конца дней О. Н. опекал свой архив лично. Его помощником во всем, в том числе и в архивном деле, был отец, Николай Иванович. В кабинете Ефремова в Камергерском хранились ящики с документами, и первыми их при его жизни — он сам ее попросил — разбирала Галина Юрьевна Бродская, театральная критик, исследователь истории МХАТ.

— Вы не послушались странного пастернаковского призыва «не надо заводить архива, / над рукописями трястись». А ведь написано стихотворение в 1956 году, когда вы уже строите свой театр и начинаете «быть знаменитым». Что, по слову поэта, «некрасиво».

— Красиво — это когда зритель слышит правду. Театральное дело тех наших лет обязывало нас стать знаменитыми. Чтобы нашу правду услышали все.

Услышали. Правда — самое частотное слово в оценках его творчества — заключалась в определенной оппозиционности. Не произнося запретного слова *оппозиция*, он занимался очищением правды о человеке — в обстановке, превозносящей коллектив. Сам неистовый коллективист, поборник ансамблевого театрального мышления, он вытаскивал на свет божий человека-личность. Невразумительное заклинание Станиславского о *жизни человеческого духа*, которую надо показать на сцене, оказалось чрезвычайно удобным. Как учебно-заклинательная метафора это выражение превосходно. Что-то живое, и вроде бы про человека, про его таинственный дух (есть он, оказывается, есть), и так по-горьковски, тайно аллюзивно к знаменитой пьесе «На дне», что за одну эту неправдоподобную конструкцию Станиславский уже достоин памятника. Выражение гордое и бессмысленное. Под прикрытием формулы можно вставать в любую позу. И даже без весла. Повторенная миллионы раз — повторяемая до сего дня — формула КСС становится почти научной.

Ефремов строго вослед Станиславскому режиссировал пространство вокруг себя с самого начала своей публичности. Я подозревала, но

доказательств не было. Сейчас они лежат на столе. Я работаю с архивом. Тут уже ни добавить, ни убавить: рукой Ефремова написана его жизнь. За год, проведенный мною в закиженной комнате, я выучила все разновидности его почерка наизусть.

Каков артист! Всю жизнь все мемуаристы восхищались (и злobiliсь, и прочее), ну как же здорово он умел искать подступы к решению, уламывать чиновников, пробивать непробиваемое — ну каков же он! А он, отличник — в том числе по марксистско-ленинской подготовке плюс по Станиславскому, — превосходно знал общество, в котором родился и вырос.

О. Н. знал, кому что говорить, как слушать и где расставлять акценты. Гениальный артист. То-то ученые дамы и мужи, сочиняя хвалебные статьи, диссертации, записки на манжетах и прочие труды, искали выразительные средства: строитель театра, настоящий строитель театра, лидер театрального движения и другие шарады-абстракции. А он, выстроив систему обаяния и стиля (один для своих, другой для чужих), всех водил вокруг пальца. Ему был нужен другой мир — тот, в котором люди живые. Где жить хорошо. Где не врут. Его фирменное правдолюбие открылось мне с совсем иной стороны, когда мне удалось расшифровать три легенды о нем и обнаружить их автора. Молодец, Олег Николаевич! Только вот наступят однажды девяностые — и найдется сила, которая убьет идеалиста-практика.

«Первый эшелон» и ютуберы

Тысяча девятьсот пятьдесят пятый в жизни Ефремова — не только его режиссерский дебют и преддверие создания его детища, театра-студии. В этом году он еще и впервые снялся в кино, о чем — как известно из дневника — мечтал уже несколько лет. Оттепель сказалась и здесь: прежде в СССР, не без сарказма пишет один мемуарист, снималось ровно столько фильмов, чтобы их все смог просмотреть и оценить Сталин — главный специалист и арбитр в области кино, как и всего остального. Новое руководство поручило нарастить производство кинолент, отражающих созидательный труд советских людей, в том числе — начавшееся с легкой руки Хрущева освоение целины. Этому освоению и был посвящен кинодебют О. Н. — фильм Михаила Калатозова «Первый эшелон».

В современной фильмографии он именуется мелодрамой. А вот как передано его краткое содержание: «Фильм об освоении целины по заданию партии и по велению сердца. В один из степных районов Казахстана прибывает по комсомольским путевкам отряд молодежи. Суровые морозы и потоки весенней грязи, изнуряющая работа не по специальности усложняют и без того трудную жизнь прибывших. На фоне такой жизни развивается трогательный роман секретаря комсомольской организации и трактористки Анны... Первые роли в кино Олега Ефремова, Татьяны Дорониной и Алексея Кожевникова». Кроме названных, здесь играют Всеволод Санаев, Изольда Извицкая, Нина Дорошина, Эдуард Бредун — целое созвездие тогдашних и будущих звезд. Автором сценария был знаменитый тогда (но не сейчас) драматург Николай Погодин, оператором — великий Сергей Урусевский. Композитор — сам Дмитрий Шостакович. Тот самый, который *сумбур вместо музыки*, написал предельно советскую мелодию, явив безупречную соцреалистическую умелость. Протестом диссонанса искусство расшатывает и метод, и социум, заточенный под метод, а маршем и трехаккордной мелодикой консонанса сохраняет и метод, и воспитуемую страну. Для понимания фильма и социального контекста музыка — превосходный аудиогид.

Роли «директор совхоза», «бригадир», «секретарь обкома» идут первыми, люди с именами — вторыми. Алексей Узоров (Олег Ефремов) не имеет должности. Он человек. Интрига. Что за человек? А музыка Шостаковича, врубаясь в уши, как бур в породу, играет со зрителем во что-то трудовое, преодолевает воображаемое препятствие, которое, судя по

изображаемому мелодией накалу, сейчас нам и покажут. Героическая нота плюс обещание победы над чем-то. Очень выразительна музыка грядущей победы, и вдруг вспоминаешь фильм Эйзенштейна «Октябрь» (1927), положивший гениальное начало легендированию этого самого Октября, и музыку Чайковского вместе с прочей классикой, впечатанной в киномиф Эйзенштейна умно и поразительно тонко. Сама складывается мысль, что революция как творчество восставших масс озарена духом золотого века русской культуры. И всей мировой культуры тоже: в «Октябре» звучит музыкальный дайджест не из одного Чайковского, там и зарубежные авторы. Умели, умели товарищи.

«Первый эшелон» энциклопедичен как сборник мыслей, чувств и поступков советского юношества. Едут на целину, и в первом же кадре — страстный возглас Узорова-Ефремова товарищу, мотористу Монеткину: не умеешь — не пей, ты же не развлекаться едешь! Невозможно оторваться от экрана. Невозможно. И вальс в валенках на полустанке, и живые цветы в пургу, и производственные конфликты, и партийное руководство — вся идейно-тематическая начинка на месте. Распределение ролей программно: вот юная Татьяна Доронина в эпизоде потягивается томно и говорит: «Погружаясь в сон, переносюсь в Москву...» А вот Ефремов (на тот момент, напомним, артист Центрального детского театра и педагог Школы-студии МХАТ) в главной роли с балалайкой. Умеет в улыбке отваливать челюсть по-простецки, махать шапкой и кричать — выгрузка из поезда — во всю ивановскую: «Эй! Герои будущего! Выходи!» И юная Нина Дорошина, будущая — с этого фильма — любовь, тут же, и первый кадр с ее участием — улыбаясь, смотрит в камеру с боковой верхней полки плацкартного вагона, а вагон полон таких же радостных, улыбчивых, и парни там еще курят, а правильные комсомолки восклицают: «Терпеть не могу, когда ребята пьют!»

Через кадр Дорошина выпрыгнет на снег в туфельках на каблучках (отправляясь на целину, девушка, по роли артистка, обулась «по-театральному»), и все впервые видят ее бесподобно стройные ножки: их еще не раз вспомнят мемуаристы как анатомический шедевр. Ввиду отсутствия у встречающих товарищей запасных валенок неразумную девицу немедля засовывают ножками в мешок. Ножки Дорошиной действительно будто от другого человека: у Нины круглое лицо, от которого ожидаешь округлостей по всему объему, ан нет: она скроена удивительно, кругло там, но скульптурно тут, и озадаченный мужской взгляд переходит в обнимательное движение рук. Марш Шостаковича старательно волнуется комсомольское сердце. Герои читают стихи Есенина и

говорят устами Ефремова: «Надо дать хлеб народу, много хлеба, взметнуть надо!» Кто-то ведь придумал для сценария это слово «взметнуть», вошедшее потом во все характеристики фильма и даже в его критические оценки.

Это кино 1955 года, и страна, которая видит их на экране, еще не знает, что через год они *взметнут*. Феерически стартует некая студия молодых актеров, и все захотят пойти на спектакль в ту студию и в тот театр и будут ночами дежурить у билетной кассы. Я к тому, что будущие современниковцы все до единого назубок знали основы советского стиля и его идейные основы. Обычные тетради студента Школы-студии МХАТ Олега Ефремова по марксизму-ленинизму говорят о тщательной проработке материала. Он не случайно окончил вуз на «пять» и прекрасно знал, на что шел во всех смыслах всех слов. Он отыграл все роли советского кино изнутри.

А эпизодик с дуэтом обиженных комсомолок, отправленных на кухню варить-жарить — а они ведь приехали поднимать целину! Частушку тра-ля-ля исполняют Дорошина и Доронина. Ну закачаешься (на 29-й минуте). Закачайтесь — вы такого не видели. А какие на целине любовные сцены! А как мечется комсомольский лидер Алеша Узоров (Ефремов словно сам себе пророчит) между первой ошибкой (влюбился в чужую невесту) и второй (не заметил за хлопотами, как влюблена в него Аня-Извицкая, и задумчиво курит в вечерней степи). А покушение на убийство, вмиг чудесно остановленное фортепьянной музыкой, тихо льющейся из приемничка у изголовья придремавшего комсомольского вожака! Блеснул финский нож и упал, будто унесенный волной. А сквозная тема пьянства и ниоткуда, как по волшебству, возникающая на целине водка! А свадьба с новосельем и плясками вприсядку и с каблучками-дробушечками! Тут слеза пробивается и сама катится по щеке. Попробуйте. Это на 120-й минуте. А какая пощечина секретарю: «За что ж у нас в бригаде плохо платят членские взносы?» — вместо «выходи за меня замуж»... А пожар от папиросы негодяя Генки! А друг Узоров, защищающий поджигателя — практически «кто из вас бросит в него камень?». И толпа, за попытку комсорга защитить виновного, орущая *знать его!* То есть *распи*, хотя он только что спас урожай, пройдя огонь на тракторе, и сам чуть не сгорел. И тут отнюдь не богом-из-машины, а по законам драматургии летит самолетик с секретарем обкома Каштановым и приземляется на еще чуть дымящееся пепелище. Совхоз занял пятое место! Все поникли. Но никто не уедет. Все останутся, и — к новым победам. И голливудское объятие влюбленных под березами. Аня светится счастьем (не ушла из совхоза), Узоров (Ефремов) не в губы

целует, а хозяйской рукой ворошит ее прекрасные кудри.

Иногда пишут, что Ефремов научился водить автомобиль специально для фильма «Три тополя на Плющихе». Однако на 74-й минуте фильма «Первый эшелон» он выходит из кабины грузовика, монтажной склейки не видно, и, возможно, он уже в 1955 году освоил вождение для роли, как делал и впредь: осваивал все, что надо было для кадра.

Примерно те же соцреалистические коллизии (молодежь на лесоповале) составят сюжет комедии «Девчата» с Н. Румянцевой и Н. Рыбниковым, снятой спустя шесть лет, в 1961 году, и я сегодня призадумалась: отчего «Девчата» общеизвестны, а «Первый эшелон» знают только специалисты либо публика в возрасте за шестьдесят?

Та же мысль посещала меня не раз, пока я пересматривала все фильмы с Ефремовым. Подумаю. А в заключение главы о первом фильме Ефремова «Первый эшелон» читаем подборку комментариев на его странице на Ютубе. Наш человек во всей красе исторической рефлексии, без комментариев^[22]:

«Ведь они работали для светлого будущего, превращая тяжелую работу в романтику своего времени. Почти у всех была ответственность друг перед другом. Был стимул, трудовой задор, энтузиазм. Была такая страна СССР, и нас в одночасье вышвырнули из нее, растоптали все привычное для нас и оставили в равнодушном мире капитализма».

«Люблю фильмы 50-х годов, они чистые, светлые, душевные (хотя родилась в середине 70-х). Обожаю Изольду Извицкую — она бриллиант той эпохи! Хороша и Эльза Леждей, да все хороши и играют искренне, как будто проживаешь с ними жизнь! Спасибо всем!»

«ВСЕ МОЛОДЫЕ И КРАСИВЫЕ. ПРЕКРАСНОЕ БЫЛО ВРЕМЯ. ЖАЛЬ Я ПОЗЖЕ РОДИЛСЯ. ПОЕХАЛ БЫ ТОЖЕ».

«Уж лучше смотреть такие фильмы, чем современные. Тут хоть насилия и разврата нет».

«Изольда Извицкая очень красивая женщина! Великая актриса!»

«Вчера по ТВ показывали., не досмотрела из-за рекламы. Хорошо, что есть интернет».

«Отвечаю Masha Krasnova По всей видимости ты ничего не знаешь о целине. И пользуешься информацией в корне не достоверной. Тебе кто-то запудрил мозги. На целине много было народу, и очень много было молодежи комсомольцев. Да были трудности, но не до такой степени, как ты пишешь. Такое, как ты пишешь, может писать, только крайне безграмотный либо невежа, либо провокатор в чистом виде, за сланец в Россию с враждебной стороны».

«Сергей Карпунин таким как ты и запудрили мозги, которые хавают ТВ-лапшу, аж с советских времен, почему, если человек говорит правду, простую обычную правду, биомасса (которая для кремля была есть и будет ничем иным как управляемым стадом) тут как тут. в совке все было дерьмо, а почти все фильмы (с 40-х по 70-х включительно) — это чистой воды пропаганда».

«Какой же все-таки красивый Олег Ефремов! И его сын Михаил очень сильно похож на отца!»

«Первый раз слышу, что Олега Ефремова кто-то считает красивым. Наоборот слышала отзывы, что он не красивый, как по мне, самый обыкновенный. А вот сын и внук намного интересней его, матери улучшили, хотя что-то есть и от Олега».

«ДЕРЖИТЕ ПРИ СЕБЕ СВОЕ МНЕНИЕ И НЕ НАВЯЗЫВАЙТЕ ЕГО ДРУГИМ!»

«Не понял, зачем они приперлись на Целину зимой? И ждут, когда же мы пахать начнем...»

«Целину поднимали во времена Хрущева, Брежнев в Казахстане был, распахали всё и сразу и засеяли, а убрать не успели всё, под снега валковали, а потом начались пыльные бури. Потом стали высаживать лесополосы и делать снегозадержание! дороги строили и элеваторы, в каждом совхозе свой ток был, все это делалось не сразу, потери были, как всегда при Хрущеве, торопился коммунизм построить, даешь! а подхалимов всегда много».

«Дэбил ты...»

«Какой замечательный актерский состав: Всеволод Санаев, Николай Анненков, Олег Ефремов, Изольда Извицкая, Эдуард Бредун, Нина Дорошина, Эльза Леждей, Татьяна Доронина... Молодые актеры сыграли, вернее, прожили свои роли! Для многих — это первая роль в кино. А режиссер — Михаил Калатозов, тот самый, что снял «Летят журавли»... А многие только о политике и говорят... Грустно, товарищи!»

«до встречи в СССР 2.0!!!»

«Жертва пропаганды».

«ABSOLUTELY BEAUTIFUL MUSIC OF DMITRY SHOSTAKOVICH!»

«ну тады большевики золотые люди(((»

«На самом деле никакая молодежь в Казахстан не прибывала. Туда коммунисты ссылали неугодные нации, татар крымских немцев украинцев чеченцев, высаживали посреди степи без инструментов, стройматериалов. 60 % умерло от суровых условий и голода. Этот фильм полный маразм и вранье».

«Masha Krasnova Знаешь, Маша, ты полная дура... Туда молодежь сама рвалась и сколько из них вышло в большие люди. Все так и было, ну а если что и приукрашено, так это фильм, в любом фильме всегда идет приукрашение, была бы документалка вот тогда бы и спорили, а то сидят по своим комнатам у компа и рассуждают было не было. Было, и таким как ты этого никогда не понять».

«Че ты несешь, малолетка?»

«показуха!»

«Живем в кошмарное время».

«Создать фильм без единственного сюжета секса и убийства в наши дни по моему не сможет ни один современный режиссер. Даже о деньгах никто ни разу не упоминул. Вот это творчество...»

«Хорошее начало фильма — фраза из уст Ефремова: — Пить не умеешь — не пей!»

«отличный фильм».

«мой папа после службы в германии прибыл на целину в 60 г зерносовхоз федоровский кустанайской обл Казахстан».

«watch this if you like to listen to Dmitri Shostakovich's Second Waltz».

«А чего субтитров на английском нету? Во всех остальных есть, а здесь нету...»

«Хороший фильм, интересно было смотреть. Молодежь приехала на целину — трудиться, преодолевать трудности, а директор совхоза (В. Санаев) — все на них дети, да дети!:) И впрямь дети, мне так понравилось их сражение в палатке, их наряды — кастрюли на головах, туфля вместо щита, смешно повоевали, беззлобно, понарошку!:) И конечно любовь.... как без этого! Молодежь!:)... — Мы хотим пожениться, только где же мы будем жить?!.. Да, целина подождет, у нас любовь!:) Сразу две пары сыграли свадьбы и вот счастье — получили ключи от комнат. Только праздник омрачил пожар! Это противный Генка (Э. Бредун) Но молодцы — стойко боролись и невесты в свадебных платьях и женихи и гости, даже начинающая артистка, так в театральном длинном платье — побежала на пожарище — держа полы. Ах, этот пьяница Генка — что-то долго они с ним нянчились, все верили в его исправление. А я не верю, гнилой он человек. Никакой ответственности у человека нет, только радости, что выпить. Где этот магазин, где он водку покупает и зачем ее туда поставляют? И за что только Нелли (Н. Дорошина) его так любит?!.. Бежит за ним уговаривает... и получила такую затрещину от него, что упала. Парни из бригады увидев это, бегут за Генкой — но Нелли упрашивает, прям умоляет их не трогать его!.. Вот любовь какая у нее. Прям

удивляешься! Любовь Анны (И. Извицкая) и Алексея Узорова (О. Ефремов) — мне не понравилась. Что это он вдруг влюбился в Анну?... Эпидемия видно!:) Вначале Анна как бы и ничего... соревноваться согласилась, только что-то уж такая чумазная частенько, все лицо в мазуте, трактор так отремонтировала что ли?... И прям такая обидчивая стала, — Тебе только сводки, а не знаешь, что творится в душе человека! — А ты знаешь, что я тебя любила! — прям упрек Узорову и... ходу по пшеничному полю. Тот не поймет, изменившись в лице, как любила?! Он-то сам другую девушку любил. Не в курсе такого оборота! Потом на свадьбе — Анна так танцует перед ним, вызывает на танец, а Узоров видно никак в толк не возьмет, что нужно делать. Анна со злостью убегает. Узоров за ней... стоят — тот не знает, что говорить?! И ничего не придумал лучшего как спросить: — Почему комсомольцы второй бригады плохо сдают членские взносы?..) За что получил смачную пощечину. Анна снова деру! Все бежит от своей любви, да попрекает... Ну все решил Узоров, с любовью надо завязывать!.. И Анна подалась в другой совхоз с горя. Но пожар их соединил. Только не поняла... Анна мчится за машиной на которых увезли обожженных после пожара, среди них и Узоров. Тут появляется Валька (А. Кожевников) и целует Анну — так передает ей от Узорова, что он любит ее на всю жизнь! А потом смотрю, Узоров уже на митинге, как он там оказался, сбежал?... В общем влюбился на всю жизнь!:)»

«Настолько топорный сценарий, что местами даже неловко. Талантливые актеры не сумели достаточно ярко проявить себя в таких условиях. Но из любопытства можно посмотреть на молодых артистов, пс: почему у них все время одежда не по размеру??:»)»

«Пропагандистский лубок, изготовленный высокохудожественными средствами... Ну время было такое бестолковое. Вместо того, чтобы осваивать Нечерноземье, угробили технику и сусликов в дикой степи. Реально лишь то, что лучший тракторист и любовник — украинец! Ситуация остается стабильной...»

«Достаточно правдивый фильм. Если вы не жили на целине, то вам не понять. Очень не умно замыкаться на своем маленьком мирке и считать, что всё знаете».

«Герой Ефремова высказывается, что он против частной собственности (дом, корова ему не нужны). Прошло всего лишь несколько десятилетий, партия дала добро на частную собственность, теперь уже и рады бы получить домик в свое распоряжение, да никто не предлагает. Манипуляция сознанием народных масс: то, что вчера было черным, сегодня превратится в белое.)))))» Татьяну Доронино, без ее характерной

интонации, сложно узнать».

«Строили строили... и где это все — колхозы коммунизм светлая жизнь в стране солнца? Это как надо было задурманить умы людям что в сказки красной плесени верили... парадокс получается Ленин то учил что религия опиум для народа а на байки красных демагогов повелись идеи коммунизма и есть религия для умственно отсталых ибо как наука несостоялись...»

«Ух ты, специалист по коммунизму явился и изрек!»

«В Поднебесной светлая жизнь, красота, чистота, порядок благодаря идеям Ленина. Россия выбрала другой путь, и Литва тоже — анархокапитализм и неограниченную власть олигархов. Китайцы — «умственно отсталые», а «умный» Трамп их так боится... Сталь китайскую не купил — из дерьма слепили Boeing, втюхали бедной Индонезии, он тут же развалился, 189 индонезийцев на том свете. Америка, Америка, их экономика, где она без Китая?»

«Если вдуматься, дурь несусветная... В зиму приехали сажать хлеб...»

«Фу до чего приторная пропаганда».

«в одной палатке девушки, парни, а как же помыться девушке? а туалет в степи тоже общий? животные, зато собрания визгливые ни о чем. невытые, вонючие, вповалку — зато собрание... тьфу бля».

«Гениальная музыка Шостаковича, благодаря чему эта пропагандистская байда и осталась в истории!»

Дзержинский и другие роли

Кинокарьера Ефремова с самого начала до конца была успешной и плодотворной. Недаром православное имя Ефрем (Эфраим) в переводе означает «плодовитый». Сначала пошел «Первый эшелон» (1955). Следующим рейсом — «Рассказы о Ленине» Сергея Юткевича (1957). Музыка из произведений Рахманинова и Танеева, сказано в титрах фильма, что отсылает к незабвенному Эйзенштейну, замузычившему свой шедевр «Октябрь» (1927) классикой.

В «Рассказах о Ленине» Олег Ефремов, как уже говорилось, играет Дзержинского. Прошло два года с «Первого эшелона». Уже вышел первый спектакль театра «Современник» — «Вечно живые». Тут слышится живая рифма творческих судеб: фильм «Первый эшелон» поставлен Михаилом Калатозовым, режиссером великого фильма «Летят журавли», снятого по той же пьесе Виктора Розова, что и пьеса студийцев. Еще раз: пьеса Розова практически в одно и то же время стала и звездным фильмом, обожаемым поколениями зрителей, и звездным спектаклем будущего «Современника», а зрители никогда не увидят того спектакля. Ни Розова, ни спектакля уже нет, остался бессмертный фильм Калатозова — и телеверсия спектакля «Вечно живые». Живого спектакля, полного светлого духа оппозиции, на который в еще не «Современник», но уже тайно продуманный до деталей театр пошла публика, нет и не может быть. Ввиду специфики данного искусства все, что можно сказать о любой постановке, есть слова, слова, слова. Есть записи репетиций, их мало, но будь даже записаны все до единой, мы все равно ничего не узнали бы о совместном творчестве труппы, режиссера и публики. Спектакль в записи — это даже не секс по телефону.

Всякий раз, сравнивая участь фильмов и спектаклей, поневоле задумываешься о стойкости артистов, предпочитающих театральное творчество кинематографическому. Такие тоже есть. Ефремов снялся в доброй сотне фильмов, благодаря которым он и *народный любимец*, и *легенда*, но боготворил театр, а увидеть его главное создание (и многие другие) никто и никогда уже не сможет...

Возвращаясь к «Рассказам о Ленине», думаю о бесконечных рассказах о Ленине во всех жанрах, включая невыносимо скучные, но весьма поучительные с точки зрения мифостроительства. Зачем было именитому режиссеру Юткевичу в 1957 году снимать эти «Рассказы»? Конечно, был

важный повод — 40-летие Октябрьской революции, к которому непременно нужно было снять эпохальный фильм, и кому, как не Юткевичу, это поручить? Но дело тут не только в «датской» показухе: тогда, в разгар оттепели, мастера культуры пытались отделить марксизм-ленинизм от сталинизма и вернуться к истокам идеологии, к отцу-основателю Советского государства. Та же блестящая мысль *очистить* и высветить, взять цельное зерно правды посетила их и в горбачевскую перестройку, в 1985 году и далее, вплоть до неожиданного (для многих) распада СССР в 1991 году. Точно так же разделенные театры, бывший единый МХАТ, а теперь два, имени Горького и имени Чехова, волновались об очищении системы Станиславского (параллель с системой в целом) от сора и мусора напластований, элегантно названных упрощением, педагогическим выпрямлением системы (по слову Немировича-Данченко, основавшего Школу-студию МХАТ именно для спасения системы Станиславского от упрощения).

Эпохальным фильм Юткевича не стал, хотя снят он добротнo. А какие у него были сценаристы! (Ремарка для детей: один из них, Николай Эрдман, был сценаристом первой советской кинокомедии «Веселые ребята», еще довоенной, на съемках коей он был арестован за свои антисоветские басни, прочитанные, по слухам, одним великим артистом МХАТ в не подходящем для чтения подобных басен месте.) Дзержинский-Ефремов в этом фильме просто великолепен; в его голосе, стальном и одновременно мягком, все обертоны, как бусинки, блестят и перекатываются. Вслушалась, усмехнулась: местами похоже на голос Тихонова-Штирлица в «Семнадцати мгновениях весны». Мягко, даже эротично, однако чистая сталь.

Ефремовский Дзержинский противоположен мемуарному. Скажем, портрет Дзержинского кисти Луначарского, крупного лиса просвещения, дает нам опасного психа: «Феликс Эдмундович вошел ко мне, как всегда, горячий и торопливый. Кто встречал его, знает его манеру: он говорил всегда словно торопясь, словно в сознании, что времени отпущено недостаточно и что все делается спешно. Слова волнами нагоняли другие слова, как будто они все торопились превратиться в дело». В фильме не менее опытного лиса Юткевича принципиально другой Дзержинский, очеловеченный. Приехал связным к Ленину в Разлив, курит, кашляет, выслушивая речь вождя о здоровом образе жизни, нужном для революции (у вас, Феликс Эдмундович, никакого *личного* здоровья, вы принадлежите революции, вот скоро восстание, и все должны быть готовы), и так чеканно и достоверно все выглядит, что сейчас вот пойдешь и немедленно уверуешь

в неизбежность «Великого Октября». По сюжету это — последнее подполье Ленина. Сейчас посидит тут с любимым Зиновьевым и пойдет перевернет мир. В 1927 году в Разливе возвели памятник *шалашу*, В 1927-м родился Ефремов. У 1927-го много сходного с перестроечным 1987-м, даже демографический взрыв.

Снимаясь в роли председателя ЧК, О. Н. уже руководит «Современником», уже имеет неслыханный успех. И вот забавно: в кино про Ленина его Дзержинский — тоже, скажем так, руководитель высшего звена: это сыграно лаконично и точно. Может быть, нет другой актерской фигуры, так впитавшей время и сыгравшей все выпавшие ему и ближайшим поколениям времена, как выпало Ефремову. Не говорили бы мы о современничестве Ефремова, адекватности трем советским временам, если бы не его театры. Он был одержим манией *современничества*.

Но разглядывать второй слой, поведенческую подкладку, удобно через кино. Полюбуйтесь: роль Дзержинского, будущего руководителя ЧК, на нем как родной разношенный костюм. Уверена, что фильм «Рассказы о Ленине» абсолютно неизвестен юной аудитории, но там есть польза и в просветительском, и в профессионально-актерском смысле. Без комментариев дети не поймут ни одного кадра, а с комментариями, возможно, схватят удивительные магические приемы. Одним глазом глянув на экран в 1957 году, комедиограф Эльдар Рязанов сразу заприметил артиста. Мягчайший Дзержинский из «Рассказов» Юткевича через десять лет станет мягчайшим следователем Подберезовиковым в «Берегись автомобиля».

*

Образ твердого, решительного человека в кожанке приклеился к Ефремову надолго. В 1960 году он снялся в фильме Владимира Герасимова «Испытательный срок» по рассказу Павла Нилина. Здесь он — начальник угрозыска со странным именем Ульян Жур. Опытный профессионал, роль которого в фильме — испытатель, даже искуситель двух юных стажеров. Благодаря его умению разбираться в людях тот из них, кто казался неумехой и рохлей (Олег Табаков), проявляет себя истинным бойцом революции, а бравый умелец-на-все-руки (Вячеслав Невинный) оказывается профнепригодным.

В 1963 году Ефремов еще раз играет чекиста — Илларионова в фильме Бориса Волчека, отца его подруги-соратницы Галины, «Сотрудник ЧК».

Тут уже не ангелоподобный Дзержинский-подпольщик, а чекист времен Гражданской войны: революция совершилась, власть взята, теперь борьба, кулаком по столу и «взять ее!»: обнаружена шпионка прямо в управлении ЧК, секретарь-машинистка (ее играет Ирина Скобцева).

Понемногу к ролям и актерам подтягиваются судьбы: в следующем году Скобцева уже Элен в «Войне и мире» Сергея Бондарчука — царственна, порочна и прекрасна — и смотришь будто несколько лент одновременно. Дворянка Элен в одном фильме — белогвардейская шпионка в другом. Ефремов-Долохов в «Войне и мире» Бондарчука — Ефремов-Илларионов в «Сотруднике ЧК», всё аккордом. Они переходят с одной съемочной площадки на другую, не ломая шаблона, будто даже не выходя из роли. Интересно работала некая руководящая сверхголова, раздающая видным актерам определенные маски. Впрочем, педагог Ефремова в Школе-студии Василий Петрович Марков играл Дзержинского пять раз: один раз в театре, четыре в кино. Ученики хорошо учились подходам к действительности, в которой росли, жили, творили: ее надо было понимать изнутри.

Мне кажется, они сами шли на разноплановые *роли с диапазоном* — от силы, молодости, страсти к игре. В «Сотруднике ЧК» есть предушевнейшая сцена: взбунтовали раненые красноармейцы — им показалось (!), что четыре фунта мяса (!!) стырил повар, отчего бойцы проголодались более чем (!!!). Недокорм. Прежде чем принять решение о расстреле (!!!!), чекист-Ефремов ставит эксперимент: режет другой кусок мяса, чтобы проверить версию (!!!!!) повара. Тот уверяет, что мясо при варке уменьшается в объеме. Решить — уварилось мясо или украдено — надо немедленно. И варят. Истина торжествует. Расстрел отменяется!

Кстати, об истине в стиле «революционное чутье — мой главный закон» в этом фильме плакатно вещает чаще всех именно Илларионов-Ефремов, затянутый в черную кожу. Улыбается он редко, разве что в перестрелке, когда, к примеру, ловят предателя (Евстигнеев). Смотришь — кажется, что он нарочно переживает. Гипербола ходячая. В одну краску. Будто издевается над *главным законом*, о котором уж к 1963 году он был наслышан вполне. Нельзя узнать, что он чувствовал, когда последовательно играл в лентах, легендирующих революционную историю, и когда как главреж ставил спектакли «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» (все в 1967 году, по случаю 50-летия революции), но что постоянно думал об обретении некой утраченной истины — я уверена. Он продвигался от *очистим Ленина и Станиславского* — к *очистим человека*.

По дневникам и даже институтским тетрадкам с конспектами по

марксизму-ленинизму видно: Ефремов как сам-себе-современник находится в чрезвычайном напряжении. Он прислушивается — где же и когда засбоило главное учение. То же и с марксизмом, и с учением Станиславского, которое вроде бы изучается, но искажается, и нет никакой возможности извлечь его в очищенном раз и навсегда виде. Молодой человек нащупывал дорогу к мечте о человеке — руками, глазами, игрой, душой, театром... и понемногу нащупал лбом стену.

Каким-то чудесным образом сверхзанятый актер и уже режиссер в 1957 году снялся в кино трижды. В 1958 году дважды, в 1960-м один раз, а в 1961-м — даже четырежды («Любушка», «Командировка», «Академик из Аскании», «Мой младший брат»). В только начавшихся шестидесятых у него вертикальный взлет: и театр гремит, и в кино снимается непрерывно, и сын Миша родился, и Настя подросла.

Многие пишут, что именно хрущевская оттепель породила ефремовский «Современник». Наши люди привыкли — советская власть приучила к этой странной мысли о сути реализма, — что явления культуры отражают действительность. Партия сказала — народ ответил «есть». Прошел съезд партии — вот тебе спектакль с новыми героями, подходом, интонациями. Человек освежился передовой статьей в газете и гордо шагнул на авансцену, будто заново родился. Говорит негромко, руками штампованно не машет. Простой такой. Новый. Прекрасный. Третью религию продвигает. Модерн. Или неореализм по-ефремовски. Неореализм звучит лучше, итальянистее.

Многие думают, что именно любимовский театр на Таганке проломил стену. Те, кто так думает, ревнуют к пролому в стене и Ефремова называют *тот, другой*. Первенство в демонтажных работах оспаривается с неистовой страстью доныне. Читаешь переписку в соцсетях: те, кто любит Таганку шестидесятых, не жалуют Ефремова. Поклонники Ефремова не упоминают Таганку. Прошло более полувека — а всё до сих пор влажно от слез счастья, как вчера, но у каждой группировки свои слезы и свое счастье, а главное — авторское право на пролом в стене. Это смешно и печально, поскольку миф, а над мифом не стоит плакать, особенно когда есть возможность добраться до источника.

Впрочем, длительная баталия между поклонницами Лемешева и Козловского была ярче. Сюжетнее, публичнее. В нашем случае пар ушел в медиа и соцсети.

1957 год: роль секретаря райкома в фильме «Рядом с нами». Роль маленькая, почти эпизод, но в титрах Ефремов указан в ряду исполнителей, и объяснить это можно разве что автоматическим пиететом титровальщиков к понятию *секретарь райкома*. В заглавных ролях Иннокентий Смоктуновский (журналист Андрей, выпускник МГУ, с политически свежей фразой: «Кадры? Да ты понимаешь, что за каждым твоим кадром человек!») и Леонид Быков (начинающий инженер). Оба приехали в некую Верхнюю Каменку, один главредом местной заводской многотиражки, другой мастером в заводской цех. А на заводе шустрящая комсомольская вождица Звонарева (ее исполняет, на редкость ненатурально, Нина Дорошина: ей фальшь не к лицу, у нее, звонкой, веселой, энергичной, просто не получается играть начетчицу, догматичку, формалистку).

В реальной жизни Дорошина, окончившая в 1956 году Театральное училище им. Б. Щукина, уже любит реального Ефремова, и в кино на них, изображающих комсомольских лидеров, заводского и районного, смотришь с определенным интересом. У нее даже переключивание из руки в руку лесных цветочков во время велосипедной прогулки с Андреем (Смоктуновским) выглядит неловко. Возможно, мне мешает знание о реальных деталях ее закадровой личной жизни, но на 55-й минуте в кадре вдвоем Ефремов и Дорошина, он упрекает ее, что у порога стоят два велосипеда, то есть он, секретарь райкома, заметил, что она, заводской комсорг, каталась с кем-то вдвоем, — вдруг почему-то веет правдой. Впору подумать: оно мне, и не только мне, вообще — надо? Может, излишне это рассуждение о человеческих Любвях и связях их с экранными? Артист вроде бы обязан, согласно Станиславскому, переживать то, что переживает его персонаж, но при этом играть. А если видно, что между ними искрит? Даже по прошествии десятилетий со дня съемок, даже когда обоих нет на свете — видно. Хотя я не одна такая любопытная: когда Ефремов играет с Анастасией Вергинской в 1970 году в фильме «Случай с Польшинным», кто-нибудь да напишет что-то вроде *как хорошо у них получается*, потому что и в реальной жизни — и так далее.

Через год после «Рядом с нами», в 1958-м, Дорошина придет в «Современник»: сначала на одну роль, а потом — служить пожизненно. Но когда в 1970-м из «Современника» уйдет во МХАТ Ефремов, она за ним туда не пойдет, хотя мемуарный ток течет в русле *любви всей жизни*. Осталось выяснить, что такое любовь всей жизни — и вообще любовь. Особенно любовь артиста, никогда не живущего одной своей жизнью. Есть роли неотдираемые, а есть счищаемые с кожи мгновенно, как шелуха. Это

тайна, которую ни зрителям знать не следует, ни самому артисту, возможно, тоже. На тему, отлипает ли от сердца роль, артисты рассуждают без энтузиазма. На тему вечной и единственной любви — применительно к О. Н. — можно сказать одно: любимая жена — сцена. О Дорошиной О. Н. не беспокоился, считал кокетливой, жениться не собирался, у Даля не уводил.

«Рядом с нами» — типичное оттепельное кино с опасными репликами «надо думать самостоятельно». На наш взгляд, ничего крамольного, но зритель, приученный к эзопову языку, все понимает — и начинает думать, поскольку с экрана разрешили. А сцену приема юных рабочих в члены ВЛКСМ надо сделать трейлером фильма. Ничего подобного нынешние дети никогда не видели. «Жизнь комсомольца принадлежит родине!» — восклицает Николай Рыбников (его персонаж наделен говорящей фамилией Чумов), осуждая попытку самоубийства (чуть не утопилась), допущенную комсомолкой Ковригиной (красавица Клара Лучко) ввиду личной беды: парень, сделавший ей ребенка, повел себя плохо, и она стала матерью-одиночкой. Явный признак оттепели: мерзавца чуть не освистывают участники комсомольского собрания, взывают к его совести, а онто всего лишь огласил официальный советский принцип! Получается, меняется принцип, и жизнь комсомолки вдруг оказывается ее жизнью. Собственной. Личной. О, немислимый прорыв к человечности!

В том же 1957 году Ефремов снялся в фильме «Тугой узел» вместе с Олегом Табаковым, для которого фильм стал кинодебютом. Картину, снятую Михаилом Швейцером по повести Владимира Тендрякова и посвященную жизни села, ждала печальная участь: заботливые кураторы из ЦК партии обвинили его в «идейных ошибках» и отправили на переделку. В итоге он из цветного стал черно-белым, получил новое название — «Саша вступает в жизнь» — и оставил зрителей совершенно равнодушными. В этом фильме всё на Табакове, а у Ефремова крошечный эпизод, и как не подивиться его необидчивости на судьбу: то главная, то эпизодическая роль, и везде профессионально, и так было десятки раз.

О. Н. уже второй год руководит «Современником». Его звезда восходит.

М. Козаков: «Мы беседовали с И. Квашой о театре, который замышлял Ефремов на основе курса, где учились Игорь и Галя Волчек.

— Нужен новый МХАТ, — сказал Игорь.

— Это так, — согласился я. — Но кто Чехов?

— Розов, — ответил Кваша».

Они сделали «новый МХАТ». Они снимаются в кино. Они растут. Восторг бытия.

Слова, слова... Коварно слово «современник». Как называть им журнал или театр? Время его жизни — *живой* жизни — неизбежно ограничено тем поколением, которое увидело и узнало в нем себя. С наступлением новой эпохи его смелость волшебным образом оборачивается трусостью, его новизна — потешной архаикой. Это испытал на себе другой «*Современник*» — тот, что под началом Н. Некрасова и И. Панаева стал для «шестидесятников» XIX века глашатаем свободной мысли.

Напомню о вреде оборванных цитат и поистине диверсионной деятельности стереотипов, хотя грамматически стереотип — вещь неодушевленная и собственной деятельности не ведет, но эффект есть. Так вот:

Учитель! перед именем твоим
Позволь смиренно преклонить колени!

Это типичный случай оборванной — для сомнительно-пафосных нужд — цитаты из некрасовского произведения под названием «Сцены из лирической комедии «Медвежья охота», написанного в 1868 году в Париже и Флоренции, где крупному радетелю за народ одна за другой приходили на ум взволнованные строки:

Ты нас гуманно мыслить научил,
Едва ль не первый вспомнил о народе,
Едва ль не первый ты заговорил
О равенстве, о братстве, о свободе.

Говорят, что Некрасов начал сочинять эту высокопарную чушь еще в 1866 году, в условиях возможного террора — у студента Каракозова, бросившего бомбу в Александра II, нашли при обыске номера «Современника». Тогда же, чтобы спасти журнал, он произнес — прямо в Английском клубе — оду в честь графа Муравьева, жестоко подавившего Польское восстание. Спасти «Современник» не удалось, его закрыли 28 мая, а стыда было много. Вот фрагмент этого текста, одного из самых пафосных в русской литературе:

Бокал заздравный поднимая,
Еще раз выпить нам пора
Здоровье миротворца края...
Так много ж лет ему... Ура!

Пускай клеймят тебя позором
Надменный Запад и враги;
Ты мощен Руси приговором,
Ея ты славу береги!

Мятеж прошел, крамола ляжет,
В Литве и Жмуди мир взойдет;
Тогда и самый враг твой скажет:
Велик твой подвиг... и вздохнет.

Корней Чуковский описывает, как Некрасов зачитал свою оду Муравьеву: «По словам «Северной почты», чтение оды происходило уже за кофеем, когда обедавшие покинули обеденный стол и перешли в галерею. Тут выступил некто Мейснер и прочитал Муравьеву стихи своего сочинения, которые всем очень понравились. «Граф и все общество выслушали их с удовольствием». Совсем иное отношение вызвали к себе стихи Некрасова. Эти стихи покоробили всех. «По словам очевидца, — повествует Бартенев, — сцена была довольно неловкая; по счастью для Некрасова, свидетелей было сравнительно немного». Это подтверждается показаниями барона А. И. Дельвига, одного из самых пунктуальных и аккуратных свидетелей. «Крайне неловкая и неуместная выходка Некрасова очень не понравилась большей части членов клуба», — повествует Дельвиг в своей книге.

Читая записки Дельвига и сопоставляя их с другими свидетельствами, ясно представляешь себе всю эту неловкую сцену. Муравьев, многопудовая туша, помесь бегемота и бульдога, «полуслепой инквизитор в одышке», сидит и сопит в своем кресле; вокруг него наиболее почетные гости. Некрасова нет среди них, это тесный кружок, свои. Тут старшина клуба граф Григорий Александрович Строганов, друг и сотрудник Муравьева генерал-лейтенант П. А. Зеленой, князь Щербатов, граф Апраксин, барон А. И. Дельвиг и другие. Небольшая кучка интимно беседующих. Официальное торжество уже кончилось.

Вдруг к Муравьеву подходит Некрасов и просит позволения сказать

свой стихотворный привет. Муравьев разрешил, но даже не повернулся к нему, продолжая по-прежнему курить свою длинную трубку. Жирное, беспардонное, одутловатое, подслеповатое, курносое, бульдожье лицо Муравьева по-прежнему осталось неподвижным. Он словно и не заметил Некрасова. По словам одного литератора, Муравьев окинул его презрительным взглядом и повернул ему спину.

— Ваше сиятельство, позвольте напечатать? — спросил Некрасов, прочитав стихи.

— Это ваша собственность, — сухо отвечал Муравьев, — и вы можете располагать ею, как хотите.

— Но я просил бы вашего совета, — настаивал почему-то Некрасов.

— В таком случае, не советую, — отрезал Муравьев, и Некрасов ушел как оплеванный, сопровождаемый брезгливыми взглядами всех.

Герцен сообщал в «Колоколе», со слов петербургских газет, будто «Муравьев, по-видимому, небольшой поклонник виршей Некрасова, заметил ему: я желал бы вас отстранить от всякой круговой поруки со злом, против которого мы боремся, но вряд ли могу». И Герцен прибавлял от себя: «Ха, ха, ха...».

Так вот: все это ерунда. Как живо описано в 1937 году событие, которое произошло в 1866-м! Подозреваю, что Корней Иванович, мастер юмора и сатиры, мог сочинить все это, включая великую идею «учитель-перед-именем-твоим», из протестных чувств к совсем другой, не царской тирании. Когда нет практически никакой надежды на открытие архивов, то мистификация становится приличным оружием в руках свободолюбивой интеллигенции. Кстати, граф Михаил Муравьев-Виленский — для одних «вешатель», а для других — декабрист, в январе 1826 года посаженный в Петропавловскую крепость, — к которому Некрасов якобы приставал со своей одой, скончался в том самом 1866 году. Говоря о двух «Современниках», журнале Некрасова и театре Ефремова, разделенных целым веком, мы видим, что стоит хорошему человеку назвать свое детище «Современник», и проблемы ему обеспечены. Пушкин начал первым — и дал, как наше всё, импульс на все времена. Основав в 1836 году журнал с тем же названием, он успел увидеть только три его выпуска, после чего случилась роковая дуэль.

Вы поняли, что поэму Некрасова сочинил Чуковский?

Будь я мистификатор, можно было бы устроить славной истории с *коленями* и *учителями* не менее славное продолжение. Например, почему О. Н. Ефремов и В. Я. Виленкин не здоровались в последние годы. Отчего они поссорились? Почему Виленкина, одного из главных создателей театра

«Современник», стоявшего в 1956 году за режиссерским пультом на знаменитых ночных репетициях, ученого, вырастившего на кафедре искусствоведения Школы-студии МХАТ армию народных артистов обеих стран (СССР и России), фактически вычеркнули из истории обоих театров? Почему Виленкин и его самый любимый студент Олег перестали общаться, перешли на «вы», а когда Виталий Яковлевич умер, то тело его из МХАТ вынесли через боковую дверь, почему? Любя, он признался в любви, что разрушило их отношения. Олег вскипел: так вот что означала эта многолетняя дружба, с поездками к морю, с переходом на «ты»!

Можно бы все это назвать мистификацией: никто не держал свечку. Отношения любых двоих людей всегда тайный театр, даже если каждое движение селфить для инстаграма. Будь я мистификатор злой-презлой, как Чуковский в 1937 году (и я его понимаю), я бы придумала историю, как нехороший человек-артист, возглавивший в 1970 году не что-то там, а целый МХАТ (модель мира, спецпроект эпохи, распределитель потоков фимиама), из которого Виленкину пришлось уйти в 1951 году (а работал он там давно, с 1934-го), так вот злой мистификатор должен был бы придумать байку, как просыпается однажды начитанный парень Олег, дрожа от обычного своего желания преклонить колени пред именем учителя, и вдруг по буквам, по-мхатовски четко проговаривает впервые в жизни фамилию В-и-л-е-н-к-и-н. И вдруг понимает, что фамилия подозрительная. Муравьев-то, который типа вешатель и которому Некрасов, якобы спасая неспасабельный «Современник», зачитал оду (о чем сообщила Чуковскому газета «Северная почта») — получил от царя почетное прозвище Виленский. От того же города Вильна (ныне Вильнюс), что и фамилия «Виленкин».

Потасовав историко-географические карты, наш герой, внезапно проснувшийся от острого чувства благодарности, вдруг должен найти созвучия между словами «Виленский» и «Виленкин», а также двумя «Современниками» XIX и XX веков, испугаться звона межвековых рифм и сойти с тропы любви, оставив нас всех в тягостном недоумении. Такие хорошие люди — Ефремов и Виленкин — и вдруг расстались. Причем Виталий Яковлевич умер (1997) всего на три года раньше Олега Николаевича (2000), хотя родился на шестнадцать лет раньше (1911). Словом, кругом виленско-современниковская интрига длиной в полтора века, а нам уже и не до того, отчего разошлись любящие сердца. Нам, оказывается, надо еще успеть расшифровать три мистификации — от Некрасова до Чуковского, связанных полу-придуманной «Северной почтой». А потом еще успокоить школьных учителей, привыкших ко

вполне определенной, одобрительной трактовке знаменитой фразы о *коленях перед именем*. Но все было не так. Прочитайте как-нибудь это стихотворение полностью, в контексте. Театр. Не то.

А вот — правда: папка «Театр «Современник» Заявления об увольнении 1965—69 гг.». Честное слово, там не шутили с чувствами. Список увольняющихся — глаза разбегаются: Даль О. И. (31 марта 1965-го, на кусочке листа), Лебедев О. Л., Васильев И. А., Волчек Г. Б. Вы не ослышались: Волчек Галина Борисовна просит 2 марта 1969 года освободить ее от занимаемой должности режиссера театра «Современник» по собственному желанию. И внизу — растекшаяся слезная капля величиной с кулак.

Но, как мы знаем, обошлось. Адресат, главный режиссер, просьбу не завизировал. Слеза Волчек есть, подписи Ефремова нет.

*

В августе 1960 года в дневниковых записях появляются милые человеческие планы: наряду с макетами «Чайки» и «Вкуса вишни» написать статью в «Вечерку», предисловие к книге Ершова, а также вылечить зубы, начать курить трубку (была такая попытка), привести в порядок костюмы и обувь, отдать в чистку дубленку, наметить план чтения. Последнее — константа: что и когда читать. Это всегда так, до конца.

После 1960-го он усиливает легенду и пишет: «Театр возник после смерти Сталина на рубеже двух эпох...» И разворачивает новое полотно. И капает немного знаменитой капли раба, хотя не мог не знать, что не было у Чехова таковой капли. Сетует, что «многое фальсифицировано» и «мы много не знаем из прежней советской культуры и мировой в особенности». То есть да, мы мхатовцы, станиславцы, но — первое, главное, опять и опять: настоящая жизнь человеческого духа на сцене, коллективизм театрального искусства, единство всех компонентов. Это его настольный рабочий блокнот. Словно что-то стопорится, из самого горячего.

Пресловутая *жизнь человеческого духа* возникала в его текстах и с приложением *живая, и настоящая*, и он все ищет слово, чтобы заставить формулу задышать полной грудью. Позвольте помочь, Олег Николаевич: нет духа человеческого, дух — он свыше. Потому и сбивает формула. Потому и убивает, что ваше видение человека настолько высоко, настолько материалистично и даже атеистично, что не мог этот лук выстрелить — чтобы вечно летела стрела. Слаб человек без Бога, оттого и начинается

усталость:

«Больше всего утомляет ответственность. Груз невыполненных обязательств — гнетет. Не надо писать манифесты, программы — это все в спектаклях, в произведении». Он не в силах отказаться от своей веры. Приходит понимание: «Сейчас создание нового театра — не проблема». Это уже шестидесятые. Была проблема — нет проблемы. Есть другое, страшнее: «Все было. Помещение было, даже ставки дали, а не вышло — энтузиазма не было». В ту минуту, когда четким, трезвым, аккуратным почерком он выводит чудовищные слова — *не вышло* — и «сейчас мы подаем на звания». Ему неудобно, что даже его ученики и артисты других театров, слабее наших, имеют звания, а мы нет. «Живем среди людей, которые подчиняются нормам жизни в нашей стране и почему мы должны эпатировать?» Вскоре Ефремов начинает сочинять трагедию. Революционный принцип ансамблевого театра разбивается о нормы жизни. Но кровь — это в записках. В дневнике, к которому он возвращается все реже. На поверхности — устойчивая стилистика вроде как для газеты «Ленинское знамя».

Он уже научился писать первоклассные статьи в любые газеты, где умело толкует простому читателю о выборе репертуара и способах порождения спектакля. На поверку выходит, что все всё видят и прекрасно понимают: вот оно искусство-то как делается! С психологической остротой! Спектакль «Четвертый» по пьесе К. Симонова, написанной специально для «Современника», «Пять вечеров» по Володину — и возвращение к пьесе «Вечно живые», с премьеры которой прошло уже пять лет.

В 1963 году становится еще хуже: не связи, а видимость связей. Записка после спектакля «Назначение». Штампы — ладно, они еще органичны. Но хуже, что началась видимость. Делаешь замечание актеру, а он делает вид, что выполняет. Неуважение к режиссеру? А в то же время труппа млеет от счастья, а потом каждый пишет по актерской книге, где вспоминает минувшие дни как непрерывный поток любви, встреч и застолий. Знал ли кто-то из счастливых труппы «Современника», какие кровавые кошки скребли на душе у их *фюрера*? Кличка-то, кличка!

В 1964-м снимается и в феврале 1965-го выходит на телеэкраны фильм о войне Сергея Колосова «Вызываем огонь на себя», где у *фюрера* небольшая роль дяди Васи, партизанского связного. Фильм о подпольщиках, основанный на реальных событиях на Брянщине. Повесть и сценарий по ней (вместе с режиссером Колосовым) написал Овидий Горчаков, бывший военный разведчик, один из прототипов легендарного

киногероя — майора Вихря. Военная тема к 20-летию Победы набирает обороты, вернулась она и в праздничный календарь: с 1965 года 9 мая стало выходным — после большого перерыва (с 1947). Л. И. Брежнев вернул к юбилею всенародное празднование Дня Победы.

В промежутке между собственно Победой (1945) и возвращением праздничного дня (1965) — обратите внимание — пьеса Розова «Вечно живые» и спектакль по ней, с которой начался будущий «Современник», выглядела как своеобразный протест молодых. Об этом сейчас не задумываются, но обратиться к событию, память о котором убрана из праздничного календаря, это совсем не то же самое, что поставить спектакль о недоразумениях между школьниками.

В 2020 году отмечается уже 75-летие Победы, парад стал грандиозным и само собой разумеющимся, а в 1956-м парада не было, выходного не было, память о войне была скрытой, ветеранов не чествовали, почетными гражданами своих и чужих городов они не были, трагическое сознание накапливалось. Именно сейчас, спустя десятилетия, трудно понять — как такое может быть: забытые герои, отмененный праздник, как?

Осень 1965-го. Блокнот полон цифр — деловые связи, телефоны, все по гастролям, фамилии — и вдруг: *наплевательское отношение к искусству*. Труппа. Родня. Все женщины прекрасны и любимы. Молва приписывает ему то одну, то другую, а он, между прочим, уже три года как снова женат — на Алле Покровской, актрисе «Современника» и дочери знаменитого оперного режиссера. Все его жены чем-то похожи: милы, но не красавицы, способны, но высот в профессии не достигли. Все любили его самозабвенно, с обожанием, чем-то напоминая мать, — кажется, это пугало его, способствуя в итоге распаду браков. Так распался и брак с Ириной Мазурук, дочерью прославленного героя-летчика — правда, в загсе он с ней не был, но свадьба у них была. И любовь была, и дочь Настя — и кончилось все грустно, как всегда.

Его любовь часто делилась на двоих, на троих, как будто он боялся, что слишком сильное влечение к одной женщине отберет у него его дело, его театр. Он не играл свадьбы и с Ниной Дорошиной, но любил, говорят. Она вышла замуж за другого (других) и не пошла за Ефремовым во МХАТ, когда он оставил «Современник», чтобы возглавить главный театр страны. И это тоже не факты, потому что их тоже можно передать иными словами, получится другая целевая картинка. Сама Дорошина в телеинтервью говорила, что *никого к себе не пускает*. Душа не нараспашку совсем. Не путать с экранным образом. Все думаю: как объяснить читателю, что в ряде

творческих случаев половая жизнь имеет второстепенное значение для персонажа? Поверьте, так бывает, особенно у Весов и Котов — а Ефремов как раз Весы и Кот (Кролик), и я несу эту чушь для тех, кого может убедить хотя бы гороскоп.

Тема «Ефремов и женщины» для меня закрылась довольно быстро. Я понимаю, что есть читатели, обожатель-но глядящие в чужие постели, но для них понаписана прорва глянцевого чепухи, там все наперекосяк. Откуда автору знать, что делал Олег Николаевич с Анастасией Вертинской летним вечером у моря? Сестра ее, тоже знаменитая актриса Марианна Александровна, сказала мне, что *у них был роман*. Желтая пресса считает, что О. Н. с огромным букетом взлез на балкон ее гостиничного номера с целью выразить чувства. Пишут, что дело шло к свадьбе, чуть не платье сшили, но она передумала (остыла, уже поняла и прочее).

— Олег Николаевич, она сама в нынешних выступлениях не упоминает вас как бывшего любовника, а лишь как режиссера, причем коммунистического человека, строившего театр на коллективизме. Немножечко относит вас в сторону от себя. Для женщины со вкусом одобрительные воспоминания о ваших чувствах и букетах выглядели бы странновато (мужчина взлез на балкон с букетом — из какой это пьесы?), а травить байки для публики, уже читавшей про несчастный букет, некомильфо со всех сторон. Если автор не знает, с какими цветами и чувствами взлез О. Н. к А. А., но пишет, что балкон, луна и ночь над морем, то текст его или фантазиен или, скажем прямо, лжив.

— Пусть говорят. Но лучшей темой для любого актера является его работа. Это главное. Я и в последний свой год еще думал, что любовь, ушедшая из моей души, любовь к людям, к женщине, к дому — еще может вернуться. Помнишь мои стихи, посвященные Рите Куприяновой? Все так и осталось. Женщина, кто бы она ни была, должна то быть, то уходить, то привлекать, то отталкивать — играть. Словом, образ и роль, а не человек.

— Хорошо, оставим женщин в покое. О работе так о работе. Я говорила о вас, Олег Николаевич, со многими людьми. Среди них был режиссер: народный артист России Александр Галибин. Помните, вы вместе снимались в фильме «Батальоны просят огня»? Он был молодой совсем, играл старшего лейтенанта Кондратьева, а вы — полковника Гуляева. Галибин навсегда запомнил ощущение — как это: играть вместе с вами как партнером по роли. И он же, Галибин, совпал со мной в ощущениях: до нынешнего года он тоже живет в вашем присутствии. Вы есть, вы рядом. Никакого ухода, никакой разлуки, хотя прошло уже двадцать лет. Он рассказал мне, как вы приезжали к нему в Петербург на

спектакль «Три сестры», поставленный им с весьма пышными артистками...

— Да, его тогда заклевали, что это не *три сестры*, а *три поросенка*. А я ему еще сказал, что это не Чехов...

— ...и ваша реплика несколько его не обидела.

— Потому что он занят творчеством. Как я, думает о деле в первую очередь. *Кто я?* Какое творчество меня ждет? Эта тема началась в юности, выросла из детства, стала пожизненной. С ней все связано.

— Творчество — вообще главный вопрос в русской культуре. Я думала, Олег Николаевич, о творчестве актера с невероятной интенсивностью, читала ваши взрывные заметки, сострадала вам. Религиозный вопрос и мирской одновременно. В религиозной части актерства — лицедейство и неприятие, в мирской — кумиростроение. Театр — эгрегор. Как невозможно войти в писательство, не вызвав насмешек и подозрений (батенька, да вы в пророки?), так и с актерами нельзя разговаривать без учета их познаний во второй реальности. Актер туда ходит не как на работу, а прямо на работу. Зрителю дают билет — смотри, ты тоже человек, у тебя искра, до тебя тоже снисходил Дух, ты можешь свидетельствовать о нем. А пока не можешь — посмотри, как это делают другие. И ничего страшного: ведь учат детей молиться. Приводят малышей в храм, показывают, где алтарь, где свечной ящик.

— Ты вольна рассуждать, но когда перед тобой театр и живые люди с предельно натянутыми нервами, рассуждать уже некогда. Всегда в потоке, он никогда не отпускает, особенно если ты ответственный человек. Закрытости театрального сообщества не понять, пока не получишь по лбу. Актеры — как цыгане или евреи: гонимы, ах-вы-конокрады или эти-банкиры-шинкари, но без танцевальных и финансовых услуг этих изгоев человечество что-то не обходится, зовет их на помощь.

— С творчеством тройная засада: во-первых, философия принятия или резкого отторжения творчества не решена в религиозном дискурсе каким-нибудь общесогласованным образом: позволено человеку творить или нет? Бог все сделал или мы имеем право доделать за ним? А если мы имеем право на творчество, то на какое именно? И тут идет во-вторых: творчество актера непонятно. Сделай мне меня? Ты — это ты или уже не ты? Легче мне, зрителю, если я потрогаю тебя, поцелую, влезу на сцену со своими наглыми цветами, не понимая, что я, наглый зритель, со своим билетом за свои деньги похож на фикрайтера, дописывающего «Чайку» по своему произволу. В-третьих, у актерского творчества, если оно так позволено, должен быть интимный угол, где актер, как писатель, кладет перед собой

бумагу; как певец — распевается; как балерина — проходит ежедневный класс; как художник — покупает и смешивает краски. Актер где-то входит в образ, но вот где он это делает и когда выходит обратно и выходит ли — об этом путешествии написано море актерских книг. Но людям не объяснишь, насколько они далеки от понимания происходящего. Зрители видят только результат. Спина прямая, как у голливудского дьявола на рекламном плакате, прямой лицевой угол, как у мраморного римского патриция. Что-то я разговорилась, словно стала вами.

...Как хороша пятиминутная влюбленность! Мед горячим холодом ложится на кожу сердца. Все старые мысли проносятся по новому руслу и прекрасно выглядят откровениями. Ты не человек с поджелудочной, ты воронка света, еще не разобравшаяся — вбираешь или отдаешь.

О закулисье думаешь и думаешь. Можно? Знание состава микстуры не мешает мне пользоваться микстурой. Есть ли тут параллель? Мы говорим, и я влюбляюсь, и никогда ничего подобного не было и не могло быть, и его обаяние тут ни при чем.

Часть третья
ШЕСТИДЕСЯТЫЕ И СЕМИДЕСЯТЫЕ

Оттепель

Снова дневник Ефремова — запись, от которой хочется плакать. На дворе осень 1962 года, в дневнике главного режиссера театра — сомнения в реализуемости его дела. Ничего этого не вынесла на поверхность ни желтая, ни белая пресса, но плакать хочется, потому что я вижу эти строки, писанные синими чернилами на тетрадных листах в клеточку. Листы вынуты — даже выдернуты, хоть и аккуратно, — из тетради, которая не сохранилась:

«Давно уже собирался начать этот дневник. Он мне необходим как отдушина. Иногда кажется, что всё не выходит, не получается; или готов совершить что-то резкое, крайнее, или слишком хорошо. Вот тут, чтобы не торопиться с решениями, надо поделиться с дневником и отложить их...»

Принципиальная запись. Она страшна еще и потому, что всё вроде бы получилось. Всё, даже здание на площади Маяковского. Круче некуда. А он пишет: «Возможен ли театр единомышленников? Каков режиссер в нем? Какой театр должен быть и возможно ли его сделать нам — т. е. мне со студией «Современник», или как нужно воспитывать актера? Что такое актерское искусство? Вот эти вопросы. В конце сезона можно будет подвести итоги. Совет не желает встречать новый год всем вместе в театре. Вводить такую традицию. Особенно Козаков. Вечером ребята (молодежь) читают пьесу сделанную ими самими по сценарию «Обманщики». Совет целиком отсутствует (кроме Щербакова). Вот вам подлинное строительство театра!? Из труппы половины тоже нет. Сергачев и Круглый конечно тут...»

— Они уже звезды, Новый год хотят встречать дома. Вы строите театр-семью, они — ходят на прекрасную работу, возводят лестницу к славе, получают ее. Успех — самое тяжелое испытание для человека. Вам в школе не говорили? Нам тоже не говорили. Нам даже слово «успех» не часто попадалось, а сегодня оно заполонило все вокруг.

— Мой дневник в те годы преобразуется в записные книжки режиссера, я все чаще пишу заметки о профессии: «9 декабря. Самое главное в любом искусстве — это глубина и степень познания. Через свою специфику. 6 февраля. Крепнет сознание, что театр такой какой задумывался немислим. Кваша подминает все под свои желания. Козаков под свои и т. д. Регулировать эти желания трудно. Наконец начинается мелкое предательство и хамство. С одной стороны кандидаты —

неуверенные в себе, иногда неспособные или нераскрытые, иногда зажатые, и во всяком случае такие, что на них невозможно строить репертуар. С другой стороны «старики». Одни самодовольны в своей заштампованности, другие уже пребывают в такой стадии ощущения своей незаменимости и т. д., что отдача себя делу уже отсутствует. А мне надоело. Я не верю им. Я уже начинаю не верить себе. Поглядим».

— В 1961 году прошло первое восстановление спектакля «Вечно живые». Узнав об этом, я поняла, что вы хотели еще раз поднять их всех в бой.

— 22 апреля я написал: «Спектакль «Два цвета». Идет уже 4 года, но все еще живой. Очевидно верно замешан. Всё на человеческой основе. Любовь, страх, ненависть, пустота и т. д. Кваша очень культивирует героическое в себе в ущерб характеру. Выпирает его вкус. Дурной. Но моменты целомудрия хорошие. Фомичева в себе. Для роли <...> — не то самочувствие физическое. Она должна заполнять собой сцену, юмором, движением, взглядами и т. д. Земляникин — весь в характерности. Здесь перебор. Много играет пьяного. Гусев — очень благополучный. Нет II^{го} плана забот, неудач и т. д.».

— Вы чрезвычайно спешите записать это все, почерк летит, даже *второго* плана написано римскими цифрами, чего грамотный человек не сделает в простой фразе, разве что голова переполнена параллельными заботами.

— Я начинал не только понимать, а плечами, кожей ощущать ответственность. Режиссер берет на себя ответственность не за спектакль — за жизнь актера, за стены театра. Он перестает принадлежать себе. В центре его жизни — *другие*.

«Фролов еще зажат. Нет полета и легкости в выражении мысли. Нет адвокатской профессиональности.

Рашевская чуть-чуть продвинулась, но физически себя никак не распределяет. Нашла легкомыслие, но этого мало. Нужно еще и «тоска по лучшему».

Ардов никакой. Ничего не нашел, ни во внешнем облике, ни внутри — психолога Соколова в характерности, но не более.

Сергачев серьезный — надо подсказать интересную сверхзадачу.

Покровская энергична, с юмором, но не самостоятельна. Главное ей — раскрыть свое, свою индивидуальность (годом позже, напомним, они поженятся — раскрылась ли в этом ее индивидуальность? — *Е. Ч.*)

Евстигнеев все хорошо, но успокоенно, не остро. Хорошо стал Давыдов.

Тульчинский — переход неоправдан.

Десницкий очень непохожий.

Щербаков — (речь) и <нрзб.> в широте и не в крике.

Хр<...>кин и Попов — формальны, исполнительны (неинтересны).

Дорошина — нетрогательна, т. к. не всерьез обстоятельства.

Общий недостаток — физика. Отрыв словесного действия от физического. Это главное. (Станиславский через толстое стекло.) Спектакль заделан именно в таких связях, и где это сохранилось и взято на вооружение, там рост.

Очень все грязно — мизансцены спутанны. Много отвлекающих мелочей. Много на самочувствии, на характерности —

2 мая. Кругом празднуют, а я в театре — мне беспокойно. Разгулялась постановочная часть. Распределили премии — и поднялось... Надо разбираться.

Л. В. — рассказывает о Козакове, Кваше — как «гнут» свои права. Чистое дело строить трудно с эгоистами. Надо только не разочаровываться в принципах, а твердо стоять и быть самому примером. А эти дети интеллигентных родителей слишком умны, хитры и эгоистичны. Всё только для себя — ничего другим и делу. Наверное я тоже такой. Только уж очень связал себя делом. Поэтому уже не «свободен». Надо постепенно, день за днем, через работу, через искусство воспитывать людей. Не пропускать ни малейших проявлений ячества, премьерства и т. д. Главное не падать духом!!»

— Я переписывала фразы из дневника, следуя за вашим почерком, дыша той же бумажной пылью, листая время «Современника» в прямом смысле своими руками. 256

Для восприятия рукописных документов нужны железные нервы, скажу я вам, Олег Николаевич. Куда как проще листать книжку. Кто-то уже все за тебя сделал: прочитал, нарыдался или насмеялся вволю, выбрал, прокомментировал, убрал лишнее, типография все аккуратно похоронила в прекрасных досках переплета. А живой документ — архивное чудо, особенно если ты знаком с психографологией, это дает эффект, сравнимый с ударом.

— В те начальные шестидесятые началась и моя карьера драматурга. Началась неудачно: «**20 мая.** Прогнал «Чудотворную». Первый раз по сути дела. Опустились руки. Жизнь не завязывается. Так как у меня положение автора пьесы, то думаю, что плохая пьеса, а думать дальше и работать уже не хочется. Так я режиссер — думаю, что не интересно решены сцены. Прорезываются Соколова, Тульчинский... Но все остальное удивительная

беспомощность и неталантливость ребят».

— В программах «Современника» этого спектакля нет. Я листаю сборник, составленный прямо по grossбухам дирекции: тут все артисты, все спектакли, все статьи в прессе... Вашей пьесы там нет.

— Она не получилась. Поставили «Без креста» как советскую трагедию. Я все записывал как чувствовал: «Крынкин, Ардов, Гусев, Сабинин (2^{ая} пол), Климова, Рашевская, Адоскин — совсем плохо... Галя Волчек совсем не занимается ролью и может прийти к краху. Фомичева бедно, хотя уже прорезывается. Бедна натура, бедна палитра. Следующая неделя — буду собирать спектакль. Музыка, перемены, шумы, костюмы, гримы и т. д. Надо делать концовки. Надо сделать текст в лит — окончательный. «Все делай...» — и не охота... Проба современной трагедии — а студийцам во-общем то **наплевать**. И поэтому скучно».

— Они прекрасные актеры, они ваша семья — во всех смыслах слова. Но с момента провала всей затеи с идеей *трагедии в советском театре* я вижу новое: отчуждение, новый виток легендирования для газет, уход в любовь. Кстати, мне чрезвычайно нравится читать ваши микрорецензии на спектакли других театров.

— Я люблю смотреть спектакли. Я и тогда пошел в театр и записал: «2 июня. Посмотрел «Турандот». Сейчас бы Вахтангов не разрешил бы этот спектакль. В фойе зрители сравнивают с «Голым королем». Как не послушать, что говорят зрители в фойе? А наш *трагический* спектакль — другой — вышел 17 июня 1963-го. («Без креста» по мотивам повести В. Тендрякова «Чудотворная». Постановка О. Ефремова. Режиссер Г. Волчек. Художник В. Доррер.) Газета «Советская культура» дала заметку с чудовищным заголовком «Оптимизм истории». Потом, в 1967-м, записали радиоспектакль, я читал *от автора* и думал, что делать дальше.

*

А сейчас — самое трудное. Поворот, которого никто не заметил. Все будут удивляться, когда в 1970 году Ефремов уйдет из успешного, любимого публикой «Современника» во МХАТ. В прессе буря, вопросы, страсти, в труппе МХАТ брожение, мемуаристы оттачивают перья, а критики толкуют почти по-гамлетовски, будет или не будет, но правды не знает никто. А правда находится в одном дневниковом фрагменте 1962 года:

«С «Чудотворной» — грустно, что основатели незаинтересованы в

этой работе, которая должна быть программной на данном этапе. Трагедия! За такое количество лет впервые трагедия, на современную тему. Это принципиально.

Как вообще дальше жить и работать в «Современнике» не знаю. Или появилось недоверие ко мне, или чересчур большое зазнайство, или наша система не годится, или существуют серьезные внутренние разногласия? Не нравится Кваша. Недоволен собой, находится в мерлихлюндии, и ничего не делает, чтоб из этого выйти. На словах винит себя. 16^{го} премьера — посмотрим, что получится. Это дни надо преодолеть себя, и работать с верой.

Пускай они не верят. Хотят играть, что полегче и повыгоднее. Дорошина, Кваша, Козаков и т. д. Если в корне не поломать отношение к искусству, дальше дело не пойдет. Как Кваша репетировал Осборна, с каким увлечением, но — на мой взгляд неинтересно, но как хотел!! Или «Двое на качелях». Я не хочу такого театра. Иллюстратора психологических пьес. Мне это неинтересно. Но очевидно выгодно. Зрители это любят и т. д. До конца сегодня надо во всем этом разобраться».

— Олег Николаевич, помните страшное письмо Станиславского 7 ноября 1906 года к Леонидову? Я цитирую с дрожью: «Режиссеры, исполняя работу за артистов, принуждены умолять, упрашивать принять благосклонно или просто вникнуть в то, что сделано ими за самих артистов. Эти случаи нередки в нашем театре, и тогда, сидя за режиссерским столом, испытываешь обиду, злость и оскорбление, которые не всегда может сдержать в себе смертный человек».

Вообще-то на пассаже из дневника Олега Ефремова «Я не хочу такого театра. Иллюстратора психологических пьес. Мне это неинтересно. Но очевидно выгодно...» — можно закрывать эту историю любви. Однажды художника ужасает его детище. Дело известное. Написал, поставил, создал — держись: ты всегда узнаешь кое-что новое. Старая частушка: *как-то в море водолаз утопающую спас, а когда на ней женился, сам пошел и утонул*.

Шутки шутками, но не обойти главной мысли: кто вы, Олег Николаевич, по своей художественной сути? Отсюда, из 2020-го, я уверена, что Сирано, но мало ли что я думаю? Памятный пассаж из дневника 1948 года, когда юный Ефремов, вполне осознавший свое актерское призвание, подходит к теме предназначения, там выкрик «хочу играть Сирано». Он стоял перед моим мысленным взором неотступно: хочет играть героя, «внутри я герой», но что-то не так с фактурой, или ее неправильно оценивают окружающие. Назревает невидимый, подспудный конфликт.

Он сказал это сам. Написал в дневнике, что хочет быть Сирано еще в 1948-м, в Школе-студии, через год после истории с памяткой курсу — той истории, которую потом ошибочно назовут клятвой на крови. Ничего подобного — кровавого — тогда не было. Кровь началась потом.

*

В 1962 году в труппу пришла удивительная, необыкновенно энергичная и светлая Елена Миллиоти. Еще студенткой она сыграла в знаменитом ночном спектакле «Вечно живые» 15 апреля 1956 года, потом работала во МХАТ, но все же ушла в «Современник» — туда, где, по мнению всей тогдашней Москвы, билось живое сердце театра. Через много лет я спросила у нее — мы беседовали в репетиционном зале «Современника» на Чистопрудном бульваре, 19, — о непоставленной пьесе Ефремова, вообще о его трагедии.

Черникова: Есть вещи, не отраженные в мемуарах и вообще нигде. В 1962 году Олег Николаевич пережил удар, касавшийся именно его взаимоотношений с труппой. Он написал трагедию и хотел ставить, но труппа не справилась.

Миллиоти: Я первый раз слышу, чтобы Олег сам написал... Не знаю, где это было. Какую трагедию он ставил, чтобы труппа не знала? Я в ней была, извините. Кто играл, интересно? Что это за записи такие? Это вообще, вам бы любой сейчас сказал, и Галя Волчек сказала бы, что этого не было. Я не знаю, кто фальсифицировал или кто это придумал. Такого не было, чтобы мы в труппе не знали, что Олег писал! И чтобы он не прочел на труппе! У нас было принято читать на труппе любую пьесу, обсуждать ее и говорить, что в ней хорошего, что плохого. Потом голосовать за то, чтоб принять ее к постановке. После этого только репетировать. Значит, он это делал подпольно... Может быть, он где-то подпольно написал, кого-то подпольно привлек и стал репетировать. Труппа этого не знала. Вы сейчас говорите вещи, которые... нонсенс для меня. Я совершенно уверена, что... ну кого еще из труппы взять... Витю Тульчинского, Володю Суворова... они вам скажут, что этого не было. Что Олег Николаевич сам написал... Олег Николаевич никогда не писал ничего сам! Нет, вы знаете, это настолько... неправда!.. В труппе был мой муж Фролов, я была, моя подруга Галя Соколова — мы бы знали. Да ни у кого бы рука не поднялась... как сказать... не выпустить то, что сделал Олег. Да вы что!

Черникова: Есть еще один, можно сказать, свидетель, хотя в событиях

1962 года он не участвовал.

Миллиоти: Кто?

Черникова: Анхель Гутьеррес, режиссер, друг Олега Николаевича.

Миллиоти: Как жалко, что Алла Покровская умерла!

Черникова: Я, к сожалению, не успела с ней поговорить...

Миллиоти: Да, Алла была моя подруга, мы учились вместе. Она, конечно, знала бы. Может быть, у него тайна была... И о чем была трагедия?

Черникова: Я и хотела у вас выяснить. Незадолго до кончины он был в Мадриде у Гутьерреса, они близко дружили. Анхель, бывая в Москве, останавливался у Ефремова дома. И в беседе с ним Олег Николаевич вспоминал свою недопоставленную пьесу как трагедию жизни. Он со школы пытался быть писателем: стихи, проза, пьеса. В дневнике есть и задания самому себе: написать рассказ, дописать пьесу.

Миллиоти: Мы никогда не говорили об этом, я первый раз от вас *это* слышу. С кем он мог репетировать? Может быть, Кваша... Но Квашонок проболтался бы Гале Волчек. Однозначно! Они так крепко дружили, что если знал он и не знала Галя — этого не могло быть.

Черникова: У него были режиссерские записи. Дневник: кто зажат, почему, как поправить...

*

Снова дневник: «20/IX—63. Начался новый сезон 1963—64 гг.

Начался смутно. Выпустили заново «Без креста». Ушаков не разрешил играть. Я позвонил в Ц.К. - разрешили сыграть один раз. На спектакле был Л. Ф. Ильичев, и на следующий день было совещание у него в Ц. К. Об этом напишу специально. Сейчас пишу, чтобы затравить ведение дневника, т. к. в прошлом сезоне он не получился».

Дневник не получился и в новом сезоне. Следующий блокнот — попытка уже 1965 года, июнь 2–5, Ленинград, уже поставлен «Сирано де Бержерак» в переводе Юрия Айхенвальда. Уже проникает в душу истина, что О. Н. и есть Сирано. А ситуация у него в 1964-м и 1965-м уже гамлетовской силы: быть или не быть в этом театре вообще?

«Дневник гастролей» 1965 года содержит профессиональные соображения: вводы для гастролей. Имена. Смысл искусства. Но — первые листы вырезаны. И вырезанность острым — возможно, ножницами — говорит, что Ефремов всегда писал этот дневник для условного читателя,

коим сегодня оказалась я. Что он вырезал из последнего своего дневника, можно только догадываться.

В те же годы Ефремов много играет в кино. Его роли — одна другой звезднее, взмывают выше и выше, как ступени. Притом в совершенно разных жанрах: эпопея («Война и мир», 1965), комедия («Берегись автомобиля», 1966), кино для детей («Айболит-66», 1967). Каждый фильм зрители встречают с восторгом. К «Трем тополям на Плющихе» (1968) обожание достигнет всенародного уровня, окурит фимиамом, поднимет его на высоту символа.

Во внешней реальности Олега Ефремова все великолепие славы, дивная жизнь в лучах, восторг и обожание женщин — все это очень мило, но второстепенно. Когда в конце тех же шестидесятых он пробуетеся к Григорию Козинцеву на роль короля Лира, тот ему отказывает из-за «слишком молодого лица». Хотя в «Айболите-66» лицо ничуть не помешало сделать старика из молодого — гримеры работали превосходно. Сделать молодого из старика действительно трудно, но не наоборот. Скорее дело в проклятии ампула. Маска приклеивается не столько к артисту, сколько к глазам зрителя — и коллег. Та же беда постигла многих великих, которым приходилось доказывать, что они умеют играть гениально, и не только Семен Семенычей (Никулин, «Бриллиантовая рука») и Леликов (Папанов, там же).

В ампула социального героя в те годы если вляпался, то еще долго будешь условным комсомольцем. В нашей стране есть артист, 18 раз сыгравший Ленина. Он в конце концов так с ним сжился, что счастливо пережил многих коллег-артистов в прямом, физическом смысле. Видимо, *Ленин-всегда-живой!* — как пели праздничные хоры. Говорят, великая Фаина Георгиевна Раневская как-то отвесила поклон понятию *ампула*. «Все мои лучшие роли сыграли мужчины».

«Современник» и кино встретились однажды все сразу — в ленте «Строится мост». К 1961 году театр обрел не только дом на площади Маяковского, но и славу, в которой купался — весь. Было нелегко отпускать артистов на съемки. Ефремов однажды сказал «будем снимать свое кино» — и все действительно снялись. Сейчас, узнавая о фильме «Строится мост» (1965), зрители пишут на ленте под ссылкой: «Была Страна, были настоящие люди. Счастье жить и созидать с такими людьми! Кому не нравился совок, построили что-то? Ну так возьмите и снимите свое кино, и такое, чтоб потом ваши дети сказали вам спасибо, — сможете? А Ефремов — смог, и за это я говорю — СПАСИБО всем своим предкам, кто жил, любил, работал, как могли, как умели!!!»

В таком же тоне выдержана большая часть комментариев под фильмами, в которых снимались О. Н. и его товарищи по театру. Наши с вами современники воспринимают тот «Современник» как документ о созидательной, светлой, чистой жизни. Время от времени в ленту комментариев включается острый критик, жестко ругающий любую попытку найти в советском прошлом хоть что-нибудь хорошее, но его, как правило, критикуют за критику — и так далее.

*

В 1964 году поставлен «Сирано де Бержерак», тогда же ушел на пенсию Хрущев. Можно сказать, никакой связи, но этот год весь как заколдованный. Театр «Современник» гремит, ездит на гастроли. Вот список всех поездок театра за ефремовский период, то есть до 1970-го:

1958 — Иркутск.

1959 — Казахстан — Караганда, Темир-Тау.

1960 — Ленинград (март и декабрь).

1961 — Эстония; РСФСР — Кемерово, Новокузнецк, Новосибирск, Прокопьевск.

1962 — Ленинград; Грузия — Тбилиси; Азербайджан — Баку.

1964 — Кострома; Саратов.

1966 — Ульяновск, Мелекес; Армения — Ереван; Ленинград, Мурманск; Чехословакия.

1967 — Польша.

1968 — Тамбов; Ленинград; Литва — Вильнюс, Каунас; Калининград (Моск. обл.).

1969 — Ульяновск.

1970 — Узбекистан — Ташкент, Бухара, Самарканд; Казахстан — Алма-Ата; Калининград (Моск, обл.); Болгария; Румыния.

Зарубежных гастролей мало, и все — в тогдашние «братские страны». Конечно, «Современник» — театр официальный, свой (и Ефремов, и его ведущие актеры — члены партии), но все же недавняя студия, актеры молодые, горячие, вдруг да сморозят за границей что-нибудь не то? Время-то сложное, гаечки угасающей оттепели подкручивают постоянно, особенно после вторжения в Чехословакию в 1968-м. А началось это в том году, когда коллеги по ЦК отправили на пенсию буйного фантазера Никиту Сергеевича. А Ефремов со товарищи, не зная о тайных борениях в партийной верхушке, всё строили мост. Как ему тогда казалось — мост в

будущее.

В фильме «Строится мост», как в энциклопедии, сводные характеристики года 1964-го просматриваются без микроскопа. Всем, кому нужна хрестоматия года, смотрите: реплики, мода, проблематика, контексты-подтексты — всё на блюдечке. Волшебная Волчек волнующим виолончельным голосом допрашивает ухажера, чем она ему нравится. Получив ответ чем, резюмирует: «Это много!» Закачаешься.

«Фильм — не эпизод для «Современника», не «отхожий промысел», не просто очередной выход на экран двух-трех любимцев публики. Весь театр в полном творческом и административном составе прибыл в кино, отважился на необычное предприятие — сам поставил картину о людях, возводящих гигантский мост. Необычность, явная принципиальность такого похода вызывает обостренный интерес. В нем, в походе, должны были раскрыться и раскрылись многие возможности и «невозможности» сегодняшнего «Современника», — написал критик В. Кардин.

30 марта 1969 года беседа с Ефремовым о его первой режиссерской работе в кино появилась в «Строительной газете», с портретом. Очаровательно простодушна советская пресса: раз мост строится — значит строительство. Фильм уже вышел четыре года тому назад, но какая разница? Вообще тут абсолютное совпадение с истиной, поскольку мост через Волгу тогда действительно строился, именно тогда, когда снимался фильм по очерку журналиста Наума Мельникова. Он стал автором сценария, соавтор — Ефремов, он же постановщик. Сопостановщик и главный оператор — Гавриил Егиазаров.

В общем, Ефремов поднял всех заинтересованных лиц. Оргспособности его были необыкновенными. Говорить о фильме газетчикам он начал еще в августе 1964-го, задолго до премьеры. В «Московской правде» вышел материал «Снимает «Современник» — обобщение, однако. Пресса назвала находку с мостом удачной: «И мост, и фильм делались этим летом одновременно. Строители видели в актерах не гостей, а соратников по труду. Такая попытка запечатлеть жизнь вызывает чувство уважения. Кто заставил коллектив «Современника» работать столь требовательно и интенсивно, засучив рукава? Никто и ничто — кроме зова сердца». Альманах «Москва». Трогательно — и неповторимо.

Ефремов уже набрал опыт работы с газетчиками. В душе его буря. Он вполне созрел хлопнуть дверью театра. Дал интервью, из которого и следовало логически, и в заголовок было вынесено: *Мосты друг к другу*. О. Н. все лучше понимает, чем кончится дело, но сказать актерам не может — он действительно трепетно ответственный человек — что затея

единодушия и *театра единомышленников* проваливается. Мучился, не напрасно ли винит в этом коллег, нет ли тут и его ответственности. Но у него не было компьютера, чтобы разобрать на составляющие причинно-следственный салат коллективного творчества — сколько кто вложил и почему не сработало. Не было — и всё.

*

Если читать книги о Театре, написанные Немировичем-Данченко, а также Виленкиным в сотрудничестве с ним, то на картину тоже будет приятно посмотреть, и она другая, не *станиславская*. Писателю чуть-чуть легче: он пишет все-таки один. Театр — публичное творчество, у зрителя на глазах. Глаз этих много — плюс натруженные глаза театральных критиков. Артист на сцене один, а за спиной шепчутся тени в возрасте начиная от аристотелева.

Ефремов о своем первом театре рассказывал сам — в дневнике совсем чуть-чуть, больше в прессе, но *никогда* не руками литературных секретарей. Я поясню о секретарях, поскольку актерские и режиссерские книги далеко не все написаны теми персонами, фото которых помещено на обложке. А я хочу хоть криво-косо писанное, но руками того, чье имя в титрах. Прочитав, например, великолепную книгу И. М. Смоктуновского, я первым делом кинулась к его дочери, Марии Иннокентьевне: сам ли писал? Она рассказала, как выглядел процесс. Да, сам. Получается, он был первоклассный писатель.

Многие знаменитости — видимо, из-за своей тотальной занятости, — нанимают литзаписчиков, но честные люди потом еще и указывают в титрах, кто именно им помогал. Избыточно скромные — не указывают и клянутся везде, что писали сами. Так вот: Ефремов мог написать свою книгу сам, литературного таланта хватило бы точно. Но, во-первых, ему действительно было некогда, проза требует времени, досуга, тишины, нянек с супами-кашами, а во-вторых — с 1964 года он уже не был расположен к говорению прямой правды об окружающих в лицо этим окружающим. Он пришел к трагическому пониманию жизни, но об этом никому не следовало знать. Он уходил в себя, мог пить днями, мог не пить, но две боли свербили постоянно: невозможность любви к *той-самой-женщине* и нереальность ансамблевого театра с единомышленниками, с общением, с *мостами*.

В дневниках, написанных на фоне славы театра и постоянных съемок

в кино — а фильмы как на подбор («Живые и мертвые», «Строится мост», «Вызываем огонь на себя», «Война и мир», «Айболит-66»), — он пишет тяжелые слова. За год непрерывного общения я привыкла к его разным почеркам и уже знала, в каком состоянии написан тот или иной текст. Почерков было много. К 1964 году почерк стал уверенным, окончательным, быстрым, скупым, а стиль записей жестким, телеграфным, ассоциативным — теперь всё для себя. Прежние дневники еще могли намекать на возможного адресата, пусть призрачного, а теперь текст словно армейская койка — с одеялом, заправленным по линейке.

ДНЕВНИК, последняя тетрадь, 1965 год, «Дневник гастролей», Ленинград, 2–5 июня. Приложение — листок «Вводы для гастролей» — написано на выданном из другого блокнота линованном белом листке «24 апреля пятница» — это было только в 1964 году. То есть приложение про 1964-й, а гастрольные записи за 1965-й. В блокноте вырезаны не только первые листки, но вся вторая половина. Вырезаны, как и раньше, аккуратно. Оставшееся воспроизвожу постранично, нумеруя страницы:

«1. Худ. принципы — обязат.

Точка зрения труппы.

Доказать необходимость существующей структуры — принципами искусства.

2 июня. «Декабристы».

Начало гастролей

Статья Товстоногова.

Настроение труппы.

Накладки световые.

Замечания Волчек.

«Пафос». Внутр. Содержание.

Табаков — «не люблю этого в себе и других»,

Волчек — эстетический критерий.

.....

2. Новые задачи для стариков: сфера, то что называл К. С. «героическим напряжением». Шекспир. Пьеса в стихах. Натурализм-реализм. Школярство (умение правдиво, жизненно пребывать на сцене) —

3. или замысел — в этом современный актер художник. Кедров — Хмелев (Каренин).

Умение пребывать органически на сцене. Связывая это с бытом, реальным бытом — это первая ступень. Дальше — не отбрасывая уже освоенного — стремиться к очищению от внешнего быта. «Голой актер на голой сцене» — только он и его душа, мысли и т. д.

Новые задачи театра.

Надо точнее сформулировать. Трилогия подступы к этому.

Сейчас <нрзб.> прикрытый — комизм, характерность

4. влияния, штампы и т. д.

Борьба за укрупнение своего искусства. Вот где будет трудно **многим**. Табакову, Евстигнееву, Сергачеву и т. д. Так как все определит личность актера, его человеческая сущность, его **замысел**.

3 июня. «Народовольцы».

Актеры были добросовестны. Серьезны. С<нрзб.> сделал толковые замечания. Говорил о разнообразии ходов и о концовках. Свободин смотрел. Немножко наивно делал замечания. С интонацией «своего» ворчливого драматурга. Многие из молодежи не

5. понимают и не умеют действовать. Об этом необходимо поговорить. Это основа основ. Табаков от своего зажима вывихнул (или растянул) руку Вертинской.

Надо разобраться во **Фролове**. Он уже давно «непроцессуальный». Наиболее разработанное у него это злость, <нрзб.> крик. И Сергачев — вчера ему попало от Волчек («неживой», «сделанный») Сегодня от С<нрзб.> «Играет великолепно, показывает какой, а что — это совсем непонятно». С Сергачевым должен быть серьезный принципиальный разговор.

6. **4 июня**. «Большевики».

У зала большой успех.

Сделал замечания, которые свелись в основном к произнесению текста, к ритму. Смена кусков.

Все-таки лучшие исполнения (как отмечает критика и квалифицированный зритель) Евстигнеев, Кваша и т. д. страдают тем, что сидят на прошлом умении.

Строят искусство на игрании характера, образа. Не захвачены процессом мысли, а хотят продемонстрировать свое умение перевоплощаться (по-старому). Упускают действенный процесс.

7. Кваша очень эгоистичен в своем искусстве (паузы, остановки. Все время берет сцену «на себя»). От этого страдают сцены в целом. Спектакль от этого стоит. Не развивается.

Когда-то кто-то (Соловьева зав. отделом культуры Горкома) сказала:

«Вот во МХАТе играют, а в «Современнике» просто, как в жизни». Сейчас у нас наметилась опасность: «Вот в «Современнике» **играют...**» Очень консервативны наши «старики». Удобно, как раньше. Можно ли с ними выполнить новые задачи театра «героического напряжения»?

8. Показательно: Земляникин после «Вечно живых» (где кстати играет пусто и не талантливо) сказал, вот это приятно играть, а эта трилогия...

Т. е. в старом спектакле «Вечно живые» у него было много прикрытий быта, не обязательно была напряженная работа **духа**.

5 июня. «Традиционный сбор». Спектакль утратил живую атмосферу. **Импровизационность** ушла (не слов, а действий). Очевидно, когда подробно не разрабатывается логика взаимодействия, эта логика устана-

9. вливается в процессе спектаклей, под диктовку зрителя, очень индивидуально (т. е. когда актер — зал, а не актер — актер — зал). Тогда фиксируется не исходное, что необходимо для живой связи, а фиксируются эл-ты процесса: оценки окрашенные в угоду зрителя, красочки, приспособленьица — все то, что должно рождаться заново, что и составляет импровизационность театрального искусства. Некоторые наши считают, что импровизационность это придумать новые слова,

10. новые миз-ны.

Импровизационность — это живой процесс: это пристройки заново, оценки заново, приспособления заново. Тогда возникают, рождаются краски. Я не говорю, что **общение** всегда **заново**.

В «Традиционный» и не только в этот спектакль, айв другие проникла эта болезнь. Что может этому противостоять? Первое — это подробная разработка взаимодействия во время репетиций. Второе: культура, мужество и достоинство актеров».

На этом дневник Ефремова остановился. Уже навсегда.

*

— Олег Николаевич, мне кажется теперь, что думать о театре постороннему — нелепо. Все равно додумается до ерунды, отвесит глупость. Театр — это когда А изображает Б на глазах у С. Все остальное вариации. Но я постоянно думала об актерах. Как играть в театре, который живет в идеологии? Как изображать любовь? Жить в СССР и не знать о расстановке приоритетов было даже технически невозможно. Это носилось в воздухе, преподавалось в школе, изучалось вдоль и поперек. Я узнала из официальных грамот и ведомостей, что Олег учился прекрасно. Вы научились учиться как-то сразу, еще в школе. Окружающие отмечали самовольный характер, но что голова работает замечательно — и не только гуманитарная ее часть, — было ясно. Всегда было ясно. Сумасшедшая по объему и качеству ваша библиотека — говорящее зрелище. Но ведь книги

— это тонкости. Как играть тонкие, сложные чувства, когда общество любит «простого человека»? Я никогда не смогу представить себе, что думали вы на самом деле. Все, что в прессе, в телевизионных выступлениях, в мемуарах друзей и недругов — я знаю, видела и читала. Но с каждым новым квантом знания тайна становилась все глубже, потаеннее, страшнее...

— Можно думать о театре как чуде, как о чем-то непознаваемом. Для меня МХАТ — чудо века, квинэссенция идей о человеке. Царь-театр. Хотя нет: Царь-пушка никогда не стреляла, а МХАТ выстрелил на весь мир. Внешне-то все выглядит несложно. Инна Натановна Соловьева права: «Нарисовать генеалогическое древо Московского Художественного театра от корней его до дня открытия — задача графически не очень сложная. Хоть так: вверху некий кружок — МХТ. Или МХОТ, как именовали поначалу свое дело его участники: Московский Художественно-Общедоступный театр. Внутри кружка или вне его, как подсказет фантазия, имена (и, по желанию, лица) тех, кто вошел в труппу первого сезона. Имена не столь уж многочисленны: 37, по отчету за первый год работы. Отчет был составлен секретарем дирекции Г. Д. Рындзюнским и издан типографски, хотя назначался «для внутреннего употребления». В первую очередь его адресовали членам «Товарищества на вере», которые внесли денежные паи, обеспечив открытие Театра»^[23]. Знаменитый театровед, она лучше многих знает историю и все приключения МХАТ как идеи. Внешняя хроника — даже великого Театра — может быть нарисована как схема. А сколько написано! Но чудо объяснить нельзя. Даже если ты специалист высшей категории. Я в эпоху «Современника» думал, что чудо можно объяснить актерам, и я это сделаю, и актеры станут братьями, сестрами.

— А стали мужьями и женами... Фильм «Строится мост» уникален во всем: там играют обе ваши жены: Лилия Толмачева и Алла Покровская. Тоже строят мост. Там и Нина Дорошина, и Галина Волчек. Там Михаил Козаков и Валентин Никулин... Неповторимый сюжет: встал целый театр — и на стройку, самую настоящую. Слилсь с современностью до буквального участия в ней...

Моста через реку «Современника» хватило еще на пять лет. Потом начнется тридцатилетний МХАТ — как своя Тридцатилетняя война^[24]. Критик напишет: «Это было так же странно, как назначить Мартина Лютера Папой римским. Лютер наверняка отказался бы. Ефремов согласился». Плохое сравнение. Ефремов внутри Художественного театра

— и папа римский, и Лютер с самого детства, с уроков актерского мастерства у княжны А. Г. Кудашевой, дворянки, но в юности — участницы революционных социал-демократических кружков.

*

В стране уже новый руководитель: Л. И. Брежнев. Осенью 1964-го он пришел надолго, до ноября 1982 года, и вся дальнейшая культурная политика страны на 18 лет перейдет под присмотр его команды. Вместе с ней на политический верх выходит человек, о котором сейчас мало кто помнит, но его роль от чьего-либо незнания не меняется — а именно В. В. Гришин, первый секретарь Московского горкома КПСС. Он написал текст отречения Хрущева с просьбой отправить на пенсию «по состоянию здоровья». Интрига была колоссальная, но Хрущев, прошу заметить, был первым, кто на пенсию *ушел*. Живым. Реки крови, пролитые Хрущевым в его молодое время, как-то не зачлись. Разоблачив секретным докладом на XX съезде партии культ личности Сталина, он изящно обезопасил себя и свое энергичное прошлое от аналогичного *секретного доклада*. Надо сказать, Никита Сергеевич был везунчик. Все, что он сделал страшного или глупого, в историю либо не вошло, либо вписано симпатическими чернилами — а то и цветными карандашами фестивально-яркой оттепели.

В позднее свое время Виктор Васильевич Гришин, правивший Москвой с 1967-го до декабря 1985 года, написал книгу. В уверенности, что читатель моей книги не видел этой книги ввиду разновозрастности целевых аудиторий, позволю себе пространные цитаты. Сама не люблю читать цитаты, но пересказывать своими словами в данном случае неинтересно. Стиль авторского повествования тих и скупен, но сквозь выдержку опытного партийного зубра постоянно проскальзывают очаровательные подробности времени. Например, год 1956-й, чрезвычайно важный, знаковый для страны, отмечен репортажем о поездке советской делегации в Европу. Руководила делегацией женщина, роль которой в жизни «Современника» невозможно переоценить: Екатерина Фурцева. Бывшая ткачиха, лихо продвинувшаяся по партийной линии, до Гришина руководила Москвой, а в 1960-м стала министром культуры. Без нее не выжил бы «Современник», не было бы Московского кинофестиваля и Театра на Таганке, Анатолий Эфрос не стал бы худруком на Малой Бронной, а Олег Ефремов — во МХАТ. Много полезного сделала «Екатерина Третья», как ее чуть ли не в лицо (приятно же) называли

творческие люди.

Но вернемся к мемуарному отрывку Гришина. Особое внимание — корове. Не пропустите сюжет с любовью и подходами к свадьбе, балетным различиям и неловкому диалогу цивилизаций:

«Осенью 1956 года как член делегации Верховного Совета СССР я ездил в Великобританию. Руководителем делегации была секретарь ЦК партии Екатерина Алексеевна Фурцева. Делегация была представительной. В ее состав входили председатели Советов Министров Белорусской ССР К. Т. Мазуров, Казахской ССР Д. А. Кунаев, академики Румянцев и Бакулев, Лебедева, писатель Л. М. Леонов и другие депутаты. Вылетели мы с центрального аэродрома Москвы двумя самолетами «ИЛ-14». По пути в Лондон сделали остановку в Берлине, осмотрели город. Он еще только начинал восстанавливаться, почти все здания были разрушены. На машинах проехали по центральным улицам города, постояли у бывшего рейхстага, полуразрушенных Бранденбургских ворот. После обеда в нашем посольстве полетели в Париж. Здесь переночевали и на следующее утро вылетели в Лондон, где нас встретили представители английского парламента.

Большинство в парламенте в то время принадлежало лейбористской партии, из ее представителей состояло и правительство страны.

Для работы с нашей делегацией были выделены несколько парламентариев. Большую помощь в работе делегации оказали работники Посольства СССР в Лондоне, особенно посол Я. А. Малик и советник А. В. Романов. Состоялись встречи и беседы в парламенте, где была достигнута договоренность о налаживании регулярных контактов между Верховным Советом СССР и Парламентом Великобритании. Мы присутствовали на заседаниях палаты общин и палаты лордов. Наше пребывание в Лондоне совпало с национальным праздником страны, в связи с чем королева Елизавета устраивала прием для дипломатического корпуса. Прием проходил в парке Букингемского дворца. Чтобы попасть в парк, надо было пройти по коридорам дворца. Там мы встретили У. Черчилля. Он был уже достаточно стар, на ходу его пошатывало, но неизменную сигару держал во рту. Потом мы его видели на заседании палаты общин парламента. Он вошел в зал во время заседания, сел на переднюю скамью в той части зала, где располагалась оппозиция, не выпуская сигары изо рта, и вскоре заснул.

В парке Букингемского дворца Я. А. Малик представил руководителя нашей делегации королеве. В Лондоне мы посетили мэрию, ознакомились с городом, были на машиностроительном заводе. Сюрпризом было посещение концерта симфонической музыки. Исполнялись произведения

П. И. Чайковского. Зал был переполнен, было приятно слушать родные, хорошо знакомые русские мотивы произведений великого композитора, видеть, с каким восторгом они воспринимались слушателями.

Потом, разбившись на две группы, наша делегация разъехалась по разным городам страны. Е. А. Фурцева с одной группой депутатов отправилась в Шотландию, где посетила города Глазго, Эдинбург и другие. Я во главе другой группы на автомобилях отправился сначала в Ливерпуль, а потом в Уэллс. Нашу группу сопровождал депутат парламента лейборист Эдварде.

В Ливерпуле были встречи в городской мэрии, беседы с депутатами парламента. Мы посетили морской порт, беседовали с докерами. В Уэллсе, помимо мэрии, приема у мэра г. Кардиффа, мы побывали на фабрике по производству мужских костюмов, на сельскохозяйственной ферме вблизи города.

Семья фермера встретила нас тепло. Нам показали хозяйство: скот, машины. За обедом зашел разговор о том, что дочь фермера собирается выйти замуж за сына хозяина соседней фермы. Но они еще должны заработать себе средства на обзаведение хозяйством, на жизнь.

До этого свадьба состояться не может. Член нашей делегации депутат Верховного Совета СССР т. Лебедева была удивлена таким подходом, сказала, что фермеру достаточно продать корову, чтобы сыграть свадьбу. А что касается материальной стороны дела, то «с милым рай и в шалаше».

Пребывание советской делегации широко освещалось в печати. Нас постоянно сопровождали корреспонденты и фотографы. На следующий день после посещения нами фермы местные газеты поместили на первых страницах фотографии т. Лебедевой и статьи с броскими заголовками: «Советский депутат говорит: «Любовь или корова» и другими, подобными этому.

Из поездки по Уэллсу мы вернулись в Лондон, к этому времени и другая наша группа депутатов вернулась из Шотландии.

Мы возвращались домой с остановкой и ночевкой в Париже. В столице Франции нас разместили в гостинице недалеко от Гранд-опера. Вечером мы были приглашены в театр. Шел современный балет — что-то среднее между ритмической гимнастикой и акробатикой. После спектакля была встреча с труппой балета. Постановщик спектакля горячо говорил о достоинствах современного балета, а что-де у вас в Советском Союзе еще ставят балет XIX века. «Ну, что же, — ответили мы, — если наш балет — искусство XIX столетия, то мы за этот век и его искусство».

Домой мы вернулись с большими впечатлениями. О них, о выводах,

вытекающих из поездки, написали записку в Президиум Верховного Совета СССР».

К 1964 году, когда Ефремов написал трагедию, страна уже привыкла к той или иной степени свободомыслия в любви, творчестве, моде. Многие переехали из бараков и развалюх в отдельные квартиры (индустриальное строительство — без *архитектурных излишеств*). Еще в 1955 году партия и правительство приняли постановление: «Строительство должно осуществляться по наиболее экономичным типовым проектам, разработанным с учетом лучших достижений отечественного и зарубежного строительства, на основе индустриальных методов производства». Рязанов в 1975-м снимал «Иронию судьбы...» на основе, скажем так, результатов постановления. Амбивалентно воспринимала наша интеллигенция хрущевские деяния!

В. В. Гришин описывает нелегкие дни смены власти в 1964 году в присутствии ему сдержанной манере с вкраплениями говорящих деталей:

«Теперь часто пишут и говорят о каком-то заговоре против Н. С. Хрущева. Как свидетель и в какой-то мере участник тех событий должен сказать, что никакого заговора (как пишут, «дворцового») не было. Просто созрели условия, возникла острая необходимость изменений в высшем руководстве партии и страны. В ЦК партии образовалась группа деятелей, взявших на себя непростую задачу — заменить Н. С. Хрущева на посту Первого секретаря ЦК и Председателя Совета Министров СССР. Это было рискованное дело, связанное с возможными тяжелыми последствиями в случае неудачи. Идейным (если можно так сказать) вдохновителем этого дела являлся Н. В. Подгорный — член Президиума и секретарь ЦК. Практическую работу по подготовке отставки Н. С. Хрущева вел Л. И. Брежнев, являвшийся, по существу, вторым секретарем в ЦК партии. Он привлек к подготовке этой акции секретарей ЦК П. Н. Демичева, А. Н. Шелепина, министра обороны СССР Р. Я. Малиновского, председателя КГБ В. Е. Семичастного, А. Н. Косыгина. Лично переговорил по этому поводу с каждым членом и кандидатом в члены Президиума ЦК, и в частности со мной. Просил меня поддержать это решение (ибо я представлял многомиллионную организацию, будучи председателем ВЦСПС). Я согласился с Л. И. Брежневым, при этом выразив мнение, что, может быть, установить для Н. С. Хрущева какую-то почетную отставку. Когда я вернулся от Л. И. Брежнева, мне позвонил П. Н. Демичев, попросил зайти к нему. При встрече он стал рассказывать о намерении группы товарищей поставить вопрос об освобождении Н. С. Хрущева от занимаемых им постов. Я сказал, что знаю об этом, что об этом со мной говорил Л. И.

Брежнев. Демичев выразил свое удовлетворение, заявив: «Я очень рад, что мы вместе».

Вскоре, в октябре 1964 года, собрался в Кремле Президиум ЦК партии. С мест были вызваны члены и кандидаты в члены ЦК, члены Центральной ревизионной комиссии. Когда шло заседание Президиума, они находились в зале пленумов ЦК, в Кремле. На заседании было решено, чтобы Л. И. Брежнев позвонил по телефону на госдачу в Пицунду, где отдыхал Н. С. Хрущев, и пригласил его прилететь в Москву на заседание Президиума ЦК. Войдя в соседнюю комнату, Л. И. Брежнев быстро созвонился с Н. С. Хрущевым и передал ему просьбу срочно прилететь в Москву. После некоторых колебаний Н. С. Хрущев согласился прибыть на заседание.

Прямо с аэродрома Внуково Н. С. Хрущев вместе с А. И. Микояном (он был в то время Председателем Президиума Верховного Совета СССР и находился с Хрущевым в Пицунде) приехали в Кремль и пришли в зал заседаний Президиума ЦК.

Мы все сидели на своих местах. Н. С. Хрущеву предложили, как и прежде, председательствовать на заседании. Первым выступил Л. И. Брежнев. Он рассказал, что в партии и стране накопилось много претензий к работе Н. С. Хрущева, как Первого секретаря ЦК, Председателя Совета Министров СССР. В этих условиях целесообразно, чтобы он подал в отставку и ушел на пенсию. Далее Н. С. Хрущев предоставлял поочередно слово всем членам и кандидатам в члены Президиума ЦК. Каждый отмечал недостатки и ошибки в работе Первого секретаря ЦК, предлагал ему подать заявление об уходе на пенсию. Лишь один А. И. Микоян, не возражая против освобождения Никиты Сергеевича от занимаемых постов, рекомендовал утвердить его министром сельского хозяйства. На заседании выступал и я. Говорил, что по возрасту Н. С. Хрущеву уже трудно выполнять возложенные на него обязанности, что он стал почти недоступен для решения вопросов, возникающих у руководящих товарищей, даже входящих в состав Президиума ЦК, и что в сложившейся обстановке ему целесообразно перейти на пенсию.

Последним выступил Н. С. Хрущев. Он выразил признательность всем товарищам за критические замечания в свой адрес, посетовав на то, что мы раньше этих замечаний ему не высказывали. Говорил, что все свои силы, опыт, жизнь он посвятил партии. Был и будет до конца ей верен (здесь он заплакал). Сказал: пусть подготовят заявление о переходе на пенсию, которое он подпишет. Президиумом было поручено мне и секретарю ЦК Ильичеву Л. Ф. подготовить такое заявление. Оно было составлено, Никита Сергеевич его подписал.

Заседание Президиума ЦК было продолжено уже после ухода Н. С. Хрущева. Л. И. Брежнев предложил выдвинуть на пост Первого секретаря ЦК Н. В. Подгорного. Но тот отказался, сказав, что на этот пост надо рекомендовать Л. И. Брежнева. Такое решение было принято, и мы пошли проводить пленум ЦК. Пригласили Никиту Сергеевича. Он пришел, накинув на плечи габардиновое светлое пальто. Сел в президиум в конце стола. Вид у него был как у больного человека. Пленум вел Л. И. Брежнев. С докладом выступил М. А. Суслов. Он доложил о заявлении Н. С. Хрущева о переходе на пенсию, о решении Президиума ЦК по этому вопросу и внес предложение освободить Н. С. Хрущева от обязанностей Первого секретаря ЦК, члена Президиума ЦК партии и Председателя Совета Министров СССР (этот вопрос потом решался Верховным Советом СССР) в связи с уходом на пенсию. Прения по докладу на пленуме не открывались, не выступал и Никита Сергеевич. Пленум освободил его от занимаемых постов в связи с уходом на пенсию по состоянию здоровья. Затем пленум избрал Первым секретарем ЦК партии Л. И. Брежнева.

На состоявшейся вскоре сессии Верховного Совета СССР Н. С. Хрущева освободили от должности Председателя Совета Министров СССР. Новым Председателем Совмина стал А. Н. Косыгин. В связи с уходом на пенсию А. И. Микоян был освобожден от обязанности Председателя Президиума Верховного Совета СССР в 1965 году. На эту должность был избран Н. В. Подгорный».

Цитата длинная, простите, но интересны эмоции, формулировки, вообще структура текста (заплакал, габардиновое пальто, по состоянию здоровья и пр.). Описана чрезвычайная и уникальная ситуация, в которую хочется, как в гигантскую чернильницу, обмакнуть перо и написать сценарий сериала (фильм, посвященный отставке Хрущева, уже существует). Но трагедии — нет. Есть ирония судьбы, в которой нашлось место даже черно-белому памятнику, который сделал Хрущеву скульптор Эрнст Неизвестный.

Народ, в свою очередь, высказался на эту тему частушкой:

Товарищ, верь, придет она,
На водку старая цена,
И на закуску будет скидка —
ушел на пенсию Никитка!

В том же 1964 году восходит звезда Юрия Любимова: режиссер — Вахтанговец привел в новосозданный Театр на Таганке своих учеников-студийцев из Щукинского училища и поставил с ними спектакль, о котором заговорила вся Москва — брехтовскую притчу «Добрый человек из Сезуана». В оригинале была китайская провинция Сычуань, но Любимов заменил ее непонятным «Сезуаном»; отношения с Китаем быстро портятся, и режиссер-дипломат стелит соломки, чтобы цензура, вдвойне подозрительная к новому театру, поменьше придиралась. Любимов — дипломат в маске бунтаря и наоборот, как и Ефремов — бунтарь в маске дипломата.

«Современник» в 1964-м занят «Сирано де Бержераком» — и строительством киношного моста. А вот трагедию, которой хотел главреж, он поставить не смог. Это интересные вопросы: как соотносятся система Станиславского и трагедия, «Современник» и МХАТ, трагический текст и возможности резко прославившейся труппы молодых актеров. Я перечитала и переслушала наговоренное по «Современнику» его отцами-матерями, но точки над *i* поставила собственноручная запись О. Н. в его личной тетрадке. Написано после 1965 года, точно неизвестно когда; датировано по году изготовления тетради. Она исписана вся, 24 страницы и даже обложка. Почерк из яростных. У него несколько подвидов почерка; я научилась различать оттенки его эмоций. Здесь запись о разговорах с внешним миром.

Мир непрестанно интервьюирует всех современниковцев. Сейчас это называется «история успеха». Но когда рассказываешь ее десятки раз, история каменеет в неких формулах, Ефремов это понимает. Легендирование неизбежно влечет за собой редукцию. Смысл осыпается, остаются манифесты, каменеют клише. Оттуда несколько цитат:

«Когда мне задают вопрос: как возник Ваш театр? (какова его программа? Почему Вы называетесь театр-студия? Откуда название Современник?) я не задумываясь (или сделав вид, что думаю) заученными фразами рассказываю все как было, когда, где, откуда и зачем <...> Так много раз мне приходилось рассказывать о театре, что мои товарищи поняв это в последнее время освободили меня от этой популяризаторской роли, и говорят о театре сами приводя те же факты, примеры и говоря иногда теми же фразами, какими много раз говорил я. Могут быть конечно и вариации на тему, но это лишь вариации. И это не от неуважения к спрашивающему,

а от постоянной текучки, от того, что уже зафиксированы в рассказе эффектные примеры, уже сформулированы основные положения».

Сделаем паузу. Олег Николаевич абсолютно четко отдает себе отчет в затертости пластинки, в том, что есть определенный план рассказа, и он растерт в порошок, скармливаемый всем подряд и по очереди. Одно и то же, как у опытного лектора. Тут у Ефремова и возникает острое желание всё пересмотреть. Пишется это накануне, как он называет, *так сказать юбилея* — то есть десятилетия «Современника», под 1966 год. Дальше страшно: «М.б. десятилетие заставит меня и всех нас серьезнее посмотреть на себя. И тут начинаешь ощущать ужасающую беспомощность, разрыв идеала и практики, утрачивание всего святого и чистого. Казалось — за десять-то лет — ого-го — чего можно было бы натворить...»

Он знает, что теперь по всей стране рождаются студии, можно создавать новые театры, то есть дорога проторена, после того как одна команда пробила брешь и сделала невозможное: «Создание нового театра или студии не является такой уж неразрешимой проблемой, как когда-то». Когда-то — всего десять лет назад — превращение студии в театр действительно было нереальным делом, но чудо произошло.

Дальше начинаются легенды, которые он сочиняет сам. Он готовится ответить на вопрос журналистов: «Имели вы в начале пути программу?» — нет, не имели. Просто всем говорили, что мы — мхатовцы. Но ведь программа была, вот она, лежит на столе. Из другого архивного ящика, но она передо мной. И она тщательно выстроена по пунктам, включая этику. Он же собирается говорить, что не имели. Почему? Быть может, по внутривополитическим соображениям. Возможно, легенда о группе мхатовцев, вдруг ни с того ни с сего соорудивших студию в импровизационном режиме, ему зачем-то нужна. *Я* начинаю понимать, сколь тщательно Ефремов выстраивал то, что сейчас называется *медиаобраз*.

«Полемика с МХАТом определяла первые наши шаги», — пишет он, и это правда. Любящие МХАТ юные мхатовцы вступили в полемику. С чем? С государственным учреждением, советским храмом заштампованного реализма. Вот почему он прячет от прессы сам факт, что у студии была программа. Это был бы практически заговор против власти, в середине пятидесятых это опасно для всех участников игры, а Олег ответственный человек. Дальше еще несколько тетрадных страниц о приключениях программы. Дескать, ее не было, а потом стали понемногу сочинять, и то больше для внутреннего пользования. И как ее писать, если знаний мало, опыта мало, и прочее, и прочее. Он повторяет и повторяет легенду об

отсутствовавшей в самом начале программе и строит свой образ. «Разговоров было много. Полезных, умных. Мы всё это стенографировали. После этих дискуссий мы запутывались еще больше...»

Михаил Козаков пишет о пятидесятих годах: «Мхатовцы пребывали в таком непробудном довольстве и благополучии, настолько утратили живое чувство грусти, подавленных порывов, каких бы то ни было желаний, кроме желания господствовать на театральных подмостках, они так были развращены званиями, орденами и подачками, что о чеховской тоске, о пульсирующем чувстве не могло быть и речи». Вот против такого Театра была написана заговорщическая программа. Сказать так резко, как Козаков, можно было только спустя десятилетия — а Ефремов, противостоя в 1956-м именно *развращенному званиями* Театру, ничего этого не говорил, а просто делал. Он умудрился и студию оформить с помощью МХАТ. Дипломат!

Тетрадка в 24 листа исписана нервным почерком. Множество правок и маргиналий. Или вдруг мысль, как шелковая, льется ровно — это когда он придумывал, как объегорить журналистов и восторженных почитателей, к юбилейной речи перед которыми и готовится на этих страницах. На с. 6 он вдруг опять пишет, что программа была. Она в спектаклях, а написана или нет — не важно. И вдруг взрывается: «Ведь всем ясна программа любимовского театра по его спектаклям, и даже если он клянется в любви к Станиславскому и повесит его портрет в фойе — никто не поверит, что он его последователь». Вот в чем загвоздка. Художественные симпатии, антипатии — это самое главное.

Но вокруг слова *программа* искры. (Я опять думаю, что дело в социуме: какая еще программа, кроме, разумеется, Программы КПСС, может определять искусство? Уверена, что он, тонкий знаток своего времени, знает правила игры.) Он считает, что МХАТ середины пятидесятих предавал Станиславского. Именно так он и формулирует. Есть инвективы в сторону «принудительного омхачивания», ну и выраженьице! Память вдруг оживает, и он говорит, что после памятной ночи, когда впервые был сыгран спектакль «Вечно живые», был создан учредительный совет: Львов-Анохин, Эфрос, Радомысленский, Виленкин, Розов, Губанов, Саптак, Ефремов. «И этот совет после долгих дискуссий составил краткую объяснительную записку о принципах организации нового театра в Москве. Написана она красиво В. Я. Виленкиным». А потом, понимаете ли, пропала, и не осталось ничего написанного. «Главным противником мы считали ложь и мещанство <...> а потом состоялся 20 съезд, который окрылил всю творческую интеллигенцию...» И так далее. Перо мечется,

пытаясь соединить любовь ко МХАТ и борьбу с ним, наличие программы с ее отсутствием, а также былую дружбу с вышеупомянутым Виленкиным и разлучение с ним (о котором в черновике юбилейной речи ни слова, разумеется, но в соседней коробке есть грустные документы). И вот уже девятая страница, а он вдруг опять, по кругу: «Программы не было». Не было, ничего не было...

Поразительный документ. На сопоставлении эпох видна разница между ними: «Когда-то МХАТ после постановки «Никто» Эдуардо де Филиппо хотел нас пришибить решением партбюро, где говорилось, что мы ничего общего с МХАТом не имеем. В основном это касалось оформления художника Збарского. Сейчас бы этот спектакль не вызвал ни малейшего удивления и никого бы не шокировал, а тогда не только партбюро, но и рабочие сцены были возмущены тем, что главный герой перед тем как идти в туалет комкает газетку». И так далее: искусство и партбюро, было и стало, хотели и получили. Он вдруг припоминает и ленинские принципы, которые, понятно, следует восстановить. Ярче проявить в людях черты коммунистического идеала...

Сейчас дай студенту той же Школы-студии МХАТ прочитать хотя бы страницу этого раскаленного черновика к юбилейной речи, и ни один не поймет, о чем горячится Ефремов. Что ему неймется, когда юбилей созданного им театра будет и виден всем, и касса есть, и свое помещение уже давно есть, и газеты пишут о каждой премьере, и все артисты стали звездами, все в кино снимаются, счастье хлещет фонтаном? Чего ему не спится? А не спится. Он пишет. «Мы будем продолжать их дело...» Опять вспоминает изначальную бескомпромиссность, когда всей студией решали *отказаться от званий*, чтобы не разобцаться. Потом, конечно, сдались.

«Честно говоря мы до сих пор не понимаем, что нового мы делаем». Олег Николаевич, как здорово научились вы думать двумя головами! Говорит об этюдах, что не всегда нужны, предвосхищает вопросы о методологии — трудно объяснять сверхъестественный успех той публике, которая в «Современник» ходит годами, прессе, которая тоже пишет годами, и пять-шесть основных своих вопросов уже запилила, а глаз читателя замылился.

Ефремов дописывает тетрадь уже другим почерком, будто сам устал, от себя, от безнадежных попыток расшифровать непрофессионалам, как идет творческий процесс. Теплее всего звучат его воспоминания о комнатных репетициях. То есть когда все вместе. И когда ездили по стране смотреть на живую жизнь. И когда в первый устав чуть не ввели норму: работаем три года — потом на год разъезжаемся по стране, чтобы накопить,

по слову Хемингуэя, горячее. Не разъехались, театр нельзя оставлять на год. Но какова была вера в ансамбль...

Папка с машинописным списком — все актеры «Современника», их роли, его комментарии к каждой (карандашом), и любимая мысль: всем — действовать. То есть сдвинуть актера с места, чем занялся еще Станиславский, увидев пение-игру Шалапина. Сдвинуть и заставить действовать. Он повторяет актерам как заклинание: один — ничто. Нужен ансамбль. Нужно действие. И не надо «радовать смелостью» — пошлое выражение. «Представляете, какая гадость — радовать зал смелостью!» Увидела это выражение в его записях — остановилась, замерла, будто руки замерзли. Действительно, гадость: в цирке тоже радуются, как смело летит гимнаст под куполом. Отвратительно. И банально.

Режиссер, особенное чудо XX века, говорит постоянно: одно с актерами, другое с прессой. Можно сказать, включаются особые, двойственно-тройственные механизмы познания мира. С одной стороны, объясни другому — сам поймешь. С другой — объяснять приходится все чаще одно и то же. Начинают изобильно говорить с прессой и его коллеги, объясняя газетам все те же истины о начале театра, о жизни человеческого духа, о современности. Они говорят и после ухода из жизни своего любимого предводителя. И заговариваются, и повторяются, и допридумывают, путаются в событиях и особенно датах. Хорошо, что вы не всё, дорогие читатели, слышали — ум бы помутился.

Однажды лауреат трех Государственных премий СССР и двух Государственных премий России, Герой Социалистического Труда и любимец женщин, родившийся и скончавшийся в центре Москвы, был охарактеризован другом: «С его внешностью парня с окраины...» Это сказал друг! О лице его — то собачьем, то лисьем, — не стесняя своей фантазии, писали лучшие умы, в том числе кино-и театральные критики. Изыщнее выразился известный режиссер комедии «Берегись автомобиля» (1966): выбирая артиста на роль Деточкина, сначала пробовали Ефремова. К счастью, обошлось: Деточкина сыграл Смоктуновский. А Ефремов сыграл следователя Подберезовикова, потому что не подходил к образу честного рохли, угоняющего машины у жуликов для передачи вырученных от продажи денег в детские дома. Рязанов, правда, не говорил про волка в овечьей шкуре, но байка об этом встречается в сотне мест — ну что им всем этот волк?

Зооморфные номинации вообще часто встречаются в мемуарах о Ефремове. На мой взгляд, у пишущих о нем частенько не хватало слов. Явление — да, но с каким лицом? Как нарисовать необычное, каким

эпитетом украсить, чтобы попасть в десятку? Задача постоянно осложнялась *обаянием*. Это самое частое слово в характеристиках: сто процентов замечали обаяние. Наблюдательные! Один артист сообщил, что по делу никогда не ходил к Ефремову в кабинет, только записки писал. Знал, что, если пойдет решать вопрос вживую, выйдет из кабинета переубежденный, ибо поддастся обаянию Ефремова и его способности убеждать в своей правоте любого собеседника.

Я мечтаю о таком театре, говорит Владимир Иванович Немирович-Данченко, где актриса и актер невозможны без обаяния, без заразительности. Что может быть выше в театральном искусстве актера, обладающего прекрасным голосом, дикцией, гармонически развитым телом да плюс к этому тонким интуитивным угадыванием образов великих мастеров слова? Ссылаются на Пелагею Стрепетову: у нее был почти незаметный недостаток, но зато были прекрасные глаза, голос и исключительное обаяние и заразительность, то есть те главные дары, которыми награждается талант. Обаяние еще чуть-чуть — и всепобеждающая сила. В 1975 году Ефремов пишет в «Советской культуре» статью на целую полосу об актере Смоктуновском и тоже отмечает в нем обаяние, причем «обаяние подлинности» (так и называется статья). О. Н. ценит обаяние. Все ценят обаяние, сейчас переименованное в харизму. Он режиссер, а все театральные спектакли — как бабочки: улетают прочь. Кино фиксирует, а театр призрачен. Обаяние заметнее на экране крупным планом, хотя кино для театрального артиста — игра без публики. Зала-сотворца — нет. Но для критика хорошо: анализируй хоть всю жизнь. Обаяние запомнится в любом случае, на его веревке хоть вешайся.

Письмо Смоктуновского Ефремову (после 1975 года) — неопишуемое удовольствие. Почерк похож на его автора — живой кинематограф. Буквы будто нарисованы — стоят, но пританцовывают. Обращение (слышен голос): *Дорогой!* В тексте внутренний вопрос — *поговори с Табаковым о Иванове*. Подпись, ясно, *Кеша*. Никого из них здесь, в комнате, где я читаю письмо, нет. И все есть. И все обаятельные...

Чехов тоже был обаятельным. Дональд Рейфилд пишет: «Обаяние Антона открывало ему двери в богатые дома, куда его влекли не столько французские гувернантки, домашние спектакли и чай в фарфоровых чашках, сколько уважение, которое оказывалось их обитателями по отношению к чужому достоинству и частной жизни». Театральному критику изначально приходится быть мастеровитым литератором, чтобы читатель хоть что-то понял о спектакле, которого если не видел, то никогда

и не увидит, поскольку — бабочка. Но все запоминают обаяние. Манипулятивная технология, которой специально учат, к примеру, разведчиков.

В жизнеописании О. Н. важнее прочего его творческий портрет («широкая аудитория» так не думает; она мне говорила, что хочет *прочего*, то бишь кто с кем спит, а если не спит, то почему). Как ни старалась я нащупать границу между человеком и его работой — в случае с Ефремовым такой границы не обнаружишь, хоть разбейся. Он жил театром и в театре. Точка. Любимая жена — сцена. Как физическое тело он, конечно, родился у реальных родителей, но потом всё — МХАТ. И даже «Современник» — это МХАТ. Даже после пресловутого раздела театра в 1987 году — МХАТ. И на Новодевичьем — МХАТ. И мне очень хочется, чтобы повествование о творческой жизни актера и режиссера Олега Ефремова стало путеводителем в советское прошлое для юных читателей. Подчеркиваю: для юных, то есть слыхавших об СССР, но не выдавших своими глазами. На советское сейчас у многих юных настоящая мода.

*

И еще попытка трагедии: 1968 год, пробы на «Короля Лира». Режиссер Григорий Козинцев 12 декабря пишет Ефремову, что *очень молодое лицо* мешает взять его на роль Лира. «Артистическая часть могла бы быть просто отличной (проба показывает это), но грим никак не получился, и дело не только в качестве его исполнения, а в необходимости тех решительных изменений лица, при которых остается мало от природы самого человека. На это можно было бы пойти в роли иного масштаба и характера. Здесь же, в шекспировских вещах, ощущения сильного грима на экране <нрзб.> «фильм спектакль». Очень мне жаль. Вчера все мы обдумывали что еще можно было бы придумать, но ничего не вышло: очень молодое лицо. Хочу еще написать, что эти несколько встреч с Вами доставили мне искреннее удовольствие, появилось чувство одинакового понимания, пристрастий и антипатий в искусстве. Так случается редко. Буду рад, если появится возможность поработать вместе».

Болезненный фрагмент неопубликованного письма Козинцева, случайно найденного мною в архиве, говорит: что

а) у Ефремова бывали непройденные пробы, которые он очень хотел пройти;

б) было стремление сыграть в трагедии Шекспира;

в) кино не было таким уж отдыхом (как говорят друзья и как с удовольствием травил байки сам) для сверхзанятого театрального деятеля.

Кино было важно, серьезно, но не в одном кино дело. Особенно если там Козинцев, Шекспир и король Лир. Он, подозреваю, трагик, этот актер с *очень молодым лицом* и *его внешностью парня с окраины*, сыгравший и Рахманинова, и царя, и Долохова, и милейшего, юморного, доброго Айболита. Кажется, на языке специалистов это называется диапазон — у Ефремова он просто безграничный.

Фильм Козинцева, его второй Шекспир, вышел в 1971 году. Короля Лира в нем сыграл Юрий Ярвет, эстонский актер. Шут — Олег Даль, Регана — Галина Волчек. Вообще-то нелегко управлять театром, где твои друзья и уже практически родственники сыграли Шекспира. У Козинцева в 1964-м (опять этот год!) Гамлета сыграл Смоктуновский. «Успел! — сказал 42-летнему Иннокентию Михайловичу английский актер Лоуренс Оливье. — Еще несколько лет, и сердце не выдержало бы этих эмоций». Говорят, что сказал, а если и вправду сказал? Смоктуновский успел сыграть в сорок с небольшим молодого принца, а Ефремову тот же Козинцев говорит, что слишком молодое лицо, не подходит, а ему в 1968 году как раз те самые сорок с небольшим! Смоктуновский успел, а ему не подходит. А если ты ценишь в актере трагика и трагедийное начало более всего, и тебе сначала — твои актеры — не дают поставить твою трагедию, а потом ты не проходишь пробы у Козинцева, потому что *молодое лицо*, а Даль и Волчек играют в шекспировской трагедии, куда тебя не взяли, — ты должен уходить из своего замечательного театра. Даже если это «Современник», в котором осталась часть души. Большая. Или бóльшая. Но делать там больше нечего. Уже пять лет как Ефремов не хочет их всех — но они не знают об этом. Может, догадывалась о неладном Волчек. Может, еще кто-то. Хотя вряд ли. Они все слишком классные актеры, чтобы показывать изнанку. Выпить-закусить и так далее — сколько угодно.

— Никто не имел права знать, что я уже думал о них отчужденно. Я звал не знаю кого — вряд ли Бога, нет. Но чудо должно было случиться. Я больше не мог оставаться в «Современнике», мы незримо, пока беззвучно — но уже разошлись...

Козинцев умер в 1973 году. До последнего он работал над книгой «Пространство трагедии». Это дневник режиссера, рассуждения о современности: «Чем больше я тружусь над картинами, которые называют историческими, тем меньше понимаю смысл такого определения». Режиссер спрашивает себя: во что вглядываться? В покрой платья или в лица людей? Собственно, то же интересуется Ефремова. Для него участие в

трагедии жизненно важно. Странно звучит определение *трагик* применительно к Ефремову: публика не поймет. Она привыкла к бодрому комсомольцу, совестливому партийцу, влюбленному шоферу, ответственному хирургу; она не помнит рук Рахманинова. Ефремов сыграл эти руки в «Поэме о крыльях» — он знал, как их играть. Он умел играть на рояле, учился в детстве.

Трагедия Рахманинова воплощена в четырех его фортепьянных концертах. Все четыре — музыкальная история России XX века. Редкий пианист отваживается играть их подряд, в один вечер — я однажды видела невероятное, — потому что кроме физически неподъемной нагрузки там погружение страшной силы, вынимающее душу. Рояль не выдерживает. Струны трещат и рвутся, хотя порвать рояльные струны почти невозможно. Для Рахманинова трагедия — это порвавшаяся струна *Россия*. Для Ефремова — это мучительное собирание образа родины в сценическое действие, и он интуитивно знал еще юношей, что в коллективистской стране и театр должен быть ансамблевым, и актеры на сцене должны общаться. Общению на сцене посвящены многие страницы его дневника. Но уговорить кого-либо на трагедию невозможно, трагиками рождаются. Козинцев Шекспира поставил дважды, он знал: «Задача в том, чтобы внутреннее действие, напряжение исследования жизни не обрывалось в конце фильма, а продолжалось в духовном мире зрителей. Не показать, а пробудить».

Пробудить кинозрителя можно Шекспиром, снятым в СССР в 1970-м. Пробудить актеров театра «Современник» в 1964-м, когда Ефремов ставил и не поставил трагедию, было невозможно, они уже выросли, стали звездами и обрели мастерство. Бывшие студийцы стали легендами — каждый. Всё, поздно.

Козинцев считал, что лучше всего ему удаются замысел, репетиции с актерами и монтаж. Сами съемки он ненавидел. Подумайте — кинорежиссер, который ненавидит съемки! Ефремов любил те же стадии, разве что монтаж в театре — нечто совсем другое, промежуточное, всегда неокончательное, а он театральный режиссер по природе, игровой человек. Трагик, не поставивший трагедии на сцене и не сыгравший в трагедии. Захлебнулся временем? Нет, ответственностью. Ему было важнее спасти, чем спастись. Потому его настоящая трагедия — та, на премьере которой он быть не смог: спектакль «Сирано де Бержерак», выпущенный 1 октября 2000 года Николаем Скориковым. Трагедия не потому, что Ефремова уже не было в живых, а потому что его вечный Сирано есть трагическая фигура, большинством принимаемая за романтическую.

Козинцев писал о трагедии то же самое, что Ефремов думал о своей жизни в театре:

«Между «Яиром» и современностью не должно быть границы. Мне отчетливо слышна прямота обращения Шекспира к зрителям. Следует добавить — к зрителям стоячих мест; как бы мы теперь сказали, «к галерке». Те, кто имели привычку рассаживаться на самой сцене и манерничать во время представления, не могли быть ему духовно близкими людьми. Верность Шекспиру прежде всего в этом: упразднении иллюзорного света, переходе за линию рампы.

Однако право на прямое обращение получить не просто».

*

Семидесятые приходится писать по вторичным источникам. Я вторичные, признаться, не люблю, но тут ничего не поделаешь. Дневника в том первоначальном виде, как с 1946-го до 1965-го, Ефремов уже не ведет. Есть рабочие записи, пометки, на столе блокнот, в приемной помощник. Другая жизнь — МХАТ, Эверест.

Абстракции крайне агрессивны: времена, наше время, современность — границ нет, но санкции за их нарушение есть. «Современный» и «художественный» — понятия абстрактные. Горечь от крушения идеалов невыразима. Одна мысль об отсутствии современности создает героя. Фауст прав:

То, что для нас на первый, беглый взгляд
Дух времени — увы! — не что иное,
Как отраженье века временное
В лице писателя: его лишь дух и склад!

Но Мефистофель не затем пришел. Помните, как в присутствии Фауста он на базаре говорит ведьме: «Эх, тетенька, ты плохо постигаешь *Дух времени: что было, то прошло*. Ты новостей зачем не предлагаешь? / Нас новое скорей бы привлекло». Уловить дух времени — стремление дьявольское: об этом Гёте, старик и мудрец, предупредил публику «Фаустом». Невменяемая публика запомнила, как водится, лишь сладкую условную единицу времени: мгновение. И приказ: остановись!

В годы нашей общей советскости лозунг «время, вперед!» был

напечатан на небесах. Игры со временем не допускались. Ему следовало молиться, но и подталкивать. Кто бы сказал «*время, назад*»? Самоубийца разве. В XXI веке цензура времени приобрела тотальный характер вполне в духе Мефистофеля: «Ты новостей зачем не предлагаешь? / Нас новое скорей бы привлекло». Искусствоведы за круглым столом (я видела и слышала) сели обсуждать: что современно сегодня. В значении «что будем нарушать». Определить границы неопределимого — прекрасный бизнес. Трендбуки неспроста стоят таких страшных денег.

Одним словом — либо бесовство всерьез, а на ладони сердце Данко, либо лукавая коммерция, респектабельный цинизм. Но в пятидесятые годы создатели «Современника» смотрели на понятие «время» иначе.

Моих личных наблюдений, подобных тем, что в полном праве можно приводить в главах «Восьмидесятые» и «Девяностые», тоже нет: в 70-х я не смотрела в сторону МХАТ. Почти всё в данной главе написано по газетам, фильмам и мемуарам. Кроме одного письма. Его автор Юрий Айхенвальд — узник, диссидент, поэт, переводчик, а в нашем контексте — тот, кто написал для Ефремова пьесу «Сирано де Бержерак». То есть перевел, но по сути пересказал своими словами. Письмо Айхенвальда случайно нашлось в Средней Азии, процитирую его при случае.

И снова МХАТ

«С его приходом в МХАТ гримерный цех ожил творчески и вздохнул с облегчением» — так прокомментировал приход Ефремова в своих мемуарах «Когда я слышу режиссера» многолетний гример Театра Н. М. Максимов. Слово «многолетний» будто приросло к тогдашнему МХАТ: многие работали там десятки лет и играли те же роли, хотя, увы, не становились моложе. Публика шепталась, критики ворчали — надо было что-то делать.

Летом 1970 года МХАТ был на гастролях в Лондоне, потом в Киеве. Красиво.

«Современник» страдал в Алма-Ате. Жарко.

Ефремова позвали в столицу, он вылетел из Алма-Аты, пришел на разговор к «великим старикам» и согласился возглавить МХАТ. В Москве разворачивается интрига — кто кого и почему позвал и пригласил, на эту тему изведены ведра чернил.

7 сентября 1970 года «Вечерняя Москва» сообщила, что состоялся сбор труппы Художественного театра, на котором министр культуры СССР Е. А. Фурцева представила коллективу Художественного театра нового главного режиссера — народного артиста РСФСР О. Н. Ефремова. «Советская культура» 8 сентября протокольно информировала читателей в пять с половиной строчек: «Ефремов Олег Николаевич, ранее работавший главным режиссером Московского театра «Современник», назначен главным режиссером Московского Художественного театра имени М. Горького».

Воображение современников не справлялось: вчера режиссер суперзнаменитого театра, создавший новый язык и стиль, труппу единомышленников, полную семью, даже переполненную, сегодня уходит практически в мавзолей, куда билеты продают в нагрузку к чему-нибудь популярному и ходовому.

Виленкин — контрапунктом — писал Давыдову в марте 1971-го: «Напрасно Ефремов пошел в Художественный театр — это трагическая ошибка! Ничего он не сделает, и себя погубит, и свои силы — это безнадежно!»

Уходя из «Современника», Ефремов поставил «Чайку». 14 апреля комедию сыграли. Сейчас пишут, что был шедевр, тогда написали, что провал. Избаловал Ефремов публику! Елена Юрьевна Миллиоти сказала

мне зимой 2020-го, что труппа не приняла тот спектакль. (Мы уже знаем, что для Ефремова глас труппы концептуален: глас народа — глас Божий.) Клавиши оттолкнули руку пианиста.

Аркадину играла Лилия Толмачева, бывшая жена О. Н., Нину Заречную — Анастасия Вертинская. На программку спектакля невозможно смотреть спокойно: Костя Треплев там — Валентин Никулин. На сцене был и Валентин Гафт, только год назад пришедший в «Современник». «Чайка» что надо, звездный час любого театра.

Через две недели после премьеры, 28 апреля 1970 года, из Театра-студии киноактера (ул. Воровского, 33, ныне Поварская) Ефремову пришло письмо от коллеги с оценкой спектакля: «Вы трактовали эту святыню, как только и способен хам, во всем своем хамском бескультурьи трактовать любую святыню <...> Но горе вам, бессильным осквернителям святынь. Вы будете осмеяны, раздавлены и выжжены из памяти, и из культуры людей». Цитирую самое нейтральное, что есть в письме Валентины Караваевой. Актриса с печальной судьбой, считавшая себя «Чайкой». Оставшись по страшной случайности — обезображенное аварией лицо — вне кино, вне театра, она годами снимала сама себя на любительскую кинокамеру. Сделала себе чайку из проволоки, бумаги, перьев. Умерла в одиночестве и безвестности. Параджанов позже сделает фильм «Я — Чайка. Тайная жизнь актрисы Караваевой».

В конце письма Караваева ерничает: зовет Ефремова в свой спектакль на роль Тригорина. Обозвав *гнидой*, приглашает на репетицию. Письмо ее никем не читано, кроме адресата и сотрудников Музея МХАТ. Прочитав его, я замерла: даже сколок истории «Чайки» — комедии! — трагическое произведение. Судьбы актеров не пересекались, но летает над ними «Чайка», оборачиваясь черным вороном. Убившая и прославившая Чехова птица. МХАТ как тотальная драма.

(Хватит, хватит. Тут нужны не столько новые, сколько глагольные формы: принял, встал, пошел, сказал, поставил. На определенном этапе жизни гения возникают охранные структуры. Они знают лучше всех. От 1970-го и далее можно только перечислять роли, постановки, цитировать газетные статьи.)

Всем, кто видел спектакль Ефремова «Чайка», есть что вспомнить. Кто не видел — уже не увидит: пересказать это невозможно. Гении, способные описать спектакль, называют себя театральными писателями. Они никогда не могут быть схвачены за руку — в отличие от киноописателей — ибо кино можно пересмотреть хоть сто раз, а спектакль неповторим.

В душе главного режиссера происходили более сложные процессы,

чем перманентная радость. В газетах О. Н. писал уже превосходно, не хуже любого журналиста кремлевского пула.

*

Газета «Неделя», 4 октября 1970 года, рубрика «Рампа «Недели»:

О. Ефремов, народный артист РСФСР, пишет заметку «Пристрастия артиста» — об Аркадии Райкине. Он всего месяц как на посту главного во МХАТе. Восхищается мастерством:

«Я, например, слушал монолог «В выходной день» и слушал монолог «Звание — человек»; и хотя артист оставался в них самим собой и не стремился к тому, что мы в театре называем перевоплощением, перед нами все равно было два образа. Внутренний мир каждого был точно замечен и столь же точно воплощен артистом. Исходя из своей практики, могу сказать, что это бывает только тогда, когда твердо знаешь, чего хочешь, и добиваешься этого, не жалея сил». Видит то, что видит, хочет найти близкого человека. Находит в методе: «У Райкина есть лирический герой, и он не стесняется его обнаруживать, справедливо полагая, что репутация сатирика от этого не только не пострадает, но даже в чем-то выигрывает».

Правда, странно? Оценка прекрасно-положительная, но почему в таких выражениях?

Ефремов, по его словам, актеров, которых надо натаскивать на роли, не любит. Он любит таких, каким был Добронравов — о котором даже Станиславский говорит, что чувствует его силу: *понял раньше, чем ему подсказали*.

— Олег Николаевич, я все чаще пытаюсь понять зрителя. Артиста понять невозможно. Вам, очевидно, удавалось, но я не режиссер. Зачем человек идет в театр? Мне вдруг показалось, что интенция — эмоциональная халява. Вы там сыграйте меня без меня, а я отдохну, подумаю, поплачу в безопасности. Конечно, он вынесет что-то и даже внесет. Но в принципе зритель идет не на работу. Как же терпеть это всю жизнь?

— В ранней молодости, работая в Центральном детском театре, я постоянно прислушивался к залу, звуку зрительского дыхания, но редко говорил об этом. Как-то не принято было. Чаще я говорил о репертуаре. Мне требовался современный репертуар. Я был молод и уверен, что всем нужна правда, а чтобы добыть правду, надо подсказать партии, чтобы она заметила человека в его сложности.

— И не глушила свою же рыбу динамитом противоречий? Пока не задумаешься, что *за мусор* — словами Гёте — носишь в памяти, притом призывая всех окрест уважать твою личность, глаза не открываются. Советская власть, с одной стороны, села на неточную цитату из Горького про человека, который звучит гордо (и человек возгордился — а чего ему не возгордиться?), а с другой — научила газетчиков вытравлять из текстов местоимение я. Учителя в школах в одно слово выговаривали детям: «я» — последняя-буква-алфавита. Разрыв между *звучит гордо* и *последняя буква* сейчас назвали бы когнитивным диссонансом.

— В пятидесятых я мог, будучи всего лишь начинающим актером детского театра, произнести следующую речь: «Лицо театра всегда определяет современный репертуар. Нельзя путать, например, такие вещи, как современная тематика на зарубежном материале и тематика пьес, отвечающих на повседневные вопросы советской действительности. Лицо театра определяется именно последней. А есть ли такие драматурги, которые действительно вскрывают наш повседневный обычный день — день рабочей молодежи? Театр юного зрителя, Детский театр — это не значит «театр для самых маленьких». Наш основной зритель — молодежь, начиная с 12–15 лет и заканчивая 25-ю. Именно мы должны обслужить этот возраст, потому что театр Ленинского комсомола в этом смысле работает плохо. Рабочая молодежь приходит к нам, мы должны найти с ней общий язык, а драматурги всё ссылаются на теорию бесконфликтности и другие тупики, но не пишут пьес. Мне кажется, если драматург настоящий художник, честный и принципиальный, он не будет писать неправду. А ведь в действительности есть масса пьес, получивших высокую оценку, даже Сталинские премии, но лакирующие жизнь и просто дезориентирующие нашего зрителя. Это важный вопрос, потому что мы, актеры, не можем, не хотим играть неправду. Мы пытаемся быть художниками-реалистами».

— Я вспоминаю реализм Корша. Реалист высшей пробы. Первым понял, как выгодна вешалка. Как расстаться с пальто? Билетные зрители сдали, пошли в зал. Контрамарочные дали за хранение своего платья тридцать копеек (цена одного рябчика в Петербурге — я про XIX век — или фунта телятины в Иркутске) и тоже наслаждаются, попутно покрывая расходы театра. Выручка с билетов — чистая прибыль. С высокой реалистичной вешалки Корша никакой театр не сорвется. Театру нужен доход? Нужен.

— Я поздно понял, что с искусства социалистического реализма можно было сорваться только вместе со страной. Партия требовала, чтобы театр приносил идейно-политический, скажем так, доход. А он — в

репертуаре. В правильной теме. Еще Ленин учил. У нас с высшими начальниками была репертуарная война.

— Под псевдонимом *репертуарная политика*.

— Я в детском театре сам был как дитя, хотя уже и педагог Школы-студии. Я верил, что существует правильное решение. «Мне думается, — набрасывался я на коллег, — что рассматривая репертуар театра, нужно рассматривать три компонента: автора, сам театр и критику. Всякое новое и значительное произведение часто встречает непонимание, иногда воспринимается в штыки. <...> Наш театр довольно принципиально работает с драматургами, и мы сами познакомились с В. С. Розовым, который написал для нас пьесу «Ее друзья», мы ее поставили и показываем до сих пор. А спектакль имел всего одну-две рецензии. Пьеса потом пошла во всех ТЮЗах, и зрители ходили, смотрели, плакали и смеялись. И произошло это потому, что Розов пишет правду. О следующей его пьесе, «Страницы жизни», журнал «Театр» написал, что это актеры «наполнили» ее. Я играю в этом спектакле — и не считаю, что мы играем лучше, чем написано. Мы играем именно то, что написано — то новое и хорошее, что не разглядел, не понял, не принял тот, кто не подписал свою статью в журнале. Как можно доверять тому органу, который не подписывает свои статьи?!»

— А помните ваши слова: «Наш повседневный обычный день — день рабочей молодежи»? Это вы — рабочая молодежь? Да, вы прекрасно знали стиль своей эпохи. Ваши пятерки по марксизму-ленинизму были вполне заслужены. Позволю себе усугубить свой вопрос о зрителе. Вчера мне прислали видео, миленький монтаж: щенок и котенок балуются и потом спят обнявшись, потом коза бодает резиновую гирю, словно тренируется, там симпатичные зверюшки антропоморфны, как в баснях и сказках.

— Вы не сможете даже подумать и тем более сказать об антропоморфизме в театре: обидятся все.

— Хорошо, возьмем кулинарные ассоциации. Людмила Максакова на своих «Уроках мастерства» по ТВ сказала, что театр — лучшее, что есть на свете. И что актриса в руках режиссера (речь шла о Петре Фоменко) — *котлета*. Она подчеркнула, что вообще отношения режиссер — актер особые, неопишуемые. Но если режиссер мужчина и актриса женщина, то котлета. Я вспомнила старый МХАТ: не каждый выдержал бы так называемые интимные репетиции, проводившиеся Немировичем-Данченко в кабинете, когда оттуда как распаренные, с ужасными лицами выбегали звезды сцены — и куда-то неслись, чтоб их долго не видели. Я понимаю, что он там проводил психологический сеанс с глубокими размышлениями о

душе. Актриса должна была понять себя. Путь к себе через кабинет режиссера. Я не смеюсь. Я понимаю, что режиссер театра — это высший пилотаж одновременно нескольких искусств. Понимаю, что гений, который практически изобрел профессию режиссера в России, пошел на смертельный риск. Мальвина и компания только и ждут Буратино, всегда готовые объегорить Карабаса.

— Вам не удастся сказать актерам, что они — буратинки. В глубине актерской души оказаться невозможно. Но невозможно и отговорить от актерства. Если пугать профессиональными травмами поэта, он не перестанет писать стихи. Скорее застрелится, чем бросит свое призвание — кажется оно ему таковым или является на самом деле. Так что не обижайте актеров, они все больны своей профессией. А что до зрителя, то да, беспокойство меня поначалу посещало. На собрании в детском театре я высказывался с комсомольской прямоотой: «Еще говорят, что детям нельзя показывать фильм про Тарзана, а я считаю, что он нужен — он воспитывает человеческие качества, а это лучше, чем ничего не воспитывать. И только ли такие произведения, как «Как закалялась сталь», формируют качества молодого человека? А «Три мушкетера» не формирует? До дыр зачитывается эта книга в библиотеке. Так почему театр не может ставить это произведение? Там есть события, действия, смелость, характеры!»

— Сильно. Нынешним детям Тарзана уже можно. Они всё видели. Цифровой век. Будь я режиссер, я бы никогда не ориентировала актеров на зрителя. Это противоречило бы Станиславскому. Актер и так вечно не в себе. В актерских книгах полно рассуждений на тему *где я и где мои роли*. Сколько нужно личности — и сколько образа. И прочие нерешаемые задачи. Оттого все это дело, думаю, крайне болезненно.

— Писателю не легче. Возьмем Чехова — его не понимали до конца жизни. Как режиссера далеко не все актеры принимали Станиславского. Меня критики талантливо описывали со стороны, из партера: «Ефремов опять быстро проходит эпизод, не очень добиваясь, чтобы актеры обязательно сделали то, что он подсказывает; в первую очередь он проверяет логику пьесы. Это для него самое важное — пока, во всяком случае. Сейчас он хочет, чтобы актеры обратили внимание на главное, на парадоксальность ситуации. От этого рано или поздно должно возникнуть и остальное»^[25]. В том же духе можно описывать игру на рояле: «Пианист поднял палец! Сейчас он опустит его на белую — или черную — но точно клавишу; какова логика его действий? Ситуация кажется парадоксальной, но пока так: только на клавишу!»

— Я начиталась всласть: Станиславский перевел актерский театр в режиссерский, а Ефремов стартовал от режиссерского, *Современник* — ефремовская коммуна. Свадьба всех со всеми, свальная правда времени. А Табаков — театр продюсерский, что современно. А что там в настройках времени? Я по умолчанию больше не верю ни одной газете, даже если вас хвалят — или особенно если хвалят.

— Отойди на запасной путь. Цитата из классики поможет — отвлечет внимание от смысла: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собой, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это *такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра*». Умный Немирович, докладывая *это* начальникам (городской думе, между прочим!) в 1898 году, смело включил мысль Гоголя. А курсивом о *кафедре и добре* выделил сам — чтобы привлечь внимание депутатов к добру. И ведь получилось!

Газеты писали о переходе Ефремова во МХАТ, друзья и враги судачили, а мне нравится голос довольного гримера Максимова, который вздохнул облегченно, потому что новый худрук его понял. Как артист артиста: «Я уже писал, что, входя в гримерную к исполнителю роли, художник-гример должен нести актеру бодрую и радостную уверенность: здесь, сейчас, перед зеркалом они вместе сотворят такое чудо, что, как бы ни была трудна задача, — актер бесспорно и прекрасно, только прекрасно, справится с ней! Гример обязан излучать доброжелательность и абсолютное спокойствие. Если же гример сам полон сомнений...» И далее о Ефремове, который — о наконец счастье! — понимает все, что должен понимать художник Театра, гримерное искусство которого основал человек с фамилией Гремиславский.

*

Из любимого. Мурманск, снимается кино «Случай с Полюниным». Журналисты обнаруживают в юроте настоящего Ефремова и бегут брать интервью: «Шесть вопросов Олегу Ефремову». Газета «Полярная правда» 20 октября 1970 года.

Он заботливо просвещает газетчиков: «Кино — критерий правды». (Вот куда переселилась правда, оказывается, в тысяча девятьсот

семидесятом году! — Е. Ч.) Ответы — коллекционные, как дорогие вина. Его спрашивают о городе — как ему нравится Мурманск, он отвечает, что нравится, а моряки особенно, они самый бескорыстный, самый искренний и честный народ. Отлично. Журналист набирает в грудь воздух и, конечно, спрашивает о назначении во МХАТ, на всякий случай — для смягчения и утепления — фантазируя, что мурманчане «были обрадованы Вашим назначением на должность главного режиссера МХАТ. Расскажите о Ваших планах режиссера и киноактера». О, этот вечный вопрос о планах! О. Н. на чистом зеленом глазу вылепил (лучшее, что я видела из ответов про пресловутые *творческие планы*): «А насчет планов... Сейчас очень много работы и приходится отказываться от интересных ролей. Но скажу по секрету: хочу показать на экране серию алкоголиков — пессимистов и оптимистов, все их беды и ошибки. Цель: показать алкоголизм как большое зло».

(Ух, Олег Николаевич! Юмор, сарказм и ясновидение: из 1970-го одним махом в 1985-й, во Всесоюзное общество борьбы за трезвость. Было дело.)

О. Н. говорит, что любит кино и будет всегда советовать артистам сниматься. В тезис о кино надо верить, тут правда. Ефремову в мемуарах не раз приписали ревность — он-де не пускал артистов сниматься. Во-первых, задача не имеет решения. По крайней мере — легкого решения. Если у тебя спектакль за спектаклем, а между ними репетиции, то на киносъёмочную площадку ты можешь или просто сбежать, или выкроить время, и в любом случае нужен резкий глагол. Так вот взять и пойти — трудно. Полно актерских биографий, переполненных именно этими коллизиями между профессиями. Да, профессиями, множественное число. Разные профессии, в них все разное. Этого не понимают только совсем уж невежды.

— В Мурманске я не стал, разумеется, говорить о планах, о МХАТе. Типично моя реплика: «Давайте разберемся. Пофантазируем. Почему Аглая согласилась прийти в этот дом? Мне кажется, что она довольна, что ее нашли...» Мы постоянно проверяем логику сцены. Психологический театр логичен. Аналитичен, скажем так. А уж общение с газетчиками — тот еще театр. Даже цирк, сама понимаешь...

— Прошлым летом режиссер Александр Владимирович Г. сказал мне: актеры — больные все, на всю башку. Я в ответ сказала, что могу поведать ему о писателях. Оба понимаем, оба в теме, каждый в своей. Кстати, о писателях. У вас были понятные, описуемые предпочтения: главное — современность. Театр современной пьесы: так многие воспринимали ваш «Современник». В списке *ваших* — авторы от Розова в пятидесятых до

Петрушевской в восьмидесятых. У вас немало своих драматургов, которые отваживались, как им казалось, быть современными в самом жестком смысле: в критике реальности, которая не соответствовала морали. Вы через актеров и драматургов говорили своему времени, что вы о нем думаете. Время не слышит, ему все равно. Правящая элита слышит лишь хвалебные песни, она всегда так устроена. Поэтому вы, на мой взгляд, Сирано своего времени, которому на голову тоже падает бревно — современность.

— Самая трудная тема — современность. Дух времени, *Zeitgeist* — убийца. А Сирано мне брат. Пьеса Ростана и Художественный театр — погодки. Играть Сирано, как вы помните, я замыслил еще в далеком 1948-м, хоть и долго молчал об этом.

— «Сирано де Бержерак» хронологически обнимает весь цикл существования Художественного театра. Один век мхатовской режиссуры им и закрывается. Даже ваша мать родилась в том же 1898 году, когда «Сирано» был переведен на русский. С вашим уходом из Театра закрывается эпоха романтиков, тайно молившихся несбыточному. Вы понимали, что молитесь о невозможном? Чтобы человека ценили, например. «Если вы хотите, чтобы вас услышали, лучше говорите в маске», — кредо одного крайне загадочного и влиятельного современного художника Бэнкси, родившегося в 1973-м.

— В Шкоде-студии еще не понимал. Я начал понимать приблизительно в 1964 году. Но я уже был главным режиссером — и наш театр гремел. В Мурманске я сказал об оставленном пять минут назад «Современнике»: «Этот театр — мое родное, моя жизнь». Им, моим родным, не понравилась моя «Чайка».

В 1970 году Ефремов говорит мурманскому журналисту, что хочет «показать алкоголизм как большое зло», а я в 2019-м читаю ветхую газету и чуть не плачу от подавляемого хохота — а кругом люди, все-таки читальный зал, все серьезно. У него МХАТ начался, там все кипит, а он хочет показать алкоголизм, — рыдаем все. Кстати, показал. Есть фильмы, в которых О. Н. играет потрясающих пьяниц. Все как один вызывают уважение, и зритель невольно тянется ответить на незаданный вопрос — *уважаю!*. В середине девяностых они на троих (Дуров, Кикабидзе, Табаков и Ефремов — ой, на четверых получилось, но сыграно о зернистой под «Кубанскую» наидостовернейше, со знанием дела и его печальных последствий) сыграли в социальной рекламе «Русский проект», там сцена в больнице («выпил — и живешь!»). Вся борьба с алкоголизмом уместилась в место действия: больница. Зато герои — похмельные орлы или серафимы

с бодуна, несказанно хороши. Все прочие пьяницы у него тоже чудо: одна «Мама вышла замуж» чего стоит.

— Многие говорили мне, что вы любите ходить на спектакли — просто смотреть.

— Я и в Мурманске в 1970-м пошел в местный театр. Проник туда инкогнито, удалось посмотреть один акт «Ангарской баллады». Меня потом спросили, как мне понравился их театр...

— Вы аккуратно уходите от любой возможности покритиковать, но советуете «строже быть в выборе репертуара». Я не видела «Ангарской баллады» и в Мурманске в 1970-м не была, но, подозреваю, там было что разнести в пух и прах. МХАТ к тому времени пустил ток по провинциям, всё омхатилось в самом чудовищном смысле: трафареты, позы, идеология.

— Сирано, на мой взгляд, типичный Станиславский или Немирович: делегирует полномочия в *игре*. Ведь Немирович отправил Книппер на задание к Чехову. Она сыграла роль жены и потом всю жизнь ее доигрывала — с блеском. Сирано тоже подсказывает влюбленному Кристиану слова любви. Он пишет за него, говорит. Режиссер по-своему жертвует собой — подсказывает, отдает актерам себя, свои мысли, чувства, свою поэзию. Они в ответ и сердятся, и дерутся, ревнуют, любят и ненавидят. Мемуарируют его *потом*. Воспоминания о МХАТ местами — реквием и марш несогласных в одном флаконе.

— Я полвека грезил Сирано. Тут моя тайна, моя мечта и — шифровка.

— Для журналиста И., здоровяка в три обхвата, весельчака и в меру циника, вы — всё еще Артюхин Михаил Антонович, шофер, ответственно, за один рейс влюбляющийся в женщину крепкого телосложения (в исполнении Лидии Федосеевой-Шукшиной). Не нужны ему никакие тонкости вашей жизни в целом. Он мне так и сказал. И вообще кинопонимание вместе с театрознанием ушли куда-то в бархатное закулисье сознания всех аудиторий: детских или взрослых. Все равно. Никто не обязан танцевать установленным стилем того-сего-ведения. Специалисты стали узкими-узкими во всех сферах. На математических конференциях — я была там — не всякий математик А понимает всё из слов математика Б. Точно те же повороты на театре: если рецензент В напишет заметку в газетку, но не будет понят аудиторией Г, его участь не сложится. Но если он будет понят и участь сложится, значит, он написал языком, уже известным аудитории, то есть не сказал ничего нового. Призрак нового важнее собственно нового. Это, Олег Николаевич, возможная надежда на лучший, чем прежде, обман. Я говорю о сладостном — образном — фантастически приятном и формирующем обмане. Теперь

публика — сплошное *сирано* в том смысле, что она сама подсказывает художнику свои слова. Взлезла на сцену и вещает. Мир перевернулся. Произошла демократизация методов распространения информации. Соотношение «автор — аудитория» следует перечитать как *аудитория есть автор*, а собственно автор, еще вчера живой, бородастый, поддатый — есть постпостмодернистский пшик. Художник, разумеется, желает вырваться из объятий концепции, в рамках которой он всего лишь мастер коллажа, и некоторым даже удается, но редко и не во всех жанрах. Тут, знаете, на днях огласили ученый тренд: оказывается, нужны таланты! Алгоритмы освоены, а таланты еще дают надежду. Бог негромко постучался в двери лаборатории.

*

Если читатель желает динамичного линейного повествования — то вот, пожалуйста, мемуары. Но я-то не видела. Меня там не было. Я так не люблю выдумывать!

«Часть «великих стариков» взбунтовалась:

— Ливанова в худруки?! Никогда!

И по накатанной дорожке — звонок министру культуры Фурцевой:

— Екатерина Алексеевна, караул! Злодей Ливанов хочет единолично узурпировать власть!

Он якобы уже составил «проскрипционные» списки на разгром элитарной верхушки труппы. Короче, грядет что-то вроде наполеоновского переворота «18-го брюмера». Спасите театр, Екатерина Алексеевна! Дайте нам кого-нибудь в руководители! Кого угодно, только не Ливанова! И не из наших! Кого-нибудь со стороны. Поэнергичней, помоложе

Вот хотя бы Ефремова из «Современника». Он молод, талантлив, с опытом, нашей школы. В свое время после окончания института мы его не принимали в театр. Теперь пришло время исправлять ошибку»^[26].

— Я понимаю, что было по-другому (мне трое рассказывали каждый свою версию как самую точную), но сопротивление... ледяной сквозняк...

— Вернуться во МХАТ я был обязан. И никогда из него не уходил. Не было дня, чтобы я не думал о Станиславском и *жизни человеческого духа* на сцене. Основная трагедия моей жизни, моего духа — открытие, что блистательная, великая формула ансамблевого театра может не подходить даже самым, казалось бы, близким мне людям. Прекрасным артистам. Великолепным мастерам. Могут сложиться обстоятельства, когда им не

нужно общение на сцене и вне сцены. Потом то же выяснилось и в масштабе страны.

МХАТ — вселенная, которую не охватить, особенно постороннему. МХАТ вмещает историю века. Ефремов — это МХАТ. Во всех частностях и в целом. Он руководил им тридцать лет. Он учился в Школе-студии МХАТ. Он создал «Современник» из своих собственных студентов, которым преподавал в Школе-студии. Он даже на работу в «Современник» оформил их всех через договоры с МХАТ.

Став главным режиссером, человек обязан поставить некое действие, заявить о себе, утвердить свою линию. Для великих стариков он сделает «Соло для часов с боем». Но сначала — в 1971-м — выйдут спектакли: «Дульсиня Тобосская» (пьеса А. Володина), «Последние» (пьеса М. Горького), «Потусторонние встречи» (пьеса Л. Гинзбурга), «Валентин и Валентина» (пьеса М. Роцина). Все, кроме Горького, — *современных* авторов, на *современные* темы. Даже ироничная пьеса Володина, тоже ставшего для Ефремова своим, лишь для виду про XVII век (кстати — эпоха Сирано), на деле ее герои — тоже *современники* и мучаются проблемами «развитого социализма». Революционного в этом мало, но новое есть, и на это новое, как мухи, тянутся журналисты.

По всем интервью О. Н. видно, что еще на заре своей славы он усвоил законы медиа и потом уже не выходил из образа: любезный главреж беседует с прессой. Ввиду заточенности на публичность он в роли интервьюента — совершенен. Играет своими интервьюерами до последнего дня. Улыбается доверительно, словно сдает им тайны мироздания.

— Давайте сразу пробовать на ногах (фраза из репетиций).

Классику мхатовского учения (*на ногах*, то есть в первую очередь будем действовать, искать контакты друг с другом) он незаметно преподает и журналистам. Они редко догадываются, что милейший собеседник отлично знает, кому, что и когда О. Н. скармливает. (Любая правдивая история, пересказанная сто раз, неизбежно становится коробочкой без секрета.)

Ефремов на интервью с газетчиками — чудо какой добрый дядя. Он им и про неподъемную труппу Театра — с душой, а они не сразу понимают, к чему ведет отчет о разросшейся труппе; и про *современный* репертуар, к которому всегда стремится он как художник, — ну конечно, он же родом из «Современника». Он им про несчастную жизнь человеческого духа, о чеховской поэзии — и хорошо: так и надо, это по-нашему, по-станиславски.

И что кино его санаторий, а театр основная работа, переполненная ответственностью, — рассказал столько раз, что и не знаешь, на чем поймать этого, говоря словом Виленкина, *обаяшку*, чтобы прищучить и вытрясти правду. Нет такой возможности, если читать газеты. «Секрет успеха Олега Ефремова крылся, прежде всего, в его личности, которую отличало невероятное актерское и человеческое обаяние», — пишет П. Богданова. И все пишут и говорят то же, будто на всех одна кнопка и ее кто-то нажал однажды, а она и залипла.

— Демагогия всегда эмоциональна. Чтобы повернуть табун, надо оказаться впереди него.

— Я сама лишь недавно поняла, что *Zeitgeist* и подобные абстракции — шикарная коммерция. Лучший вертухай времени — искусствовед, заточенный искренне. Главное — искренность. И время от времени фыркать с брезгливой миной, что искренность сейчас несовременна...

*

Ужасы многолюдья: свидетели в изобилии. Год перехода из теплой, лично возвращенной семьи «Современника» в брильянтово-ледяные объятия МХАТ. Почему он ушел? Что в этом поступке знаменательного? Как версия — Чехов. Художественный — несчастливая родина Чехова, но родина. Несчастье в том, что его тут не поняли еще глубже и торжественней, чем в Александринке, где был фатальный провал. Здесь — роковой успех.

Ефремову не со Станиславским одним, а и с Чеховым было о чем поговорить.

Приступив к должности, О. Н. опять вспоминает о «Сирано де Бержераке». Эта пьеса, причем только в переводе Айхенвальда, ему зачем-то чрезвычайно нужна. На всех этапах его режиссерской деятельности, включая последний день физической жизни.

Из письма (1972) переводчика в город Павлодар, Казахстан, режиссеру О. Потоцкому. Юрий Айхенвальд пишет: «Спасибо за то, что прислал афишу и программу, и, главное, за то, что добился, наконец, своего — поставил Сирано. Жаль только, что, судя по тому, что говорил Саша Асаркан, это, видимо, не надолго: ведь если ты в августе будешь тут на «бирже», то, значит, в следующем сезоне спектакль идти не будет. Или у тебя есть Сирано на замену? Вообще после «Современника» мой перевод ставил в прошлом году Калининградский театр. Но оттуда в конце сезона и Роксана и Сирано ушли. Роксану, <...>, я встретил в Томске, когда был в

тамошнем театре в командировке от ВТО, и она мне рассказала о спектакле, который в основе имел все ту же лестницу (как и «Современник»), только эта калининградская лестница была человеческая, т. е. по ней можно было ходить не то что в «Современнике», где на символической лестнице-пирамиде можно было только «играть»...» (Вообще-то драму «Мастера» в 1968 году театр «Современник» ставил тоже в переводе Айхенвальда. С болгарского.)

«Олег Ефремов, — продолжает Айхенвальд, — в 1972 в филиале МХАТ'а тоже еще в прошлом году начал ставить «Сирано», т. е. пока это делают «режиссеры-стажоры» <нрзб.> и Десницкий. Но судя по тому, что с начала их работы вот уже второй сезон подошел к концу, а ничего еще не видно, боюсь, что дело это засохнет — уже не «на корню», но, видимо, «в процессе роста». Сирано должен играть Стриженов, Роксану — Мирошниченко...»

Как ни перечитывай, назвать это письмо доброжелательным по отношению к «Современнику» образца 1964-го и МХАТ 1972-го не получится. У меня впервые закралось подозрение, что не все гладко. По легенде, отображенной даже на афише 1 октября 2000 года, когда вышел «Сирано» *памяти* Ефремова и Айхенвальда, можно решить, что они были друзьями всегда, в горе и в радости. Но по письму Айхенвальда видно, что в 1964-м переводчик был как минимум недоволен сценографией, а в год, когда Ефремов возглавил МХАТ и, прошу заметить, немедленно начал ставить — хоть и в филиале, хоть и руками «стажоров» (помоему, эта намеренная ошибка говорит об иронии) — тот самый спектакль, который для него лейтгема, переводчик недоволен сроками и не верит, что спектакль выйдет. Вообще выход спектакля — это немалые деньги, успех, и я понимаю нетерпение переводчика. Но сквозит здесь и что-то другое: быть может, характерная злость талантливого изгоя к тоже талантливому, но везунчику, любимцу женщин, публики, а главное — Системы.

Режиссер Сергей Десницкий, упомянутый в письме Айхенвальда, тоже рассматривает ситуацию как тревожную: «Горькая участь постигла мой следующий спектакль во МХАТе «Сирано де Бержерак». Олег Николаевич своим волевым решением остановил репетиции пьесы Э. Ростана на неопределенное время, и работа, которая была близка к тому, чтобы выйти на сцену, благополучно почила навеки. Думаю, причиной тому было либо неверие Олега Николаевича в то, что В. Жолобов может сыграть главного героя, либо его нежелание иметь в репертуаре театра пьесу Ростана, поставленную Десницким. Почему? Трудно сказать. Могу только предположить, что кто-то из наших театральных доброхотов «настучал»

Художественному руководителю, будто, несмотря на всеобщий скепсис, у нас начинает что-то получаться, а это также не устраивало Ефремова, поскольку О. Н., судя по всему, после неудачного спектакля в «Современнике» сам захотел поставить знаменитую пьесу в переводе Юрия Айхенвальда».

И переводчик не в восторге от темпа работы, и режиссер, а О. Н., судя по всему, не считал нужным докладывать им, как он принимает решения. Как версия — искренность Олега Ефремова и его вечная преданность цели не всегда верно оценивались даже близкими. Уверена, что он чувствовал людей, видел насквозь, он действовал несиюминутно. Никаких *импульсов*, железобетонная программа внутри. Даже если кто-то сомневается, О. Н. не сомневается и — на таран. Потому что он и есть Сирано. Но в 1972 году во МХАТ еще рано ставить «Сирано», во МХАТ все еще не так плохо. Спектакль в «Современнике» он не считал неудачным, но он не обсуждает свои достижения или провалы с коллегами. Он главный. Все остальные имеют право на любые версии.

Теперь осталось всего ничего: современникам его, моим, нашим понять, что О. Н. герой времени — трех времен — трагическая фигура по истинно греческому образцу. Фатум, рок — человек знает, что им сопротивляться невозможно. И все-таки сопротивляется.

*

Сейчас мода на все советское. Не исключено, что мода эта докатится до памяти о коммунисте О. Н. Ефреме. Могут случайно сработать законы восприятия. Например, Галина Бродская в книге и Анастасия Вертинская в телеинтервью — не сговариваясь, конечно, — говорят о коммунистической идее как любимой у О. Н. Не могу принять эту формулировку. Он за общение на сцене всех — в единении духа каждого. Репетируя, он проговаривал с каждым актером, что значит его роль, *что* он играет. Так работал и Немирович-Данченко.

О. Н. притягивает. Окружающие ищут секрет и фантазируют: «Вообще понятие «компания», наверное, ключевое для самого Ефремова и его труппы. Хотя это понятие не относилось только к одному «Современнику». Время было такое — компанейское» — это все та же П. Богданова, искусствовед. Она говорит о нем «исторический человек». Да. Материализует исторические чаяния. Мастер грезы.

Видение может материализоваться в сознании коллективного читателя,

если он поверит и не проверит: почему кто-то говорит что-то. Например, некогда лучший друг, а потом, пожалуй, уже враг Виталий Яковлевич Виленкин в марте 1978 года сказал актеру Владлену Давыдову, когда тот был у него дома в гостях:

— Удивительно ваше уникальное отношение к Ефремову и, главное, ведь без взаимности. Не надо этого сближения. Он страшный человек и по природе своей предатель. Он всех предавал жестоко и подло. И вас предаст и продаст... запомните это и не обижайтесь на меня. Но я должен был вам это сказать.

Виленкин не принял пьесу «Иванов», поставленную Ефремовым, где Смоктуновский играл главную роль. Виленкин считал, что «скучно он играет и бессмысленно — это катастрофа. Хочется, чтобы все это скорее кончилось...». По катастрофической ноте высказывания, абсолютно несправедливого к прекрасному актеру, слышен грохот чего-то кошмарного, вой вселенского хаоса. Обрушение былой любви Виленкина к Ефремову, слова о жестоких предательствах — к этому долго был прикован мой интерес. Всплывали добрые письма и шуточные телеграммы из пятидесятых годов, полные, скажем так, театрального юмора. Вот одно из них, от 29 октября 1951 года — на конверте написано:

«Гоголевский бульвар,
Гагаринский пер.
Д. 5 кв. 5
Ефремову О. Н.
(звонок справа,
нижний — 2 звонка)».

Далее следует текст:

«Здравствуй, Алеко! Посылаю тебе для подкрепления питье (с рецептом, которому прошу точно следовать), за-кузьку и несколько телеграмм, которые пришли в студию на твое имя сегодня вечером (ученики твои, очевидно, нализались в «Шарах» и перепутали адрес). Что же ты так долго хвораешь? Перестань хворать, выздоравливай немедленно. А то скучно. И очень плохое настроение. Если куда-нибудь выйдешь, то позвони мне...»

К письму приложены, как уже заведено, телеграммы и рецепт на коньяк (0,5 по 100,0 **1 раз** в день).

Или уж совсем, ну очень от души:

«Из Гурзуфа. Москва МХАТ школа-студия Ефремову Копии: 1 МХАТ
— Кедрову
2 ЦДТ — Шахазизову

3 Министерство Высшей школы

Зачем Вы насрали меня комнате за зеркалом и еще не велели Капитолине убирать до моего приезда тчк Поражена легкомыслием Виталия Яковлевича Виленкина
Ольга Книппер-Чехова».

Театральные записки были в моде: все друг друга весело разыгрывали. Теперь шутки переехали в соцсети, а тогда всё на бумажках, на листочках, в руках подержать — ну приятно. А главное — никакой другой документ с подобной полнотой не передает, насколько близкими были друг другу люди.

Июль 1954-го, Виленкин утешает Олега по поводу Риты Куприяновой: «Во всяком случае, скажу честно, что если бы ты написал мне, что решил жениться на Рите, я бы расстроился гораздо больше (за тебя, конечно)».

На первой свадьбе Олега — в сентябре 1949-го, когда он женился на Лилии Толмачевой, — в числе самых близких за *домашним* столом был и Виленкин. Там даже Анны Дмитриевны не было, родной матери Олега, а Виталий Яковлевич был.

1954-й, 2 сентября, Москва. Виленкин дает О. Н. советы по фурункулам (они упоминаются и во время путешествия с Геной — видимо, здоровье не было в приоритете).

Провал во времени — и следующее письмо уже главному режиссеру «Современника» 4 мая 1969 года и на «вы» (!). Оно касается судьбы двух актеров: Юрия Рашкина и Алексея Кутузова.

Публика происшествия эти двух лет (1970-й, его вхождение в должность, и 1987-й, разделение МХАТ) запомнила как факты своей личной жизни. Один критик считает, что именно трансляция в СМИ всех приключений МХАТ положила начало будущей глянцевого прессы, как бы получившей право влезать во все, что связано с артистами. Это спорно, но многие тогда и правда были поражены и шокированы — будто плюнули в душу.

Я спрашивала у знакомых, почему Виленкин и Ефремов перестали общаться. Все молчали. Наконец сказали — лучше б не говорили. Я перечитала переписку Ефремова и Виленкина сороковых и пятидесятых годов и разглядела понятное, человеческое — отвергнутую любовь: Ефремов любил *только* женщин. В этом и было дело.

Театр, обрушением которого упрекают Ефремова (восхищаясь им же), к 1970 году был глубоко советским учреждением. А принципы его великих отцов — Немировича-Данченко и Станиславского — перетасовались с принципами советского искусства. Отцы уходили от премьерства и театральности (*в театре я ненавижу театр* — знаменитая мысль КСС), а детище, войдя в пенсионный возраст, вспомнило свои внутриутробные и родовые травмы. Если вы видите выражение «великие мхатовские старики», то, скорее всего, сплоченный террариум единомышленников сделал или сказал нечто от имени высшей истины, как синедрион. Если вариант лайт — «мхатовские старики» — то, возможно, речь о творчестве. Если в статье о театре просто «великие старики» — значит, читатель свой, театральный, и намеки на мхатовские дела понимает мгновенно. Тонкие оттенки стиля в этих конструкциях есть и собственно контент, и указание на целевую аудиторию.

По той же причине все тексты о Ефремове — специальные или популярные — надо видеть через очки целевого цвета. Никакой правды *вообще*, объективной и нелицеприятной, в ефремовском деле быть не может. Тронешь легонько — и надломишь храмовую печать. Права была Елена Сергеевна, переименовав булгаковские «Записки покойника» в «Театральный роман».

В семидесятые Олег Николаевич большей частью сохранял и реформировал. Оценки в книгах и СМИ на сей счет преизобильны. Они весьма разнятся: от улюлюканья до восторга. Лезть туда как известное млекопитающее в калашный ряд — нелепо. Подойдем к делу реферативно.

Начнем — хронологически — с высказывания Анатолия Смелянского о прощальной «Чайке»: «Летом 1970 года Ефремов выпустил «Чайку». Пьеса, которая когда-то начала Художественный театр, на этот раз закрыла одну из его лучших студий. Внутритеатральные отношения и весь груз накопившихся обид, разочарований и неприязни был выплеснут в классический текст. Режиссер пытался превратить Чехова в памфлетиста. Интеллигентные герои Чехова ему тогда не нравились. Ему не нравилось, что они так много болтают и ничего не делают. Он внес в «Чайку» идейный разброд растерявшегося поколения. Люди перестали слушать и слышать друг друга. Они только выясняли отношения, пили, склочничали да накапывали червей из клумбы, устроенной тут же на сцене художником Сергеем Бархиным. «Чайка» обозначила внутренний крах того

«Современника». В сентябре 1970 года Екатерина Фурцева представит Олега Ефремова труппе Художественного театра. Государство поручало ему возглавить умирающее театральное предприятие. Актерам «Современника» Ефремов предложил в полном составе прийти в *alma mater*. Двое суток изнуряющей полемики ни к чему не привели. Большинство «современников» отказалось стать «академиками». Горсткой соли, полагали они, не посолить болота».

Были и прямо противоположные мнения, а именно что та «Чайка», с которой уходил из «Современника» Ефремов, была гениальной, но не принятой артистами. Кто прав — не будем судить обывательски. Легче взять Чехова и перечитать вслух — у себя дома.

У артистов «Современника» в 1970 году — траур. У труппы МХАТ — взрыв эмоций. Борис Ливанов скажет, что он никогда не мечтал работать в театре «Современник», особенно в его филиале. Его чувства были сильными, и передать их невозможно. На миг представьте — и то вряд ли получится, — что вы уверенно видите себя в роли руководителя главного театра страны, а тут из белого облака спускается, как *deus ex machina*, министр культуры СССР Фурцева и говорит, что роль отдана другому. И притом оба претендента на роль шли к ней всю жизнь.

Тут история МХАТ делает, по мнению злопыхателей, ход конем. Народ — за исключением Ливанова — не печалится вовсе и пишет Ефремову ласковые письма, надеясь на милость. Для описания хладного пота на челе Ефремова мемуаристы не пожалели чернил. Из мемуаров актера МХАТ Николая Пенькова: «Обряд представления нового худрука прошел без особой пышности, по-деловому. Отказавшись от «тронной речи», Ефремов предложил пройти всем в нижнее фойе на читку новой пьесы «Дульсинья Тобосская» Володина». Были мемуары и позабористей. День вступления в должность — без коня, но с «Дульсинеей» — описан обильно.

А вообще-то линия была прямая. Никаких коней, никакого пота, кроме летнего, от жары. Ефремов много лет как уходил из «Современника» душой (никто не видел, не чувствовал, все поразились), доигрывал роль руководителя на мастерстве, на ответственности. МХАТ ему был необходим как воздух. Он ничего не сделал закулисного, никого не выдавливал и не подсиживал, несмотря на увлеченность Фурцевой им лично — как мужчиной в том числе. Он был в растерянности, что Козинцев не взял его в картину «Король Лир». Это была последняя надежда сыграть в трагедии. Больше он не пытался. Трагедия-маска разгримировалась, умылась и покинула театр. Теперь выгородка трагедии — вся его жизнь, причем О. Н. еще не догадывается, что именно с МХАТ ему предстоит

плыть из одной страны в другую в начале девяностых. Проступят страшные символы, будто птица на занавесе будет убита наконец всерьез.

Сергей Десницкий в своей книге показывает, откуда взялась застарелая байка про белого коня. Любезный борзописцам сюжет, будто в 1949 году О. Н., огорченный, что его не взяли в труппу МХАТ, сказал, что въедет в него на белом коне. Нет, не говорил. Опять не то. Белый конь полностью — от копыт до хвоста — легенда. И не ефремовский это стиль. Оказалось-таки, что автор фразы — жена, Лилия Толмачева. «Сама О. Л. Книппер-Чехова опекала Олега, — пишет Десницкий, — и однажды даже пригласила его вместе с женой отдохнуть на даче Антона Павловича в Аутке. Конечно, для него решение руководства МХАТ было равносильно катастрофе! Рухнули все честолюбивые планы и, вместо того, чтобы творить на «Главной сцене страны», юному дарованию пришлось примириться с положением артиста Центрального детского театра, куда, кстати, его тоже приняли со скрипом, только благодаря настойчивости В. Я. Виленкина, который уговорил Худрука этого театра Ольгу Ивановну Пыжову взять Олега Ефремова. Его первая жена Лиля Толмачева утешала его: «Ничего, Олежка, ты еще въедешь в этот театр на белом коне!».

Что касается катастрофы и рухнувших честолюбивых планов, то Сергей Глебович, когда писал мемуары, тоже питался слухами, из уст в уста перелетавшими. Я же проследила историю с конем и главной сценой страны по дневнику Олега Ефремова. По *рукописи*. Он, конечно, не возвеселился от решения руководства МХАТ, но и не умер от горя. Даже в Брянск чуть не уехал.

Ефремову было нелегко объяснить своим коллегам, что тот, кто обаятельно улыбается, совсем не обязательно идиот. Ему вообще мало кому удалось объяснить, что его улыбка и ее изнанка — не одно и то же. Он был начитан выше сверстников на десять голов, а некоторые считали его малограмотным. Он видел в каждой женщине потенциальную жену — его прозвали бабником. Так и с Театром: он знал, что понесет свой крест неизбежно, а ему приписывают роль пешки в случайном сговоре великих мхатовских стариков.

Нет. У него своя «Чайка». Свое предназначение. Свои *новые формы*, свой финальный выстрел.

*

Мне слышится разговор Ефремовне Чеховым — наваждение, право

слово. Они оба задохнулись в пространстве, из которого был — лично для них — выкачан воздух. Оба обманулись в друзьях и соратниках, оставшись к концу почти в одиночестве. Оба тянулись к женщинам и боялись их, познав плотскую сторону любви слишком рано, в чрезвычайных обстоятельствах. Чехов всю жизнь не мог жениться по-человечески, влюблялся, но сторонился, мучился и мучил, цейлонские красотки были ему куда милей, чем переусложненные высокодуховные барышни. Впрочем, нелюбовь к женщине была в его годы модой. Дональд Рейфилд пишет: «Антон прочел и потенциально феминистские рассуждения Г. Спенсера, и Захер-Мазоха, однако ближе всего по духу ему было женоненавистничество Шопенгауэра, ярко проявившееся в его «Эссе о женщинах». В целом он страдал женофобией — и умер, в сущности, один, хотя жена была рядом. Чехов был неизлечим, но из Ялты через холодную Москву в Баденвейлер все-таки вывезла его именно жена. Ухаживая за больным мужем, она успела заказать себе светлый фланелевый костюм, поставить золотые зубные коронки, написать уйму писем, в которых реалистично описывала положение Антона Павловича. Другая часть писем Книппер-Чеховой из Германии полна нетерпения, читаемого между строк. Я на днях переслушала аудиозапись: и в старости Ольга Леонардовна, судя по голосу, исполненному самолюбования, больше всего на свете любила себя в искусстве. Возможно, оттого она и не любила системы Станиславского, считая ее излишней.

Хрестоматийную историю с шампанским, выпитым под объявление я умираю, надо пояснить. Все было не так, как пишут пошляки. А на деле врачи, немец Шверер и русский Чехов, понимали друг друга: умирающему человеку ехать через всю Европу было незачем. Его привезли в Германию по безумной воле жены. Согласно профессиональному этикету, чтобы не говорить слов, немецкий врач должен предложить коллеге шампанское. Оно и сообщало, что спасти пациента невозможно. Просто сказать «*Ich sterbe*» — и выпить — было бы картинно, а перед смертью Чехов, всю жизнь ненавидевший позу, никак не мог удариться в дешевую театральность.

Зато на кладбище пошлость будто отыгралась. Горький в письме жене так описал похороны Чехова:

«Я так подавлен этими похоронами <...> на душе — гадко, кажется мне, что я весь вымазан какой-то липкой, скверно пахнувшей грязью <...> Антон Павлович, которого коробило все пошрое и вульгарное, был привезен в вагоне для «перевозки свежих устриц» и похоронен рядом с могилой вдовы казака Ольги Кукареткиной. <...> Над могилой ждали

речей. Их почти не было <...> Что это за публика была? Я не знаю. Влезали на деревья и — смеялись, ломали кресты и ругались из-за мест, громко спрашивали: «Которая жена? А сестра? Посмотрите — плачут! — А вы знаете — ведь после него ни гроша не осталось, все идет Марксу. — Бедная Книппер! — Ну, что же ее жалеть, ведь она получает в театре десять тысяч» и т. д. Шаляпин — заплакал и стал ругаться: «И для этой сволочи он жил, и для нее работал, учил, упрекал».

Устрицы летом возят в холоде, потому другого вагона — скорее всего — не было. Осуждать некого, все ясно, Кукареткина-вдова тоже невинно пострадала от наблюдательности Горького. Но вообще везти Чехова умирать в Германию, а там между впрыскиваниями мужу морфия быстренько поставить золотые коронки — воля ваша, но как-то странно...

Ефремов тоже умер в одиночестве, днем, но без шампанского. Его помощница нашла его в пять часов. Чехов перед смертью был-таки женат, хоть и своеобразно, Ефремов с 1983 года в разводе. Женщины были, но уже не жены. Много лет за ним присматривал заботливый Николай Иванович. Он умер в глубокой старости, и сын, всю жизнь обожавший отца, остался наедине с одиночеством и со своими книгами. Их было несчетно. Я видела краем глаза его библиотеку, по ней явствен размах всего — интересов, дружб, поиска. Образован Ефремов был за десятерых. Но как Чехов искал среди людей, строил и объединял, так и Ефремов всю жизнь искал среди людей, строя и объединяя. Внутреннее одиночество обоих — и колоссальная внешняя деятельность. И объединяющее *не то, не то, не то...*

«Очень много работы»

25 августа 1970 года умер Василий Осипович Топорков, руководивший курсом Ефремова в Школе-студии МХАТ. Символический переход: О. Н. в эти же летние дни приближается к пьедесталу, а заодно и к переезду. Газета «Труд» в том же августе сообщает: «Один из старейших советских театров — МХАТ им. М. Горького готовится к новоселью на Тверском бульваре. Каким будет это новое здание?» Далее — торжественное описание будущего фасада в четыре этажа, лифтов на 15–16 человек, зала на 1700 мест, технического оснащения сцены. И чарующая фраза, глубоко советская: «Через специальный люк сюда сможет въезжать грузовик с бутафорскими принадлежностями». Грузовик! Монументализм на марше. И обещание: «В конце 1971 года на фасаде величественного, строгих очертаний нового здания МХАТ широко раскинет свои крылья «Чайка» — эмблема всемирно известного театра». Тут, видимо, журналист не справился с управлением. Чайка в кавычках раскинет крылья — это что: машина или пьеса? Эмблемы в кавычках быть не может, понятно. Но — к означенному периоду МХАТ не только «один из старейших советских театров», он главный театр страны, о нем и писать принято, вытянувшись в струнку. Оттого и грамматические ляпы. Так всегда бывает, когда и если «строку диктует чувство».

Переезд в новое здание состоялся только в 1973 году, и Ефремов успел поставить на старом месте — оно нравилось ему больше — целых четыре спектакля. У него было еще великое множество дел: звание начальника главного драматического театра страны обязывало. Забота о ролях, наградах и быте громадной мхатовской труппы (это вам не «Современник» с его полусотней актеров). Посещение различных заседаний, комиссий, юбилейных торжеств. Интервью и статьи в газетах. Съемки в кино (только в 1970–1973 годах — 12 фильмов). Не забудьте про гастроли театра по стране и за границей: это было особенно трудным и волнительным, в том числе потому, что для заграничных поездок всем, включая худрука, надо было пройти *собеседование* и оформить целую кучу бумаг.

Выездные дела советского путешественника содержат бесценные документы. Я полюбила чтение его «Автобиографий». От года к году меняются адреса, состав семьи, награды, грамматика, почерк.

«АВТОБИОГРАФИЯ

Я, ЕФРЕМОВ Олег Николаевич, родился 1-го октября 1927 года в г.

Москва, в семье служащего. В 1935 году поступил, а в 1945 году окончил среднюю школу.

В 1945 году был принят по конкурсу в Школу-Студию им. Немировича-Данченко (ВУЗ) при МХАТ СССР им. М. Горького. В 1949 году сдал экзамены и закончил студию, получив диплом с отличием.

С 1949 по 1956 год работал актером и режиссером Центрального Детского театра и педагогом по кафедре «Мастерство актера» в Школе-Студии МХАТ.

С 1956 года исполнял должность главного режиссера-руководителя театра «Современник». С 1956 года периодически работал в кинематографе. С 1955 года член КПСС.

С 1970 года (сентябрь) назначен главным режиссером МХАТ СССР им. М. Горького.

Женат на Покровской Алле Борисовне, актрисе театра «Современник». Имею двух детей: дочь Анастасию Олеговну, рождения 9 ноября 1957 года и сына Михаила Олеговича, рождения 10 ноября 1963 года.

Родители: отец — Ефремов Николай Иванович, рождения 1896 года, мать Анна Дмитриевна Ефремова, рождения 1898 года — пенсионеры.

О. Ефремов

6 апреля 1971 г.».

*

О. Н. прошел по своей линии судьбы. МХАТ и он должны были сойтись уже навсегда. Виленкин считает этот шаг трагедией. Нелегко, наверно, возрождать Театр, когда ты знаешь отношение самого близкого друга, педагога и соратника. С другой стороны, одно точное слово Виленкина в страшной тираде, приведенной Давыдовым, все же есть. Для понимания Ефремова это слово главное: трагедия. Он, трагик в жизни, буквально лег грудью на раскаленный вулкан мхатовских споров и амбиций. В творчестве он тоже трагик, но показать это не вышло. Не сыграно, не пустили, не поняли, не прошел пробу, не вырвался из *ампула* (для Станиславского — самое бранное слово).

Виленкин повторяет весной 1976 года тому же Давыдову, найдя в нем конфиденанта, а Давыдов записывает разговоры — и живые, и телефонные в блокнот: «Да, я много для него сделал, но он тогда был другой. Владик, он был неповторимым, замечательным, выдающимся артистом. Он был единственным в своем роде, неповторимым режиссером — выше Гоги и

Эфроса, им это и не снилось — то, что он знал и любил. Но все это было. Он все это предал. Он задушил, пропил свой необыкновенный талант. Я для него — укор, это то, во что он веровал, но предал. И когда он меня видит, то он это вспоминает и ему бывает страшно. Он стал циником, он переродился, он живет для себя, а ведь в нем было главное — он горел делом! Он стал сумасшедший и злой. Но он не был таким раньше — это в последние 10 лет он стал таким. Я не понимаю, что с ним случилось...»

Зная силу своего красноречия, Виталий Яковлевич вливает в уши чуть-чуть обиженного Давыдова некие мантры, а тот послушно и доверчиво записывает. А потом публикует в своих мемуарах. Не разбираясь в подоплеках, пишет как слышит. Памятка всякому, кто замыслит месть: узнайте доподлинно, кто из ярких мемуарирует в саду, общем для всех персонажей, и нашепчите ему доверительно. Как там говорил Пилат Левию: не ревнуй, были у Иуды поклонники кроме тебя...

25 апреля 1971 года, когда уже прошло немного времени новой службы, газета берет у Ефремова интервью («Вольтова дуга») на тему как дела в целом. Один из вопросов — он часто возникал ввиду слухов: правда ли, что О. Н. не пускает артистов на киносъёмки? Ответ: «Кино я люблю за восстановление чувства правды. Вы заметили — наиболее живой, дееспособный тот театр, актеров которого часто приглашают в кино. И наоборот». Мне очень понравилось, как на вопрос о личных актерских планах он отвечает жестко: «У меня никогда не бывает личных планов». Классно. Потом спрашивают о правде. Опять о ней: «А что это значит — восстановить чувство правды?» Ответ: «Это, наверно, можно сравнить с тем, что испытывает художник, когда пишет натуру. Тут все реально, и он стремится передать именно реальность и ничто другое. Художнику необходимо работать на натуре, а актерам театра сниматься в кино, потому что камера, которая следит за тобой, требует абсолютной подлинности. Любой наигрыш она замечает — и голос не надо форсировать, и если ты идешь по болоту, ты идешь по болоту, и ноги вязнут, и усталость настоящая, а иногда — и опасность». Ах лукавец! Камешек в огород окаменелой мхатовской правды.

*

В Художественном театре от его рождения говорили друг другу «вы», обращались по имени-отчеству. Там человека берут полностью: не в информационной клетке, а в сиянии титулатуры. Отчество в Театре — идея

и форма человекопочитания. Гуманистический принцип. Эстетическая идея Станиславского о *жизни человеческого духа* на сцене этически сочетается с именовани^{ем} по отчеству.

Страдающий по Олегу Сергей Десницкий пишет главу в своей книге «Страсти по Олегу», а по прошествии времени садится писать уже не главу, а полную книгу о Ефремов^е. Пишет и сейчас. А это из прошлой книги, где еще глава: «Но все дело в том, что оба моих ухода от Олега Николаевича не только ломали ставший привычным маршрут ежедневных поездок «на работу», а значили в моей судьбе гораздо больше. Они как бы делили мою жизнь на две половинки: с Ефремовым и без него. Какая из этих половинок больше удалась, судить не мне».

Боль, причиненная Олегом самым разным людям, нередко выливается в мемуары на тему *он никогда никого не любил по-настоящему* (это написала женщина, любившая его несколько лет). Любил, не любил, почему любил, непонимание, боль. Страсть, которую мог исторгнуть из человека Ефремов, бывала страшной. Полученный результат попадает в газету. Белый конь скачет. Все всё знают. Дальше — коммуникативный сбой. И между поколениями сбой, даже скандал, растет из непонимания: ну почему *они* этого не знают!

Старшие гnevаются: подростки не в курсе, в каком веке жил реальный Иван Васильевич, очень-приятно-царь, герой комедии Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» (1973). А говоришь тинейджерам, что кино снято по мотивам пьесы того самого Булгакова, который написал «Мастера и Маргариту», детские глаза округляются. Еще два-три кванта информации — и внимание потеряно, ибо *тот же самый Булгаков*, выведенный уже как врач, сам лично сделавший аборт своей первой жене, утратит всякие контуры. Убить понимание легко: тронешь стереотипы — и всё.

В советской школе не учили, что великий Художественный театр — дореволюционный — был велик атмосферой тоже, в том числе отношением к имени человека: все в театре были на *вы*, все по имени-отчеству, а все — это все, включая рабочих сцены. Читателям данной книги тоже следует чувствовать полноту смысла в именовании героя *Олегом Николаевичем*, О. Н. полностью, без фамильярностей. И не только потому, что мы не были знакомы лично, а потому что по-мхатовски — это по имени-отчеству и в лицо, и за глаза. Кодировка. Ефремов — плоть от плоти театра, которому чрезвычайно повезло. Самый историчный театр на всем белом свете. Историософия Художественного театра — бесконечное проворачивание трубочки калейдоскопа, полного людей, разноцветных осколков мира, и не

повторяется человеческий рисунок. У Художественного театра как явления бесконечное поле толкования, неограниченное число апостолов и ровно от спички вспыхивающие пожары страстей — наготове. Когда не занимаешься жизнеописанием главного режиссера, то ходишь спокойно по Москве, любишь уютный Камергерский переулок, а я люблю и Тверской бульвар, поскольку в доме 25 училась, там Литературный институт. А напротив — дом 22, театр, и словно всегда было два МХАТ. Так чувствует мое поколение.

Разумеется, поколение моей матери, тем более бабушек, чувствует иначе. Любой спор о МХАТ всегда может перейти в религиозную войну, и мне довелось в ней поучаствовать (те же эффекты при разговоре об СССР). Одна дама чуть не убила меня, узнав, что я пишу об Олеге Николаевиче книгу. Не оттого, что я это я (мы с нею не были знакомы раньше), а потому, что к нему нельзя прикасаться. Но Николая Пенькова никто не тронул, он опубликован:

«В ясный, по-летнему теплый, вальяжный день конца августа одна тысяча девятьсот семидесятого года у актеров Художественного театра был очередной сбор труппы. День этот в разговорном обиходе именуется еще «Иудиным днем». Потому как, отвыкнув за долгий, двухмесячный отпуск от театра, актеры с особой теплотой и умилением обнимаются и троекратно целуют друг друга. Может, и не стоило бы обращать особое внимание на это событие, в общем-то ординарное, имеющее, как говорится, быть в каждом театре в начале открытия сезона, если бы... Если бы этот театр не носил название Художественного. Это во-первых. И, если бы, во-вторых, в этот день не был представлен труппе новый руководитель театра Олег Николаевич Ефремов».

С того солнечного дня и выходит на четыре *forte* главная партия судьбы Олега Ефремова: возглавить МХАТ — для театральных игроков — это примерно то же, что возглавить СССР для политических. И если создание молодежной студии с трогательной пьесой Розова простить можно, даже очень, какие-то молодцы-шептальный-реализм, то взять власть над чем-то самым главным — это навсегда оказаться под прицелом. И при жизни, и после. Чудо — незабываемое и донныне припоминаемое даже троллями в Ютубе — вопреки грустной констатации Бальзака: «Человек обладает свойством, огорчительным для лиц, склонных к медитации, пытающихся найти смысл движения общества и подчинить движения рассудка законам развития. Какой бы важности ни был факт, даже если бы он был сверхъестественным, каким бы грандиозным ни было публично сотворенное чудо, молния этого факта, гром этого чуда утонули бы в океане

морали, чья поверхность, слегка потревоженная каким-нибудь мгновенным всплеском, тотчас восстановила бы свою обычную размеренную жизнь».

Пеньков описывает некий вялотекущий апокалипсис: «Настроение у всех было какое-то текучее, половинчатое. С одной стороны, вроде всё, как говорится, путем: старое уступает дорогу новому. А с другой... Неладно у нас на сердце, непразднично. И какой тут праздник, если в воздухе явно чувствовался запах несправедливости. Пусть мы, молодые актеры, и не были причастны к этому, а все же... все же... все же... А главное: на сборе труппы не было Ливанова. Он не пришел. Впервые за свою долгую службу МХАТу. Говорят, свой неприход он озвучил такими словами: «Пока этот хунвейбин (имеется в виду Ефремов) будет худруком, ноги моей не будет в Художественном театре».

Читка пьесы в нижнем фойе долго не начиналась. Ждали «стариков». Они остались в большом зале, выясняя с Фурцевой сложившуюся ситуацию. Разговор у них шел разгоряченный, громкий:

— С ним же невозможно нормально разговаривать, — в повышенном тоне объяснял кто-то министру. — Давайте вот при свидетеле — вашем свидетеле, давайте я поздороваюсь с ним, и вы увидите, в каком тоне и что он мне ответит!

Олег не выдержал напряжения от затянувшейся паузы, вышел в фойе и заглянул в зал с высоты первого яруса.

— Все говорят!.. Все болтают! — вслух, раздраженно сказал он самому себе, не заметив при этом чью-то щуплую фигурку, приткнувшуюся в темном угловом кресле яруса. — Все о театре! Ну, ничего... Я им их е... театр развалю!

Человек, которого не заметил Ефремов, был студент-театровед, проходивший у нас преддипломную практику. Как и всякий студент, он был заряжен неумным любопытством к делам театра и отличался феноменальной памятью. Память у него была просто фотографическая. Окончив институт, он остался работать у нас руководителем цеха и работает до сего дня...

Я сейчас ловлю себя на том, что мне не хочется писать об этом событии. Ну, хоть убей, не хочется! И не потому только, что все противоборствующие участники этого события были великими актерами, были мне близки и дороги. Не имею я права быть им судьей, тем более теперь, когда прошло столько времени и когда последний из участников этой драмы давно уже оставил этот бранный мир».

— Если на миг представить себе обстановку, в которую вы вошли как в храм — поседеть можно. Скорик недавно пересказал мне вашу тогдашнюю

фразу: «Одно дело — я сделал что-то в «Современнике». Другое дело — я сделал что-то во МХАТе». То есть храм-1946 и храм-1970 — одна и та же цель и система Станиславского как движение к свободе.

— Скорик — мой близкий друг. Я доверил ему последний спектакль. Он женат на дочери моего близкого друга и главного драматурга Виктора Розова. Это моя семья. Сказать правду Скорику я мог без опасений. Идя во МХАТ в 1970-м, я не мог знать, кто как себя поведет. Но Скорик прав: я действительно рассчитывал на мощь мхатовской традиции для воплощения мхатовской идеи. Ничего лучше нет как ни крути. Система Станиславского — это свобода. Чем глубже в нее — тем выше поднимаешься.

*

Николай Пеньков продолжает:

«Семьдесят второй год — мистический год для театра. Один за другим начинают уходить из жизни мхатовские «старрики». Буквально на другой день после кончины Ливанова умирает Иосиф Моисеевич Раевский, один из лучших друзей Бориса Николаевича. Вслед, как в кошмарной очереди, уходят из жизни А. В. Жильцов, К. Н. Еланская, М. Н. Кедров. Чуть позже А. К. Тарасова. Страшное явление это было необъяснимым. Так, очевидно, во времена оны вымирали мамонты. Другой ассоциации и придумать нельзя. Казалось бы, что изменилось? Здание театра не сдвинулось со своего места ни на йоту. Чайка на фасаде. Барельеф Голубкиной над правым входом, защищенный частой сеткой от посягательств птиц. Актеры играют, зритель ходит... Все как было, все, как три четверти века назад. И, однако, что-то случилось. Что-то произошло. Исчез Дом. Исчезла тончайшая атмосфера мхатовской семьи, которая многие десятилетия невидимыми, но такими прочными скрепами держала это удивительное явление русской культуры — МХАТ. Сдвинулась орбита театра, и «старрики» первыми почувствовали наступление ледникового периода.

Смерть Михаила Николаевича Кедрова — учителя Ефремова по институту — застала его ученика где-то за границей. Кажется, в Японии. Он прислал телеграмму. Она долго висела на доске объявлений. Вот ее текст: «Скорблю смерти учителя тчк Обещаю продолжить его дело помноженное на знание жизни и современную идею Олег».

Следующая группа «стариков» ушла из жизни через три года»...

И далее в том же неистовом ключе:

«Не берусь судить, чего было больше в этой «рокировке»: дурости или

все-таки злого умысла. Мне до сих пор непонятно, ради какой цели Олег Ефремов поменял свое любимое Детище — театр «Современник», который к тому времени был на вершине славы, был переполнен идеями и молодыми талантами, на, в общем, если честно говорить, неизвестный ему, по большому счету, МХАТ. Что ему не хватало в собственном театре? Квадратуры сцены? Не очень выгодное периферийное расположение «Современника» у Чистопрудной воды? Вряд ли. Желание славы? Ее у него было выше ноздрей. А может быть, еще проще: захотелось примерить на себя драгоценную корону легендарного (когда-то) театра? Человек, единожды зараженный бациллой руководителя (театра, завода, страны — не важно чего), вечно будет тянуть руки к этому холодному и тяжелому металлическому обручу, знаменующему собой только одно понятие — власть. Да, но, опять-таки, власть приобретается не ради самой власти. Она необходима как инструмент для реализации накопленных в себе возможностей, которые без нее, возможно, никогда бы не были реализованы.

Но Олегу Николаевичу осуществить любую его задумку, от самой ничтожно-крохотной до в пирамиду египетскую величиной, никто не мешал. Повторяю: НИКТО. «Твори, выдумывай, пробуй...» Народом он был любим, власть имущими заласкан, впереди расстилался безухабный, торный путь. Путь преодолевшего к тому времени все препятствия «Современника». Но он впрягся в эту огромную телегу, именуемую МХАТом, вернее, не впрягся, а как бы только вошел в оглобли.

Если ты впрягся — воз нужно везти. Напрягая все силы. А везти ему не хотелось. Или не мог. Для того, чтобы везти, нужны силы и ясная цель. В какую сторону и ради чего двигаться. И, конечно, надо любить то, что везешь. Всего этого не было. Воз скрипел, дергался и... стоял на месте. И тогда он, может, неосознанно, стал облегчать поклажу, менять ее на уже привычный ему творческий груз оставленного им театра. Что-то сдвинулось, куда-то поехали. Задымились на мхатовской сцене мартеновские печи, поехали, стуча колесами, поезда, участились заседания парткомов. Производственная тема плотной составляющей вошла в творческую жизнь нового МХАТа. Как передышка, как палочка-выручалочка, как накопление сил перед ответственным сражением за классику. За Чехова, без постановки пьес которого понятие «мхатовский режиссер» становилось пустым звуком. И особенно «главный режиссер».

С приходом Ефремова в театр пришли и новые актеры, молодые и уже известные, такие как И. М. Смоктуновский, А. А. Попов, М. Козаков, Ю. Богатырев, В. Сергачев, И. Саввина, Т. Лаврова. И, естественно,

большинство мхатовских актеров, так сказать, аборигенов театра, было как бы отодвинуто на второй план. Не явно, не демонстративно, но... отодвинуто. Все-таки не его, не его это был театр, хотя везде и до конца своих дней он словесно утверждал обратное. Ну, да Господь ему судья.

Последней вспышкой мхатовского гения была работа группы «стариков»: Грибова, Яншина, Андровской, Станицына, Прудкина в спектакле по пьесе Заградника «Соло для часов с боем». Постановка Ефремова. Казалось бы, вот он, живой пример, когда всякие теоретические словоизвержения о «новом МХАТе» или о «старом МХАТе» отлетают, как полова от свежего ветра. Есть вечное мхатовское искусство. Оно живо до тех пор, пока жив хоть один Актер, творчески исповедующий его. Хоть один! Но... оставим историкам театра воскрешать события начала семидесятых, когда на мхатовский престол был приглашен Олег Николаевич Ефремов. Задача наша скромнее, уже. Да и то сказать, отболели прежние болячки, утихли горести и восторги, и остался только еле уловимый аромат тех событий, участником которых мне посчастливилось быть. Не важно — на гребнях волн или в провалах между ними».

Прошу прощения за слишком длинную цитату из воспоминаний актера, опубликованных за несколько лет до его смерти в журнале «Наш современник». Они — наилучший пример пристрастности, неотделимой от мемуаров не только о Ефремове, но и вообще о театре (да и вообще пристрастности). Вроде бы факты приведены — но взрывное отношение автора искажает их до обратного смысла, окрашивает постоянным, с первых слов, подтекстом: за приход Ефремова МХАТ заплатил «смертную плату». Вот так, не иначе. И к чему говорить про новые постановки, про восторженные рецензии и приток зрителей — все равно Николай Васильевич, отвернувшись от всего этого, будет оплакивать Театр и причитать «не его, не его». И не он один: ревность мхатовцев к «понаехавшим» вместе с Ефремовым чужакам то и дело взывалась потаенными до поры скандалами.

*

Но театр, вопреки всем этим «не его, не его», жил и делал свое дело. Развлекал, учил, воспитывал. Да, Ефремов увеличил число новых пьес в репертуаре: можно увидеть (и видели) в этом конъюнктурность завязанного партийца, а можно — искреннее желание обратиться к *современникам*, понять жизнь и искусство через их опыт.

Одной из таких современных пьес стала комедия Освальда Заградника «Соло для часов с боем» — счастливый билет драматурга, его первый опыт, О. Н. заметил ее в 1972 году, когда был в Чехословакии. Посмотрел, понравилась, вернулся в Москву и заказал перевод Айхенвальду. Актерам пьеса не нравится, они с главным режиссером входят в неразрешимый конфликт. И так было не раз и не два. Н. Пеньков иронизирует:

«На «баланс» театра поступила в работу пьеса Л. Зорина «Медная бабушка». Главные действующие лица — Александр Сергеевич Пушкин, Василий Андреевич Жуковский, Николай Павлович (сиречь Николай I) Романов. На роль Пушкина театром был объявлен конкурс. Режиссер, Михаил Козаков, неумолимо разыскивал актеров по всей стране, работал с ними, доводил до показов. Основными критериями для кандидатов были, конечно, внешняя похожесть и, разумеется, уровень талантливости, позволяющей хоть в малой степени прикоснуться к образу великого поэта. «Пушкин — наше всё...»

Первыми пробному испытанию были подвергнуты свои актеры: ваш покорный слуга и Сева Абдулов. Потом круг поисков стал расширяться. В его орбиту помимо центральных областей попадали города Поволжья, Сибири и чуть ли не Камчатки. Последним из испытуемых был Ролан Быков. Как член худсовета я смотрел все показы и, конечно, с особым интересом ожидал пушкинской трактовки Ролана. Нижнее фойе было забито «под пробку». На показ приехала министр культуры Екатерина Алексеевна Фурцева. Трудность подобных показов для всех их участников заключается в том, что актерам приходится играть чуть ли не на носу у зрителей. Нет ни подиума, ни световой стенки. В метре от тебя сидят твои товарищи и смотрят на тебя испытующим взором. Можно заметить у кого-то небритый подбородок и невольно обонять ароматы женских духов.

— Начали! — тихо, разрешающе произносит Козаков.

Все актеры без грима, в своих костюмах. Все... кроме Ролана Быкова. Он был «упакован» по полной программе: зеленый вицмундир, брюки со штрипками, курчавый парик, бачки, тон, подводка глаз, бровей — все, как должно быть на сцене. Но только тут, повторяюсь, сцена отсутствовала. И все эти аксессуары, вместо того чтобы помочь исполнителю роли (да какой роли!), превратились в одночасье в тяжелые, ненужные вериги. Вместо живого актера ходила по паркету и произносила пушкинские слова раскрашенная кукла с несоразмерно большой головой и почему-то ставшими вдруг короткими руками.

Ему было неудобно в тесном мундире, от жары потек грим. Много грехов возлагает на нас наша профессия, но те муки, которые испытывает

актер во время подобных показов, сторицею превышают все прегрешения, «заработанные» им на театральных подмостках. Обсуждение на худсовете было бурным и... не очень лицеприятным для исполнителя главной роли. Особенно почему-то возмущена была Фурцева. Словно ее обманули в лучших ожиданиях.

— Что это за Пушкин?! Что это за Пушкин? — говорила она, поочередно отмеряя ребром ладоней на своих руках размеры рук исполнителя.

И тут раздается спокойный, даже с некоторой ленцой, голос Ефремова:

— Ну что вы волнуетесь, Екатерина Алексеевна? В конце концов я сыграю Пушкина... Есть о чем спорить.

Тон был таков, точно он хотел сказать, что похож на Пушкина больше, чем сам Пушкин. Фурцева, словно споткнувшись о невидимую преграду, долго и молча смотрела на него, потом махнула рукой и... и на этом худсовет был окончен. Олег Николаевич сыграл Пушкина, Андрей Алексеевич Попов — Жуковского, Олег Стриженов — Николая I, я — Мефистофеля из «Маленьких трагедий» в прологе. Михаил Козаков ушел из театра.

В работе худсовета объявили перерыв, а уличная дверь школы-студии МХАТ, где мы смотрели работы актеров-дипломников, находилась как раз напротив двери кафе «Артистик».

— Олег, ты куда? — озабоченно крикнул вдогонку Михаил Михайлович Яншин.

Олег Николаевич только рукой махнул: и так видно куда. Принесли бутылку сухого.

— Как тебе студенты? — поинтересовался Ефремов, осушив бокал.

— Приличные. Много возьмем?

— Весь курс.

— Не будет ли «затоваривания»? У нас уже есть молодые актеры подобного плана. Чего зря плодить безработных?

Олег Николаевич помолчал немного.

— Коляк, ты никогда не будешь худруком театра. Это я тебе говорю.

— И не надо.

— Я что, по-твоему, счетовод? Я что — должен трястись над каждым выпускником? Да за моей спиной должна толпа стоять «молодых дарований»! Толпа! Мое дело, — он протянул правую руку назад, сжал свою красивую, хорошо вылепленную кисть и поднес кулак к моему лицу, — не глядя взять первого подвернувшегося... Повторяю, первого попавшегося, и кинуть его в работу. Справился с ролью — значит, его

счастье, пойдет дальше. Не справился — извини, иди на прежнее место, в отстойник. Понял? Только так!

И через паузу добавил:

— Искусство — не богадельня... Театр — вещь суровая.

Мне показалось, что вместо «суровая» он хотел сказать «жестокая». Но не сказал».

Цитата наконец закончилась. Я не согласна с автором, но потому и привожу.

*

В 1970 году Леонид Зорин написал пьесу о Пушкине — уже упомянутую «Медную бабушку». Она посвящена событиям, происходящим с А. С. Пушкиным в мае — августе 1834 года в связи с попыткой продать медную статую Екатерины II, полученную в приданое Натальей Николаевной от ее деда. Вскоре пьесу начали репетировать во МХАТ, где художественным руководителем уже был Олег Ефремов. Режиссером спектакля был назначен Михаил Козаков, роль Пушкина репетировал Ролан Быков. Но сыграть ее актеру не удалось. После последнего прогона готовый спектакль был закрыт: старейшинам МХАТ и министру культуры Фурцевой данная интерпретация образа Пушкина не понравилась. Один из «стариков», Виктор Яковлевич Станицын, на обсуждении спектакля шумно потребовал слова. Он сказал, что сегодняшнее поражение неслучайно, ибо стремление автора было практически невыполнимо. Пушкина нельзя воссоздать, нельзя написать, на то он и Пушкин...

А вот что позже писал известный пушкинист В. С. Непомнящий: «Непонятно, как играть гения, тем более Пушкина. Но перед нами был гений и... Пушкин. Как это у него (Р. Быкова, естественно. — Е. Ч.) получалось, постигнуть было совершенно невозможно. Ни ярких сценических приемов, ни остроумных режиссерских ходов, из тех, что должны «помочь» артисту выразить невыразимое, ни эффектных актерских «штучек», имеющих ту же цель, — ничего! В этом было что-то нездешнее, мы не понимали, где мы; по лицу Татьяны Григорьевны Цявловской, изучавшей Пушкина полвека, лились слезы, семидесятилетний Илья Львович Фейнберг был порой похож на мальчика, наблюдающего канатоходца, в глазах Натана Эйдельмана сияло счастье узнавания, а у меня, наверное, лицо было просто дурацкое: не склонный к мистическому фантазированию и визионерству, я тем не менее почти физически ощущал

себя в каком-то другом пространстве — так летают во сне». То же самое сказал об актере и автор пьесы Леонид Зорин во время последнего прогона: «Я впервые увидел Ролана Быкова в гриме. Еще он не произнес ни звука, а я уже похолодел от предчувствия, от радостной, благодарной дрожи. В каком-то чаду я смотрел на сцену, испытывая предсмертный восторг...»

Только в 1975 году спектакль «Медная бабушка» был поставлен в МХАТ. Образ поэта был воссоздан постановщиком спектакля Олегом Ефремовым. Поскольку ростом он был значительно выше, чем реальный Пушкин, то играл, ни разу за весь спектакль не встав со стула, над чем многие ехидничали. Однако актер Всеволод Шиловский пишет: «По мнению критиков, «Медная бабушка» сразу стала эталоном режиссуры и актерской игры». Ценой успеха, как верно указал Н. Пеньков, для Ефремова стало его расставание с соратником со времен «Современника» — Михаилом Козаковым. Не стерпев «предательства» О. Н., тот ушел к Эфросу, в Театр на Бронной. В течение без малого тридцати лет его не оставляла мысль вернуться к пьесе. Мечта осуществилась в 2004 году: «Я снял двухсерийный фильм для канала «Культура» по пьесе своего любимого Леонида Зорина «Медная бабушка». Пьеса изумительная, в ней достаточно серьезные проблемы поднимаются — поэт и власть, поэт и его ближайшее окружение... Это трудная, замечательная пьеса о Пушкине». В роли Пушкина в фильме снялся актер Виктор Гвоздицкий, только что ушедший из МХТ, куда его тоже привел Ефремов.

Прежде чем перейти к следующему спектаклю о Пушкине, считающемуся у критиков самым сильным, обращусь опять к рассуждениям Марины Дмитриевской: «Возможен ли вообще спектакль о Пушкине? О поэте? О гении? Сыграть гениальность, как кажется, невозможно в принципе. Поэтому речь лишь о сколько-нибудь оптимальном приближении к образу, и, что существеннее, — к образу поэта».

*

Искусствовед П. Богданова: «Для Ефремова понятие общего было с самого начала важнее, чем частного. Принадлежностью к общему измерялась для него нравственность человека, его надежность. Поэтому он всегда ставил спектакли и играл роли, в которых необходимость соответствовать общему стояла на первом месте. Общее он мог переживать как свое личное, индивидуальное. В этом секрет его гражданственности,

его неуспокоенности, неугомонности, желания делать общее дело, руководствуясь чувством личной ответственности».

В 1975 году МХАТ поставил гражданственную пьесу Гельмана «Заседание парткома» — об отказе рабочих получить деньги за перевыполненный план. Газета «Вечерняя Москва» в октябре даст на спектакль одобрительную рецензию: «В творческой биографии артиста О. Ефремова есть множество ролей, сыгранных с высокой мерой правды. Думается мне, что роль бригадира Потапова — среди лучших из них».

Чтобы объяснить успех спектакля, рецензент (отлично знает язык эпохи) выбирает лучшие из штампов: «Так спектакль, начатый скромным производственным фактом — отказом одной из строительных бригад от премии, получает широкое, важное звучание, становится одним из аргументов в обсуждении серьезнейшей проблемы: советский человек в наш век научно-технической революции, мера партийной и гражданской ответственности каждого за все, что происходит в стране».

В 1970-м, только-только приняв должность, Ефремов немедленно успокаивает журналиста: на вопросы, «касающиеся моей работы во МХАТе, разрешите пока не отвечать. Я там недавно и еще затрудняюсь говорить о своих планах. Это — дело будущего». Вообще-то говорить о планах было принято и в газетах, и вообще в стране. Слово «план» было одним из самых частых — пятилетний план, встречный план, план мероприятий. Солидное учреждение — Госплан — занимало громадное здание на проспекте Маркса. Теперь это Охотный Ряд, а в том же доме — Государственная дума. О планах тогда думали всерьез — не только специально назначенные люди, но и режиссер Ефремов.

Для газетчика спросить у режиссера, переживающего ключевую в своей жизни минуту, что вы там собираетесь делать, — абсолютно естественная формула речи. Но для октября 1970 года вопрос нехорош, он лезет в душу, в которой буря. А по большому счету — пошлый вопрос. Сейчас даже на журфаках предупреждают юных: вопрос к любому деятелю любого искусства о творческих планах говорит о профнепригодности журналиста. Отвечать на такой вопрос — глуповато и тоже пошло. Руководитель главного театра страны с 1970 по 2000 год не был пошляком. Наоборот, он боролся с пошлостью. Он читал Чехова, ставил Чехова, его последняя роль на экране — чтение Чехова. Если соединить все пошлости, которые ему приписывают (первая, вторая и третья особенно), получится, что *такой* Советский Союз и надо было развалить, если у его главного театра такой начальник. А ущербность логики в том, говаривал лауреат Нобелевской премии, знаменитый логик Бертран Рассел, что она зависит от

посылки. Если — то. Если СССР был плох, то надо было его развалить. Правда, если он был хорош, то развалить надо было тем более, поскольку он мог сделать мир однополярным не на той стороне планеты. Так что «если» зависит от точки зрения.

Та же картинка с Театром. (Напомню, что слово «театр», написанное с прописной буквы, здесь означает Художественный театр, МХАТ и МХТ, его подразделения, студии, его идею, атмосферу, артистов, драматургов и события.) Если Театр окаменел и заштамповался, а числится главным, если его нельзя было даже критиковать — значит, его надо было развалить. Если, как считал Н. Пеньков и не только он, в этом Театре все было хорошо и прекрасно, то «разваливший» его в конце концов Ефремов — преступник, то ли сознательный враг, то ли бестолковый карьерист, отдавший в жертву своим амбициям вещь не менее великую для искусства, чем Советский Союз — для истории. Правду в этом противоречии найти вряд ли удастся — да и нужна ли она? Все равно каждый останется при своем.

С 1970 года для Олега Николаевича начинается МХАТ как работа — и как личный крест. Разместим фотоснимки всех стадий ефремовского мхатостояния — получится единая и непрерывная сюжетная линия. Он никогда не уходил от Художественного театра — с самого первого мгновения, как узнал о его существовании. В детстве посещал театральный кружок Дома пионеров на Арбате, где великий педагог Александра Георгиевна Кудашева сотворяла из маленьких людей больших артистов. Она была для непоседливых детей Арбата даром свыше. Ефремов нес в сердце память о ее занятиях как скрижаль — или криптограмму. На репетициях Станиславского он не бывал по малолетству — но Александра Георгиевна бывала. Она рассказывала пионерам Киевского района Москвы об этих репетициях. Надо видеть людей более чем насквозь, чтобы в шалопаях, порой приведенных в ее студию отчаявшимися матерями или сестрами — как в случае с Евгением Киндиновым, — узреть будущих народных артистов России.

Между арбатским мальцом довоенных лет и руководителем Театра Ефремовым, в 1970 году оформленным на работу в мечту, — одна секунда, промелькнувшая искра времени. *Общение*, которому княжна Кудашева учила детей, опираясь на Станиславского, стало девизом режиссера Ефремова. На миг представим монтажную склейку: прекрасная женщина учит пионеров *общению* на сцене. Прямая спина, аристократическая стать — и очарованные дети, глубоко советские малыши, а один из них — будущий главный режиссер Художественного театра. При чудесных поворотах калейдоскопа поверить в судьбу нетрудно. Правда, не каждый

бывает удостоен судьбы, но если уж она возьмется за дело, биографу будет над чем подумать.

Съемки в кино в те же годы — какая-то параллельная реальность. Вот он, тот же главреж главного театра — на экране. Словно два человека живут в одном. Не меньше двух раз он играл пианистов: в кинофильме «Вся королевская рать» (1971) он хирург Адам Стентон, владеющий фортепьяно. Козаков, исполнитель роли Джека Вердена, говорит чуть снисходительно, что вся его, Адама, жизнь — это скальпель и музыка. В «Поэме о крыльях» (1979) Ефремов играет уже не любителя, а профессионала — великого 326

Сергея Рахманинова. Скажем так: изобразить шофера, если не умеешь водить, не легче, чем пианиста, если не умеешь играть. С. Н. залихватски водит с первого же своего фильма и весьма уверенно играет на рояле. (Кстати, в фильме 1981 года «Шофер на один рейс» он волшебным образом делает и то и другое.) Играет не только руками — спиной и плечами. Пластика, физика, никогда не зажат — самое то, о чем он постоянно пишет еще в дневнике современниковского периода. У него и разбитое сердце прекрасно получается — спиной. Когда уходит вдаль в фильме «Мама вышла замуж». Наблюдения за его телом, играющим *суть* какой-нибудь профессии, какого-нибудь острого состояния, могли бы сложиться в пособие по мастерству актера, вроде бы не играющего ничего. Брошюра: как играть, не играя.

Театр начинается постепенно; актеры к роли привыкают в долгий застольный период.

Иначе в кино — репетиций почти нет; начинать работу нужно, сразу включившись. Так, объясняя профанам, разводит профессии Алла Демидова, народная артистка России, в своей первой книге 1980 года с говорящим названием «Вторая реальность». Там на три с половиной страницы сопоставительная таблица: чем отличаются профессии. Они напомнили мне о различиях между писательством и журнализмом: похоже, но совсем разное. Один из давних знакомых Ефремова сказал мне, что кино для О. Н. вообще ничего не значило. Ошибка — значило. Много значило. Газетчикам он говорил, что там отдыхал от ответственности. Не сам ставлю — значит, ярмо на чужой шее. А нам только поиграть — кайф. На деле, я думаю, гениальному актеру никогда и нигде вполне отдохнуть не доводится.

Я смотрю все его фильмы — отделаться от этой мысли невозможно, —

прикладывая кинороли к биографии театрального режиссера. Буквально: на календаре 1970 год, съемки телефильма «Вся королевская рать» (вышел в 1971-м), а на экране новый главный режиссер МХАТ (у него голова переполнена бог знает сколькими проблемами — и «великие старики», которым надо дать роли, и не пошедшая за ним во МХАТ труппа «Современника», его, считай, семья) играет джаз или что там по фильму играет хирург Адам, придя с работы и вручив сестре Анне (Алла Демидова) пакеты с провизией. А она в этот же период, будучи востребованнейшей актрисой, играет Гертруду в «Гамлете» на Таганке и Аркадину в фильме Юлия Карасика «Чайка». И все они вместе с Георгием Жженовым в роли циничного политика Вилли Старка играют историю про американские выборы, про цинизм в святилище демократии, про душераздирающие страсти неведомой им — тогда — западной цивилизации: разве что в творческие командировки летали, но изнутри — никогда. И превосходно вышло. А что через четверть века без малого им предстоит все это не воображать, а переживать без Станиславского, — этого замечательные игроки в *загнивающий Запад* не знают. Но у них хорошо получается. Просто подозрительно хорошо.

Адам Стентон (Ефремов) отказывается возглавить больницу Вилли Старка, предвыборный козырь, а его друг детства, он же помощник и секретарь, газетчик и историк по образованию Верден (Козаков) говорит сестре Адама (Демидовой): он же романтик! У него сложилась своя картина мира, и когда мир не соответствует картине, он хочет все послать и так далее. А в этот момент Ефремов пытается построить свой МХАТ, и картина не соответствует, но послать он не может, хотя тоже романтик. Он романтик, О. Н. Ефремов. Только вот употребляют это слово по отношению к нему редко, и к тому же не в том значении. Слово дошло до XX века в значении *мечтатель*, парящий в облаках, оторванный от реальной жизни. А ведь это не то значение. Совсем не то.

Кадр: Адам (Ефремов) пишет левой рукой. Левша? В следующем кадре ручка в правой руке. Чашку с кофе берет правой. Правша? Может, амбидекстр? Это кое-что объясняет. Амбидекстры свободнее, ловче, а другие часто не могут понять их дара. У них полушария иначе скрипят. Я смотрю два фильма, где Ефремов играет хирургов, параллельно: Адам Стентон и Мишкин («Дни хирурга Мишкина», 1977). Две роли, одна про Америку, другая про СССР. Сыграны с разницей в шесть лет. Ефремов редко кричит — он убедительно повышает и понижает регистр, мхатовская школа голоса, но там, где он, Адам Стентон, узнает от анонима по телефону, что его сестра Анна стала любовницей подлеца Вилли Старка, он

кричит ей «Шлюха!» во всю мхатовскую мощь. Три *forte* или даже четыре. А я вспоминаю его юношеский дневник, где одно из самых жутких ругательств — «блядь».

Если он хочет выразить свое глубочайшее огорчение поведением женщины, даже если она не блядь, а только кажется ему таковой, он ругается — и ему страшно больно. Он ненавидит блядей. И та сила и громкость негодования, которое он обрушивает на сестру, обнаружив ее связь с губернатором, дают мне уверенность, что я правильно читала его дневники, точно понимаю написанное. Это никогда не менялось: его отношение к женщине было священо. Она — никакая она — никогда не могла быть в его глазах безупречной. У нее всегда не хватало признаков *той самой*. А в кино он часто ходил сниматься, чтобы отдохнуть от театра и просто выговориться. И тут такой подарок: рывкнуть Анне Стентон, что она вот это самое... Потом Адам приходит в Капитолий и стреляет в губернатора, охрана стреляет в него — и оба мертвы.

В том же 1971 году в производственной мелодраме «Нюркина жизнь» он — Михаил Антонович, бригадир доменщиков. То же имя-отчество он носит, кстати, и в фильме 1981 года «Шофер на один рейс». Забавно вышло. В кино хватает повторов, где сценаристы не перепроверяют друг друга. Дубликаты крутят баранку, достоверно шлепают по клавишам, и складывается некий второй Ефремов, образ которого впечатывается в массовое сознание, словно скроенный из разных кинолоскутков, но цельное одеяло, как положено лоскутному, красиво и гармонично. Ефремов-актер почти никогда не подсказывал авторам тех фильмов, в которых играл. Смиренно актерствовал, — ни ходов, ни мизансцен, ничего — именно чтобы отдохнуть от себя-режиссера.

Комсомольский лидер — еще серия картинок. Врач — и ряд белых халатов. И ничего страшного. Актер доволен, публика счастлива: свой человек! Вообще видеть на экране своего чрезвычайно приятно. До какой остроты приятно — понимаешь, когда вот так сядешь перед экраном на год, как я, и пересмотришь советскую жизнь, но в той ее части, где люди *общаются*. Где разговаривают на обычные темы, покупают кофточки, ловят такси, пишут песни, где быт бытиен и нет причин сходить с ума экзистенциально, с подреберным холодком. Кстати, в «Шофере на один рейс» есть милейшая немая сцена: на трассе у шикарной французской машины отвалилось колесо, мимо идет крошечная советская машинка, за рулем женщина, она видит бедствие, выходит, изучает, зовет своих пассажиров, из ее «москвичонка» высыпается ватага малышей, хватают домкрат и прочее, чинят колесо, машут лапками и отбывают восвояси.

Сирано даже в «Шофере» чуть похлопал крылом: герой фильма Петя (Юрий Дуванов) отдает свои песни жениху неверной возлюбленной, собирающейся замуж за другого.

Тайная жизнь

В 1973 году МХАТ ставит переведенную Юрием Айхенвальдом со словацкого пьесу «Соло для часов с боем». Премьера этой комедии (или психологической драмы — в зависимости от источника) на родине драматурга состоялась только в 1972 году — опять про современников. Действующих лиц немного, исполнители — из великих мхатовских «стариков»: Алексей Грибов, Виктор Станицын, Марк Прудкин, Михаил Яншин. Согласно легенде, ради мира на мхатовской земле Ефремов вместе с режиссером-стажером Анатолием Васильевым сделали спектакль-жест, чтобы старики знали, как он любит и уважает их. Спектакль имел успех — во МХАТ начал возвращаться зритель.

Старики довольны, а Анатолий Васильев начался как режиссер именно с этого спектакля. Удивительное чутье было у Ефремова, если посмотреть на все чудеса года: нашел Васильева (никто не знал еще, что в 1987 году тот создаст легендарный театр «Школа драматического искусства»), «стариков» обаял, Заградника отыскал — да так ловко, что пьеса села на театр, как ладно сшитый по случаю костюм. Великая актриса Ольга Андровская, ровесница Художественного театра, ездила играть из больницы, на время спектакля уходя от тяжелой хвори. Ей оставалось жить полтора года, пани Конти — ее последняя роль.

Теперь уберем легенду в сторону и посмотрим на даты. По справочникам выходит, что пьесу Заградник написал в том же 1973 году. Видимо, она чудесно написана дважды — в 1972 и 1973 годах, а потом каким-то сверхъестественным образом перепорхнула в СССР и быстро проникла не куда-нибудь, а во МХАТ, причем в его юбилейный год: театру исполнилось 75 лет. Ефремов и юбилейные подходы к снаряду — главлиту, министрам, системе в целом — это прекрасная тема о том, как важно знать свое время и пользоваться его подсказками. «Соло» имело несколько премьер в Европе. Первая сценическая версия была выпущена в Братиславе 21 мая 1972 года, затем в Прешове, потом в чешском городе Острава, осенью в Венгрии, а через год в Москве.

Скорость движения пьесы к границам СССР вкупе с нервозностью датировки в советских источниках объяснимы, если обратить внимание на имя переводчика и указание, что перевод *авторизованный*. Значит, он прочитан и одобрен автором оригинала — выходит, автор-словак читал по-русски. Кто же это успел и взять пьесу у автора, и найти переводчика

(невъездного), и авторизовать перевод, и поставить спектакль, обнаружив в стажере А. Васильеве будущую звезду режиссуры? История с прославленным спектаклем, прошедшим на мхатовской сцене 179 раз, позволяет предположить, что за судьбой Айхенвальда Ефремов так или иначе присматривал почти полвека — с 1964 года, с первой постановки «Сирано» в «Современнике» до последней в жизни работы Ефремова. Ею тоже стала постановка «Сирано» в том же переводе.

Кроме уважения к Айхенвальду был, возможно, у Ефремова замысел: отметить свои симпатии к Чехословакии, события в которой прогремели ровно пять лет назад, в августе 1968-го. О. Н., обворожительно улыбаясь, сказал в телеинтервью, что пьеса и для нас актуальна, а потребительство, знаете ли, это плохо. (О потребительстве в 1973 году говорить было рано, до его старта оставалось двадцать лет, а куда оно проживало только на загнивающем Западе, но чутье художника — и так далее.)

Весной 1973 года в Советском Союзе проходил фестиваль чехословацкой драматургии. Привезли 34 пьесы чешских и словацких авторов, предложили советским театрам для постановок. МХАТ — будто бы «с колес» — выбрал пьесу Освальда Заградника. Профессор Л. П. Солнцева вспоминает: «Замысел постановщиков требовал от автора некоторого уточнения характеров молодой пары, и Ефремов попросил меня присоединиться к работе Заградника с переводчиком и режиссером. Несколько дней мы трудились с упоением, строка за строкой, выверяя каждое слово. Мне было приятно ощущать себя, как специалисту по чехословацкому театру, полезной в этой филигранной работе. Дело в том, что талантливый литератор Ю. Айхенвальд не знал словацкого языка и делал перевод пьесы с подстрочника, Васильев был глубоко погружен в ее материал, но не понимал по-словацки, а Заградник не мог прочувствовать все тонкости русского языка. Вот где можно было ощущать диалог национальных культур». И, добавим, диалог талантов — автора пьесы, ее переводчика и будущего режиссера.

Моя версия: тайная жизнь Олега Ефремова, незаметная глазу, не охваченная журналистами, существовала всегда, и уж точно не романы с женщинами составляли ее основу. О его женщинах никто ничего не мог знать наверняка, разве что работники загса, регистрировавшие его браки, разводы и рождение детей. В остальных случаях, включая так называемые общеизвестные, всё — слухи, наблюдения, мемуары современников, — основано на догадках, сделанных каждым в меру своей насмотренности, а это, увы и ах, не документ. Сам герой-любовник говорил, что всех любит, и все — его жены. А кто именно и когда — ни слова никому.

К тайной жизни Ефремова я — пускай субъективно — отношу в первую очередь пять позиций: трепетное отношение к Юрию Айхенвальду как литератору и личности; дружбу и разрыв с Виталием Виленкиным; деятельность на посту народного депутата СССР, пьесу «Сирано де Бержерак» и еще одно, но это позже. Эти станции — Айхенвальд, Виленкин, депутатство в последние годы СССР и Сирано как символ — дают более объемное представление об Олеге Николаевиче как человеке. Другая получается картина. Не та, что из его медиаобраза. Совсем не та.

*

С 27 (возможно, 24-го или 25-го, даты разнятся даже в соседствующих документах, в одной и той же папке; разноречивой, но странной) февраля по 20 марта 1977 года Ефремов и Михаил Рощин были в США. Их отчет о поездке звучит как песня: «Поводом для нашей поездки, как известно, была постановка спектакля «Валентин и Валентина» в АКТ Сан-Франциско». Естественно, говорилось про реалистическое искусство, достойно представленное МХАТ в Америке. Для каждого из визитеров имелся план-задание, включая посещение Голливуда — но в конце, после лекций и других выступлений.

О спектакле «Медная бабушка» пресса писала, конечно, мемуаристы тоже — это в доступе, тут не нужен романист-исследователь. Мне интересны слова автора пьесы Леонида Зорина о спектакле, на который 7 декабря 1975 года он отправил, как в разведку, «главную интеллектуальную силу эпохи», сына Андрея Зорина, и в своем письме цитирует его письмо. Я процитирую абзац, который, видимо, так уютно лег на душу Олега Николаевича, что он на письме сделал простым карандашом пометку «В мою папку. Ефремов»: «Театр забит был совершенно и стояли всюду, даже в проходах. Слушают превосходно, реагируют точно, тишина идеальная <...> контингент зрительский я отношу к наиболее отчетливому завоеванию Ефремова. Зритель явно уже не случайный, знающий, на что идет и что хочет получить».

К словам сына старший Зорин добавляет любопытную мысль, что в спектакле, видимо, есть «вечный заквас, с чем тебя и поздравляю». Выражение «вечный заквас» никогда прежде мне не попадалось, но, стало быть, им пользовались умные люди для выставления некоторой планки. Действительно, если заквас вечный, то случилось. Есть результат. И только в конце письма Зорин пишет о том дерьме, которым его окатили в

журналах, как его пьесу выгнали из «Театра» (напомним, это было в 1972-м) и как «вахтанговцы предали с живостью необыкновенной». История с предательством темна, но настроение понятно, «и не знаешь куда деваться, хоть и не виновен ни в чем».

В те же годы мощно растет объем народных эпистол худруку Театра, и всё не процитируешь, но там, поверьте, хорошие люди, грамотные (все запятые на месте, а я это люблю даже в поспешных личных записках) и крайне понятливые. Ефремов действительно взял зал. Он победил недоверие и снял тему *кто ты такой*.

— По некоторым намекам, сделанным вами в печати, я пришла к выводу, что вы, Олег Николаевич, больше доверяли зрителям обычным, не специалистам, а театроведам — меньше. Сравнивали театроведов с музыковедами в пользу последних...

— Не совсем так; доверие или недоверие — понятия из эмоционального регистра. Полезность та или иная, разумеется, есть. Я имел в виду партийное руководство театром, которое входило в театроведение и пропитывало стиль разборов и оценок. Я догадываюсь, что вы имеете в виду предисловие к Ершову, «Режиссура как практическая психология», золотой фонд режиссерской мысли. Исключительно полезная книга.

— Ваши сложные чувства к театроведам так впаяны в контекст, что даже из наших дней слышно, какие волны ходят под поверхность. Вы написали: «Очень бы хотелось, чтобы театроведы тоже ее прочитали и поняли, что они по сравнению с критиками других искусств, может быть, несколько отстают. Они в своих работах не всегда учитывают специфику театрального искусства. Музыковед, разбирая музыкальное произведение, кроме разбора идейного содержания, определения темы произведения, обязательно говорит и о специфических особенностях, то есть говорит о построении гармонии, о звучании; критик, оценивающий живопись, говорит о цвете, о линиях. Мне думается, что и театровед должен разбираться в «материале» театрального искусства. В данной книге он может многое в этом смысле почерпнуть». Это как же? Театроведы должны разбираться? Что случилось, что вы им советуете позаниматься делом с книгой П. М. Ершова в руках?

— Судьба не каждый день, уверяю тебя, посылала мне единомышленников. И я радовался необыкновенно, когда находил их — в книге или в жизни. Это одна из самых болезненных утрат — единомышленники. Я так и написал: «Как у всякого режиссера, в голове у меня постоянно живет спектакль, который я сейчас ставлю, и вот

постепенно я стал, сам того не замечая, делать заметки, совершенно не имеющие прямого отношения к предисловию. Отвлекаясь от прочитанного, мысленно проверяя положения книги, я вовлекся в работу над спектаклем. Я замечал себе, что эту сцену я выстраивал неверно, что «инициатива» должна принадлежать другому действующему лицу, записывал, что в другой сцене мы с актрисой упускали решение «соотношения сил» и от этого сцена не получалась, что в следующей сцене все дело не в том, что персонаж выдает информацию, а в том, что он ее должен добывать, и т. д. и т. п. Я работал над спектаклем, поверял его теми закономерностями взаимодействий, которые систематизированы в книге П. Ершова». Были у меня свои... театроведы, которым эту книгу, разделенную на цитаты, следовало бы развесить плакатами по всей квартире.

В телефильме 1977 года «Встречи с Евгением Евстигнеевым» Ефремов говорит об этом актере, давнем своем соратнике и друге: «С ним работать очень интересно — во всяком случае, тому режиссеру, который не хочет видеть на сцене только свои подобию, а наоборот любит актера и ждет от него чудес». Точные акценты в простых словах — что-то любит, что-то не принимает — и все понимают, что у человека и гражданина Евгения Александровича есть позиция. И у человека и гражданина Ефремова она есть. Сделано интонацией, мимикой, взглядом, а надворе 1977 год, юбилей революции, чихнуть лишний раз нельзя. А играть надо, репертуар нужен. Актеры становятся многоэтажными матрешками. Ничего не говоря, говорят все, а из-под слоя светится слой, и еще.

Горяев-Евстигнеев в фильме Зархи «Повесть о неизвестном актере» (1976) пророчески говорит: «В России надо жить долго — многое увидишь». Вообще на авторство этой фразы стоит очередь, но первоисточник, кажется, именно там. До юбилейного года они — и Евстигнеев, и Ефремов — дожили в славе и дружбе, хотя в 1990-м Евгений Александрович из МХАТ все же уйдет и проживет после этого недолго...

В том же 1977 году к 50-летию О. Н. в театре прошел вечер, на котором выступил выпускник Школы-студии МХАТ В. Высоцкий. Он спел по случаю сочиненную песню, имевшую громадный успех у зала:

Мы из породы битых, но живучих,
Мы помним все, нам память дорога.
Я говорю, как мхатовский лазутчик,
Заброшенный в «Таганку», в тыл врага.
Теперь в обнимку, как боксеры в клинче,
И я, когда-то мхатовский студент,

Олегу Николаевичу нынче
Докладываю данные развел.
<...>
В свой полувек Олег на век моложе —
Вторая жизнь взамен семи смертей.
Из-за того, что есть в театре ложи,
Он может смело приглашать гостей.
Артисты мажутся французским тончиком,
С последних ярусов — и то видать.
А на Таганке той партер с балкончиком,
И гримы не на что им покупать.
Подчас репертуары совпадают:
И тут, и там умеют брать нутром.
Они гурьбой Булгакова играют
И Пушкина, опять же впятером...

Овация не смолкала долго: сам Высоцкий пел самому Ефремову адресную песню на 50-летие. Личный юбилей вскоре сменился мхатовским 70-летием. У него всё рядом: свое и мхатовское, семь-восемь, так уж родились. Кстати, за день до него свое 60-летие отметил Юрий Любимов, что Высоцкий, конечно, тоже не оставил без внимания:

Шагают роты с выкладкой на марше.
Двум ротным ордена за марш-рывок.
Всего на десять лет Любимов старше,
Плюс «Десять дней», да разве это срок?

Но главным событием 1977 года для страны и СМИ стало, конечно, 60-летие «Великого Октября». По этому случаю МХАТ поставил пьесу А. Гельмана «Обратная связь», с готовностью замеченную прессой. По этому поводу «Литературная газета» неспешным очерковым манером описала, как теперь говорят, бэкстейдж, пытаясь изловить, как тоже теперь говорят, инсайдерскую информацию. Материал — статья Григория Цитриняка, вышедшая 5 октября — настолько точно подает степень интереса к жизни МХАТ в обществе, что я воспроизведу его почти полностью:

«Заседание парткома продолжается?»

Два года назад на экраны вышел фильм «Премия», снятый по

сценарию Александра Гельмана и удостоенный затем Государственной премии СССР. Миллионы зрителей познакомились и со сценическим вариантом «Премии», поставленным в десятках советских и зарубежных театров. Теперь — новая работа драматурга. Несколько дней назад корреспондент «ЛГ» побывал во МХАТе, где заканчиваются репетиции спектакля «Обратная связь».

Иннокентий Смоктуновский, исполнитель одной из главных ролей в новой пьесе Александра Гельмана, до начала репетиции молча сидел на сцене, о чем-то думал, потом, словно очнувшись, спросил:

— Когда премьера?

— Генеральная — одиннадцатого, — ответил Олег Ефремов, постановщик спектакля.

— Ноября? — спросил артист.

— Октября...

— Октября?! — удивился Смоктуновский.

— На пятнадцатое уже проданы билеты... — улыбнулся Ефремов.

Тверской бульвар. Новое здание МХАТа. Пустынный, задернутый холстом партер, темнеет только пяток кресел в десятом ряду, по соседству с режиссерским столиком...

По паутинкам проводов, как пауки, проворно поднимаются прожектора, еще мгновение — и они уставятся горящими глазами на необычную декорацию — восемнадцать кубов, повернутых ребрами к зрителю. Приземистые у рампы, они вырастают до семи метров в последнем, шестом ряду у задника. Получается «амфитеатр кубов». На них-то и развернется действие...

Всего неделя, как репетиции вынесены на сцену; говоря театральным языком, декорации еще не обжиты, еще возникают споры, на каком из восемнадцати кубов играть.

Смоктуновский. Вы были вчера на куб правее и выше.

Невинный (взобравшись «правее и выше»). Даю что угодно — не здесь!

Ефремов. Не надо спорить, братцы: вчера был вариант, когда играли на десятом и одиннадцатом кубе. Потом от него отказались, а у вас это запало в душу.

— С известным художником из Чехословакии Й. Свободой мы перебрали много вариантов декораций, полгода ушло, пока нашли, что искали, — говорит Олег Ефремов. — Вначале нагородили кабинеты, которые разворачивались, ездили туда-сюда... Но потом решили сделать более условную декорацию, и в ней оказалось все — и площадки стройки,

и кабинеты, и простор для самых широких поисков.

— «Ритм декораций» потребует аналогичного ритма спектакля?

— Во всяком случае, я бы хотел, чтоб они совпали.

Как велика разница между вариантами пьесы, которые ставят МХАТ и «Современник»? — спросил я драматурга Александра Гельмана.

— Она есть, но не очень существенна, — отозвался Гельман. — В мхатовскую постановку я ввел новых действующих лиц, в частности, трех «толкачей» — этих детей несбалансированного планирования. Пьесу пришлось несколько перемонтировать из-за очень интересной декорации. Кроме того, замысел режиссера и конкретные исполнители потребовали некоторых изменений в тексте ролей.

— Как связаны между собой «Премия» и «Обратная связь»?

— В «Обратной связи» исследуется, как субъективные и объективные ошибки могут порождать такие истории, как, скажем, та, что положена в основу сюжета «Премии». То есть, грубо говоря, рассматриваются те же проблемы, но на другом уровне управления.

— Как вы объясняете термин, вынесенный в заголовок пьесы?

— По опыту газетной работы я хорошо знаю, что вскрытию всяких хозяйственных неполадок часто предшествуют какие-то сигналы с мест — как говорят, снизу. И руководитель должен уметь не только отдавать приказы, но и прислушиваться к мнению рядовых работников. Это и есть обратная связь. Если она существует, любой организм — в том числе хозяйственный — функционирует правильно. Если она нарушена, тогда дело плохо.

Так и здесь: еще за год до событий, о которых идет речь в пьесе, рядовой инженер писал о неблагополучии на стройке; в силу ряда причин — беспринципности, местничества и прочих — сигнал не был услышан, можно даже сказать,

что кое-кто не захотел его услышать. Это один круг вопросов. Есть и другой: как отдельные компромиссы, неразумные поступки, умножаясь, интегрируясь, приводят к очень печальным последствиям.

Мне кажется, ошибки, так сказать, диалектичны: развитие не может происходить «без сучка и задоринки»; но, как ни парадоксально звучит, ошибки нам тоже помогают, если своевременно, всесторонне, подробно, беспощадно их суметь проанализировать, чтобы извлечь драгоценные уроки. Не только во имя настоящего, но и во имя будущего. Ибо есть прямая связь между тем, чему учит жизнь, и уроками, которые мы извлекаем...

Еще не хватает реквизита...

Вот Невинный, утвердившись наконец на одном из кубов, снимает телефонную трубку и набирает номер; раздается звонок... и больше ничего не раздается — молчит абонент.

Невинный. Зимин, снимай трубку — говорить с тобой хочу!

Зимин (страдальчески морщась). У меня телефона нет...

Ефремов. Говори в кулак!..

В проходе перед десятым рядом — столик, на нем небольшой пульт с телефонной трубкой и пятью кнопками; под двумя таблички — «помреж» и «свет». При мне на «помрежа» Ефремов не жал, зато в «большой моде» были «свет» и невидимый миру Игорь; то и дело слышалось: «Игорь, дай Смоктуновского!» — и в артиста бил сноп света, — или: «Игорь, гаси Евстигнеева!.. Да не контровой гаси — портретный!» — и тогда оставался один верхний «паук», высвечивая лишь силуэт актера...

Сейчас, когда до премьеры осталось не так много времени, суфлер ревниво следит, чтобы при любой репетиции проговаривался весь текст — для памяти — от первого до последнего слова, поскольку текст некоторые знают пока «не так, чтоб очень».

— Теперь можем поговорить, — Ефремов садится рядом и молча смотрит, как, погаснув, медленно спускаются по кабелям прожектора.

— Пожалуйста, несколько слов о пьесе...

— Вначале об авторе. Мы знаем, как ответственно писать произведения, развивающие, по выражению Станиславского, общественно-политическую линию в театре. Автор должен хорошо знать, о чем пишет. Мало того, должен быть активно заинтересованным человеком. Активно — понимаете? — заинтересованным. Чтоб все, что происходит вокруг, становилось его радостью и его болью. Вот Гельман — как раз один из наших общественно активных драматургов. К тому же он великолепно знает, о чем пишет.

В новой пьесе Гельман продолжает линию, начатую в «Заседании парткома», — говорит о людях, которые, видя какие-то недостатки, хотят вмешаться и поправить положение. Это не всегда легко, иногда даже связано с риском для личного благополучия, — тем больше уважения внушают к себе такие люди.

В ситуации, предложенной драматургом, мы не хотели называть конкретных виновников ошибки, допущенной на стройке, не хотели давать готовых решений — пусть сам зал решает. Но, я думаю, зритель поймет, что правы наши герои — секретарь горкома (его играет И. Смоктуновский) и секретарь обкома партии (А. Попов). Эти актеры выбраны на роли не случайно — в их индивидуальностях, так сказать, «заложено»

интеллектуальное, интеллигентное начало. Дело еще и в другом. На нынешнем этапе строительства социализма нельзя быть «руководителем вообще». Эпоха научно-технической революции требует квалифицированного, конкретного руководства, знания дела в деталях. Сейчас нужен иной, чем, скажем, двадцать лет назад, уровень руководства, другая культура его. И пьеса именно это утверждает. Утверждает через главных своих героев — партийных руководителей, которых играют Смоктуновский и Попов.

— А вот вы спросите Иннокентия Михайловича, что он думает о своей роли, — сказал режиссер, заметив подсевшего к нам Смоктуновского.

— Могу ответить, — отозвался тот. — В театре я впервые играю партийного работника. Не скажу, что это легче, чем играть Чацкого или князя Мышкина. И те и другие — борцы не только за человека, но — в первую очередь — за человека в человеке.

— Неужели нет разницы? — удивленно протянул Ефремов.

— Конечно, разница есть, и огромная: другая эпоха, другие люди, иной нравственный потенциал общества... Проблемы, которым посвящена пьеса, что называется, животрепещущи — мы каждый день читаем о них в газетах, слышим по радио. Они не только современны — злободневны. Поэтому и средства выявления образа должны быть просты и узнаваемы; мы ведь играем сегодня, сейчас... Но знаете, актеру лучше играть, чем объяснять, что он хочет сделать...

— Это-то верно... — согласился Ефремов...

Я ушел из театра и все вспоминал, как Ефремов на репетиции ходил на сцене между кубами, смотрел, слушал, мял в пальцах незажженную сигарету, нежданно врвался в диалог. И в конце каждый раз повторял, как заклинание:

— Братцы, ищите характеры! Без них — пропадем...

...Так было на многих репетициях, так было и первого октября — в день пятидесятилетия народного артиста СССР Олега Николаевича Ефремова».

Сегодня этот птичий язык советской прессы уже мало кому понятен — а тогда по тончайшим оттенкам слов знатоки могли провидеть в нем изменения «генеральной линии» и даже судьбу отдельного человека. У Ефремова с судьбой, судя по всему, было нормально: для власти он свой, парень в кепочке, хоть и ставит «острые вопросы», но в рамках дозволенного. И спектакли у него правильные — про заседание парткома. Не то что у Любимова, который тоже пытался «играть в революцию» с его «Десятью днями» (изячно упомянутыми Высоцким). В том же 1977-м он

поставил не что-нибудь «датское», а опальных «Мастера и Маргариту» — к восторгу публики и гневу «руководящих товарищей». А вот «Обратная связь» во МХАТ восторга не вызвала (разве что у придворной прессы). Вопреки желаниям и усилиям О. Н. его Театр терял темп, терял современников.

*

27 декабря 1978 года Ефремов выступает на юбилейном вечере в связи с 80-летием МХАТ и вручением ему ордена Октябрьской Революции. Ему приходится соединять времена со словами — и вот целая речь о вкладе основателей театра и лично Саввы Морозова (построившего в 1902 году на свои деньги здание в Камергерском переулке) в революцию. Понятно, дают орден Октябрьской Революции, значит, надо говорить о ней. Но речь подернута каким-то стилистическим илом, до боли знакомым всем, кто помнит те годы — пойдя пойми, что он думает в тот момент на самом деле. Цитирует Ленина (уместно, но не сразу, а на странице 4, когда уже проговорил минут восемь-девять: «Если есть театр, который мы должны спасти из прошлого во что бы то ни стало, — это, конечно, Художественный театр»). На шестой странице уже и цитата из Брежнева, сказавшего на XXV съезде КПСС об искусстве что-то правильное.

Как хорошо знал Олег Ефремов общество, в котором жил и творил! Как точна стилистика официального выступления! И как ловко он вворачивает исторические примеры: «Неслучайно такой последовательный критик МХАТ, как известный в свое время критик Кугель с нескрываемым раздражением писал, что Художественный театр настолько «понижает подмостки до уровня зрительного зала», так приближает свое искусство к публике, что актер может обменяться со зрителем рукопожатием. И надо прямо сказать, что Художественный театр всегда гордился своей тесной связью со зрительным залом», — ловко переворачивает мысль воскрешенного по случаю Кугеля, абсолютно неведомого партийным боссам, хитрован Олег Ефремов, абсолютно боссам известный. Так что пусть послушают про Кугеля Александра Рафаиловича, знаменитого в свое время театрального критика... почившего за пол века до страстной речи Ефремова. Тут еще надо представить выражение лица народного артиста Ефремова, выплевывающего фамилию «Кугель». Да после такого *кугеля* все начальники понимают всё! Кстати, сам лично Кугель обожал МХАТ: «Актерское дело, нужды, актерское горе, актерские организации — все это

меня захватило...»

В том же 1978 году О. Н. трижды снимается в кино (как он это всё успевал?): «Когда я стану великаном» (Сергей Константинович, представитель горно), «Комиссия по расследованию» (главный конструктор Жолудов) и «Последний шанс» (грузчик-пьяница Михаил Иванович Горохов). Тут будьте внимательны с 49-й минуты. На 52–27 глаза крупно — скорее, зеленые. Фразу о том, что нельзя силой заставить человека быть хорошим, он произносит вполне сочувственно — а фраза-то, по сути, антисоветская. Перед тем показывает Наденьке (Марина Левтова) грамоты Славика, его сына. У них философский разговор — насилие идет от насилия, а добро от добра. Но распускать детей нельзя. И что же делать?

Курит на ящиках — «дядь Миш, давай ящик!». Из текста обращения коллектива к Славе: «И если ты, подонок, сам не уйдешь...» Герой Ефремова приходит в училище подшофе — поговорить, толкнуть речь перед коллективом: «Детки! Цветочки жизни нашей, черт бы вас побрал...» Пытается петь с детьми «Елочку» и водить хоровод, но долго они не выдерживают — и в него летит картошка. Сын видит это и бьет обидчику морду. Ефремов напоследок, уже ничего не соображая: «Детки! Жалейте друг друга!» Славку уводят и увозят, уже стриженного, в милицейской машине. Но он отомстил. И запредельная финальная сцена, где мастер Ершов (Андрей Мартынов) едет на зону, чтобы стать мастером в колонии, где отбывает срок Славка. Хотя в начале фильма тот же Ершов высказывается против приема малолетнего нарушителя в образцовое ПТУ. Настоящий герой здесь — он, а Горохов-Ефремов вызывает у зрителя лишь презрительную жалость: хороший человек, но без стержня, вот и свою жизнь испортил, и сына чуть не погубил. Хотя есть надежда, что того исправят, выведут на светлый путь такие активисты, как Ершов и милая девочка Наденька.

Помоему, О. Н. выбирал роли, где можно сказать то, что не каждый день удастся сказать в не-игре. Хотя в десятках интервью успел радостно сообщить доверчивым журналистам, что в кино другая ответственность и тут он отдыхает. А поверить в *отдых* легко, когда грузчика, разведенного, пьющего и философствующего дома на металлической одноместной кровати с панцирной сеткой, играет главный режиссер МХАТ. В этом учреждении умеют играть. Всех на свете переиграли.

Ух! Наконец-то. Нашла о *фиксации*. Искала, кто придумал записывать репетиции, а кто потом сделал такую запись особым жанром. (Я читала: на днях во Франции выпустили аудиодиск с записями репетиций известного режиссера; я подумала: тиражировать бэкстейдж — это скармливать профанам крошки от сакрального, чтобы поверили в искренность и расстались с деньгами.)

«Директору Музея МХАТ
тов. Кабанову П. П.

Ознакомившись с работой сотрудника Музея МХАТ О. Д. Полозковой (запись спектакля «Чайка» по мизансценам), считаю, что эта работа, сделанная на основе записи репетиций и первых спектаклей, театру нужна.

Такой опыт фиксации стоит продолжить, научив этой работе помощников режиссеров.

Главный режиссер МХАТ
Народный артист СССР
О. Н. Ефремов
10 января 1983 года».

Тонко подметил Анатолий Смелянский: «В записях репетиций... разборы сцен, ситуаций, характеров героев причудливо переплетаются с мотивами раскола и раздела. Ефремов может начать репетицию с рассказа о том, что он только что был у Лигачева и тот предлагает не делить труппу, а просто сократить половину артистов. В другой раз в репетицию вторгаются примеры мхатовских собраний. «Ты не играй просто кокетливую актрису, — советует режиссер Ирине Мирошниченко, — кокетство у тебя и так есть. Пробейся к серьезности в самой себе, к драматизму. Вот когда на партсобрании Доронина выступила с «отлупом», чтоб тебя в партию не принимали, ты в ответ говорила так глубоко, без всякого кокетства и слезы. Вот такие неожиданные вещи надо искать». Каждый день он сопрягал пьесу с тем, что происходит в стране».

В стране между тем происходили вещи не очень приятные, но на поверхности пока все было гладко. Газеты по-прежнему воспевали советскую утопию, мало заботясь, что слово это (означающее, строго говоря, «нигде») сэр Томас Мор изобрел еще в 1516 году — давненько. Остров мифов, утопия единомыслия, ад и яд *современничества*... Мне постоянно приходили на ум напряженные сочетания этих слов. То есть я верю, но погружаясь — ужасаюсь. Потом разъяряюсь, когда из статьи в статью о Ефремове кочуют «Три сестры», которые определили путь, Алла Тарасова в этом спектакле, решение быть всегда мхатовцем.

— У вас была своя утопия, только вы не говорили этого слова,

придуманного Томасом Мором.

— Была, конечно, — о театре единомышленников. Я ведь хотел даже Новый год встречать всем вместе. Мои жены играли в моем театре, мои любимые — тоже. Собственно, любимые и жены для меня практически синонимы. Я всегда искал *жену*.

— А. А. Вертинская в телеинтервью подчеркнула: важно, что я тут стою, на этой сцене, а не он и не она. А у вас, Олег Николаевич, она нашла коллективизм, в котором ей было нехорошо. С учетом слухов о вашем романе — и потрясающего актерского дуэта в фильме «Случай с Польшининым» — я заподозрила, что под коллективизмом некоторые актрисы могут понимать не только ансамблевую гармонию в труппе, но и влечение режиссера-возлюбленного к другим женщинам.

— На тему «Ефремов и его женщины» нагорожено столько форменной ерунды — отвечать смешно. Все, что я думаю о женщине как женщине, актриса она или крановщица, я написал в юношеском дневнике, и ничто никогда не менялось. Мне всегда была нужна жена-друг. Ты про это не пиши. Достаточно этого: жены Л. Толмачева и А. Покровская, дети Михаил и Настя. Внуки чудесные, до правнуков не дотянусь, не встретимся, но пусть хоть так помнят. Был такой дед-прадед, любил как мог. Строил театр.

— Народ хочет знать, кто ждал вас на пороге загса в белом кожаном костюме и кто ездил с вами в Ленинград, прихватив из дому кастрюльки с едой. Ну и всё в таком же духе.

— Это не имеет отношения к делу. К моему делу.

— Молчать о личной жизни? Кому это выгодно?

— Театру. Между моей влюбленностью в N или M нет связи с моей режиссурой в спектаклях «Вечно живые», или «Так победим!», или «Сирано де Бержерак». Даже в последнем чтении сериями — Чехова, между прочим, «Моя жизнь» — нет зависимости от той или иной женщины. Разве что от дружеской помощи женщин-коллег, помогавших с поездкой на лечение во Францию — тут неоценимую помощь оказали Ирина Корчевникова и Татьяна Бронзова, — варивших мне суп, создававших последний уют, когда мне наконец понравилась идея уютного теплого дома. Оценил, хоть и запоздало...

Часть четвертая
ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ И ДЕВЯНОСТЫЕ

Перестройка

Биографию как моралистико-психологический этюд родил Плутарх. Мы все его разудалые дети, когда пишем *роман о другом человеке*. Другой — не-я. Как ни крути, что-то осудительное-восхвалительное пролезет. Никогда не напишешь так гладко и ровно, чтоб объективно. Но надо пытаться, хотя бы пытаться, особенно когда ты сам жил в описываемый период. Я там жила-была и право имею.

Восьмидесятые — последние советские годы. В 1990 году уже начался распад единой страны, хотя предсказать его (но не предсказали) можно было заранее — с тех перестроечных лет, когда распалось то, на чем эта страна держалась, — великая и страшная идея принудительной справедливости.

Я пишу эту книгу и для тех, кто никогда не видел СССР, но любопытствует по его поводу, и для тех, кто помнит *свой* СССР. Не все понимают, что за роль — возглавлять главный театр страны. Или так: никто не понимает. На протяжении всей театральной карьеры — от первых солнечных ролей в Центральном детском театре до белораморного памятника на Новодевичьем — Ефремов является советским человеком. Быть советским человеком — значит... О, слышу за сценой нарастающий шум: бегут знатоки, сейчас расскажут мне про сталинизм или сталинщину — в зависимости от ориентации.

Именно в восьмидесятых начинается сюжет, который припоминают Ефремову чаще всего. Припоминают бодро и с угрозой в голосе, будто он и развалил часовню, как Шурик в «Кавказской пленнице». Распад! К спящему королю приближается возлюбленный брат. Сонная империя развесила уши и получила яд сразу в оба. Призрак коммунизма не успел предупредить Гамлета, чем кончится месть, поскольку увлекся собственными похоронами.

МХАТ в любом облике, в каждой номинации — от Художественно-общедоступного до удвоенного в 1987-м — Театр с прописной буквы. Религия. Как в любой религии, у Театра есть экзотерическая часть, внешняя, обрядовая, через нее входят и проникаются, — и внутренняя, эзотерическая, потаенная, сакральная, где живет смысл. Неприятие чего-либо эзотерического означает, что местные жрецы отрицают потаенный смысл как таковой. Нет — и все. Но сакральный мхатовский смысл безусловно есть. Именно расщепление сакрального на стразы экзотерики

не прощено. «Гений! Ефремов великий деятель! Но зачем он это сделал!» Выслушав за 2019 год сто раз *гений или не гений, сам разделил или кто подговорил*, я притомилась и уже не хочу об этом. Но народ требует.

С одной стороны, мхатовская ситуация 1987 года позволила народу слишком много узнать о внутренней жизни Театра. Увидеть звезд без грима. Легализовать любовь профанов к закулисью. Утолить любопытство: «Ах, вот, значит, как устроено ваше чудо!» Обыватель искренне полагает: вот узнаю, сколько любовниц у директора завода, и все пойму в тракторах.

— Олег Николаевич, в народе по сей день веет скорбью по разделенному МХАТ. Я побывала на восстановленной «Синей птице» на Тверском бульваре, 22. Позвольте расскажу. Здание выглядит как встарь, когда вы переезжали из него на Камергерский — тогда еще проезд Художественного театра. 2 ноября 2019 года мы с подругой пошли на премьеру. Спектакль Станиславского, Сулержицкого и Москвина был реконструирован по архивным документам начала прошлого века редактором театра Ю. Б. и коллегами. Захожу. Читаю афишу. Глаз хватается за узнаваемое — так устроен глаз. Вдруг понимаю, что на афише — имена начальников. Где Ю.? Нет. Что-то *не то*. подумала я. Ведь я лично полгода наблюдала Ю. за работой. Наши столики в читальном зале Музея МХАТ стояли рядом. Мы беседовали о великом архиве великого театра. Я ждала чуда — *моей* «Синей птицы». С виниловой пластинкой, заслушанной до скрипа, я провела детство, и настоящий МХАТ был у меня дома. Пятилетний мыслитель, я ставила пластинку на проигрыватель — и улетала. Музыку Ильи Саца, композитора Художественного театра, по сей день помню наизусть. Воспоминания его дочери Наталии Сац читала-перечитала. Реплики сахарных и хлебных персонажей, вереницей шествующих за счастьем, несмотря на обещанную в конце гибель, вошли в память как сапфировая россыпь на золотой поляне. Пойдем за синей птицей несмотря ни на что! Это мое детство и не только мое.

Перед началом «Синей птицы» 2 ноября 2019 года на сцену МХАТ им. Горького вышел его руководитель. В белых кроссовках и джинсовом костюме. С микрофоном. Содержание спектакля назвал христианским. Я сосредоточилась. У сахара есть душа? Полистал бы «Догматическое богословие». Его хоть и преподают только в духовных семинариях, но ведь не засекречивают. Будучи мирянином, можно ознакомиться в интернете. Там сказано, что собачек, кошечек, воду, свет, молоко и вообще все вокруг наделяли душой в давние языческие времена. При чем же тут христианство?

Реконструкция — конечно, не оригинал. Что бы такое сказать, чтобы

не сказать обидного... Костюмы хорошие. Технические работники хороши: декорации вполне, эффекты в норме. Но... мы с подругой пережили физический удар. Ужасные крики актеров, будто никогда не изучавших технику речи. Не думаю, что Станиславский, случись ему быть на ноябрьской премьере, остался бы поклонником «системы». Артисты ничего не *переживают*. Играют театр циркового представления. Пересказывают содержание пьесы, громко и надсадно. Будто им акустики не хватает. Зал плохой? Ну да, зал вообще-то страшный. Впервые оказавшись в большом зале МХАТ им. М. Горького, я поняла, почему вы, Олег Николаевич, рвались отсюда назад, в Камергерский.

Тут, на Тверском, 22, уменьшенный до пародии кремлевский дворец съездов. В нем жить нельзя. Как вы терпели чудовищную, некротическую энергию места — не понимаю. В Камергерском жить можно. Я там прожила год в читальном зале Музея МХАТ. Моя природа выдержала и сказала спасибо. Но на Тверском...

— Энергия здания — поверьте, не самое тяжелое из того, что было на Тверском, 22, в мое время. Труппа была неуправляемой давно. Я боролся как мог. В начале восьмидесятых началась смена высших руководителей страны. (Черный юмор тех лет: «гонки по Красной площади на катафалках».) Но зачем объяснять, что такое партком, Политбюро, идеологический отдел, Главлит... Тебе придется написать на полях учебник истории СССР. Иначе не передать, с чем работал любой руководитель в годы, названные *застоем*.

— Придется написать — но вместе. Без вас, Олег Николаевич, народ не полный. Вы олицетворяете современность. Хорошо ли быть лицом времени и символом современности?

— В России можно быть современным. В Китае должно быть традиционным. В Европе следует быть новым. В России «совесть» и «современность» со времен Пушкина составили ассоциацию. Мы о своей стране думаем взволнованно. Не свое брюхо, а своя культура, люди, личности. Наша *современность* — не *дух времени* немцев XVIII века. К восьмидесятым в культуре СССР окончательно стали врагами два понятия: правда и время. Генеральная линия никогда не отклонялась от основ (классовая борьба и все прочее), а время стало тихим и сытым. Не без дефицитов, но все-таки ничего. Вегетарианская эпоха Брежнева, — шутил народ.

— Чем лучше ты пообедал, тем яростнее классовая борьба. Конфликт однако!

— В сытые времена люди получают возможность — и время —

думать. На баррикады голодные не идут. Им не до баррикад. Бунтуют сытые: у них есть время думать, а думающий — горе от ума — всегда недоволен. Особенно в России. Особенно если он причисляет себя к интеллигенции.

— Доволен — любящий. Недоволен — думающий. Любовь лучше служения человечеству!

— Авторитет думания в СССР был выше авторитета любви. Говорить о служении людям — прогрессивному человечеству, разумеется, — хорошо. А любить следовало с разбором и регулярно прорабатывать за недостатки на партсобрании. От культуры требовалось служение прогрессу. Мои интервью газетам следует читать с точки зрения того, как сказать о прогрессивном человечестве, чтобы партийное начальство не заметило, сколько в нашей работе любви к человеку как таковому. В перестройку впервые заговорили об общечеловеческих ценностях, и для меня это поначалу было самым главным: человек воскрес, если можно так выразиться, официально. А в 1983-м, еще не зная о грядущей перестройке, мы готовились к 85-летию МХАТ, поставили «Чайку». Юбилей — всегда интервью, газеты, в том числе и совсем не театральные. Скажем, какое дело до театра «Красной звезде»? Всем и всегда было до МХАТа дело. МХАТ не здание, а идея, поэтому всегда был и будет в центре потоков и страстей — уж будьте уверены.

— Публика ждет сообщений о заговоре вокруг Театра.

— Понимаю. Сейчас расскажу о так называемом заговоре. А по случаю 85-летия МХАТ я наговорил «Красной звезде» о новом для всех: «Время безжалостно, и настает пора, когда знаменитые корифеи, составлявшие славу МХАТа, покидают подмости. Мы переживаем сейчас период формирования нового актерского ансамбля. Стремимся, чтобы он по-мхатовски был способен до конца раскрывать на сцене «жизнь человеческого духа». Поэтому на наших афишах ежегодно появляются новые имена — и молодых артистов, подготовленных преимущественно в стенах школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко, и зрелых мастеров, хорошо известных советским зрителям по работе в других театрах, в кино, на телевидении. Несмотря на то, что эти актеры приходят в МХАТ «со стороны», они неизменно близки ему по духу, воспитаны большей частью той же школой Художественного театра. Такие единомышленники по творчеству вошли в труппу театра и в нынешнем сезоне: это Татьяна Доронина, Олег Табаков, Олег Борисов (из Ленинградского БДТ им. Горького) и несколько молодых актеров, окончивших нашу школу-студию. Принят также в труппу молодой артист

Театра им. Евг. Вахтангова Владимир Симонов, уже сыгравший в нашем спектакле «Чайка» роль Треплева...»

— Милые кавычки вокруг слов «со стороны». Примета советской журналистики: кавычки. Смысл — на твердой прямой. Чуть качнется слово в переносное значение — давай кавычки.

— Ну, в цитате кавычки законны и вне идеологии: «Кстати говоря, тех же позиций мы придерживаемся и в отношении к режиссуре — стараемся приглашать на постановки режиссеров талантливых, оригинальных, но непременно той же мхатовской «веры», того же творческого метода. Я бы сказал, что сегодняшней МХАТ пережил своего рода кристаллизацию нового режиссерского ядра. Вся творческая атмосфера в театре в огромной степени зависит от его репертуара. Чем выше идейно-художественный уровень спектакля, чем глубже его проблематика, тем полнее и ярче он отражает социальные и нравственные идеалы современного советского общества, тем прочнее становятся гражданские позиции каждого, кто участвует в его создании...»

— Вас не расслышали. Я поняла. Вы давно предупреждали, что во МХАТе будут перемены. За треском длинных шаблонных фраз никто уже не видел содержания. Скажешь «нравственные идеалы современного советского общества» — читатель уже привычно скользит глазом. Идеологический свист.

— Слушай дальше: «У нас в труппе царит приподнятая и дружественная атмосфера, которая очень помогла нам во время работы над спектаклем М. Шатрова «Так победим!», ярко раскрывшим и образ В. И. Ленина, и важный этап в жизни молодой Страны Советов. Мы надеемся, что произведения, подготовленные в этом сезоне, смогут внушить мхатовцам такие же высокие чувства. Как издавна повелось в Художественном театре, это прежде всего пьесы современных авторов. Назову в первую очередь драму В. Кондратьева «Бои имели местное значение», рассказывающую о подвиге нашего народа в годы Великой Отечественной войны. К постановке этого спектакля приступает режиссер В. Шиловский. Я буду ставить новую комедию М. Рощина «Перламутровая Зинаида». Свои произведения нам представили также наш постоянный автор А. Гельман, драматурги А. Мишарин, А. Галин, Ю. Макаров и другие».

— А потом остряки запоют: *наступило утро — все из перламутра...*

— «Считая своим творческим долгом периодически знакомить зрителей с драматургией социалистических стран, мы покажем в этом сезоне пьесу известного болгарского писателя И. Радичкова «Попытка

полета». Ее постановку осуществит соотечественник автора режиссер М. Киселев. И по-прежнему большое место на афише сезона отводим классике. С особой любовью МХАТ относится к драматическому наследию А. П. Чехова. Я в свое время поставил на мхатовской сцене «Иванова» и «Чайку». Теперь хочу обратиться к «Дяде Ване». Спектакль будет подготовлен, видимо, к концу сезона...»

— Реальность разошлась с прогнозом. «Дядю Ваню» вы поставили только в 1985-м, уже в другую эпоху.

— «Режиссер А. Васильев продолжит работу над постановкой трагедии Шекспира «Король Лир», ленинградский режиссер Л. Додин вскоре закончит работу над сценическим вариантом романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», а затем приступит к постановке повести Ф. М. Достоевского «Кроткая». Спектакль «Господа Головлевы» с народным артистом СССР И. Смоктуновским в главной роли пойдет в оформлении Э. Кочергина. Репетиции новых спектаклей на малой сцене начинают К. Гинкас и молодой режиссер М. Мокеев. А на своей ближайшей премьере — в ноябре — театр познакомит зрителей с пьесой английского драматурга П. Шеффера «Амадей», посвященной легендарной истории Моцарта и Сальери.

Постановщик этого спектакля М. Розовский, художник А. Коженкова. Роль Сальери исполняет О. Табаков, Моцарта играют молодые актеры Р. Козак и В. Пинчевский, Констанцию — Е. Проклова и Е. Майорова...»

— Здесь уже пора предъявить не план, а что вышло. И написать в деталях почему.

— Думаю, сводная таблица смешна. Что хотел и что получил — в подобном ключе человек может порассказать о своей жизни, но в кабинете психолога. Худрук не имеет права не то что жаловаться — он с определенного момента вообще лишается права на лишнее слово, лишний вздох. Я порой играл роль ходячего магнитофона. От интервью к интервью прокручивал суггестивно-советские формулы, стремящиеся к полной бессмысленности: «Несколько слов добавлю по поводу еще одного обстоятельства, играющего немаловажную роль в репутации каждого театра, а тем более Художественного. К сожалению, ничто не вечно под луной, и спектакли, подобно людям, стареют, изнашиваются, утрачивают со временем свое обаяние, а бывает, и нравственную, художественную ценность. Это обязывает нас усилить контроль за текущим репертуаром. Действовать намерены решительно — постоянно наблюдать за старыми спектаклями и, если они действительно амортизировались, будем или капитально возобновлять их, то есть фактически ставить заново, или

простимся с ними и снимем с репертуара. Наши зрители никогда не должны испытывать разочарования в искусстве Художественного театра, стремящегося, как и прежде, сохранить за собой звание одного из флагманов советской сцены».

— Да уж, стиль, будто жуешь картон, и картону нет конца. Никогда уже всерьез так никто, надеюсь, не скажет. А вы терпели *это*. В интервью сверкают знаменитые имена актеров — и забытые названия спектаклей. Обширный ваш монолог — чистый доклад на партсобрании. Школа! Но... что значит *пришли*? Например, читатель увидит, что Татьяна Васильевна Доронина пришла в театр в 1983-м, а спектакль «Дульсинея Тобосская» состоялся в 1971-м...

— Не увлекайся истиной, обойдемся правдой. Конфликты между труппой и приглашенными — актерами, режиссерами — эпос, лирика и драма одновременно. В «Современнике» у нас было обсуждение и голосование в конце сезона: кто остается в основной труппе. Выгнать могли кого угодно, даже меня. В 1971 году с пьесы А. Володина «Дульсинея Тобосская» — где я Луис де Карраскиль, а Татьяна Васильевна — Дульсинея, мы начинали так называемый мой период МХАТа. На афише было сказано: постановка О. Ефремова, режиссер-стажер В. Кашпур. После «Дульсинеи» Доронина ушла в другой театр, а через одиннадцать лет вернулась.

— Размашистая демократия в стиле ТВ-шоу «Последний герой». Оказывается, формат опробован еще в конце пятидесятых «Современником». Мне рассказывали, что одна актриса — уже в шестидесятых — была застукана за двуличным поведением: вслух нахваливала коллег, а на бумажке для голосования их повычеркивала. Видимо, к 1983 году вы поняли, что у самой-прямее-некуда-демократии тоже есть побочные эффекты... Через четыре года, в 1987-м, произойдет разделение Театра и, получается, один из *мхатов* достанется человеку, прослужившему в основной труппе на Тверском, 22, всего три сезона. А МХАТ им. Чехова возглавите вы, отдавший ему жизнь целиком. Если формализовать это выражение, то тридцать лет только в руководстве, с 1970-го по 2000-й. То есть, сопоставив даты с эмоциями и даже не делая выводов, можно увидеть сюжет о раздвоении МХАТа в ином свете.

— Вся история Художественного театра — таинственна. Сокрыта от глаз. Не следует и пытаться ее популяризовать. Во-первых, невозможно, во-вторых, бессмысленно. Острословы присваивали удвоенному в 1987 году МХАТ буквы М и Ж, но ошибались в детали: на общественном заведении — формальная правда, все равны. Девочки направо, мальчики налево. А в

театре так нельзя, там все перепутано.

— Во МХАТ им. М. Горького сейчас можно идти хоть с утра: там культурный центр с лекториями, открытой сценой, йогой. Весь день помещения работают на различные целевые аудитории. Масскульт. Умные лекции умного человека называются «Секреты русской жизни». А если в заголовке *тайны, секреты, чудеса* — это массовая продукция. В элитарных слоях отрефлектировано и в тираж — для простого человека — спущено. Популяризация, конечно, нужна. Есть даже Детская театральная школа. Идти можно куда угодно. Но за «Синей птицей» в современный МХАТ на Тверском бульваре — не надо. Придя в театр на Тверском, 22, мы с подругой оказались на ее окончательных и громких похоронах — в Год театра в России. Вы считаете, что популяризация истории МХАТ не нужна. А что можно? Что нужно?

— Нужно сделать все возможное, чтобы был театр. Я потому и не писал о себе книг, что надо делать дело, а мое дело — театр. Книжки с картинками — все пустое. Хотя понять можно: актер хочет славы. Он должен хотеть славы, непременно. Иначе его не выгонишь на сцену. Там ведь не только розы, там шипы. И шипов в нашей профессии больше, чем известно публике. Поэтому пусть пишут книги, пусть привирают, пусть легенды, байки — всё пусть. Под камзолом всегда кровь, но зритель не должен видеть ее.

— А говорят, что именно с мхатовского удвоения начался жгучий интерес публики к жизни звезд. Закулисье — ныне бэкстейдж — впервые показалось не через одни слухи, а через газеты. Привычка к глянцу должна же была вырасти из чего-то. Говорят, вы ее ненароком и вырастили.

— Разве что ненароком. Больше тут повлияла перестройка и объявленная Михаилом Сергеевичем гласность. Случись подобное лет на десять раньше, никто, во-первых, не узнал бы в подробностях, как делился Театр, и уж точно никто не глумился бы с буквами М и Ж. Я думал о второй труппе давно. Но представить себе, что такое реформа министерства в советское время — а МХАТ, по сути, сам был и театральным министерством, и театром, подчиненным Министерству культуры, да и власти повыше. Гром общественного внимания в 1977-м был бы тихим-тихим, а в 1987-м — на всю вселенную. Мне никто не дал бы управиться с разросшейся труппой в 1977-м. Но в 1987-м, когда мне и Героя Соцтруда к моему юбилею дали, и сам юбилей пришелся на очередное (и последнее в жизни страны) празднование Великого Октября, тут уже все было по-другому...

— Фильм Марины Голдовской «Чтобы был театр» снят во время

скандала. Вы это разрешили. Разделение показано в лицах, любимых всем народом. Диковинное зрелище: народные артисты на собрании, хмурятся, вскакивают, выступают, не играют, ссорятся навек. Мне и смотреть его было тяжело, и вспоминать статьи в прессе. Лучше я приведу вашу речь. Но сначала — речь Станиславского на открытии театра в 1898 году. Тексты ваших с КСС выступлений — вроде узловых станций, где формировался бронепоезд «Художественный».

*

Картинка времени: из личного *перестроенного* архива автора. Внимание: вы увидите, как жили деятели культуры. Не все, конечно, а те, кто состоял в Союзе писателей СССР или служил во МХАТ. Неплохо жили: квартиры, участки, дачи, льготы, оплаченный больничный и гонорар, на который можно жить. Литературовед Вадим Кожинов пишет мне в 1986 году: «Милая Елена! Новая дирекция ЦДЛ решила закрыть парикмахерскую. Развернулась дискуссия, темпераменту которой могли бы позавидовать самые искушенные литбойцы. Большая группа писателей написала резкий протест. Не мог бы «МЛ» опубликовать его? Говорим и пишем о соц-быте, а сами... В. К.».

Записка маленькая, на ветхом клочке серой бумаги, сохранилась чудом, но в ней концентрат *той* жизни. Против которой пошли войной, абсолютно не желая победить парикмахерскую, но желая отстоять право на творческую свободу — без необходимой классовой борьбы и прочих бульжников идеологии. Расскажешь детям — не поймут. В тот час, когда советские писатели взволновались о парикмахерской — это комнатка *внутри* Центрального дома литераторов, внутри, своя, для своих! — Олег Ефремов создает Союз театральных деятелей. Всё в унисон. У художников и киношников тоже все круто: мастерские, дома творчества... у всех все замечательно. Из тех, кто состоит в творческом союзе, конечно. Кто не состоит, ходит облизывается и мечтает вступить.

О благополучии театральных деятелей в России было принято беспокоиться с царских времен. Литфонд тоже родился в XIX веке, Союз писателей СССР — в 1934 году. Член Союза писателей вступал в Литфонд, считался *работающим*, не тунеядцем. Выпадение из Союза писателей могло повлечь за собой исключение из Литфонда. Под человеком загоралась земля: например, участковый интересовался — почему вы, товарищ, нигде не работаете? Бесплоден был спор на тему, труден ли

перевод стихов или вообще художественное творчество. Колоритный диалог на процессе по делу «тунеядца» Бродского иллюстрирует соотношение сил и состояние умов. Ничего страшнее для деятеля литературы или иных искусств не было, чем разлучиться с насиженным, намоленным рабочим кабинетом или мастерской. Кроме колоссальной социальной защищенности у него была и полная ясность по идейно-тематическому запросу к его творчеству.

Актеры МХАТ могли годами не выходить на сцену, однако числиться мхатовцами, иметь твердую зарплату, имя, звания, гастроли с концертами — это было так же прекрасно, как быть членом Союза писателей СССР и ездить по стране в творческие командировки (в поисках впечатлений) и выступать по линии Бюро пропаганды художественной литературы (это деньги и тоже впечатления). Может быть, еще лучше. Вообще творцам, принятым в творческие союзы, было очень хорошо. При этом они тихо (а иные даже громко) возмущались, поскольку взамен партия требовала от художника — впрочем, при Брежневе не столько требовала, сколько ждала, — понимания соцреалистических канонов. Я присутствовала при делении Союза писателей. Аналогия с делением МХАТ абсолютно уместна. Быть в двух местах на одинаковых ролях невозможно, посему я вспоминаю об удобствах писательского бытия. Читатель данной книги сможет провести аналогию с эмоциями, раздиравшими сотрудников и труппу Художественного. Позиции в социуме: и то и другое — как министерства. В одном пишут, в другом играют. А руководят всем Отдел культуры ЦК КПСС, Минкульт, Главлит, худсоветы, коллегии и прочая, и прочая.

Горе из-за того, что новый директор грозит закрыть в ЦДЛ внутреннюю парикмахерскую, не поддается описанию. Юный приятель у меня спросил: а что, в Москве не было других парикмахерских? Вот именно: были. Но другие. А быть избранным и стричься у мастера, который знает о тебе все, и по творчеству, и по составу бороды, и чуть не прабабушку по имени-отчеству — это роскошь для избранных. С нею трудно расстаться.

Небольшой этюд на тему льгот для писателей: аналогия с государственным театром прямая. Даже в поразительные годы перестройки, которые так и просятся на полотно и уж тем более на перо — пожалте в литфондовый Дом творчества на 24 дня бесплатно. В камерном Голицыне была атмосфера утонченности. В роскошной Малеевке можно было ломтями резать чудотворную тишину, поднимавшую творческий дух непередаваемо. О, знаменитый круглый белый фонарь на прогулочной дорожке: «Тихо! В спальном корпусе идет работа!» Не передать вкус

укропа, который щипали за пять минут перед подачей на стол. Незабвенен творог из собственного малеевского хозяйства. А карпы в прудах, сверкающие боками в ожидании жаркого свидания с домашней сметаной литфондовской сепарации! А старинное зеркало во всю стену столовой! Переделкино значительно ближе к Москве, но кухня была много хуже малеевской. Я любила Малеевку. Теперь ее нет: убили.

У Черного моря ждала писателей жаркая Пицунда с Домом творчества; у прохладного Балтийского — аристократичные Дубулты и тоже Дом творчества. Особо пронырливые ездили в Швецию, на знаменитый Готланд (события фильма Тарковского «Жертвоприношение» происходят именно на этом острове), тоже в дом и тоже творчества. Быть писателем о ту пору означало все лучшее: и сыт, и пьян, и нос в табаке. А если напился более чем в хлам, то тебя не сдавали в ЛТП, а укладывали проспать прямо в ЦДЛ. Если ты, сопротивляясь дружескому сервису, бил доброжелателей в лицо или куда похуже, тебя понимали как нигде никого. Мусор из избы почти не выносили. Зачем! Ты проспишься и *покажешь всем им*. Ты можешь проснуться знаменитым, если утром вышел журнал с твоей повестью (поэмой, подборкой и прочее). Стать знаменитым от одной публикации — это не сказки. Эффективность авторского жеста и правда была. Главное — проснуться.

Захочешь развить успех, потянуло в дорогу — бери творческую командировку и катайся по городам и весям, о чем впоследствии напиши отчет на полстраницы. Его положат в папку, а потом в правление придет журналист из «Московского литератора», возьмет отчетные материалы за месяц, кто и куда ездил, и напишет двести строк обзора в рубрику «Писатель вернулся из командировки». Даже если командированный за счет союза писатель напишет лишь отчет для папки (то есть не роман, не повесть и даже не зарисовку), он не будет заклеен как растратчик. Ничуть. Не пришло вдохновение — придет в следующий раз. Вдохновение — хрупкая материя, знаете ли. Надо переждать, отвлечься, поговорить с коллегами: «Вот почему лошадь Вронского звали Фру-фру? Потому что молодой офицер любил женщин! *Фру-фру* в переводе — шелест многослойных шелковых юбок, сопровождавших и предвосхищавших появление элегантной дамы...» Кураж необходим. Азарт.

Азарт накатило, но ни женщины, ни романа? Кий в руки — и в бильярдную ЦДЛ. Партию в шахматы? Извольте. ЦДЛ охранялся, как бастион. Сыграть с кем попало не было ни единого шанса, только со своими. Были даже чемпионаты. Разлохматился за шашками? Стрижка-брижка — о, местный цирюльник воспет в стихах и прозе; старый мудрый

еврей знал всех классиков до волоска; офис-комнатушка его была по левую руку, ежели смотреть из Дубового зала ресторана в партком Московской писательской организации. Все было под рукой.

Почитать прессу и книжные новинки? Лучшая библиотека города — в ЦДЛ. Ну, хорошо, одна из лучших. И почести от библиотекарей, которые уж тебя-то знают. Как умели встретить писателя в писательской библиотеке! Он уходил в золотых лаврах, опоенный признанием и уверенный в смысле *своей* жизни. Даже запах книжной пыли обещал что-то такое.

А случись неизбежное — к услугам покойного всегда был великий человек с говорящей фамилией Качур Лев Давидович, литфондовый похоронщик, безупречно знавший советскую литературу со своей точки зрения. Специфика ювелирной работы Л. Д. Качура подразумевала изощренное знание тонкостей, недоступное простым смертным: количество венков и черного крепа на лестницах ЦДЛ, а также место проведения панихиды. Антураж прощания абсолютно зависел от ключевого эпитета. Писатель мог (о, если бы мог!) наконец узнать, до чего именно он дописался, только в тот день, когда в литературных газетах публиковали короткое информационное произведение, окантованное черным, а Лев Качур отдавал распоряжения. Известный, значительный, выдающийся или великий — именование было готово к последнему дню, квадраты расчерчены, обжалованию уже ничто не подлежало. Эпитет накапливался и наливался соками, понятно, всю творческую жизнь. Бывали покойники-шутники: драматург Арбузов, например, завещал выставить свой гроб в Дубовом зале ресторана («где стол был яств...»). Лев Качур выполнил волю драматурга, самозабвенно любившего ресторан ЦДЛ: столики на время проведения мероприятия убрали, а потом вернули на место.

Как было не любить ресторан ЦДЛ! Хаш по понедельникам, чуть не с утра, ну, кто понимает. Забота о творческом тоне клиентуры. Какие люди! Все там были. Место встречи самой богемистой богемы, всех значимых и знаковых.

Непредусмотрительные покойные выставлялись по натруженной силе эпитета, то есть в разных по ранжиру помещениях ЦДЛ. Для Большого зала надо было умереть, например, Валентином Катаевым, для Малого — например, Владимиром Шленским. Для вестибюля на втором этаже — например, Василием Федоровым. Умереть Шаламовым было нельзя нигде, но Качур исхитрился и похоронил его ночью. При факелах. Кстати, родную матушку Брежнева тоже хоронил незабвенный Качур.

Сколько всего рассказал мне Лев Давидович за той цистерной кофе, что выпили мы с ним в Нижнем буфете ЦДЛ! Собственную могилу и даже памятник он оформил, кстати, сам, и оставалось только поставить вторую дату после тире.

Не хуже вышеописанного жили актеры МХАТ. Плюс цветы и овации поклонников (писатели все же видели их значительно реже), плюс регулярные поездки за границу, о которых простые граждане СССР могли только мечтать. Плюс религиозная мхатовская идея, о которой прекрасно и детально написано в книге Инны Соловьевой. Чувствуя себя избранными, купаясь в зрительской любви, они — за редким исключением — не испытывали никакой потребности что-то менять. Естественно, тот, кто сначала заговорил о переменах, а потом стал воплощать их в жизнь, вызвал у них протест, от которого до раскола и развода — один шаг.

Раскол

Теперь дадим слово одному из основателей МХАТ. Чтобы закрыть тему, кто и что развалил или разделил, достаточно заглянуть в самое начало и в самый конец. Итак, сначала летим в XIX век на открытие Художественного театра.

К. С. Станиславский

Речь перед открытием Художественно-общедоступного театра 14 июня 1898 года.

«Ровно десять лет тому назад, в это же время, я с Ф. П. Комиссаржевским и покойным А. Ф. Федотовым был занят подготовительными работами по учреждению и открытию Московского общества искусства и литературы.

Таким образом, день открытия нашего нового дела, Художественно-общедоступного театра, совпадает с десятилетним юбилеем Общества искусства и литературы. Это подарок нашему юбиляру, подарок, который он должен поровну поделить с Филармоническим обществом.

Говорят, что Общество искусства и литературы своим десятилетним трудом заслужило некоторое внимание публики. Если это так, вспомним, что побороло равнодушие к нему публики: общая дружная совместная работа.

Пусть же этот девиз, как отцовское завещание, послужит руководящей нитью в жизни сегодняшнего новорожденного.

Мы все призваны быть его воспитателями. Для меня это давно ожидаемый, обетованный ребенок.

Не ради материальной выгоды мы так долго ждем его; для света, для украшения нашей прозаической жизни мы вымолили его себе. Оцените же хорошенько то, что попадает к нам в руки, чтобы нам не пришлось плакать, как плачет ребенок, сломав дорогую игрушку. Если мы с чистыми руками не подойдем к этому делу, мы замараем его, мы его испошим и разбредемся по разным концам России: одни — чтобы вернуться к прозаическим, повседневным занятиям, другие — чтобы ради куска хлеба профанировать искусство на грязных провинциальных политеатрах, полубалаганах. Не забудьте, что мы разойдемся запятнанными, осмеянными поделом, так как мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер.

Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь.

Будьте же осторожны, не изомните этот прекрасный цветок, иначе он завянет и с него спадут все лепестки.

Ребенок чист по натуре. Окружающая обстановка вкореняет в него людские недостатки. Оберегайте его от них и вы увидите, что между нами вырастет существо более нас идеальное, которое очистит нас самих.

Ради такой цели оставим наши мелкие счета дома; давайте собираться здесь для общего дела, а не для мелких дряг и расчетов. Отрешимтесь от наших русских недостатков и позаимствуем у немцев их порядочность в деле, у французов их энергию и стремление ко всему новому. Пусть нами руководит девиз: «Общая совместная работа» — и тогда, поверьте мне, для всех нас

...настанет день.

Когда из мраморных чертогов храма,

Нами созданного, благовест святой

Раздастся с высоты, и разорвется

Завеса туч, висевшая над нами

Всю зиму долгую, и упадут

Для нас на землю перлы и алмазы.

Приписка в 1900 г.

Все наши сотрудники, почти без исключения, вняли моим молениям. Хвала им!

Теперь, через два года, перлы и алмазы начинают только сыпаться. Дай бог только, чтоб они не ослепляли нас и не кружили трезвых голов — иначе «беда», — придется вспомнить последний акт «Потонувшего колокола». Amen!»

...Эстетика странствующего комедианта — его личное дело, пока театр мал и новорожден. Но события в кафедральном соборе, а МХАТ уже без улыбки называли *храмом*, — дело всенародное: касается всех, даже если все не в курсе дела. Летим в конец XX века.

О. Н. Ефремов

Обращение к труппе МХАТ СССР им. М. Горького 24 марта 1987 года.

«Я собрал впервые за все эти месяцы труппу театра, актеров и режиссуру, чтобы внятно и определенно сказать вам о том, что происходит в театре и как я понимаю эти события. Сегодня я хочу говорить не с администрацией, не с оркестром, не с суфлерами и помрежами. Я хочу говорить с актерами и режиссерами МХАТа.

Напомню, что в начале ноября прошлого года было решение художественного совета, который поручил мне сформировать две труппы внутри МХАТа. Это решение я выполнить не мог, потому что начались собрания, письма, заявления и т. д. С труппой, таким образом, я даже не мог поговорить, а для меня именно труппа — называется она трудовым коллективом или как-то иначе — это та самая общность людей, тот коллектив, мнение которого наиболее весомо. Повторяю, я не формировал еще двух трупп, речь идет не о том, кто где будет работать, а о том, что делать с искусством Художественного театра.

В марте этого года положение Художественного театра коренным образом изменилось по сравнению с ноябрем прошлого года. Документ, который был послан от имени МХАТа и который некоторые из вас подписали задним числом, окончательно убедил меня в том, что внутреннее размежевание труппы стало реальным фактом. Это размежевание проходит не только по линии разного понимания искусства, но и по линии чисто человеческой, этической, нравственной. Никто не может заставить меня или любого другого артиста заниматься совместным творчеством с людьми, которым по понятиям старого Художественного театра нельзя было бы и подать руки. Заявляю со всей определенностью, никакой единой труппы у нас нет и быть теперь уже не может, как не может быть и общего художественного руководства. Последняя мысль принадлежит не мне, она блестяще выражена в той схеме новой организации МХАТа, которая вывешена для ознакомления. В нем не нашлось места только одной театральной профессии, профессии главного режиссера театра.

Для тех, кто ослеплен или обманут демагогами, хочу еще раз пояснить смысл моего предложения по перестройке работы театра. Разделение огромной труппы необходимо потому, что театр давно стал неуправляемым. Практически половина актеров не получает и не может в этих условиях получить полноценной творческой работы. Нынешняя ситуация складывалась десятилетиями, ее питала ситуация общего застоя. Сейчас она стала невозможной и невыносимой. Театр — не здание, не собор, не храм Василия Блаженного. Театр, если хотите, это *идея* храма, *идея* Василия Блаженного. «Храм» театра должен строиться и перестраиваться до тех пор, пока жива *идея* этого театра. В существующих

организационных условиях, в обстановке творческой глухоты и безделья многих актеров идея Художественного театра не может дальше развиваться. Больше скажу: ей угрожает гибель.

Две автономные сцены МХАТа дадут возможность каждой части труппы решить для себя вопрос, живы ли они как артисты, способны ли развивать идею Художественного театра или они способны только получать зарплату и привилегии под вывеской «МХАТ»? У каждой группы будут свои сложности и свои проблемы. Я зову не к легкой, а к трудной жизни. Зову тех, кого у нас именуют «звездами», зову тех, кого именуют «средним поколением», зову тех, кто только начинает свой путь в искусстве театра. Со времен «Современника» я знаю вкус истинной демократии и вне демократии не мыслю настоящего театра. Мне казалось, что в моем предложении труппе понятие демократии наполнится наконец реальным содержанием. Поэтому я предлагал и предлагаю, чтобы каждая группа артистов выбрала свой художественный совет, дирекцию, определила свою режиссуру и своих лидеров. Я убежден в том, что эта работа может быть созидательной, что она может действительно сплотить людей на основе искусства, а не на основе места службы. Для многих из вас это единственная возможность не просто значиться артистом МХАТа, но наконец стать им. Неужели существующее противоестественное положение может устраивать творческие силы труппы?

В том, что развернулось в последние месяцы в театре, я вижу и другое. Многие актеры, не желая серьезно вникнуть в суть моего предложения, передоверили свою судьбу кучке демагогов, преследующих исключительно эгоистические цели. Вашу судьбу решают те, которым, я в этом убежден, до вас нет никакого дела. Эти люди отбросили творческую работу, прекратили репетиции новых спектаклей, обратили всю энергию на то, чтобы сокрушить, не брезгуя никакими средствами, идею творческой перестройки МХАТа.

Я обращаюсь к труппе: опомнитесь. Не убивайте в себе художников, не растревляйте самые темные инстинкты. Подумайте о своем будущем не как чиновники-перестраховщики, а как артисты.

Вас запугивают тем, что не будет второй сценической площадки. Вы не верите мне, не верите министру культуры. Еще раз повторяю: предложенный эксперимент мыслился и мыслится только при наличии двух сценических площадок. В противном случае я от него отказываюсь. Я выбрал этот путь, чтобы избежать громадного сокращения труппы, которое изначально предлагали мне в высоких инстанциях.

Затягивать решение конфликта дальше нельзя. Театр находится у той

черты, у того порога, за которым нельзя уже будет скоро играть совместно спектакли. В дело пошли доносы, исчезли остатки интеллигентности, даже элементарной порядочности. Поэтому я прошу сегодня труппу с полным пониманием своей ответственности за театр проголосовать мое предложение о создании двух автономных сцен внутри объединения «Художественный театр». Я обращаюсь с этим именно к актерам и режиссуре. Мне известно мнение оркестра. Я знаю отношение к этой идее дирекции, я помню итоги голосования творческого коллектива, того, что у нас называют трудовым коллективом. Эти голосования никто не отменяет. Но сегодня меня как главного режиссера волнует конкретное, поименное мнение каждого члена труппы Художественного театра. Чтобы каждый мог свободно высказать свою точку зрения, предлагаю провести тайное голосование».

*

Надеюсь, читатель не ждал глаголов тайного действия и разоблачительных сюжетов. Греки относили трагедию на счет рока как силы внешней, внеположной человеку. В разделении Художественного внешних воздействий я не обнаружила. Органичное и логичное следствие общекультурных и социально-политических процессов — и не перестроечных только, а всего XX века. Ефремов и в этом сюжете современен и правдив абсолютно. С неизъяснимым упорством он говорит коллегам об *идее* искусства, но в 1987 году его не могут услышать исключительно избалованные — в том числе великие, гениальные, потрясающие — актеры, которые тоже люди и боятся будущего.

Два раза О. Н. уже проходил этой дорогой: в Школе-студии в марте 1947-го, когда призывал сокурсников отнестись к сессии как служению искусству, а потом в «Современнике», когда корабль единомышленников дал течь, торпедированный простым человеческим индивидуализмом. В обоих случаях его не так поняли. В первом слегка обиделись, во втором чудовищно расстроились. Теперь он пошел на таран третий раз.

Особо отметим стилистику речи. Из-под глыб обтекаемых суггестивно-советских фраз, которыми он привык пробавляться на публике, здесь пробивается живой язык его героев — и не столько театральных, сколько киношных. Такими словами могли говорить шофер Саша из «Трех тополей» или даже грузчик Горохов из «Последнего шанса»: «Детки! Жалейте друг друга!»

Реализм! Психологический театр! Большого идеалиста и придумать невозможно. Трагедия.

*

В 1983 году был снят фильм «Графоман» по рассказу горячо любимого О. Н. Александра Володина. Режиссер фильма Александр Белинский с помощью имени Володина умело решал вопросы. «Никогда не забуду, — пишет он, — когда, начиная снимать «Идеалистку», я позвонил Михалкову и предложил ему сниматься. Он сразу же отказался. Потом спросил: «А чей сценарий?» «Володина», — ответил я. «Я завтра же приеду», — сказал Никита. «Может быть, прислать тебе сценарий?» — спросил я. «Зачем? Это же Володин». И приехал. И снялся.

Такая же история произошла с «Графоманом». Когда мы придумали фильм по чудесному его рассказу «Поэзия и проза», я сразу же сказал, что это для Ефремова. «Я не буду ему звонить, — сказал Володин. — Он так занят своим МХАТом». «Рискну», — сказал я и набрал номер. «Ты с ума сошел! — сказал Ефремов. — МХАТ. Я уже два года не снимаюсь». «Это сценарий Володина». Последовала пауза. «Когда приезжать?» — спросил Олег. «Послезавтра», — робко сказал я. И приехал. И снялся. Я помню лица Алисы Фрейдлих и Игоря Владимировича, когда я читал им «Дульсинею Тобосскую» в рукописи. На следующий день они начали репетировать. Он любил название своего фильма «Графоман». Володин начал писать стихи очень поздно и, когда прочел мне свои первые строфы, на мой возглас «Ты же поэт!» раздраженно ответил: «Я графоман! Поэт для меня один — Борис Леонидович». Он мог часами наизусть читать Пастернака».

Воспоминания режиссера Белинского хороши еще и тем, что фильм «Графоман» по рассказу «Не хочу быть несчастливый» мало кто помнит. Фильм хороший, только имел несчастье выйти в 1983 году, а к тем предперестроечным годам сегодня внимания мало. Перестройка оттянула все внимание на себя, перенесла фокус на политику. А кино про поэта Петра Кондратьевича Мокина и сейчас уместно: графоман стал явлением массовым, и не только в стихотворчестве. Герой (Ефремов) пишет стихи, а жена (Маргарита Терехова) не понимает его тонкую натуру. Поэт переживает, тогда она выдумывает ему читательницу и пишет от ее имени тонкие письма, где с полным пониманием исследует тайники его души. Кино про непризнанного поэта смотреть хорошо: мостик между временами так и поскрипывает на ветру. Фильм в Интернете есть, поглядите. Нежное,

человечное кино, сейчас таких мало.

— Олег Николаевич, я потрясена вашим здоровьем. В восьмидесятих годах, то препираясь с культурными властями, то сражаясь с циклопической группой Художественного театра, вы ухитряетесь забежать в кино и сняться в очередном шедевре. Казалось бы: столько хлопот. А нет: чем больше хлопот, тем вернее побег в кино.

— В кино сниматься полезно. Ты попробуй.

— В 1987 году (в разгар скандала!) снимается детектив «Первая встреча, последняя встреча». На 25-й минуте появляется чумазый веселый человек, вскидывает руку и декламирует стихи. Фильм, до сего кадра тягомотный, мигом оживает, уютнеет, хотя в кадре снег и начало XX века. Персонаж — изобретатель — входит в залу Выставки механических курьезов (сапог с встроенной печкой, беспрогулочная корова и пр.). Персонаж, самоубийственную кончину которого расследует главный герой фильма, тоже был изобретатель, Куклин, и опасался имитации самоубийства ввиду открытия мирового значения на благо России (тут изобретатели сдвигают бокалы — на благо России!). Не спешили авторы советских фильмов развернуть действие: словно у них вечность была в кармане.

Продвигается действие — так чувствуешь — мимикой «порохом опаленного» Занзевеева (Ефремова). Походка чуть не вприсядку. Реплика — вот здесь работает русский гений — звучит глубоко и по-мхатовски; глянь на часы — так надворе у исполнителя, в отличие от действующих лиц, 1987 год.

Год перестроечный. Все глубже — о духе. Скажешь, что ты выступаешь за дух, так поймут даже те, кто в беспамятстве. Вы, Олег Николаевич, затем и ходили сниматься в кино: досказать недосказанное. Подчеркнуть акценты, чтобы потом кто-нибудь разобрался в деталях и намеках. Ну вот, разбираюсь. Сидим тут с вами, курум уж который месяц...

*

Главный режиссер главного театра самой большой в мире страны снова собирается в заграничную поездку. Выездных анкет О. Н. заполнил уже с килограмм. Рассматриваю типичную: полезный путеводитель для экскурса в историю свободы, правды и прочих приятных абстракций. (Как я полюбила желтые листочки! Желтая пресса выезда!)

Выездные унижения вызывали во мне такую ненависть, что в советское время я и не ездила за границу никогда. Впервые полетела — по делу — в возрасте тридцати восьми лет, когда уже не было омерзительных выездных шоу. Но Ефремову приходилось ездить постоянно. Гастроли, конференции, делегации — все это невозможно перечислить; он и ставил за рубежом. В 1968-м «Большевик» Шатрова в Болгарии (театр «Слеза и смех» — вот уж действительно, хотя к смеху сюжет не слишком располагал; и как в *братской* стране проморгали такое легкомыслие?). В 1979-м — «Утиную охоту» Вампилова в Венгерском национальном театре. В 1990-м, когда пали запреты идеологии, добрался и до Нью-Йорка с «Ивановым» Чехова. В следующем году поставил чеховскую «Чайку» в Китае, отношения с которым только налаживались после многих лет взаимной враждебности. И мхатовские спектакли, и поставленные им с местными актерами принимали на ура — особенно в годы перестройки, когда наша страна вмиг стала модной, уже (или еще) не страшной.

Анкетная история любого гражданина, выезжавшего в советское время за рубеж, самодостаточна для, скажем, *краткого курса* истории. Листаем не бумаги, листаем годы. Люди, годы, несвобода. Толстая анкета туриста содержит заверенное начальником отдела кадров МХАТ Приложение (от 16 апреля 1987 года — год разделения театра, самый раскаленный в его жизни) к личному листку по учету кадров. Приложение содержит список посещенных товарищем Ефремовым О. Н. стран. Ездил, вел себя хорошо, можно выпустить еще раз. Цитата:

«П. 14. Пребывание за границей. С 1958 г. выезжал неоднократно.

1958 — ЧССР

1959 — Австрия

1961 — Куба, США

1964 — ПНР, ГДР

1965 — ЧССР

1966 — ЧССР

1968 — ЧССР, НРБ (трижды)

1969 — ГДР, СРР

1970 — НРБ, СРР

1973 — НРБ

1974 — ПНР, Норвегия, ГДР

1976 — Норвегия, НРБ, Греция

1977 — США

1978 — ВНР, Италия, СФРЮ

1979 — ВНР (четырежды)

1980 — ВНР
1983 — Австрия, НРБ, ГДР, ЧССР
1984 — Филиппины, Франция, Австрия, ВНР
1985 — Греция, Аргентина, ПНР
1986 — Швеция, НРБ, СФРЮ, ГДР
1987 — Великобритания, Монголия
1988 — ФРГ, Турция, Япония
Начальник отдела кадров МХАТ
П. Г. Чекаленков».

Дальше листок к анкете:

«Б. жена Покровская брак расторгнут 1983 г.».

Справка из ЖЭКа — где и с кем проживает. А еще в выездных делах есть *творческие характеристики*. Они подписаны группами лиц, партийных и профсоюзных. Лиц то мало, то много, но там всегда написано, сколько всего полезного сделал человек и почему можно выпустить его в командировку или на отдых. С перечислением наград и званий.

Наши юные современники, обиженные иноземными анкетами (сколько всего надо заполнить, иногда проще заплатить, чтобы это кто-то сделал за тебя: нудно же!), не все знают или даже никто уже не знает, что они получают въездную визу в желанную страну. А здесь речь о выездном деле: сам выезд оформляется характеристиками и результатами собеседования (а зачем вы едете? Знакомы ли вы с основополагающими решениями съезда КПСС?). А уже потом въездная виза, которую выдают — тоже не без скрипа — органы соответствующей страны.

Ефремов ездил по свету много. Анкет набралось — юному историку на загляденье. Сижу, гляжу — и переселяюсь в прошлое. Вспоминаю фильмы, одежду, прически, разговоры. До перестройки одни разговоры, с ее началом — абсолютно другие. Фонтан. Или лопнувшая труба. Вспомнились милые черты того времени.

«В помощь активисту Всесоюзного добровольного общества борьбы за трезвость». Брошюрка — глазам не верю! — Московского городского совета, 1986 год. Понимаете? Как сказала партия (а партия в стране все еще одна), что надо бороться за трезвость, так народ ответил «есть!». Такой был ход мысли: кто-то знает, как надо, говорит всем, кто еще не знает, но вот сейчас узнает. Если партия в стране одна и она лучше всех все знает, то она, во-первых, всемогуща, во-вторых, вездесуща. И в конституции написано, что направляет именно она, Коммунистическая партия. Мало что еще ненавидел Ефремов так же, как неповоротливую, хитрую, могучую силу, рулившую творчеством от имени народа.

Борьбу за трезвость начали в том же 1985 году, когда объявили ускорение, перестройку, гласность. Завертелась карусель: общества борьбы за трезвость раскинули свои всесоюзные сети. В теплых республиках вырубали виноградники, уничтожали вековую лозу, а в партийных ячейках отчитывались о мероприятиях. Например (цитирую брошюру «В помощь активисту»): проведение устных журналов, вечеров вопросов и ответов, заседаний «за круглым столом», организация работы клуба трезвости, распространение инициативы «Стань наставником работника, склонного к употреблению алкоголя» и т. п. Я не шучу, я цитирую. Брошюра вот, на моем столе.

Погружаясь в восьмидесятые через борьбу за трезвость, я погружаюсь и в лично-служебные воспоминания. Сажу в Нижнем буфете ЦДЛ, кофе пью. Входит писатель Г., всем известный пристрастием к выпивке. Ему удалось прославиться пьянством даже в ЦДЛ — это все равно что молекуле воды прославиться в океане своим личным химическим составом. Видит меня писатель Г., подходит, абсолютно трезвый, протягивает мне брошюры и приглашает вступить. Брошюры беру, я коллекционирую документы, но вступать в антиалкогольное общество не спешу. Я и в партии не была никогда, чего ж мне бороться за трезвость? Но писатель Г., потрясая брошюрами, трезвым голосом гремит, что не партия его сподвигла, а личный выбор, сознательность. (Это, кстати, крутой и традиционно безопасный ход: признать, что выбор, спущенный сверху, в то же время и твой личный.) Зачем я вспоминаю этот трагифарс? А чтобы коснуться эпохи. Ради понимания контекста перестройки, объявленной в 1985-м.

Стиль советской пропаганды был совершенен. Он был заточен под любую мысль так, что выразить ее публично можно было только на штампованном языке. Если партия велела протрезветь, надо вырубить виноградники. *Решения партии — в жизнь*. Те же стилистические подходы «надо — есть!» применялись в культуре, физкультуре, прокуратуре — везде. Язык идеологии был отточен до сияния ледяных граней. На том и погорели дорогие товарищи. Стоило поменять одно слово на шапке периодического издания или в названии театра — например, назвать МХАТ именем не Горького, а беспартийного Чехова — и народ получил сигнал, что начинается нечто невероятное. Я сейчас не пошутила. Так и было.

Завершая пассаж о трезвости (в провал фанерного щита идеологии можно просунуть любую кампанию, но в 1985-м всунули трезвость), докладываю: побед она не одержала. Зато памятными сценками абсурда обеспечила. Приезжает МХАТ на гастроли. Как всегда, столы накрыты по-царски; в те времена — по-обкомовски, по-райкомовски. Но накрыты

всухую. Боржомчик стыдливо притих вдоль осевой длиннющего стола, морсики всякие. А как? И хоть нельзя верить мемуаристам вполне (очень расходятся в показаниях), но в застольной живописи едины: сценки в жанре байки щедро рассыпаны по книгам.

Тут уж память слиянна: как поднимает свои добрые глаза народный артист СССР Ефремов на местного руководителя. Как все всё понимают. И как сложнейшая по мимике немая сцена в конце концов приводит к коллективному потреблению напитка, приличествующему и случаю, и перелетной усталости труппы, и традиции хлебосольства, и вообще — сколько можно! Вместо рюмок чашки. Вместо бутылок — термосы с чаем. И мемуары: когда местные начальники пытались угостить Ефремова тоже как начальника — но одного, в отдельной комнате, у них никогда не получалось оторвать его от коллектива. Главный режиссер говорил, что он может потребить продукты питания и выпивания только вместе с друзьями-коллегами, и никак иначе.

В поисках правды

МХАТ как главный театр страны, Союз писателей и Литфонд СССР как основные структуры по литературным делам, Большой театр, космос, армия — в списке будущих жертв перестройки найдется место всем. Но в начале восьмидесятых заглянуть на десять лет вперед не может никто. Самые смелые фантазеры, самые отчаянные диссиденты — никто не может представить себе, что Советский Союз может рухнуть. Все мечтают лишь улучшить социализм. «Идея-то хорошая!» — говорят. Жаль, мы еще не видели такого, чтоб от каждого по способностям, каждому по труду, но идея в самом деле блестящая.

Повторю основной лозунг социализма для юных читателей. Юные могут не знать, чем он был так привлекателен. Поясняю: греза о счастливом будущем для души важнее счастливого настоящего. А греза о будущем, где *от каждого по способностям, каждому по труду*, и слова эти заучивают с детства — о подобном рае помечтать приятно. А жизнь в настоящем социалистическом обществе — его, правда, еще не достроили, впереди еще строительство коммунизма, — волшебна! И как сверкает всеми гранями бриллиант идеи!

Да... В памяти старших все еще звучит обещание Хрущева, что нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме. Он пообещал народу счастье в октябре 1961-го с трибуны XXII съезда КПСС. Затем знаменитая фраза о близком коммунизме была вписана в Программу партии. Документище несокрушимый, но фразу потом изъяли. Написанное пером не вырубишь топором: мечта оставалась. О социальной, например, справедливости (звучит, правда?).

Приливы мечтательности советских людей заслуживают отдельного исследования. Хрущев сделал три театральные жеста и прославился. Кукурузу, которой он пытался засеять всю страну, ему с милой улыбкой напоминает только комедия «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964, в главной роли Евгений Евстигнеев). Хрущева отправили на пенсию в том же 1964-м, но мечту невозможно отправить на пенсию. Она, егоза, вечна.

За три года между лозунгом о коммунизме и своей отставкой Никита Сергеевич не успел построить обещанное счастье, но в истории остался, и даже оттепель в учебниках названа хрущевской. После него мечты как-то потускнели, стали приземленными: вместо всеобщего счастья граждане

стали заботиться о личном. В 1980 году, когда был обещан коммунизм, вместо него провели московскую Олимпиаду с чудо-праздником в Лужниках и пепси-колой в магазинах. Тоже неплохо, но от мечты далеко.

А Ефремов все время желал правды: вот непоседа. Его кормят грезами одна лучше другой, а ему подавай правду. Разумеется, Олег Николаевич видел зазор между мечтой и реальностью, но его поколение выросло во время войны и знало, что «трудности временные». После войны — восстановление народного хозяйства. Юный Ефремов сам играл в фильме «Первый эшелон» о комсомольцах, отправившихся на целину. Звучит просто, а на деле это даже представить невозможно: мороз или жара, кругом степь — и никаких удобств. Приехали, всё сами добыли, построили, обжили, вырастили — и даже устроили социалистическое соревнование, чья бригада лучше.

Рубеж семидесятых и восьмидесятых — время вегетарианское, мирное и скучное. Из политического завещания Отто Бисмарка, основателя Германской империи: «Природе человека присуще свойство, в силу которого он, соприкасаясь с теми или другими порядками, склонен чувствовать и видеть прежде всего шипы, а не розы. Эти шипы вызывают раздражение против того, что в данное время существует». Примерно поэтому острословы называют вегетарианское брежневское время еще и застойным. Думаю, вы замечали не раз, как люди, скучая, находят себе приключения на известное место.

В кинокарьере руководителя МХАТ в те годы по-прежнему все в порядке. В театре он ставит спектакли, до сих пор вызывающие восхищенную оторопь. Тех, кто видел «Утиную охоту» Вампилова, и тех, кто лег на амбразуру со спектаклем «Так победим!» по пьесе Шатрова, разделяет небольшая, но бездна. Хотя это происходило по одному и тому же адресу — Тверской бульвар, 22.

Писать о восьмидесятых линейно-фабульно, последовательно невозможно для человека, пережившего их наяву. Вспышки памяти, как прожектором, хватают куски панорамы. То, что знаешь отраженным в собственном чувственном опыте, передать труднее, чем то, что знаешь только по документам.

29 октября 1980 года, открывая гражданскую панихиду памяти Вениамина Захаровича Радомысленского, Ефремов говорит о сорока пяти годах служения покойного МХАТ, и второй абзац речи начинается словами «Смерть определяет масштаб человека, вернее масштаб прожитой им жизни, его духа». Да, когда он поймет, что и его жизнь заканчивается, он совершит поступок, до сего дня не вполне оцененный ни критикой, ни

коллегами: начнет ставить Ростана, опять в переводе Айхенвальда. Но до этого в 1980 году еще далеко. Нам предстоит еще один трагический спектакль: разделение МХАТ. До него еще семь лет. До начала перестройки — пять. Никто еще не знает, когда покинет сей мир Брежнев. Восьмидесятые — годы жаркие во второй половине и приятно-теплые в первой.

Апрель 1981 года, международный симпозиум по наследию Станиславского. Ефремов говорит по кругу то же: опять о системе, которая живая, не догма, вообще не система, а метод, подводящий актера к вдохновению. Метод поиска сознательных путей к бессознательному, утверждения театра живого человека. Да что же такое с этим *живым человеком*, что его все время приходится то искать, то утверждать? Почему Ефремов бьется против «канонизации системы», против выхолащивания главного признака: «бесконечно подвижного метода, умеющего уловить бесконечно подвижную обновляющуюся действительность»? Та же борьба подвигла Немировича-Данченко на создание Школы-студии МХАТ, ныне носящей его имя. Вообще-то каждый человек, отваживающийся на творчество профессиональное, долгосрочное, рано или поздно обнаруживает, что ему не хватает приемов. Теория о верном отражении классовой борьбы и ее нарастании по мере продвижения общества к коммунизму (я не шучу, так и было) никак не могла машинально взмахом волшебного жезла дать живого человека. У живого нет таких потребностей, как ежедневная регистрация нарастания. У живого семья и работа, любовь и смерть, творчество и поиск невидимого мира.

Виталий Вульф: «В 1981 году Ефремов ставит «Чайку», спектакль, проникнутый ностальгией по старому Художественному театру. Мерцающий образ озера, мерцающий образ былого. Хотя и здесь режиссер верен себе, эстетическая стилизация его не увлекает. Его всегда интересует проза жизненных обстоятельств. В этом спектакле был горький, сумрачный смысл: распадается дружба, любовь, происходит коллективная катастрофа. Это был спектакль о том, как быстро теряется ощущение жизни, о неумении жить. Смоктуновский-Дорн, Вертинская-Нина, Калягин-Тригорин, Лаврова-Аркадина, Попов-Сорин. Становилось очевидно, что человек живет на краю гибели, еще мгновение — и он полетит в пропасть. Но оказывается, что и так можно жить, «хотя такая жизнь не для слабых духом».

Это написано Вульфом тоже спустя годы, в 1995-м, когда эпоха восьмидесятых ушла безвозвратно. Я уже говорила, что трагическое ощущение бытия пришло к Ефремову давно, в начале шестидесятых, когда

он написал трагедию, а труппа счастливых актеров «Современника» ее не смогла сыграть. Упоминаемая Вульфom ностальгия Ефремова по старому Художественному театру, которому противостоял своей реальной программой, скрытой от посторонних глаз, молодой «Современник» — ностальгия по несбыточному.

В восьмидесятые советский стиль окаменел и забронзовел. Выход шаблона на авансцену истории воспринимался Ефремовым как личная беда. Не то, не то, — приговаривают, восклицают, повторяют чеховские герои. Все спектакли Ефремова-трагика, укрывшегося за своим прекрасным имиджем, так или иначе — трагедия, рвущая душу. Главреж вечно недоступного для него Театра настолько обаятелен, что даже на миг представить, какие его терзают страсти, невозможно даже близким. «Постоянная подтянутость, широта, умение отсекаать мелочи как всегда при нем», — тот же Вульф о Ефремове.

А на служебно-бытовом уровне все тот же стиль, которого О. Н. крупнейший знаток особенностей.

...Я все не оторвусь от выездных дел; там своя эволюция: детали для кадровика повторяются, но тон автобиографии меняется: от полуигривого «жизнь моя ничем ни примечательна» и приятно-многообещающего там же: «поставил свой первый спектакль «Димка-невидимка» до зрелого-анкетного канцелярита, освоенного в полный рост. Тон советского гражданина, звереющего от хронокросса. В отличие от автокросса — к пьедесталу в эстетике не ведет. Это другое.

Еще цитата (20 января 1982 года): «Одновременно работал и работаю по настоящее время педагогом по кафедре «Мастерство актера». Сейчас являюсь заведующим этой кафедрой». Переправлено на «ы» — то есть было правильно, потом усомнился. Я с наслаждением слежу за приключениями орфографии в любом тексте, а тут — кладезь всего для расшифровки чувств. Отличник О. Н. писал грамотно. Иногда впопыхах, если уж очень горячо, мог пропустить запятую или написать *вообщем* слитно, однако сам не чурался графических эмоциональных маркировок — подчеркиваний, утроенных восклицательных знаков, нумерации мыслей или планов чтения. В страницу втискивал сколько мог в соответствии с форматом бумаги. Почерк при этом стройнел, кегль литеры — вместе с площадью буквы — мгновенно устраивался внутри листочка, если тот был мал, или разбегался, если было куда.

Далее он пишет: «С 1956 г. исполнял должность Главного режиссер-руководителя Театра «Современник». С 1956 г. периодически снимаюсь в кино и работаю на телевидении. В 1955 году вступил в члены КПСС. С

1970 г. по настоящее время Главный режиссер МХАТ СССР им. Горького. В 1969 г. за постановку трилогии «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» (вписано сверху более мелким почерком — видимо, для убедительности. — *Е. Ч.*) в театре «Современник» и в 1974 году за постановку «Сталеваров» Бокарева удостоен Гос. премии СССР». От 1955-го *вступил в члены* до конца текста буквы уменьшаются. Словно награды вспоминаются, но не помещаются, и он думает — что надо и что не надо, но поскольку это выездное дело, писать надо все, и дальше совсем узко, сжимает, чтобы уместилось, а именно: «В 1971 г. и 1974 году награжден орденами «Трудового Красного Знамени», четырежды избирался депутатом Моссовета. Вице-президент ассоциации театральных деятелей СОД'а. Член Президиума ВТО (тут линия письма стала наклоняться вправо, как будто энтузиазм автора поник вместе с настроением. — *Е. Ч.*) и Художественного Совета Министерства культуры СССР».

В том же выездном деле в конце анкеты «п. 22. Отношение к воинской обязанности и воинское звание» его рукой написано: «Свидетельство об освобождении от воинской обязанности». Далее следует

«п. 23 — Домашний адрес и телефоны: служ. 203-74-66 дом. 202-50-35 Москва, Суворовский б. 17 кв. 51

Приметы: Рост 180 Глаза зеленые

Волосы *шатен* Другие приметы *худой*».

Все то же 28 января 1982 года и та же подпись со знаком, похожим на фунт. Выездное дело оформляется под эгидой Министерства культуры СССР. Начинается с листа СПРАВКА:

«Тов. *ЕФРЕМОВ Олег Николаевич*

Командируется Всероссийским Театральным Обществом

В Францию сроком на 10 дней

В качестве *Руководитель туристической группы ВТО*

Национальность *русский*

Образование *высшее*

Специальность по образованию *актер*

Имеет ли партвзыскания (какие, когда наложены, кем и за что)
не имею

Имеет ли правительственные награды (какие)

Два Ордена Трудового Красного Знамени, Дважды Лауреат Гос. премии СССР, Медаль «За доблестный труд к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина».

Приложена СПРАВКА, что прошел медицинский осмотр в

здравпункте МХАТ СССР им. Горького Тверской бульвар, 22.

При осмотре установлено *практически здоров.*

13 февраля 1982 г.». (Далее четыре подписи — неразборчивые, хотя написано «В скобках фамилию вписывать разборчиво»).

*

Классовая борьба, выставленная напоказ, на передний край мозговой деятельности, говорит о неадекватности. Развивается психическое расстройство: *борьба за справедливость*. Бывают срамные болезни, в коих люди стараются не признаваться. Метафорические цепочки, где звеньями служат диагнозы, давно и прочно вошли в язык политики как наиболее эмоционально окрашенные. Например, в своей лондонской газете «Колокол» писатель и революционер (согласно Ленину, пассаж которого о *декабристах, разбудивших Герцена*, все учили в школе) писал во время Крымской войны, что в России *сифилис патриотизма*. То есть явление социальное в одном ярком выражении сопоставляется Герценом с медицинским: классика из приемов языка вражды. Ныне язык этот исследуется и применяется профессионально, а во времена Герцена революционеры выражались по поэтическому наитию, что, впрочем, не помешало их эффективности.

Человека надо любить и спасать сколь это возможно. Письмо Н. А. Крымовой Ефремову в 1981 году полно благодарности за спасение Толи (Анатолия Эфроса, ее мужа) с помощью «Тартюфа», и выражена благодарность в следующих словах: «Я тебя очень, очень люблю. Мы тебя очень, очень, очень любим <...> Ты — удивительный тип, редкостный какой-то экземпляр человеческой породы. Я тобой часто люблюсь издали и улыбаюсь при этом, будто знаю что-то, чего другие не знают <...> Есть такое понятие: верность. Она не из благодарности возникает, туда благодарность лишь входит иногда, и может и не входить. У меня нет слов, чтобы тебя поблагодарить...» Это мощное письмо, из которого следует, что однажды один режиссер чем-то важнейшим помог другому, и жена второго благодарит первого — и не за «Тартюфа» только, поставленного Эфросом во МХАТ, а за верность человеческому званию. И в постскрипуме предлагает «чайник — чтобы чай пить, тапки — чтобы сидеть иногда дома и ничего не делать, или бежать в ванную, перед тем как идти во МХАТ».

К несчастью, рост числа больных революцией во второй половине XIX века по всей Европе сопровождался научными открытиями, техническим

прогрессом и прочими достижениями человеческой смекалки, отчего постепенно и возникли абсурдные представления о труде, создавшем человека из обезьяны. Этой светлой мыслью мы обязаны Фридриху Энгельсу, другу и спонсору Карла Маркса. Эти друзья так и написали (а советские школьники учили наизусть): призрак бродит по Европе, призрак коммунизма. Страшно, не правда ли?

Бред ревности, всем известный — это не прихоть дурного характера, но расстройство души. Тяжел и ужасен *бред свободы*. В том же печальном кругу и борьба за справедливость; так мне сказал один практикующий врач, редкий специалист. Борьба за справедливость хуже игромании, а эта последняя для любого нарколога сущая пытка. Профессиональные революционеры страдают этой хворью сами и заражают окружающих, которые и без того грешные люди со своим набором, а тут им еще разжигают и манию величия. Артист, выходящий на сцену, много веков подряд играл роль — так назывался свиток с текстом (отсюда же «ролик»). Еще в античном театре роль сворачивали трубочкой-свитком. Книг еще не было, как вы понимаете. Театральное действие было долгим, по три дня, актеры — только мужчины. Почетное занятие. Но в Древней Греции речь о живом человеке и тем более некоем человеческом духе не шла вовсе, как и позже. До истерической ереси о человеке как венце творения додумался только XIX век, и не потому, что согласно Книге Бытия Бог создал человека в конце недели, после чего отдыхал, а потому что думать о себе как прекрасной загадке и тут же разгадке — стало хорошо. И модно.

Художественный театр — не только чудо режиссуры, именно Станиславским и Немировичем созданной в качестве профессии, он еще и свод чудовищно трудных задач для актера как человека. Его заставляют войти внутрь героя. Не роль играть, а жить внутри ее, внутри человеческой души. Вообще-то это страшно. Чтобы заставить человека стать другим, причем с неизвестными последствиями (по сей день никто не знает, остаются ли в актере ошметки роли — или, сняв костюм, он снимает с себя и характер персонажа, его эмоции, слезы, кровь), надо пойти прямо на стену лбом. Ведь как приятно быть актером до Станиславского: нарядился-накрасился — играешь роль! Это не ты, а роль. Разделся, снял парик — опять ты. После штудий Станиславского на голову актерской части человечества в СССР свалился такой же фанатик: Олег Ефремов. Он тоже уверен в жизни человеческого духа. А вокруг производственные конфликты, классовая борьба, «народ и партия едины» и прочий идеологический комплект, в котором живого человека — доля процента.

Олег Ефремов постоянно делает невозможное: в условиях абсолютно

устоявшейся, отшлифованной идеологии пытается искать характеры, живого человека, правду жизни, с выплавкой стали непосредственно не связанной. Спектакль «Сталевары» (1973), поставленный на сцене МХАТ с применением настоящего огня и печей, машинами, грохотом и другими некомпьютерными эффектами, был, конечно, подачкой идеологии. А в нежной глубине романтической души главрежа (заказавшего драматургу Бокареву эту пьесу) все равно теплилась надежда на извлечение из огнедышащей пасти не одной лишь стали, а все того же человека с его страстями. Прошу не забывать, что в том же 1973 году на той же сцене идет великое «Соло для часов с боем». Та же коробка сцены, вход и выход. Отдел кадров. Заведующий труппой расписывает, куда кто из актеров распределен... Это чудо-творение изнутри, никогда ранее не показанное зрителю. Он еще не знал, что такое бэкстейдж. Над постановкой «Сталеваров» иные снобы подсмеивались, а сейчас пьесу Г. Бокарева опять ставят — в другом театре, и вдруг выясняется, что это опять современно, когда человек не хочет делать халтуру и противостоит начальству. Ну надо же!

Боль всегда права, поскольку болит она — и всё тут. Если советский человек благополучно устроился у экрана своего черно-белого «Рекорда» и смотрит футбол, а в комнате у него от пола до потолка длинная *стенка* из дружественной социалистической страны, а за стеклом серванта хрусталь, а кругом ковры, есть кресло-диван и даже отдельный санузел — да, с воспитанием тонких чувств в целом покончено. Но если разбить хрусталь — с криками «долгой мещанство!» — станет опять больно: ведь было хорошо, правильно, делал как надо, *как все*.

Базовую суть советской лжи трудно объяснять подросткам. Своим студентам я пыталась объяснить, но многие быстро соскакивают на Сталина, будто он единственный виноват во всем. Напомню законодательную основу: усиление классовой борьбы по мере продвижения общества к коммунизму. Если бы не этот постулат, еще можно бы было выкрутиться, но он был отлит в бронзе. Стереотипы вообще сильнее нашей логики, но уж если они вписаны в конституцию, в частушки, в супружеский секс, чуть не в правила дорожного движения — тут пока не проживешь изнутри, не поверишь. Ради классовой теории развития человечества снести половину этого самого человечества с лица Земли — оказалось, что это возможно. И не считалось *трагедией*.

Когда до премьеры «Обратной связи» по Гельману во МХАТ остается неделя, в театр заходит журналист (а по случаю и у главрежа скоро 50-летие) поговорить о явлениях, отраженных и так далее. Под конец беседы,

когда уже расходятся, гость трогательно дописывает, поймав деталь, как Ефремов бродит по залу и требует от всех артистов — и чуть ли не от рабочих сцены, — чтобы они искали характеры. Характеры! А то труба всем без характеров. В переводе на русский — сделайте же из опять-производственного-конфликта что-нибудь человеческое. Не мог предвидеть, что драматург Г. шепнет театральному писателю С. за спиной режиссера О. Н. *не ищи философии; просто пиши*.

Ловим луч. Он ускользает. Трагическая роль руководителя МХАТ. Победителей не судят? Еще как судят. Только тем и занимаются. Только сначала выводят из состава команды победителей с помощью слухов и шуток. Ну-ну.

*

В июне 1981 года О. Н. пишет о Борисе Георгиевиче Добронравове, своем идеале в актерстве. В 1949 году Добронравов подписал диплом Ефремова об окончании Школы-студии. Формальность здесь метафизически соединена с материальностью: документ, что Ефремов актер, подписал любимый актер юного Ефремова. Актер неотразимый, неповторимый — что в нем было магического? «Я думаю, это его нерв — истинно-трагедийный».

— Вы нечасто проговаривались, Олег Николаевич, что магия актерства — трагедийный нерв.

— По высшему разряду ценить «трагедийную струну», обладание ею, какое было у моего учителя Добронравова, было нелегко: ведь мы живем, так сказать, в счастливом обществе. Трагедия отменяется. В пятидесятых годах заболеть, например, чем-то онкологическим было позорно для рабочего. Считалось, что болезнь эта буржуйская, *наши* люди не могут ею болеть. У меня, например, был фурункулез. Он бывает по многим причинам.

— У меня тоже был. После двух перитонитов. Портится кровь, лечить надо.

— У меня после Севера. Но дело в том, что мои фурункулы, черти, выбирали себе самые неудобные места.

— У меня фурункулы жили строго на лице. Девочка-подросток с фурункулезом. Кайф.

— Не позавидуешь. А как рассказывать о фурункулезе на заднице, если ты с другом Печниковым пошел по Руси собирать пыль и

впечатления? Надо героически преодолевать. По легенде, мы с Геной насмотрелись на жизнь народа и стали строить театр «Современник». Нет, все непросто. И любая легенда — упрощение. Хорошо, что ты не любишь легенд.

— Сейчас в подмосковном городе Долгопрудном есть детский театр имени вашего друга. Геннадий Печников жил долго. Ездил туда, рассказывал о вас, о вашем походе по Руси.

— Я уверен, что Гена если что-то присочинил, то красиво. Вряд ли он рассказывал детям о моих фурункулах.

— Не рассказывал. Точно. Он друг в смысле друг. Легенды у него все красивые. Ваша школа. Кстати, в статье о Добронравове вы лично закрепили легенду о *самом сильном впечатлении* юности, определившем его жизнь: «Три сестры» во МХАТ и Добронравов «во всех ролях, какие я только мог увидеть».

— Должна быть легенда — и лучше симпатичная. Всем нравятся красивые девушки. Всем нравятся понятные легенды. «Три сестры» как мое детское впечатление все запомнили, а мое воспоминание о Добронравове — только единицы. И ты. Правда сказана? Сказана. «Три сестры» все знают со школы, МХАТ вообще как небо — он есть и всё. А легенды помельче надо поднимать. Я обожал Добронравова. Но говорить о трагедийном нерве в обществе, строящем коммунизм, было так же удобно, как о фурункулах на заднице или пьянстве в общественном месте.

*

Как мастер Ефремов известен всем и по тому ранжиру, по которому хотел. В 1981-м выходит, например, фильм «Шофер на один рейс». Его и сейчас посмотреть — одна радость. А тогда — например, так. 28 апреля 1982-го об этом фильме ему нежнейше пишут кинозрители из Кисловодска: «Высокохотимый!.. Фильм бесподобный! Смотришь и не веришь, что это лишь фильм, настолько искренность была глубока, что нам казалось — мы наблюдали жизнь! Жена Шукшина похорошела и была сама собой... Искусно играли, фу, нет, а жили и переживали. Спасибо за великое удовольствие Вам и Шукшиной (имени не знаю). Когда к нам приедете в гости?»

И так постоянно: зритель страстно хочет, чтобы на экране было как в жизни. Ефремов умел это высококлассно. Но он все еще хочет, чтоб умели другие. Жизнь, жизнь должна быть живая. Даже билетерши в обоих его

театрах знали, что Ефремова интересует мнение зрителя. Зрительница могла подойти к билетерше и высказать накипевшее (например, в «Декабристах» театра «Современник» она больше сочувствует Николаю I, чем декабристам — так сыграл царя, по ее мнению, Ефремов), а билетерша отвечала, что надо пойти и все сказать Ефремову, он прислушивается. Кстати, он отвечал зрителям и на письма, и на просьбы.

А просьбы случались самые неожиданные и трогательные: прослушав в 1988 году его запись «Мастера и Маргариты», незнакомая радиослушательница пишет, что *глотает все слова* его чтения и просит выслать ей в Мордовию книгу Булгакова, поскольку нигде не может ее найти. А письмо 76-летней пенсионерки, похоронившей сына, у которого был инфаркт: «Где, когда Вы смогли подсмотреть этот образ?» Оказывается, сын-хирург был даже внешне похож на него. Она смотрит на экран — буря эмоций. *Милый мой мальчик*, — обращается она к Ефремову. Хотела послать снимки сына, но из «чувства суеверия» не послала. Она не знает, что отправляет письмо 17 сентября 1999 года к «хирургу Мишкину», которому и без суеверий остается жить несколько месяцев. «Но у меня такое впечатление, что мой сын, как неисправимый романтик и правдолюб, сыграл Вами созданный образ в своей единственной данной Богом жизни». Желает здоровья и долгих лет жизни. «Вы великий актер...» Здесь о романтике очень точно. Через два с половиной месяца О. Н. начинает репетиции последнего в своей жизни спектакля, проходящего по жанру романтического, и мало кто понимает, что Сирано и хирург Мишкин приближаются друг к другу жизненными ролями.

В ноябре 1982 года умер Брежнев. (Как, он тоже? Народ жутко удивился.)

К его гробу, установленному для народного прощания в Колонном зале Дома союзов, по морозу шла с утра до вечера громадная очередь. А вдоль очереди, предполагая, что дело долгое, городские власти расставили вагончики-туалеты. Тогда я увидела туалеты на колесах впервые в жизни. Впрочем, где мне было видеть их раньше, если подобных очередей в моей жизни тоже не бывало. От дома 25 по Тверскому бульвару студенты и преподаватели Литинститута пошли днем, влились в общегородской поток. До Колонного зала мы шли *четыре* часа, хотя всё рядом — обычным шагом минут двадцать максимум. Я к ноябрю в Литинституте уже не училась, окончила летом, но мне было интересно, и я примкнула к друзьям.

Что можно извлечь из вагончиков вдоль очереди к Брежневу? Что народ любопытен и готов был померзнуть, а власти знали, что народ будет

любопытствовать, и предприняли все, чтобы народ не испытал дискомфорта? Почему? Власть была заботливой? Или жуткая память о похоронах Сталина в 1953 году с травмами, давкой, гибелью сотен людей была жива в памяти начальников? Каких? Тех-то уже не было. Ну, предположим. Так что же — они считали фигуру Брежнева равной по значимости фигуре Сталина, потому и приняли меры? Или просто следовали какому-то записанному в неведомых правилах распорядку? Все это догадки, попытки уложить эпоху в концепцию. В морозном ноябре 1982 года, когда еще ни о Горбачеве, ни о Ельцине, ни тем более о каких-то будущих девяностых никто — никто! — еще не догадывается, почему на улицах Москвы было тихо, с вагончиками, а в Колонном зале роскошно пахло хвоей, и каждый желающий мог пойти послушать. Почему?

В очереди было классно. Мы травили байки, что-то распивали и уже готовы были запеть, но тут и подошли.

Нас всех перестроили в более узкую колонну, мы притихли. Я вошла и первым делом увидела сапоги. Почетный караул стоял в сказочно красивых сапогах — будто восковых. Одного-двух незначительных наблюдений (вагончики вдоль очереди в холодном ноябре плюс восковые сапоги караульных) может хватить на историческую гипотезу. За неуместностью не стану развивать ее здесь, но поверьте: отношения народа и власти в тот вечер предстали предо мной в новом свете. Революционно перевернулось отношение.

*

Восьмидесятые годы XX века в СССР делятся на до и во время перестройки. Прекрасная идея — освежить застойное — довольно быстро вывернулась наизнанку. Превосходное намерение *гласности* — вернуть запретные имена, прочитывать спрятанные книги, а главное, всем миром обсудить существующие проблемы — практически сразу дало мощный медийный репертуар. В нем была надежда на счастье — я не преувеличиваю. Она была у всех.

Отсюда, из нашего века, демократизаторы тех лет кажутся восторженными демократизаврами. Не потому, что вымерли, а потому что проиграли, и если постаревшие шестидесятники по сей день вспоминают оттепель, то *прорабы перестройки*, как называли идейных лидеров восьмидесятых, не вспоминают так жарко и уверенно своих споров и надежд. На что надеялись, условно скажем, восьмидесятники? Слова-то

нет. Шестидесятники есть, восьмидесятников — в таком мощном символическом звучании — нет. Хотя сказать можно, грамматика позволяет, но прочувствовать, снять кино, поговорить на кухне — не о чем, не о ком.

Одна из ведущих тем и *forte*, и *piano* звучала так: русский народ — раб исторически, оттого и кровь, и репрессии. Поднималась классика — и Лермонтов (прощай-немытая-россия), и Некрасов:

У русского особый взгляд,
Преданьям рабства страшно верен:
Всегда побитый виноват,
А битым — счет потерян!

Пригодился и Чехов с пресловутой *каплей раба*, которую в действительности он никогда ниоткуда не выдавливал. Чудесную возможность договориться наше общество использовало для больших страстей, и я понимала их как восстание интеллектуалов против событийно-сенсорного голода.

В 2020 году исполняется тридцать лет людям, родившимся в 1990 году. СССР они уже не помнят. Когда родились дети перестройки, к детсадовскому возрасту ставшие детьми девяностых, у их родителей была одна проблема — выжить самим и выкормить младенцев, коих несметно народилось в перестройку. На просветительскую работу *что такое социализм* у родителей в девяностые не было времени. Они до сих пор не могут объяснить, почему Горбачев, пообещавший народу социализм с человеческим лицом, вызвал такую бурю восторга, что вышел демографический взрыв, самый крупный в XX веке. Родители в основном забыли, а дети не спрашивают, поскольку не знают *что* спросить.

В 1987 году, когда делился МХАТ, со всех сторон Ефремову писали, давали советы — в том числе зрители. Богатое по мысли письмо из Витебска, от председателя правления акционерного коллективного хозяйства «Социализм» В. Б. Козубовича содержало дивное предложение: «...предлагаем межхозяйственную кооперацию в плане МХАТа как госпредприятия или в плане МХАТа как коллективного хозяйства творческих работников». Ефремова с *мест* стыдили за возню с труппой, призывали бросить курить, требовали наладить взаимосвязь со зрителем и воспитать волю: «Вам уж 60 стукнуло, и не поймете: зачем в конечном счете человечество создало театр?» А действительно — зачем?

Руководитель МХАТ всегда, со студенческой скамьи поклонявшийся идее Станиславского о театре-ансамбле и веривший только в коллективное решение задач театрального искусства, оказался в той же ситуации, что и все. Правда, в восьмидесятых ни он, ни кто-либо другой не могли представить себе грядущих девяностых. В перестройку всеобщий взлет и подъем относились прежде всего к перспективе социализма с человеческим лицом и казалось, что ради столь яркой и действительно великой цели можно свернуть горы.

Был ли Ефремов атеистом? Оставим — *измы*. На мой взгляд, он веровал — никогда об этом нигде не говоря — в соборность как Божье установление. Идея театра, как он трактует ее и в личных записях, и в публичных выступлениях, в целом совпадает с идеей соборности. На мой вкус, это самая красивая идея на свете, но, увы, сознание человека не вмещает ее. Соборность антиномична: две противоположенные идеи, у каждой есть толковые адепты и система доказательств, но идеи непримиримо противоречат друг другу. Например, идеи *коллективизма* (Россия) и *индивидуализма* (Европа). Обе фундаментальны для устройства социума: или — или. Возникает иллюзия выбора — а идея соборности объединяет их. В ней сила всех и сила каждого уравновешены. Мозг, полный штампов «мы» или «я», сопротивляется бешено. Пусть я. Нет! Давайте вместе. А может, так: все «я» вместе? Когда все вместе, это ансамблевый театр Станиславского и Ефремова. Но как это сделать?

В конце XIX века в России возникает театр, в котором, хоть и не выраженная в церковных терминах, осуществляется идея соборности — в сценической практике. Станиславский словно гипнотизирует своих актеров, а потом и весь мир — именно чудом искусства, явленным как образец жизни. Ансамбль, где каждый важен и все на равных общаются друг с другом. Зал взрывается аплодисментами. Чехов, которого невозможно сыграть, если премьерствовать по старинке, выходя на авансцену с монологом, пока прочие сидят в арьергарде и ждут, Чехов именно в Художественном театре стал и нотоносцем и партитурой. Ноты — все артисты. Линейки — пьеса. Музыку слышат все. Художественный театр собран по идее. Но люди есть люди, хотят оваций каждый больше других. И когда Ефремов, родившийся уже в СССР, выросший на идеях коммунистического строительства, подхватывает знамя Станиславского (вообще-то христианскую идею, хотя она не формулировалась именно так), он поначалу не понимает, какой именно крест берет на себя.

— Олег Николаевич, вы правда думали, что барабанщик в оркестре не обижается, что у первой скрипки больше физической работы? Это из

старого анекдота, как начальник пришел на концерт со своими клеветами, увидел оркестр, а там скрипки всюду пиликают, альты с виолончелями стараются, а мужик на ударных тук-тук — и отдыхает; начальник грозно поинтересовался, почему так, ему объяснили, что ударные взяли паузу. «А зарплату они тоже с паузами получают?» — расвирепел он.

— Больше всего человек устает от ответственности. У славы, обременяющей артиста, есть высшая ответственность, которую нелегко вынести в практической жизни. Есть любовь толпы, а с ней приходит иллюзия всемогущества. Что же чувствует артист, восходящий к вершине не только профессиональной личной славы, а в юридической власти, в депутатах или министрах? Если честный, то должен чувствовать утроение груза ответственности.

— Среди ваших соратников были такие же, как вы, суперответственные люди?

— Я всегда надеялся, что они есть. Мы же со Скориком все-таки начали «Сирано де Бержерака» в 1999 году...

— И 1 октября 2000-го спектакль вышел усилиями любящих вас людей. Сейчас того спектакля нет и не может быть, но он был.

Мы постоянно так или иначе говорим о Ростане в переводе Айхенвальда. Но сейчас — обзор восьмидесятых. В те знаменитые годы — ничем не хуже знаменитых девяностых — случилось немало, но всему тому не придано такого киноускорения с вылетом в поговорки, как в девяностые. Сами девяностые звучат как символ — в отличие от восьмидесятых. Они воспринимаются цельным куском, а восьмидесятые — двумя кусками, разделенными 1985 годом: начало перестройки. Во МХАТ жизнь тоже делится на «до» и «после», хотя до еще никто и не предполагает, каким будет после.

Например, в апреле 1984 года на коллегии Министерства культуры СССР обсуждаются идейно-тематическая направленность репертуара и план художественно-творческой деятельности МХАТ СССР им. Горького на 1984–1985 годы, а также до 1990 года. Стиль текстов — чеканка по железу. Строгие партийно-советские пассажи вроде «план по классике на 80-е годы предполагает работу над такими произведениями, как «Борис Годунов» А. Пушкина, «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» А. Чехова, «Варвары» М. Горького, «Дело» Сухово-Кобылина, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана». Стиль тот же, каким говорят о планах по углю. По прошествии сорока лет бюрократический канцелярит, естественно, тоже цветет, иначе не бывает, но читать о театре как о производстве чугуна и стали, странновато. Я не стала бы приводить эти скуловоротно скучные цитаты,

но иллюстрация того, с чем ежедневно сталкивался режиссер О. Н. Ефремов, необходима для картины. Очень скоро все это посыплется, план не будет выполнен в намеченных объемах, из одного МХАТ получится два. Отзвуки скандала слышны по сей день. Достаточно упомянуть фамилию Ефремова, как выпрыгивает ассоциация с разделением театра. Но как ему было не разделиться, если огромная труппа, состоящая из чрезвычайно эмоциональных людей, должна была соответствовать *перспективному планированию репертуара*, которое поможет коллективу МХАТ преодолеть *ряд недостатков* и открыть *резервы для повышения идейно-художественного уровня* его работы?

Представьте, что вы режиссер главного театра страны и вам на коллегии министерства говорят, что за «последние годы оказалась нарушенной равномерность эксплуатации текущего репертуара». Вчитались? (Все вышеописанное рухнуло, когда прямая генеральная линия — об усилении классовой борьбы помните? — искривившись, утонула в чернилах перестройки. Туда ей, генеральной чуме, и дорога. Упырица, гвоздь, абсурд, и никакая система не смогла бы долго протянуть на подобном топливе; что и вышло.)

С *эксплуатацией текущего репертуара* наблюдались явные перекосы: «В 1983 году чаще всего показывались «Валентин и Валентина» (36 раз), «Утиная охота» (40 раз), «Тартюф» (25 раз), тогда как от 3 до 7 раз показывались такие спектакли, как «Сталевары», «Волоколамское шоссе», «Заседание парткома», «Обратная связь». Иначе говоря, главному режиссеру инкриминируют увлечение не тем, чем надо. Министерство не слепое: оно раскусило, что частотность *правильного* репертуара отличается от частотности *неправильного*. Но причину назвать не может, хотя всем понятно: театру нужна касса, нужен приток публики, а она не хочет, вот беда, идти на спектакли с уныло-право-верными названиями, она от них устала. Ей, публике, подавай что-нибудь про любовь или про историю, с костюмами и шпагами.

Главный режиссер все это слушает. Он понимает, что его хорошо понимают. Он знает, что все равно будет делать по-своему, но с прежними камуфляжными уловками. Министерство тоже понимает, что он понимает и сделает по-своему. Игра тонкая, правила всем участникам известны хоть ночью разбуди, а чтобы укрепить и закалить, в министерский документ вносится фраза, до боли знакомая всем, кто имел дело с официозной словесностью в советские времена: «В Министерство культуры СССР поступают письма зрителей, отмечающих низкий уровень спектаклей текущего репертуара, снижение актерской исполнительской культуры, в

них содержится критика на спектакли в концертном исполнении, с которыми гастролируют по стране группы артистов МХАТа в период летних отпусков».

Это надо вообразить: едет по стране группа, в составе коей народный артист СССР — например, его зовут Иннокентий Михайлович, — а *зрители на местах*, то есть в провинции, следят, не упал ли у него уровень. И, отметив падение исполнительской культуры, сигнализируют в министерство. А оно уже на коллегии указывает театру: народ недоволен. Надо повыситься и углубить!

А кто же реальный автор замечательного текста про сигналы от зрителей? Кто таков мастер стиля? Текст для коллегии подписан загадочным «управлением театров», но есть в тексте цифры, и они подсказывают мне, что главный режиссер МХАТ начал борьбу с огромностью и неповоротливостью труппы задолго до того, как об этом узнал мир. Например: «Недостатки в эксплуатации репертуара связаны с вопросами загрузки труппы, которая несколько повысилась в 1983 году по сравнению с 1982 годом, однако не превышает 56 % по женскому составу и 61,4 % по мужскому».

— Да, Олег Николаевич! Только вы с вашим бесподобным знанием обеих материй — советского стиля и театральной действительности — могли сочинить для коллегии эти потрясающие душу 61,4 процента мужского состава. Только вы, оперевшись на критику снизу, на недовольных зрителях Урюпинска, бодро сигнализирующих в министерство о понижении — вашего уровня, между прочим, тоже — могли вылить на апрельскую коллегию министерства столько правдивой лавы. Затопить министерство правдой, чтобы оно не удивилось, когда вы пойдете в более откровенную атаку на основы.

Упрощенный взгляд на мастерство гениального актера: он всегда играет самого себя, но личность многослойная и *самого* выходит много. В криптограммах советского стиля современная молодежь не разбирается, что естественно, а мне атрибутировать документ министерской коллегии 1984 года нетрудно. Из абзаца с чудовищным нагромождением словес — вдох! — о «решении вопросов дальнейшего упорядочения труппы театра и формирования актерского ансамбля» — машет рукой Ефремов. Актерский ансамбль — главная мечта, цель, боль всей жизни от студенческой скамьи, от памятки 1947 года, написанной им для однокурсников.

Напомню, документ сводный — и из абзаца про неиспользованные театром возможности штатной режиссуры (поскольку засилье приглашенных, имена называются) явно торчит коллективная рука

жалобщиков. Тех самых неиспользованных актеров (фамилии приводятся). Как ни сух казенный документ, подспудные страсти кипят, все видно, и живые души рвутся в клочья, и решить оргвопрос — дать работу всем — уже невозможно. За три года до разделения МХАТ Ефремов честно ставит министерство в известность, что управлять чем-либо неуправляемым невозможно, даже несмотря на упомянутые тут же — конечно — решения XXVI съезда КПСС и последующих пленумов ЦК КПСС.

И вот коллегия выносит постановление. И в нем все, чего в действительности хотел только что раскритикованный главреж: и сокращение труппы, и одобрение предложенного репертуара, и ресурсы на капитальные работы по комплексу зданий по адресу Художественный проезд, дом 3, то есть по нынешнему Камергерскому переулку. То есть вообще по всему, что хотел Ефремов, приняты его решения.

Одна малюсенькая деталь, притом важнейшая. В первом документе, где критика идейного уровня, приводится план по классике и в ряду запланированных классиков последним упоминается Ростан. А в постановлении министерства, где предложенный план по классике утверждается, вместо Ростана — и др. Похоже, с помощью «Сирано де Бержерака», волшебным образом превратившегося в «и др.», главреж театра сыграл в белого пуделя. Знаете старую байку про худсовет? Ну как же, как же, это должен знать каждый. Художник хочет сдать худсовету новую картину, а картина не вполне выдержана идейно. Чтобы провести картину наверняка, он пририсовывает сбоку белого пуделя. Он оттягивает внимание худсовета, пуделя критикуют, художник с готовностью убирает собаку, картину пропускают.

В знаменательном постановлении по театру наличествуют все громовые формулировки, приличествующие случаю, о повышении, обеспечении, решительной борьбе с нарушениями, а в результате все как надо. Ефремов получает даже более того: указание «добиваться выпуска новых постановок на высоком идейно-художественном уровне». Добивайтесь, товарищ. На высоком. В ответ он послушно планирует «освободиться от тех творческих работников, чье искусство утратило живость и непосредственность, обросло штампами, сценической банальностью».

Этот видимый миру смех и невидимые слезы буквально гоголевского накала не попадали в прессу как отчеты. В газетах максимум — «состоялась коллегия» и «рассмотрены актуальные вопросы». Собственно, так всегда было и будет. Нас сейчас занимает только ход событий, из которых вырастет будущее разделение труппы и образование двух театров

вместо одного. Гром раздастся позже, когда объявят перестройку, но участники коллегии еще не догадываются, что ровно через год, весной 1985-го, начнется нечто невообразимое. В прямом смысле слова: вообразить невозможно. Поэтому весной 1984-го утверждается пятилетний план структурного преобразования труппы: постоянный состав, переменный и ветеранский. Аккуратно и нежно «провести новый тур переизбраний и, ко времени возвращения в основное здание, завершить формирование современного мхатовского ансамбля». Что и требовалось доказать.

Для полноты к машинописи приложен рукописный лист «Авторы МХАТ». Рукой Ефремова они вписаны с комментарием: и это не абстрактные, а реальные названия, или идущие, или репетируемые. Фамилии все говорящие. Просто перечисление — и вот картина времени: В. Розов, М. Шатров, А. Гельман, М. Роцин, В. Распутин, Э. Володарский, А. Соколова, А. Мишарин, А. Бек, А. Крон, В. Кондратьев, А. Володин, А. Червинский, А. Ремез, Н. Павлова, А. Галин, Г. Щербакова. Понимаю, что не все имена из этого списка идущих или репетируемых известны всем читателям сейчас, но для пытливых умов — как справка и подсказка.

«Правда всегда своевременна, но все же, все же, все же...» — писал в 1988 году Виталий Коротич в «Колонке редактора» журнала «Огонек», руководимого им в перестройку.

*

О. Н. не раз встречался с Горбачевым, они подружились — до последнего. Горбачев и деньгами помог, когда Ефремову надо было ехать на лечение во Францию осенью 1999-го.

О состоявшихся беседах он вспоминал часто: на репетициях, на режиссерских лабораториях. Вот сохранившаяся запись участника лаборатории в 1989 году. Лаборатории эти даже в записи слушать — волшебство какое-то. Представляю, как там здорово было в конце восьмидесятых. Лаборатории устраивал вновь образованный Ефремовым же Союз театральных деятелей. Свидетели рассказывают, что провинциальные режиссеры ловили каждое слово. Да какое! Тут и я ловлю каждое слово. Ефремов не лекцию вешает, а будто с каждым отдельно говорит. Чудесная манера — слышать каждого!

Из записей участника:

«Ефремов говорит о «Вальпургиевой ночи» Венедикта Ерофеева. Уже

читал. (Он вообще все читал. Каким-то чудом успевал. Собрал громадную библиотеку — и всю прочитал. Хотел оставить ее Художественному театру, чтобы была именная «Библиотека Олега Ефремова». — Е. Ч.)

Ефремов вспоминает, как с Печниковым — по Руси — дошли до *Сталинграда*, а там Маша Соколова, у нее коза, вонь. А вообще останавливались у своих.

Раньше ты знал — не дают. Теперь дают, а ты ищи — в себе. По всем вопросам плюрализм. Уважать себя.

Студии в поиске. Одну я видел — Погребничко. Треплев у него экстремист, телохранители есть.

Вот и пьеса: главное, что там выживают.

Вспоминает игру в газетные заголовки. Все знают, понятно посмеиваются». (Это когда прикладываешь к эротической картинке что-нибудь грузно-идеологическое: *труженики села вышли на поля* и тому подобное.)

Ефремов чрезвычайно мягок, бережен с семинаристами-режиссерами, иногда будто несерьезен. Но он абсолютно серьезен. Все говорится тихо, с пониманием своей даже не правоты, а погруженности в процесс, о котором он готов говорить непрерывно.

— Олег Николаевич, не услышь я своими ушами вашей речи на лаборатории, я бы много потеряла. Чудо какое... Одной лишь интонацией — не доктора на консилиуме, а любящего брата — вы открываете режиссерам из провинции другой способ дыхания. Мне все говорили, что вы великий педагог, но лишь услышав вживую, как доверительно и мягко вы ведете их к мысли о свободе внутри любых предложенных обстоятельств, поняла душой: этот опыт дорогого стоит.

Живой образ — он постоянно говорит о нем. Каждый человек живет, а тип возникает, когда есть обобщение, а это направленность, значит, идея. (С каким изяществом он входит в разговор!) Если не открытие — сразу скучно. В искусстве повторение — плохо. Средний актер стал намного выше. Пройти по сцене, сказать фразу — может любой житель нашей страны. Пройдешь, потом плюнешь ему в морду — и уходи. Итальянцы мне жаловались, что итальянец любой считает себя актером. Школы не нужны! Это же не они придумали, это мы.

Когда они стали снимать не-актеров (Эйзенштейн снимал не-актеров, Герман любит снимать не-артистов), мы забыли, что такое театральный актер: это *публичное творчество*.

Нам говорят четвертая стена, таково было состояние театра, сейчас восстанавливают студии. Как вывернуться? Законы публичного творчества

есть. Какие качества? Немирович говорил.

В кино можно все это — правдиво, образ, — а в театре другое: публичное творчество. И разный зритель. Сейчас надо, чтоб и искусственный проживал.

Кто-то сказал об Эфросе: интонация усталости. «Современник» нашел интонацию — и стал «Современником». Как найти интонацию времени? Кто-то говорит о Гамлете, что поставил о смерти как выходе из круговерти. (Ефремов слушает молча.) Кто-то говорит, что прочитал «Жизнь после смерти». Там что-то есть. (По контексту — сочинение иеромонаха Серафима Роуза, ходившее тогда в самиздате. Перестройка всех вынудила менять образ чтения. — Е. Ч.)

Ефремов: Обязанность — что-то сказать — подойти более свободно. Тарковский — мы создали объединение Писатели и киноработники — я, Бондарев, Бакланов... Элем Климов и Андрей Тарковский. Хотел приговоренного взять в кадр. А кончил тем, что просто читал стихи.

Рационализм — это технологическое, а не художническое пребывание в искусстве — это надо преодолевать с возрастом... наверное. Если ты хочешь более всеохватную жизнь... Хотя, конечно, при всей этой поэзии мы должны и арифметикой заниматься. Пример подхода — *колокола звонят — уже можно начать спектакль ставить*, это же эмоционально.

Брехтовское начало у нас сейчас превалирует. Немцы каким-то образом отошли...

Его — немца — интересовал диалог *Чехов и МХАТ*: вот как? Ему был интересен театральная язык, который высекался от встреч Чехова с мхатовцами. Я видел его *Косматую обезьяну*^[27]. Я видел «Орестею» в Афинах. Он приедет в марте договариваться. Он очень точный, додуманный, настоящий. Идеальный, близкий нам.

Язык.

У немцев в душевной палитре нет обертонов. Все заделано. Но обманывает классно.

Мне играть сегодня. Вся эта лаборатория — целью имеет провентилировать.

Завтра есть репетиция. Не Варвары. Завтра в два, в полтретьего. Мы тут на равных — какие нас проблемы волнуют. Колокол молчит, народ безмолвствует. (Ефремов уходит, вечером у него спектакль.)

Второй день

Что-нибудь смотрели? Как рижские дела?

Гильдия режиссеров? Кинематографисты уже сделали Гильдию артистов. Все это завязано, чтобы больше получать.

В тюзях и в кукольных... Оттягивается в связи с общим финансовым положением.

Но какие главные проблемы?

Жизнь? Жизнь ладно, а в театре-то?

Режиссер какой-то говорит, что видел репетиции в Вахтанговском, очень никак. Мне понравилось, как Штайн не спектакль ставит, а организовывает принцип.

Я всех перевел на договор. Я понял, что с хорошими актерами трудно работать, лишь бы поговорить не о чем. Вот вы добиваетесь всего. Захотели два театра — добились. И что?

Ефремов: Я все время хочу понять... Наверно, надо говорить о профессии. Но где ты других артистов-то возьмешь?

Реж: Мы перестали воспитывать труппу... каждый город имел режиссера (дает фамилии).

Кто-то из, кажется, Горького цитирует Немировича от 1911 года: мы обуржуазились, нас перестали волновать человеческие чувства. Ничего, что я о нем? Мы стали равнодушны к человеческим страданиям.

Реплика Ефремова: очень хорошо. (Низким голосом, одобрительно-бархатно.)

Режиссер: Где наша кровь? Стали говорить механическим языком. Все друг друга учат.

Его спрашивают: как начинаете репетировать сейчас — по сравнению с тем, что было 25 лет назад?

Ефремов: Смотря что. У меня был период веры в природу актера. Которую если правильно поставить, все сделает. Сейчас почти нет актеров, которые сами делают роли. Нет убеждения в каком-то идеале. Ты говоришь *профессия*. Ну должны быть примитивные — ну должно быть *слышно*. Этот уровень профессии, понятно. Берем хрестоматийные понятия: ну возникает в свое время Художественный театр. Это были любители и кто закончили Филармоническое училище. Они коротко репетировали. Беседы об эпохе, об авторе — уже считалось репетицией. Станиславский — еще не было системы. Сейчас не будем о тех, кто уже растренирован, возраст или положение обязывает — ну посмотрели Петера Штайна — вот так сделайте! И они не знают, кто Петер работает. Наши бы сразу взвыли. Не буду называть фамилии, но есть такие, кто уже не хочет играть, тут израсходовано. А в кино прямая отдача, деньги. Ты говоришь, я все могу. Ну разделились, выгонять было нельзя... утвердился актерский эгоцентризм, когда он уже никаким образом не соотнобразуется с коллективистским началом. Я считаю, что так называемая звездная болезнь

и амбициозная зараза вредны, когда делаешь новое. Я доволен, что некоторые попросились в отпуска, на пенсию. У меня несколько актеров перешли на пенсию, играют разовые. Должен пошевелиться союз, только союз (каменное слово) СТД. (Слышно, как педалирует СТД.) Мы заговорили об актерах.

Разговор на тему куда девать старье идет очень бережно и аккуратно. Режиссеры заволновались.

Реж.: Вчера Григорович поливал Васильева. Актер не верит в идеал государства. Он верит в идеал зарплаты. Реж.: Говорит, что надо сделать театр элитарным искусством, чтобы ходили редкие люди. Ему возражают, что раньше у театра не было визуального конкурента, теперь есть ТВ. Надо вернуть художественность и художника.

Ефр. изумительно слушает. Ну, правильно вы все говорите, но немножко подумайте — нет ли растерянности перед всей этой ситуацией. Хочешь делать редкий — ну делай. А другие? Что, закрывать? В Москве сейчас больше двухсот студий. И что? МХАТ начинался с самодеятельности. Сейчас звонят эти кооперативы... Ну съездит, ну оберет страну... раньше на елках зарабатывали, теперь... вот Калягин схватил свой куш. Может, ему больше и не надо, хотя как знать.

Ефремов: Я застал в 60-е, когда на Бродвее шли драматические спектакли. (Голос с упором.) А в Нью-Йорке был центр, где много помещений. А потом его закрыли. Это все равно что выйти на Театральную площадь, а там ни Большого, ни Малого... мертво. Поверьте, не все решат деньги. Будем переходить на договорные отношения. В Турции еще хуже, чем у нас: они служащие, их нельзя уволить. Но есть спектакль, который хочешь посмотреть. Мы входим в какой-то процесс. Мы-то как жили МХАТ — вышка — первый театр — говорит о кооперативном движении, о социальном сопротивлении кооперативам, что — деньги? — но мы понимаем, что вот он на позициях социализма. Но теперь давайте поймем, что же такое социализм? Когда ясен идеал — все естественно возникнет. Если надо кувыркаться — весь театр будет кувыркаться с утра до ночи. Как быть с равнодушием актера? Как преодолеть амбициозность? Время такое. Они начнут закрываться, эти студии, но их будет закрывать жизнь, а не исполком. У вас есть союз. Нас давила бюрократия. Теперь нет. Труппа вся на договоре. Со мной договор заключил министр. И они все тоже на договоре. Там зарплата и конкретные роли.

— Если не выходит?

— Ну, можно и пересмотреть.

Курит.

Все не умеют работать. Соображайте сами. Находите людей, которые соображают в экономике. Сейчас у нас уже меньше семидесяти, все в работе. Вы знаете, как режиссер зависит от художника. А художник не верит в такие сроки, очень сложно.

В Современнике было 12. У Мольера — 12 пайщиков. Остальные приходили.

Мейерхольд обиделся, что его не сделали пайщиком, — и ушел. Я читал репетиции Немировича «Гамлета» — он исподволь ставит трагедию, Шекспира, пытается подтянуть артистов.

Как с ним разговаривает Еланская? (Еланская Клавдия Николаевна — актриса МХАТ с 1924 года. — Е. Ч.) Какая глупость! И как он осторожен, если нужно вызвать актера. У Мольера так быть не могло. Но было. Но он пугался и начинал что-то писать, если сборы падали. А суфлеры были серьезные люди. Будочки не было. Он стоял и подсказывал за кулисами. Был важный казначей. Он сразу после спектакля выдавал пайщикам «фонд развития», Мольеру отвалить, актеры решали... а потом тут тушильщик свечей, очень важная фигура. Самая несчастная фигура — привратники. Их могли прибить и даже убить.

Важная фигура — оратор — выходил к зрителям, что будет завтра. Тут он мог и хохмить, и нецензурно.

(Ефремов погружается в историю конкуренции между тремя парижскими театрами.)

Время подтолкнет. И театры, и студии будут закрываться, но сейчас нет оснований для этого. Нет соревнования. Накала нет. Театру никуда не деться. Все равно это *живые с живыми*.

Пьеса их вынудит действовать. Помните, в «Варварах» они собираются, потом приехали. У меня *сразу приехали*.

«Ну, у меня слишком много впечатлений от России... (смеются)». Умом Россию не понять (смех).

Начинаете понимать?

Я все не могу всех собрать. Пока. Да поймут. Куда денутся... Надо понять, что это надо.

Реж.: Люди перестали беседовать.

Ефремов: Ну, для этого гильдия не нужна.

Реж.: Нужна! Вот была бы у нас такая лаборатория? В больнице все знают, как нужно лечить. В театре все знают, как руководить.

Ефр.: Друзя рассказывал, что в Молдавии нет священников. Взяли слесаря. Привезли в приход. Он *Отче наш* не знает. А мы ездили к Питириму, он командует издательскими делами, — приехали, чтоб

восстановить церковь в Любимовке, где венчался Станиславский. Зачем вам церковь? Это же приход! А это староста! Я тут десять лет не мог отделаться (в Брюсовском) от старосты. Сделайте домовую церковь! Разные планы, Питирим с Академией сделали кооператив (с Велиховым). Они там тоже сейчас разворачиваются кооперироваться всем работникам культурного духовного фронта. Мы хотим в Любимовке все восстановить — и туда привозить и молодых артистов, и играть, Запад очень приглашает наших к себе, а мы не приглашаем. Дом творчества там сделать. Там его имение, там венчался с Лилиной, туда он из Славянского приехал с Немировичем.

Еще раз об А. С.: такого надо иметь в труппе, можно без слов. Мучной червь.

Ефремов: Горбачев сказал: от пуза и шмайсером. Разоружаться в одностороннем порядке. Выступал Гранин, крупно. Выступала Бехтерева — уровень! И другие. Астафьев вышел, очень спокойно сказал, чтобы пересмотрели закон о демонстрациях. В Новочеркасске еще в 1962 году расстреливали. Командир застрелился перед всеми («будет один выстрел»). Но потом все-таки стреляли в народ. Василь Быков сказал, что в Минске был и слезоточивый, это ложь, что говорят, тогда Горбачев предложил отправить комиссию».

Все эти «лабораторные» разговоры создают впечатление хаоса, и не только потому, что их записывали кое-как, наспех — так же сбивчиво тогда говорили везде, по всей стране, торопясь высказать, вывалить на собеседников все, что накопилось за годы безгласности. Тут смешиваются Мольер и Штайн, Афины и Новочеркасск, мелкие интриги и великие планы. Никто ничего толком не знает, но все уверены: всё возможно, стоит только захотеть. Такое возможно только в революционные эпохи, и перестройка была именно такой. Но революции не случилось, мечты о новом коллективизме так и остались мечтами.

«Почти нет актеров...»

В конце восьмидесятых Ефремов еще верит в перестройку и что все утрясется.

У него и репетиции начинаются с репортажей из мест, очень отдаленных от театра, и О. Н. с деталями и комментариями повествует — где был, кого видел, как говорили. Актеры получают эксклюзивный отчет о своем времени. Чтобы чуяли. Искали интонацию.

— Вы рассказываете на репетициях актерам (вы как *газета* Сирано) о том, что делается в мире. Где вы побывали с утра, кого увидели. Но ведь нет задачи перелить им свои ощущения. Это не для сближения. Зачем тогда вы делаете это в начале почти всех репетиций?

— А поговорить? Последняя надежда. Тебе ведь тоже не с кем поговорить, насколько я понимаю.

— О вас — есть с кем. Нашлись люди. В самом начале хотелось поговорить со всеми. Сейчас, когда я по случаю знаю то, чего не знает никто, включая детей, внуков, ваших женщин, друзей, врагов, — мне хочется говорить о режиссуре как мистическом опыте, уделе, участи. Мой крестный был дирижером от Бога, и, увидев пот, льющийся у него со лба, я впервые — подростком — задумалась: о чем это все? Зачем он машет руками? Назначение композитора мне как прилежной ученице музыкальной школы было ясно. А зачем дирижер? О передаваемых им импульсах, идеях, энергиях я не знала, о репетициях вообще не думала, хоть это и странно. О предназначении режиссера большинству известно из анекдота: если премьера прошла с триумфом, это заслуга режиссера; если провалилась — виноват драматург.

— Шутки шутками, но первая — страшная — премьера еще не убила Чехова. Когда после провала «Чайки» он бродил по ночному ледяному Петербургу, все проклиная, ото всего отказываясь и раскаляя в груди боль чахотки уже до конца — тут полная иллюстрация. Но там был полный текст, еще до купюр. Там комедия. А «Чайка» триумфальная, уже в Художественном, прославила режиссера. Чехова до сих пор иные считают более рассказчиком, чем драматургом. Томас Манн обожал «Скучную историю» Чехова. Каковы последние слова! «Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, каких не знал я раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты. И в это время мое положение представляется таким ужасным, что мне хочется, чтобы все

мои слушатели ужаснулись, вскочили с мест и в паническом страхе, с отчаянным криком бросились к выходу. Не легко переживать такие минуты». Но Чехова подредактировали *под Художественный*. Под театр, который и прославил его, и не понял одновременно.

— Я вчера поняла, что Немирович-Данченко был тонкий мститель: юный Чехов подсмеивался над его журналистскими опусами о театре, а Немирович узнал и спустя годы, ни на секунду не забыв обиды, но желая Театру *своего* драматурга, он командировал свою любовницу в постель к Чехову. Она выполнила задание, вышла замуж и вернулась в семью, то есть на работу в театр. Потом была чудесной аристократичной вдовой, но мы с Щепкиной-Куперник ее не любим. И Станиславского Ольга Леонардовна не любила. Потом, конечно, в разговорах надгробных — все великие, гениальные, хороши как на подбор. С-ними-дядька-Черномор, как известно. Она говорила мхатовским голосом, а фонетически звукопись *по-мхатовски* может спрятать что угодно. Не став вполне женой душевно и телесно, она стала ею юридически, а потом — образцовой вдовой. Помните? Вы восхищались ею. В Гурзуф к ней ездили. Виленкин посвящал вас в тайны театра, в культуру. Ослепительно хороши, даже царственны бывают вдовы (все-таки мхатовская школа), даже если не имели возможности побыть хорошими женами. Последняя пьеса Чехова называлась «Вишневый сад». 20 января 1903 года Книппер-Чехова писала мужу, как «жаждут» в театре «изящества, нежности, аромата, поэзии» его новой пьесы: «С какой любовью мы будем разбирать, играть, выхаживать «Вишневый сад»!» Стиль неискренний, поскольку кокетливый, флиртующий, неловко *поддерживающий* — обещание смертельно больному мужчине хранить память, если уж с верностью так себе. И ее беременность невесть от кого. У Чехова не могло быть детей, и как врач-гинеколог (по первой специализации) он все понял...

— Думаю, все было сложнее, но что уже теперь... Как вдова она вполне состоялась. А женой Чехова быть даже теоретически — задача фантастическая. Помни: все это *театр*. А театр есть публичное творчество во всем, в каждом шаге и посмертно — тоже. Актеру необходима любовь.

— Мне рассказывали, что на все выходки Кваши вы говорили взбудораженным актерам: ну вы же знаете, что Квашонка не погладишь по голове — не поедешь. Правда?

— Конечно. Мне потому и надо было разговорить актеров перед репетициями, чтобы и погладить, и найти тоны-обертоны — а взывать к сознанию бессмысленно.

— Знаете что мне сказал о вас как об актере Александр Галибин?

Послушайте: «Он везде играл кишками, я думаю, что он на мастерстве не играл. Это, знаете, огромный внутренний труд и вчитывание глубокое в персонаж и вхождение. Он обладал колоссальным опытом — театральным и кинематографическим — и он интуитивно делал какие-то вещи, которые... ну просто приходили после прочтения материала. Я сейчас это прекрасно понимаю, когда есть уже у самого какой-то опыт, что ты, читая материал, понимаешь, как это можно сделать. Я думаю, что он играл нутром, конечно. Всегда. Всегда и везде». Я спросила о партнерстве в кадре и на сцене, и Галибин сказал: «Уверен, что Ефремов втягивал в поле переживания любого человека. Просто втягивал — и ты понимал, что должен соответствовать хоть чуть-чуть».

— Мы познакомились с Сашей на фильме «Батальоны просят огня». А много позже я был на его «Трех сестрах», когда он стал режиссером. Я люблю, когда кто-то ставит Чехова, это всегда надо смотреть, особенно когда постановку ругают — как тогда. Сашу чуть не заклевали... Он у меня дома бывал. Обо всем говорили, с ним можно говорить.

*

На панихиде по Алле Покровской в июне 2019 года были коллеги, сын, ученики, дочь Ефремова Анастасия. Выступали артисты, которые с ней служили в театре и прошли гастрольные приключения, в том числе экстремальные (помню уморительный рассказ Лии Ахеджаковой). Кто-то сказал в избытке чувств, что будь Алла Борисовна мужчиной, она играла бы как Олег Николаевич. Кто-то сравнил ее с атомом света.

На переднем стуле сидел Александр Калягин. В мемуарах современников повторяется его гипербола о личном обаянии О. Н. — оно было настолько велико, что с ним приходилось переписываться. Иначе придешь для решения творческих вопросов к нему в кабинет со своим мнением — а уйдешь совершенно точно с мнением Ефремова.

— Олег Николаевич, так ли было? Точно к вам нельзя было зайти и выйти со своим взглядом на вещи? Точно ли посетитель вынужден был, ограждая себя от вашего влияния, вступать в переписку — притом в пределах вполне телефонизированной Москвы?

— Да, кое-какие слухи во многом соответствуют. Были эпистолярные контакты, особенно с Калягиным, когда эмоции лучше было переложить на бумагу. Она выдерживала всё. Я ему 19 июня 1978 года пишу из Свердловска в ответ на его письмо — и начинаю как в ЦК партии или как

минимум горком: «Уважаемый Александр Александрович!» Дальше я излагаю наши взаимные позиции как я их понимаю. А сейчас посмотрел письмо и подумал: со стороны я похож на магнитофон, десятилетиями одно и то же.

— Зануда-диктатор, если выразиться о вашем стиле более определенно. Вы пишете Калягину в том же тоне, в каком говорите на коллегии министерства. Сдержанная ярость — и стопроцентное понимание: капля камень точит. Иначе нельзя. За спиной Театр, отступить некуда: «Вы предлагаете эпистолярный жанр, пожалуйста. Я сегодня говорил по телефону с Вашим режиссером Андреем Смирновым и мне кажется, он понял меня, мое состояние и мое положение в этом театре, больше чем это понимаете Вы, да и многие другие, в которых я верю и возлагал и возлагаю большие надежды» Всё, тизер закончен. Начинается, скажем так, Бетховен, Пятая симфония: «Помоему, не Вам говорить о «порядочности по отношению к людям и слову которое дается», которое должно быть у интеллигентных людей. Глупо перечислять случаи, когда Вы подводили других людей и театр. А последний случай — это когда мы с Вами договорились о встрече в 3 часа 15-го в дирекции Оперного театра, надеюсь Вы знали как это важно, и я прождал Вас зря...» Главная партия прозвучала, начинается побочная. Письмо в сонатной форме. Симфония. Представляю, как вас боялись, если вы давали волю артистическому, поставленному гневу. То есть вежливо, логично, с вашим высокоорганизованным обаянием.

— Ты понимаешь, с каждым надо по-своему. Актер всегда хочет любви, ласки, а не только ролей, вводов и поклонов. Ну что там *судьба стучится в дверь!* В том же письме 1978 года я, выдав свое форте, пишу Саше: «...боль о Вашем положении в театре заставила меня задуматься о многом, о делах театра, о том, как ведется наше дело, творчество. Должен Вам сказать, этим и вызвана необходимость последних репетиций «Утиной охоты», когда мне надо убедиться на чем мы расстаемся на два месяца и какая возможна у нас работа впереди...» Потом спектакль и один, и другой выходит, но раз уж есть у нас своя вольтова дуга — так она и всегда есть. 15 мая 1985 года Калягин написал мне из больницы № 57, где лечился от бронхопневмонии, что *настало время* и накопилось много непонимания, крика, нервов. Сложное письмо, в котором семь машинописных страниц, я его хорошо помню. О ролях в театре и вне театра, отказах от ролей, о причинах отказов, о моем отношении к артистам — разным. Вспоминал, как отказывался от роли Ленина в «Так победим!», потому что его «волновали творческие дела, принципиальные, честные, а не эгоистичные».

Я был изображен как любитель ярлыков и навешивания оных — но не на всех подряд, а выборочно. Основная мысль: что я по-настоящему, до боли в сердце, не могу сочувствовать другому. Словом, всё то же.

— О вашей жесткости, переходящей в жестокость, написаны и наговорены километры страниц, видеопленки, аудиобесед. В моем собственном архиве — лишь микродоза того накала и ярости, которая бушует за кадром. Айсберг виден не на одну седьмую или восьмую часть, а на тысячную.

— «Горько осознавать, — пишет мне друг и многолетний коллега, — что за столько лет Вы меня так и не узнали ни в человеческом, ни в творческом плане...»

— Вашей рукой на письме сделана пометка: в деловую папку. Там оно и осталось на веки вечные как душераздирающая иллюстрация к внутренней драме, которая в гениальной книге О. А. Радищевой называется *театральные отношения*. Ольга Александровна писала об отношениях Немировича-Данченко и Станиславского, тридцать лет соединяя документы, чтобы выстроить связь между ними. Получилось неслыханное, монументальное произведение. Ему нет аналогов. Я сейчас даже в мечтах своих не могу представить все театральные отношения МХАТа выстроенными в подобную же книгу, но не об отцах-основателях Художественного театра, а новую, вами и вашей жизнью написанную между 1970 и 2000 годами. Читала архивные документы со слезами на глазах. Невидимые миру слезы любого актера будто проступали сквозь бумагу. Порой проступала кровь, в том числе ваша. Объяснить зрителю живую кровь невозможно. Или трудно. Или не нужно. Ведь можно взять костюм и грим — выйти на сцену — прочитать монолог — уйти с овациями — еще раз выйти — еще раз прочитать — как было до Станиславского. До того как родилась его безумная идея единства актеров и системы отношений внутри Театра как Храма. Та, что подхвачена вами как религия, невоплотимый идеал коллективизма в его самом чистом, идеальном решении. Тот, крушение которого вы пережили не менее трех раз.

— Четыре. Эту трагедию я досмотрел во всех ее четырех актах. Кстати, 13 июля 1989 года, когда уже прошло почти два года с момента разделения, Саша Калягин прислал мне письмо, где выражал готовность к договорным отношениям и подчеркивал: «МХАТ меня интересует не как коллектив, а только чисто творчески и только до тех пор пока Вы в этом театре». Собственно, это и есть моя личная катастрофа, когда *не как коллектив* — говорит актер такого уровня, такого уникального таланта.

Потом были еще и еще письма. Крупных — четыре, не меньше. Я их сохранил и даже как-то перечитывал. Сложные, болезненные для обоих разговоры о «моем тоне», о ткани спектакля, о вводах, о способах поддержать дело или угробить. В письме от 17 мая 1991 года Саша все-таки говорит об общем деле, и у меня теплеет на сердце, потому что все прочее — в основном обвинения в мой адрес, что для меня театр — главное. А 30 августа 1994 года он пишет мне: «Учитель! После мучительных раздумий о Борисе Годунове — я пришел к выводу, что мне не стоит репетировать роль Бориса — и поэтому я отказываюсь от роли», а далее излагаются причины. Я предлагал ему играть Бориса в очередь. Он сказал, что это мое намерение поставило его в тупик. «Не сочту себя уязвленным, если Вы возьмете роль себе. Вам она по плечу, по масштабу».

Я взял роль Бориса Годунова себе. Одному себе. Потом был ноябрь 1997 года, когда Союз театральных деятелей России провел благотворительный гала-концерт в помещении театра, и Калягин, председатель СТД, написал мне благодарственное письмо со словами «Дорогой Олег Николаевич, мой Учитель! Нет слов... Я счастлив... низкий поклон за всё...». И еще было на том же бланке письмо через год, когда мы отмечали 100-летие Театра. В письме Саши были очень сильные, по-человечески точные слова, за которые я ему безмерно признателен. Он написал: «Да, у всех, кто считает себя причастным к искусству Художественного театра, был достойный повод праздновать так, как он считает возможным. Так совпало сегодня, что в стране кризис, в театре кризис, что же с этим делать? Так и жить — не притворяясь. Как живем, так и празднуем. И не надо отчаиваться, не надо впадать в уныние». Он беспокоится искренне, он против фальши, он думает о моем здоровье — это все есть в письме... вот такие дела.

«Чтобы был театр»

С 1 по 12 декабря 1985 года Ефремов был в Буэнос-Айресе с лекциями о наследии Станиславского. Нашел в Аргентине благоговейное отношение к Чехову. Вернулся в приподнятом настроении.

14 декабря он выступил на районной партийной конференции Фрунзенского района Москвы. Только что он вернулся из Латинской Америки. Сообщил, что в Аргентине встречался с людьми искусства, пережившими черные времена диктатуры, и пообещал, что новые формы, в которых так нуждается МХАТ, будут найдены, сравнил 1985 год с 1956-м, с настроениями после XX съезда партии, пообещал бороться с *парикмахерскими* настроениями: «Вас не беспокоит?» Сказал, что надо беспокоить и говорить правду.

Характерна фраза, которой он закончил свое выступление: «Я уверен, что через 5 лет очередная партийная конференция, в преддверии XXVIII Съезда Партии, будет проходить в Проезде Художественного театра, в нашем историческом здании, и мы будем там больше говорить о радостных вещах, чем сегодня. Для этого давайте работать. Seriously работать. Ответственно работать!» Через пять лет сбылось только здание — оно сбылось еще в 1987 году. Всего остального уже не могло быть. Никогда.

В 1986 году театральная общественность с ним во главе создает Союз театральных деятелей вместо Всероссийской театральной организации. Машина времени: на Севере в 1943-м О. Н. еще не знал, что станет студентом Школы-студии МХАТ. И тем более — что в 1986-м решится реформировать театральное общество всей страны.

ВТО было крепким орешком: даже в 1943-м проводило совещания. Подносишь к лицу газету того времени — словно поворачивается живой глобус, о жизни которого ты ничего не знаешь, кроме басен. Страна боролась с врагом, и когда теперь пишут, что боролись все, только по газетам понимаешь, что действительно — все. Каждый на своем месте. Пишет газета «Литература и искусство»: «Во второй половине октября Всероссийское театральное общество созывает трехдневное совещание об оперетте. На совещании будут обсуждены основные проблемы развития жанра советской оперетты и вопросы репертуара опереточного театра в дни Отечественной войны. В повестке дня три основных доклада <...> Совещание заслушает также выступления И. Дунаевского, Т. Хренникова,

Б. Александрова...»

Об этом совещании, посвященном — в 1943 году! — проблемам оперетты, надо помнить и понимать, почему важен театр народу. Что бы ни было — а проблемы оперетты в разгар боевых действий могут вытащить из-под поезда целую цивилизацию. Театр — это важно. Театр — это всё. Театр — как линия фронта.

— Олег Николаевич, а зачем вы в 1986 году закрыли ВТО и учредили СТД?

— Чтобы провинциальные театры ожили, вылезли из-под дурной мхатовской плиты, заговорили о жизни.

— То есть первым этапом борьбы с идеологическими окаменелостями была история с ВТО, а потом уже началось...

— Помни: если ты выходишь на сцену играть Стрекозу, а начальству докладываешь, что в душе ты, конечно, рабочий Муравей и вот-вот перевоспитаешься так, что ничего от Стрекозы в тебе не останется, то однажды тебе надоест этот *театр в театре*. Более всего на свете Станиславский в театре ненавидел театр. А тут уже некий гипертеатр.

— Вы не преувеличиваете? Роли в кино, сыгранные вами же в те же годы, полны жизни, простите, человеческого духа, и все так полнозвучно, сильно, красиво...

— Я хороший актер. На это многие жаловались, будто я играю везде себя, даже когда я Гендель в «Возможной встрече» 1992 года, будто я присваиваю себе все роли.

— Мне говорили тихо, будто из-за угла: гений. И что мастерство — это когда мастерства не видно. Но в прошлом году Марфа Николаевна Бубнова из Музея МХАТ легко и громко сказала мне как общеизвестное: *просто гений...* А вообще гений это не собственно человек, а дух, *genius*. Может снизойти, а может промчаться мимо. Тут уж кому как суждено поймать.

В 1987-м начинается скандал. О нем пишут в прессе и говорят на кухнях. До сих пор не разобраны все документы всех собраний, да и никогда не будут разобраны и систематизированы целиком. Их чудовищное количество, но главное не в бумагах. Основная трудность — в их интерпретации. До сих пор каждый хотя бы минимально причастный к истории с МХАТ с многозначительным лицом выдает *абсолютно точную версию*.

Одни клянут серого кардинала, подсказавшего идею разделения труппы беззащитному, замученному Ефремову, который, выходит, чуть не импровизировал катастрофу века. Такой, понимаете, ведомый человек. А

тот, кого считают серым кардиналом, выпустил тонну своих медиаматериалов о разделении. А те, кто считается винтиками пускового механизма, просто, оказывается, не расслышали свою фамилию на собрании и решили, что Ефремов забыл их заслуги при перечислении лучших и сущих. А та, кому достался целый театр во владение практически на всю жизнь, в своей книге упомянула Ефремова ровно один раз. И то не самым лучшим тоном.

А наблюдатели считают распад МХАТ прелюдией к распаду СССР. От серии распадов идет двойная волна на тему «что такое хорошо» и так далее. Хорош ли распад Советского Союза? Плох? Неизбежен? Сами сотворили либо с помощью заклятых друзей из-за океана? Или *всё не так однозначно?* Сколько политики в разделении одного, хоть и главного, государственного театра? Сколько в том же мероприятии эстетики, этики, морали, уроков? А если уроки наличествуют, то какие и как их извлечь, описать и применить? А применимы ли вообще уроки истории? И бывало ли такое, что история как наука помогла хоть в чем-нибудь хоть кому-нибудь в значении «помогла», то есть оказала помощь созидательного свойства?

22 июня 1987 года Ефремов выступает на юбилее журнала «Театр» и душевно-предушевно говорит о кризисе режиссуры, актерского искусства, театральной критики — кризисе всего. О неготовности к переменам. И давайте вы, редакция, будьте флагманом. «Театр сдвинулся с мертвой точки. Стали рождаться новые театральные организмы, с шумом и треском разваливаются старые». Именно в тот период с кровью разрывается труппа старого МХАТ. Читала я тогдашнюю прессу, а перед мысленным взором стояли аннотации к «Театральному роману» Булгакова. Они обещают читателю лукавые тайны закулисья. Ну-ну. Началось все это в 1987-м. Шаловливая ручонка досужего зеваки дернула за веревочку — а покажите-ка бэкстейдж! И вот же несчастье: публике понравилось.

Тогда публика еще не знала, что скоро кончится идеологическая пресса и распустится пышным цветом глянцева медия, где личная жизнь звезд станет востребованным жанром. В 1987 году никто и в страшном сне не видал, что внутренние дела небожителей станут достоянием гласности во всей наготе. Или что пройдет еще лет тридцать, и следить за селебрами, всего-то подписавшись на них в инстаграме, станет обычным делом. И что селебры начнут делать на своей личной жизни ничуть не меньшие деньги, чем на основной деятельности. И что тиражи книг инстаграмеров переплюнут любого Чехова. Но зачем торопить апокалипсис?

— Вам не казалось в 1987-м, что на два театра не хватит публики?

— В публике я был уверен больше, чем в артистах, примерно с середины шестидесятых.

— Сейчас публику попросили на сцену и говорят: вот вам иммерсивность.

— А билеты раздают бесплатно? Нет? То-то.

*

В декабре 1988 года О. Н. готовит выставку «Мир Станиславского» для Америки. Неугомонный. Последовательный.

Журнал «Огонек», более других изданий следивший за разделением Театра и сделавший из этого практически хронику — насколько это возможно при закрытых дверях и ночных баталиях, — пишет рукой главреда: «Учимся демократии». Как заклинание, повторяемое много раз. (Но так и не научились.)

Сравнение эпох — 1956 и 1985 — по страстности делает историю гипотезой. Все упражняются в заклинании честности. Приглашают в сверхчестность. Как сверхзадача, взятая напрокат у Станиславского. Слово «оттепель» взято у Ильи Эренбурга и говорит о нечеловеческой интуиции литератора. Одноименная повесть вышла сначала (1954) в журнале, а потом (1956) отдельным изданием. Так что слово-птичка вылетело не из хрущевских уст и не в 1956 году, а из эренбургских и намного раньше. А период называют хрущевской оттепелью, и вот это смещение правды в школе как раз и преподают.

Правда, прикопанная в именах и датах, должна быть откопана — так, для понимания, кто когда был смел, зачем и в каких формах, а кто примазался и почему. Не могу отказать себе в удовольствии процитировать замечательную повесть Тендрякова «Тугой узел», чтобы читатель мог эстетически опереться на время, современность и ту самую правду. Начало у Тендрякова действительно мрачновато:

«Душной июньской ночью Комелев вышел из Сташин-ского сельсовета, где проводил заседание партактива, сел в машину, уткнул в грудь подбородок и задремал...

На крутом повороте у моста через реку Шору шофер вдруг почувствовал, что Степан Петрович всем телом мягко привалился к его боку. Шофер затормозил на мосту, испуганно тряхнул за плечо, сдавленным голосом окликнул. Комелев не ответил...

Врачи установили — инфаркт.

Секретаря райкома Комелева хоронили через два дня.

Вперемешку с невысоким соснячком стояли кресты и скромные деревянные обелиски с выцветшими фанерными звездами. Пока не пришел народ, на этом тихом сельском кладбище хозяйничал дятел, выбивал звонкую дробь, дурманяще пахло нагретой на солнцепеке земляникой.

В Коршуновском районе не было оркестра — люди молча обступили могилу, из которой тянуло влажным погребным холодком. Дятел спрятался и притих. Крепкий запах земляники как-то сам собой рассеялся.

Председатель колхоза «Труженик» Игнат Гмызин, вместе с другими несший гроб, осторожно освободил плечо от полотенца, смятой кепкой вытер лоб и бритую голову.

Гроб лег на край могилы. Комелев, тучноватый, важный, с большим желтым, мертвецки матовым лбом, лежал, накрытый по грудь, в своей черной гимнастерке, в которой его привыкли видеть при жизни.

Приминая влажный песок, поднялся на насыпь второй секретарь Баев. Его лицо было усталым, потным от жары, на подбородке заметно выступала щетина.

Игнат Гмызин, отступив в сторону, стал разглядывать собравшихся. И с покойным Комелевым, и с теми, кто его провожал, Игнат проработал много лет.

В изголовье гроба стоит шурин Игната, заведующий отделом пропаганды и агитации райкома Павел Мансуров, плечистый, подобранный, как всегда щеголеватый — полотняный китель выутюжен, легкие сапоги лишь чуть припудрены пылью. Он уронил курчавую голову, хранит в статной фигуре торжественность».

Сценарий практически готов. А сценаристом фильма «Тугой узел», о печальной судьбе которого мы уже говорили, как раз Тендряков и указан. И в старые времена жили-были дальновидные стилисты. Но, как вы понимаете, гробом и кладбищем мрачноватость истории не исчерпывается. Получить удовольствие вы можете два раза. Прочитайте повесть (классика эстетики социалистического реализма) и посмотрите фильм. Найдите отличия, а в фильме найдите Ефремова.

(Я, прямо скажем, здесь ерничаю, но сил нет, как дятел, о правде да о правде, самом частотном слове медиаконтента, посвященного Ефремову. Халва и то более конкретна.)

В 1983 году состоялся официальный развод с Аллой Покровской, с «которой никогда бы не развелся», но (дальше — слухи) собрался жениться на И. М. (Не собирался, гласит второй слух.) История с гостиницей, кастрюльками, разговор И. М. с мамой, сколько класть сахара, наливать воды и молока. Смех радости О. Н.: вот какая заботливая. Нет, не женился: вдруг захочет только главные роли, и что тогда? (Я все-таки не удержалась и выслушала все сплетни. Урок *русский устный*.)

Была, по слухам, еще одна сорвавшаяся в восьмидесятых женитьба, когда невеста, облаченная в прекрасный белый костюм, прождала его на пороге загса, а он не пришел. Понятно, что любить его после подобного афронта было трудновато, и дама вытравила упоминания о нем откуда смогла, в том числе из статьи о себе в Википедии. Зря. Земля слухом полнится, но я не видела — значит, никого ни на каком пороге не было. И костюма белого тоже.

А если не по слухам, то у начальника хозяйство, ремонт здания в Камергерском, и его куда сильнее беспокоит коробка сцены, он дает счастливое интервью, показывает — вот арматура, вот яма, а будет — Театр. В 1985 году и далее О. Н. готовит переезд в Камергерский. Как вы понимаете, о спонтанном переделе Театра, кем-то там подсказанном, речи быть не может. Труппа уже достаточно показала свою неуправляемость, чтобы получить определенное взыскание. Детали, поражающие воображение читателей (комсомольские собрания в труппе, вмешательство партийных органов, рассмотрение на худсоветах и коллегиях, интервью с горячими клятвами верности учению Станиславского), сейчас не все поймут. Из одних газетно-журнальных опусов можно сделать отдельную книгу и ставить по ней историко-детективные телесериалы.

— Олег Николаевич, я понимаю, драма, слезы, но я тут написала монопьесу о разделении МХАТ... Можно я не буду стесняться в выражениях?

— Да там приличные выражения... Делай как было, прямо по тексту. Но в меру.

В тогдашних интервью Ефремов мало говорит о творческих планах — всё больше о ремонте. У него одно на уме: *чтобы был театр*,

— Мы решили разделить сцену на двадцать спускных и подъемных площадок. Я говорил о рельефе сцены на камеру — радость словно пульсировала, я ждал здания в Камергерском как избавления. На краю котлована стою, руками машу. (Это О. Н. машет в 1985-м.)

— Вчера (уже в 2020-м) девушка смотрит телепрограмму в ютубе и

восклицает: «Что за улыбка! вот уже и в возрасте человек, а как улыбнется — так сердце вздрагивает». Времена! *В возрасте*. На той съемке — в 1985 году — вам всего 58 лет. Ох уж эти девушки...

В 1987 году МХАТ разделился на два театра. Два лагеря, *верных учению*. Оба ныне, можно сказать, живы. Пока театр делился, о театральных коллизиях писали ежедневно. Но и доселе ночью разбуди человека, который в годы перестройки умел читать, он вспомнит, что вся страна следила за Художественным театром. Неслыханно! Крик и слезы. Огромные статьи-простыни. Документальный фильм Марины Голдовской «Чтобы был театр» касается атмосферы внутри Театра, показывает фрагменты собраний, где артисты слушают Ефремова, который уговаривает их разделиться. Страсти крупным планом. Фильм Голдовской — хороший, но это пять капель кино на ведро событий, приблизить время и понять уже невозможно. Но хочется: чем дальше в XXI век, тем меньше люди будут понимать его предшественника ввиду тотального прогресса и столь же тотальных опасностей. Оптика меняется. Мне и сейчас нелегко объяснить читателям юного возраста, что такое перестройка и почему разделение одной труппы, громадной, на две труппы поменьше, вылившееся в создание двух самостоятельных театров, выглядело потрясением основ. Почему оно реально *потрясало!* Почему всех — и участников, и зрителей — трясло?

Попытка лекции.

В СССР, дети, не было глянцевої прессы. Знаменитые люди не рассказывали в инстаграме, кто с кем спит. Но секс был. Сколько угодно. Надеюсь, вы знаете, что знаменитая фраза про секс и Советский Союз никогда не была произнесена (1986) в том виде, в котором вы ее слышали (если слышали, конечно). Еще один случай оборванной цитаты, превратившейся в мем и штамп. Идеологический.

Секс чуть высунулся в оттепель. Женщины в лайковых перчатках — и панбархатные платья для выходов в театр. Мужья и походы налево как дело житейское ввиду чувства свободы. Женщины ввиду природной консервативности не умели прощать мужьям их шестидесятилетнего легкомыслия. Вообще прекрасные романтики-шестидесятники — они не только поют под гитару, едут за туманом, берутся за-руки-друзья, зарывают в землю виноградную косточку, нет. Они смелее меняют женщин, особенно в богемных средах, где и раньше было лихо, а тут уж понеслось. Они себе позволяют. Личность вывертывается не только из-под идеологических плит, она выпархивает из-под одеяла. Причем так бывает при любой революции:

сексуальное поведение людей меняется. Автор той же виноградной косточки, когда пришла слава, оставил жену, с которой прожил 17 лет, и женился на другой, а оставленная через год умерла от сердечной недостаточности.

...Эх, не то. Мало, мало. Как объяснить, что не только театр разламывался, а дружбы, привязанности, дачные дома... нет, опять не то. Представьте чувства Отелло после первого укола ревности. Яго попал. От него, подлеца, конечно, потом уйдет жена, но живая. А Дездемона — нет, живая не уйдет она от своего мавра. Примерно так же ревнива любая идеология. Ее достаточно не то что укусить за больное место, а только помахать платочком, и никакого чувства юмора уже не напасешься. Идеология — Отелло. (Нынешняя, рыночная, тоже. Только над нею смеяться еще не научились.)

Завершая неудачную попытку лекции о сексе, замечу: некоторые женщины так яростно зачистили Ефремова (посмертно) в Интернете и своих мемуарах, что я считаю реальными лишь тех, о ком сохранились документы. Жены и дети документированы загсом — значит, все правда. В остальных случаях свечку никто не держал. Например, в Сети встречаются статьи и интервью актрисы Светланы Родиной, когда-то ученицы Ефремова в Школе-студии МХАТ. Чтобы поверить в отношения между женщиной и мужчиной — хоть какие-то, — мне нужна бумага. Что ж, имеется телеграмма: *Запорожье гостиница Запорожье номер 536 родиной Светлане ивановне телеграфируй алма ата дворец имени Ленина гастрологи мхат ефремову тчк желаю здоровья и успехов 7 сентября 1982 г. И* квитанция Минсвязи СССР. Другое дело! (А без документа мне ваши, Олег Николаевич, женщины неинтересны. Ну простите.)

По прочтении телеграммы сомнений уже меньше, и я могу верить, что как минимум один роман у Олега Николаевича в 1982 году был. Возможно, и два, но вообще-то в том году он еще женат официально. Но когда это ему мешало?

*

Когда театр уже разделился, обнаружился эффект, которого прежде не знавали, и чуткий к струнам и полутонам Виталий Вульф написал в «Советской культуре» 15 августа 1987 года пророческую вещь: «Идея Олега Ефремова о разделении МХАТа на две самостоятельные сцены была продиктована не только тем, что труппа выросла до 150 человек. Как

всегда, более глубинные соображения руководили Ефремовым, когда он решился на столь мучительный для себя и многих людей шаг. *Публичность сократила дистанцию между актером и зрителем* (курсив мой. — Е. Ч.). Публика, ежедневно получающая ту или иную информацию о театральном закулисье, начинает уставать от своих еще вчерашних кумиров».

Как был прав интуи́т Вульф и как скоро основное внимание публики вообще перейдет на закулисье (то есть наступят девяностые и родится глянцева́я пресса), тогда еще никто из читателей газеты и представить не мог. Виталий Яковлевич, уважавший Ефремова безгранично, мог сказать о внимании к закулисью с легкой грустью, с некоторым упреком, но он говорит это для своих, кто понимает, что такое хорошо и что такое плохо.

Если принять высказывание Вульфа как истинное, то получается, что разделение МХАТ, прошедшее как всесоюзный медиаспектакль, положило начало глянцево́му — будущему — отношению журналистов к жизни, к звездности, к технологии селебрити. Сейчас медиаперсон кличут просто «селебры», и это *заходит*.

— Писать ерунду — или не ерунду, но сплеча, самонадеянно и грубо — тогда же и научились. У нашего *шеп-тального*, как сказали об Эфросе, но приклеилось к «Современнику» — еще одна пересадка органов правды — внуки народились *кричальные*, вопильные. Некрасивые.

— Я собираю газеты, я их коллекционер. Это как домашний архив страны. Обозреватель газеты «Социалистическая индустрия» пишет 21 ноября 1988 года: «Значение современного театра в духовной жизни сегодняшнего общества стремительно свелось к нулю. Что проку ночью добираться в свои отдаленные микрорайоны после чистенького и невразумительного спектакля, когда дома ждут недочитанные журналы, а пропущенный из-за культпохода в театр «Прожектор перестройки» тебе перескажут только утром на работе?» Упомянутый «Прожектор» многие уже не помнят — а это была сверхпопулярная телепередача тех лет, выходившая ежедневно — как сейчас говорят, в праймтайм.

Через три дня, 24 ноября, другая газета, «Советская культура», пишет нечто похожее по мысли («наше сценическое искусство на сей день оказалось в критической ситуации»), но выделяет МХАТ и постановку Ефремова пьесы «Московский хор» Петрушевской как доходящую «до дна, до самой потаенной глубины».

— 1988 год — начало конца: вам разрешают говорить то, что вы давно хотели сказать, а вы то ли сразу забываете, что же вы хотели, то ли не знаете что, то ли не понимаете, зачем теперь это нужно. Похожая ситуация придет еще раз, новой волной — всего через три года. Но в 1988 году народ

еще не в курсе, театральные обозреватели — часть народа — тоже. До конца советской цивилизации остается, считай, пять минут.

*

Перестроечный Ефремов постоянно упоминается в прессе. (Я пыталась подсчитать, когда его слава была выше: в оттепель или в перестройку. Подсчет пока не дал точных результатов.) Его друг М. С. Горбачев, понятно, чаще, но оттенки разные: Горбачев все еще герой, открывший шлюзы. А Ефремов уже «разрушил МХАТ», и наша публика впервые за годы своей советскости получила материал посудачить о государственном деле открыто, ярко. Последствия этого самодеятельного плебисцита слышны по сей день. Будто реликтовое излучение Большого взрыва, санкционированного прессой.

Трудно и вообразить, как вдруг все всё начинают понимать. Еще вчера говорить о МХАТ неодобрительно было нельзя. Сегодня — можно. Но вчера у народа был МХАТ один-единственный, сегодня два. В глазах раздвоилось. Мозг не готов к подобной шизофрении. Объявленный при Горбачеве плюрализм мнений — страшное дело — так и не вошел в жизнь по сей день. Я имею в виду мирный ход, диспут. Все больше полемика, хайп: с хейтерами, троллингом и прочими видами хамства.

Общая масса публикаций о Театре и его худруке увеличивается. Их о нем вообще тысячи, но период перестройки — что-то особенное, и не только потому, что он входит в дружеские отношения с Горбачевым. Ефремов — романтик, так думают многие, и наступила одна из самых романтических минут его судьбы: время совпало с верой.

«Советская культура» пишет о нем красиво, уважительно, даже цитировать приятно: «Постоянное стремление по возможности серьезно и правдиво размышлять над жизнью, а также какое-то очень молодое умение начинать все с чистого листа, с нуля, заново. Каким-то непостижимым образом Ефремов просто сам себя вынуждает поступать именно так, а не иначе».

Фразисто и нудно. Фразу надо пояснить: нелепая склейка *правдиво размышлять над жизнью* — дань советскому стилю. Но вот про молодое умение начинать с нуля непостижимое — правда. Дон Кихот вышел на очередной профессиональный турнир с ветряной мельницей.

А в 1988 году в прессе появляется выражение, которого вот точно *не ждали*. И оно потом еще вернется. Оно всегда возвращается, когда плоды

свободы некуда девать. *Новые недовольные.* Я сейчас процитирую типичную статью того года о комсомоле, а вы постарайтесь поверить своим глазам:

«Ну уж действительно это стало просто модным, наравне с карденовскими новациями в одежде: чуть пошла ругань насчет нашей жизни, сразу приплетают комсомол. Иногда в этом хаосе слов даже трудно бывает припомнить, в чем он НЕ виноват. Едва заходит речь о молодежи, комсомол виноват сразу и во всем. А в чем конкретно? А неважно. А какой комсомол, конкретно? А весь. Это напоминает пространные рассуждения про «нашу молодежь», когда какие-нибудь страшно умные авторы или чиновники распространяются (обобщая!) по поводу очередной тусовки «металлистов» или юнцов с рыже-зелено-фиолетовыми гребнями на макушках. Словом, виноват комсомол, и всё тут. (Удивительна и страшна наша способность сваливать вину за все на нечто очень конкретное, вырванное из контекста жизни, истории, первопричин, количества, которое определяет качество. Свойство это было, кстати, подмечено великим Гоголем, который выразил его, правда, на другом примере. Помните? Насчет... стоит поставить какой-нибудь памятник или просто забор, как сразу к нему всякой дряни нанесут... Есть тут определенная историческая закономерность — между потребностью обобщать и желанием наложить мусор на вдруг обозначенное место.)

Подчас создается ощущение, что комсомол виноват и в священном акте рождения (недоглядели!), и в священном акте погребения (опять недоглядели!). Но мне кажется (подчеркиваю, кажется!), что если самих комсомольских работников (и чем выше, тем вернее) спросить, кто же виноват в грехах «нашей юности вечной», они такое ответят (если, конечно, захотят), что останется задирать голову и грозить небу кулаком, суча (см. примечания) по земле ногами.

Так кто же виноват? И в чем?»

Примерно в той же степени, в какой упомянутый комсомол грешен во всем, от Гоголя до наших дней, в той же и МХАТ, разделившись, придавил весь СССР. Упростим донельзя: Ефремов не разваливал ни Театра, ни Советского Союза. Он строил. Как Чехов, который все время что-нибудь строил — в прямом смысле.

*

Гастроли огромного театра — никто из чужих и представить не может,

что это такое: все эти контейнеры с декорациями, разборки, кто едет, а кто нет и прочее. На мой взгляд, выдержать гастрольные нагрузки не смог бы никто из фанатов, влюбленных в кумира. Вошло в легенду, как весной 1988 года МХАТ долго гастролировал в Японии, а времена были нерыночные, а престижных холодильников и телевизоров с хорошей диагональю хотелось — и все накупили. А главреж собрал труппу поговорить. А труппа сидит и считает сантиметры и килограммы, чтобы подогнуть под оставшиеся деньги на отправку добра в Москву. Он терпел их арифметику минут тридцать-сорок и наконец подал голос: «Я думаю, что следующий сезон у нас должен пройти под знаком Пушкина». Следующий год как раз был 1989-й, а мы в России на все девятки в конце даты реагируем автоматическим приливом чувств. Мы с друзьями, например, в 2009 году подарили острову Родос памятник Пушкину, а я провела там первый Пушкинский праздник.

Ефремов хотел, чтобы пушкинская тема прозвучала в его интерпретации так же внятно, как и чеховская. Гастроли тех лет — бенефис Чехова. Разумеется, вместе с пьесами современных драматургов. Длиннейшие гастроли в Японии — в основном Чехов. Но О. Н. все чаще размышлял о Пушкине, особенно об актуальнейшей в те годы теме «народ и власть» в его самой знаменитой пьесе. Весной 1989 года он начал репетиции «Бориса Годунова», но тогда спектакль поставить не удалось — он вышел лишь через пять лет и на другом нерве.

Режиссеру помешало участие в другом спектакле, который разворачивался тогда в прямом эфире: речь идет о Первом съезде народных депутатов СССР, открывшемся в Кремле 25 мая. На это действо, за которым с замиранием сердца следила вся страна, зазвучали неслыханные прежде речи, всплыли новые имена. Началась — впервые за много лет — публичная политика, хотя многие по привычке думали и голосовали, как велит начальство. Ефремов, избранный депутатом от Союза театральных деятелей, на съезде не выступал, но ходил на многие заседания и внимательно наблюдал. Возможно, искал характеры для будущих ролей — а характеры там были еще те.

Он и раньше был депутатом Верховного Совета СССР и не «для галочки», как многие. Депутатский статус дал ему возможность помогать людям. Представьте себе, такое бывает. Кстати, когда в 1955 году во Францию приехала первая делегация советских артистов, Жерар Филип в застольной беседе с Николаем Константиновичем Черкасовым все допытывался, как это он, актер, вдруг член парламента? То есть депутат Верховного Совета СССР. Французу в середине пятидесятых это казалось

невероятным. Много лет спустя другой французский артист выдвигался в президенты, и такое поведение уже никого не смущало. Времена меняются.

Тайна, вообще не затронутая журналистами: народный депутат СССР Олег Николаевич Ефремов. Письма к нему с просьбами и его ответы занимают целые ящики в его архиве. Письма адресованы просто: Москва, проезд Художественного театра, МХАТ. Доходили даже трогательно именные — как на деревню дедушке: Москва, О. Н. Ефремову. Измученные квартирным вопросом ветераны, пожилые артисты, родственники реабилитированных, но забытых государством, получали жилье, земельные участки с помощью депутата Ефремова. Читаешь и глазам не веришь. Одно жилищное дело, вдумайтесь, счастливо завершилось в самом конце 1991 года. Вовремя. Жизни СССР, считай, остается полчаса, но Ефремов успевает переслать просьбу по инстанции, сопроводив убедительным письмом, и проконтролировать ответ. Промедли он — и не видать старушке своего угла...

Данные о депутатской карьере народного артиста СССР никогда не публиковались по прозаичной причине: рынок медиа в начале девяностых перешел на сенсации и скандалы. Хорошие новости вышли из моды. Сказать, что человек построил или вырастил, можно в глянцевах СМИ, где строят дворцы и растят звездных детей. Но это не новости людей, а технология продвижения селебрити. Журналисту невподъем вывести фразу: человек помог человеку и все стало хорошо.

В депутатских папках много писем Ефремову на все темы: о погромах в Закавказье, о сексе в кинолентах, о демагогии должностных лиц, о расселении коммуналок, о перестройке, о парке «Лосиный остров», о гражданстве СССР, о независимости республик, о мемуарах его коллег, обо всем социально важном, включая даже незаконное изъятие имущества при открытии уголовного дела. На письмах пометки: какие приняты меры. На скрепке — переписка с инстанциями: кто что писал и кто как ответил. С гражданкой, незаконно лишенной имущества, разобрались, ценности возвращены. Но чаще речь идет о моральных ценностях, и тогда письмо адресуется именно народному артисту СССР, а не только депутату Верховного Совета. А когда депутату, то адрес, бывало, короткий: «Кремль».

Например, читательница мемуаров Михаила Козакова (С. П. Фисунова из Ростова-на-Дону) возмущена нелестным отзывом автора о Е. А. Фурцевой, *женщине из народа, ткачихе*, бывшей в современниковские времена министром культуры СССР. Ссылаясь на газетный текст, жалуется, что ночь не спала, думала и «как не стыдно кощунствовать над женщиной,

давно ушедшей из жизни». На конверте помета помощника: «С Козаковым переговорили

3 марта 1990 г. 11–45». Как переговорили Ефремов с Козаковым о покойной Фурцевой ввиду жалобы ростовчанки (она уже обращалась в газету, опубликовавшую фрагмент мемуаров, но «редакция «Недели» остается глухой к нашим переживаниям»), мы уже никогда не узнаем. Но я бы хотела слышать эту беседу.

Помогал, поддерживал, верил, что справедливость восторжествует. Верил истово. Верил ли Ефремов в Бога? Читаю депутатскую папку — и вдруг вижу, и сама потом уснуть не могу: зеркальце-письмо отразило всю эпоху на одной бумажной странице. Цитата большая, но уж оцените контент по достоинству:

«9 марта 1990. Ювеналию, митрополиту Крутицкому и Коломенскому, постоянному члену Священного Синода

Уважаемый Владимир Кириллович!

Имею честь представить Вам подателя сего письма Кутерницкого Андрея Дмитриевича, писателя и драматурга, члена Союза писателей СССР. На сцене Художественного театра в период с 1974 по 1978 годы шла его пьеса «Нина» в моей постановке. Пьесы Андрея Дмитриевича были широко представлены на сценах московских театров, периферийных театров, а также за рубежом. С моей точки зрения Андрей Дмитриевич является талантливым писателем и драматургом, достойным Вашего внимания.

Андрей Дмитриевич поделился со мной замыслом написания романа о жизни Христа. Замысел показался мне интересным. Для его осуществления Андрей Дмитриевич просит оказать ему содействие в организации посещения духовной миссии русской православной церкви в Иерусалиме, где он смог бы в течение полугода или года более глубоко изучить жизнь Христа и собрать необходимый творческий материал. Поддерживая Андрея Дмитриевича, прошу Вас принять его и, по возможности, оказать содействие в решении его вопросов.

Андрей Дмитриевич крещен в православной вере.

С уважением

Народный артист СССР Герой Социалистического Труда

О. Н. Ефремов».

И помета помощника: «Письмо получил на руки 10 марта 1990».

Это письмо не надо объяснять старшим. Но дети — чтобы оценить характерность события — должны получить справку. Государственный атеизм заканчивался. Перестройка дала дорогу свободомыслию в

конфессиональных вопросах. Люди свободно веруют и даже пишут — очень мило — *романы о жизни Христа*. И просят артиста и депутата помочь с командировкой в Иерусалим.

В феврале 1999 года на бланке Патриарха Московского и всея Руси письмо Ефремову: «Сердечно благодарю Вас за поздравление с Днем Ангела, 70-летием со дня рождения и добрые пожелания». Рассматриваю личную подпись Алексия 11 и текст: «Ныне все мы должны осознать свою личную ответственность за сегодняшний день и будущее Государства Российского». Остается год до ухода О. Н. из этой жизни. В день этого ухода, 24 мая, вместе с ним была Библия...

*

В СССР не было возможности увернуться от знания формул, поскольку они были везде. Например, на площади Маяковского, по верхнему краю крыши кинотеатра «Москва» были прикручены слова Брежнева: МОСКВА — ОБРАЗЦОВЫЙ КОММУНИСТИЧЕСКИЙ ГОРОД. Выходишь из метро и видишь их. Когда видишь сто раз — либо веришь уже, либо задаешь себе вопросы, но запоминаешь в любом случае. Я помню.

«До свиданья, наш ласковый Миша...» На первой странице еженедельника «Коммерсантъ» с карикатурной иллюстрацией Бильжо во всю ширь полосы — смена игральные карт — сообщалось: «Провластвовав шесть лет, девять месяцев и две недели, Михаил Горбачев вечером 25 декабря отрекся от власти, передав российскому президенту кремлевскую резиденцию и ядерную кнопку».

Никаких передаваний резиденции, тем более кнопки публика, разумеется, не видела. Но журналист уверен так, будто сам все это видел. Ведь так должно быть, по его мнению. Всё еще жива вера советского человека в порядок хотя бы на уровне ядерной кнопки. (Сразу скажу: журналист был не прав. Никакого порядка в тот день не было.) Тон газеты, содержание, аллюзивный заголовок, намекающий на прощальную песню Олимпиады-80, всё в духе номера газеты 50 (100) — совпадение: событие века и ровные числа, будто подгадали. Во всех текстах уже новые выразительные приемы, разбившие строгую стилистику идеологической прессы. СССР кончался прежде всего в словах. Уход с поста президента самой крупной в мире страны воспринимался газетчиками как шоу. Они еще не понимали, что и под ними трещит земля.

Иронично-ругательный тон преобладал во всех газетах. Номер «Коммерсанта» за 23–30 декабря 1991 года весь о событии: Горбачев ушел, смотрим на Ельцина. Еще никто не знает, что произойдет через неделю, то есть 2 января 1992-го. Храня старые газеты подшивками или тематическими коллекциями, поневоле знаешь точнее, кто и что на какой странице *подчеркнул, отметил, заявил*.

Однажды в малюсенькой газете написали: *Пролетарии всех стран, успокойтесь!* Тут даже невнимательные поняли, что началась перестройка. Кстати, не самое новое в политическом лексиконе словцо. Еще Ленин писал: «Настоящее *освобождение женщины*, настоящий коммунизм начнется только там и тогда, где и когда начнется массовая борьба (руководимая владеющим государственной властью пролетариатом) против этого мелкого домашнего хозяйства, или, вернее, *массовая перестройка* его в крупное социалистическое хозяйство». Памятные слова Ильича можно видеть в предисловии к знаменитой «Книге о вкусной и здоровой пище» (издание 1952 года). Автор страстного предисловия, процитировав Ленина, от себя повторяет сладкое слово: «И эта перестройка началась у нас в предвоенные пятилетки и успешно продолжается в настоящее время». Перестройка раз, перестройка два... «Еще много-много раз...»

Годы перестройки, начатой в 1985-м, закончились — когда? Видимо, 2 января 1992-го, когда начались экономические реформы под флагом шоковой терапии? Или раньше, когда в 1990-м был ни с того ни с сего объявлен суверенитет России — от кого? Учебник молчит. Говорит Виктор Сергеевич Розов, любимый драматург Ефремова: «Да, та насильственная капитализация на американский манер, которая у нас проводится, она неорганична для нашей страны, она не может быть для нас реальностью, как не стал реальностью коммунизм. Но если коммунизм — это мечта о всеобщем благе, то развитой капитализм американского типа — это совсем не идеал. Коммунизм мог быть мечтой, идеалом для миллионов людей, а капитализм, несущий беду многим, идеалом и мечтой ну никак для них быть не может».

Кто-то скорбит, что народ, строивший светлое будущее коммунизма, получил указание строить капитализм. Кто-то абсолютно счастлив.

Напомню детям, что лозунгом коммунизма было *от каждого по способностям, каждому по потребностям*. Образ изобилия, всеобщего благоденствия и гармонично развитой личности был чрезвычайно привлекательным. Проблема в том, что перед наступлением коммунизма должен был расцвести социализм как предыдущая экономическая формация. Этого не произошло: СССР понемногу загнивал, потом начал

быстро распадаться. Распад стал окончательным, когда президент СССР Горбачев объявил по телевизору о своем уходе с поста. Через неделю — 2 января 1992 года — началась либерализация цен. Намеренно отпущенная Гайдаром, тогдашним исполняющим обязанности премьер-министра, инфляция с ходу рванула в галоп. Цены мгновенно выросли втрое-вчетверо, и потрясенные граждане вдруг обнаружили, что у них мало денег — и становится меньше с каждым днем. Это действительно вызвало шок, сравнить который не с чем. Внезапная война, объявленная *младореформаторами* — так называли правительство Гайдара, — своему народу. Но...

Даже в декабре 2019-го о событиях 1992-го солидная газета «Ведомости» пишет: «Автор экономической реформы показал, что политику необязательно быть аморальным. Мы все живем в мире, который был создан Егором Гайдаром за несколько недель 1992 г.». И в былинных тонах душевно повествует о человеческих достоинствах ушедшего героя, в мире которого мы, оказывается, все еще живем: «Яков Уринсон вспоминал, как однажды они с Егором Гайдаром и его сыном Петей рыбачили. У Гайдара явным образом клевало. Но он сидел с отсутствующим видом. Петр деликатно вытащил за него удочку. А Егор Тимурович произнес: «Я вот все думаю, какие реформы можно сейчас провести на Кубе». Как раз в это время на Острове свободы осыпался режим Кастро. Едва ли в то время Гайдар мог на что-то повлиять — не то что на Кубе, даже в своей собственной стране. Но привычка нести ответственность — в буквальном смысле за всё — осталась. Привычка как фантомная боль, оставшаяся после нескольких месяцев, а то и недель на рубеже 1991–1992 гг., когда были приняты принципиальные решения по реформированию экономики». Автор статьи не чувствует, что живописует, по сути, образ дедушки Ленина-2 и что политик в подобном образе — вне морали, поскольку мораль по определению занимается различением добра и зла, а реформатору-радикалу не до того.

«Либерализация цен» была совершена, можно сказать, в одно утро. Люди (неразумное население) проснулись после Нового года в другой стране. Неслыханно удивились, что в магазинах, еще вчера пустых, продается три вида колбасы — но дорого. (Колбаса здесь и продукт, и символ.) Все выросло как из-под земли, хотя никак вроде бы не могло. Оказалось, все было, но на прилавки не выпускалось, чтобы создать иллюзию краха. Реформа, таким образом, заключалась в создании зримой проблемы (пустые магазины), а затем — блистательном ее решении: наполнение магазинов резко подорожавшими товарами, словно

кривлявшимися: хочешь есть — иди строить капитализм! Работать надо. Зарабатывать. Не умеешь — уйди совсем. И ушли совсем миллионы некогда живых людей.

Театральные, балетные, машиностроительные, медицинские, учительские, детсадовские, прочие — все существующие на тот момент сообщества оказались перед пропастью. В учреждениях культуры стало невесело. Переход на рынок означал и коммерциализацию контента, актуализацию подходов, в которых никто не разбирался: сегментацию аудитории, целевое послание, усиление развлекательной функции и пр. Главное — другая этика: культ успеха, материальная выгода, лидерство, корпоративная культура.

Главное для режиссера Ефремова — ансамбль единомышленников — было вычеркнуто из жизни как концепция. Модус бытия изменился до вывернутости наоборот. Ансамбль не тождествен команде партаеров в рамках корпоративной культуры, а именно эти новые термины свалились в язык грудой булыжников: осмысляйте. О. Н. к 1992 году понял достаточно: волшебная идея труппы, способной свернуть горы своей оркестровой мощью и живым общением актеров, умирает. Из принципиальных индивидуалистов, каковыми должны были немедленно стать все граждане России, исторически коллективистского общества, не получится ни того театра, ни той страны, о которых он грезил всю жизнь.

Спустя годы театральный критик напишет о нем заметку с характерным заголовком «*Не наш современник*». Она напечатана в газете «Время новостей» 1 октября 2002-го, во вторую годовщину его смерти. Он уже не наш, не современник. Почему? А потому, что «его фрондерство вполне укладывалось в рамки пьес Шатрова о человеческом Ленине и коварном Джугашвили, а борьба за хорошую советскую власть, как у всех театральных диссидентов, оборачивалась коллаборационизмом с той властью, что стояла на дворе (а как иначе обеспечивать воспроизводство театрального процесса?)». За что можно ненавидеть критика, так это за своевольное прокурорство. Раз — и одной фразой стерла в порошок. Потом возвышенно пожалела: Ефремов «стал новым апостолом самой прекрасной и возвышенной из всех театральных религий». Ну спасибо, удружила.

Крах иллюзий

В январе 1995 года Ефремов получил письмо от зрителя. Дело вроде бы обычное. Писем — сотни, целые ящики. Но это Ефремов снабжает пометой: *в сентябре вывесить на доску*. Что в письме такого, чтобы в самый разгар девяностых поместить его на доску объявлений театра, где вывешиваются самые важные бумаги? Вот цитата из письма: «Большое спасибо вам за спектакль «Дядя Ваня». МХАТ сегодня — один из немногих очагов нравственности в России». Зритель, он же радиослушатель, оказывается, просит передавать мхатовские спектакли по радио как можно чаще — и перечисляет какие. Тревожится, что не хватает финансирования, болеет душой за «людей России и СНГ, живущих в окружении невежества и пошлости».

В тот день, когда радиослушатель (И. А. Карпов, Москва) ведет свою одиннадцатилетнюю дочь во МХАТ на спектакль по Мольеру «Урок женам», чтобы ошеломить ребенка, чтобы театр «вошел в нее на всю жизнь», в стране кипят страсти, меняющие эту самую *всю жизнь* радикально и надолго. Перечитав коробку зрительских писем «Ефремову, МХАТ», я убедилась, что зрители-то его давно поняли. Полвека тому как. Фантастические письма — любовь на грани обожания, доверие, просьбы — словно где-то все-таки есть истина и ее можно добыть еще раз и показать. И коробка сцены становится шкатулкой с драгоценностями более чем когда бы то ни было. Но — уже нет того мира, с которым О. Н. спорил в идеологические времена, призывая к честности, совестливости, общности. В том и ошибка, что погибший мир, советский, был абсолютно честен перед принятой на себя идеологией: строим будущее, а щепки — разлетайтесь. Лес рубят. Мир идеологии был жесток, он оглуплял и спрямлял. Жизнь здесь и сейчас была ему противопоказана. С ним хотелось спорить о человеке. Ефремов спорил целых полвека — о душе, не привязанной к марксизму-ленинизму и уж тем более им не обусловленной. С миром экономических формаций, классовый борьбы, народной интеллигенции как прослойки невозможно было договориться о человеке сложном и божественном. Ошибка была системной, несправимой. Конец был страшен.

К театрам все вышесказанное относилось так же: надо зарабатывать. Коммерциализация всего проходила под лозунгом *рынок сам все исправит*. В переводе на язык практики — хорошо то, за что платят. Соответственно,

плохо все, за что не платят. Воображение советских людей, только что формально переставших быть советскими, не подсказывало, во что выльется применение тезиса. До крайности удивленные призывом «Обогащайтесь!», люди начали решать задачу, решать которую все и с неизбежностью никак не собирались прежде. Прежде всего следовало признать деньги первостатейной ценностью. На фоне растаявших вкладов (кто накопил за всю жизнь на машину, кооперативную квартиру, старость и пр., лишились всего запаса за считанные месяцы) призыв к обогащению, вброшенный чуть ли не как национальная идея, выглядел издевательски. Чиновники тоже смекнули, и коррупция бодро рванула во все тяжкие.

В июне 1992 года собрание МХАТ им. Чехова единогласно переизбрало О. Н. Ефремова художественным руководителем театра на новый срок. Он выступил с двухчасовой речью, основной мыслью которой было все то же требование вернуться к Станиславскому. В «Театральной жизни» 22 июня появилась заметка о собрании с сообщением, что артисты репетируют «Горе от ума». Хотя уже лето, в отпуск никто не собирается, а в спектакле заняты по максимуму и начинающие, и звезды.

В ноябре того же года, когда бесчеловечные реформы уже привели к определенным результатам, Татьяна Доронина сказала в интервью газете «Правда»: «Ностальгические настроения сегодня <...> Я сижу и плачу». Это фраза из большого монолога актрисы, народной артистки СССР. Она смотрит на телеэкран и видит, как «мелькают юные миллионеры». Она говорит, что не приемлет выражений *эта страна* и *этот народ*, а именно они в том году стали весьма частыми — ввиду этического импульса, заданного сверху. Монолог Дорониной был прочитан многими, и в «Московском комсомольце», где царили куда более радостные эмоции, вышла заметка, где главная мысль была: *изобличать-то все горазды, а понять?* «Не жалея эмоций, Татьяна Васильевна изобличала новых хозяев жизни» и т. д. Спор о России в газетах и на улицах шел ежедневно, по любой теме и на всех фронтах. Любовь всех ко всем, чудившаяся многим в разгар перестройки (отсюда и крупнейший за весь век демографический взрыв 1987 года), ушла и растаяла. Начиналась непримиримость, выработывался новый для всех язык политики, он же *язык вражды* — термин, ставший научным.

20 декабря 1992 года в «Московских новостях» Анатолий Смелянский резюмирует: так уж заведено с этим МХАТ — скажи, что творится в нем, и я скажу тебе, что происходит в стране. За месяц до этого, 20 ноября, в газете «Куранты» навстречу премьеру спектакля по пьесе Эжена Ионеско «Король умирает» (на малой сцене МХАТ им. Чехова ее поставил Патрик

Роллен, играли на французском языке) вышла заметка «Уроки французского» с характерным эпиграфом из Ионеско: «Мы переживаем дикий кошмар: литература никогда не была столь же мощной, острой, напряженной, как жизнь, а сегодня и подавно...» Так театр комментировал события в стране, отвечая на вопрос, что происходит в России. Режиссер так и сказал газете, именно этими словами, хоть и по-французски.

В те же ноябрьские дни актер Андрей Мягков выступал во Владивостоке с творческой встречей, после которой дал интервью, опубликованное в газете «Россия». Корреспондент задает прямой и жесткий вопрос: говорят, что разделение страны началось с разделения МХАТ... и раз уж вы, мхатовцы, раньше всех оказались в этой «перестройке» (газета ставит кавычки вокруг слова, еще вчера счастливого без кавычек), скажите: что впереди и есть ли свет в конце тоннеля? Мягков отвечает: «Наша перестройка (имеется в виду театр. — Е. Ч.) была вызвана чисто творческими причинами, и мне сейчас не хотелось бы о них говорить. Что происходит в театре Дорониной — не знаю. А у нас Ефремов предпринимает героические усилия, чтобы сохранить театр...» А потом добавляет страшную фразу: «Знаете, во время войны вообще не до искусства, и сейчас как раз такое время».

Достаточно нескольких газетных реплик, чтобы понять общее настроение самых разных людей, в том числе известных и талантливых.

Всего пять лет назад, когда МХАТ разделился на два театра, ни один руководитель, ни другой, то есть ни Ефремов, ни Доронина, не могли себе представить, что мхатовское событие 1987 года — преамбула 1992-го. Сейчас, по прошествии почти тридцати лет, невозможно передать юным читателям весь ужас, испытанный тогда интеллигенцией. Внезапно завершившаяся перестройка, любимый период, величайший подъем уверенности в лучшей жизни, в социализм с человеческим лицом, — тоже оказалась преамбулой к катастрофе.

В перестройку интеллигенция говорила о личности, о ее приоритетности — что надо наконец признать человеческое я главной ценностью. В девяностых вместо желаемого, что *личность* важна, — получили примат индивидуализма. Он необходимо сопряжен с приматом частной собственности и, соответственно, буржуазностью. Вместо вождя внимания, особенно государственного, к личности — из аппарата с ослепительной вспышкой вылетели концептуальные птички «каждый сам за себя», «все в лидеры», «успех — это главное». Концепцию *лидерство и успех* понемногу включили даже в программы детских оздоровительных комплексов. Я была с мастер-классом в «Орленке», и там

мне педагоги поведали, что им спустили указание — внушать детям *лидерство и успех*. Педагоги были в ступоре. Народ не понимал, откуда свалилось внезапное несчастье: была идеология, хотя бы на словах утверждавшая равенство, а пришла другая, постулирующая неравенство, вульгарный социал-дарвинизм (понятый как *выживает сильнейший*) и приоритет денег не только как материального всеобщего эквивалента, но и как главной ценности. Есть у тебя деньги — ты человек, нет — тварь дрожащая. На том и порешили новые хозяева жизни.

*

В 1995 году Ефремов сыграл в знаменитой ленте Владимира Меньшова «Ширли-мырли». Фильмов тогда снималось мало, и всенародно любимые актеры охотно вписались в эту феерически безумную картину. Среди них был и О. Н. — сосед Николай Григорьевич, в дымину пьяный и все время меланхолично повторяющий «Дай-бог-каждому». И Инна Чурикова — непрестанно пьяная Прасковья Алексеевна Кроликова, тетьмама главного героя. Очень хороши оба. И жуткая «Волга-матушка» над Землей. Только в 1995 году могло выйти такое, когда еще смешно, но уже не очень. Девяностые по сей день — нераскатанный ковер, узор которого все видят по-разному. Кто из окна внезапного *бумера*, кто из гроба, а туда попало полстраны. Пока дописывала «полстраны» и думала асколькостраны-на самом-деле, нашла поздравительную телеграмму Ефремову от Иосифа Кобзона: «Великого режиссера и актера сердечно поздравляю...» Это 1997 год, семидесятилетие. Мы не узнаем, что они оба тогда думали.

Письмо Ефремову от Михаила Козакова из Тель-Авива 28 июня 1995 года начинается «Уважаемый дорогой друг и учитель!». Касается возможной постановки пьесы Горина «Чума на оба ваши дома» в МХАТ, где Козаков предполагает режиссировать. По всему тексту письма слово «Ты» написано с прописной буквы. *Так* обращаются к Богу.

*

Критика театра — это критики, работающие в медиа. Они ходят и пишут о свежих продуктах театра. Читаете рецензию — идете смотреть тоже. Или не идете. Критик за вас поработал глазами. Но художник без легенды — птица без клюва. Легенда каменеет и становится правдой.

Ужасно ли бронзовение в неловкой позе, приятно ли — мы не узнаем. Я против легенд, искажающих суть. Авторами-исказителями бывают и друзья, и порой боже упаси попасться на язык именно друзьям.

Скажем, драматурга Александра Гельмана никто не тянул за язык говорить с театроведом Анатолием Смелянским о водке, потребленной их общим другом Ефремовым. Очевидно, говорили в своем кругу, без свидетелей. Однако в 2012 году Смелянский телепрограмму, посвященную О. Ефремову, называет «Четвертая работа». Это выражение взято у Сергея Довлатова, который своей *четвертой работой* называл алкоголизм. В интересном цикле «Мхатчики» много театрального закулисья, оно работает на понимание автором (Смелянским), и театра вообще, и мхатовских времен. Выпуск об алкогольной *работе* главного режиссера сделан вдохновенно, с интимными деталями (в пять утра водка в гостинице, сидят в трусах), с мыслями о свободе, с проникновением в полетную и неисповедимую суть *походов, экспедиций*.

Что сказал бы КСС о сверхзадаче данной постановки, где есть автор-ведущий, камера и съемочная группа, монтаж, хроника? Профессиональное произведение? Да. Сверхзадача решена цитатой: А. М. Смелянский цитирует А. И. Гельмана: *не надо искать философии — просто пил*. Под видео сразу отклики ютуб-зрителей: ага, мы поняли, что доброе и вечное в нас сеют алкоголики.

— Я по опыту знаю: друзья кивают головой и сочувственно перешептываются: нуда, болезнь, что ж... мы (вы) понимаем(-ете). Помните, Олег Николаевич, я рассказала, где я впервые увидела вас? Речь о фильме «Война и мир», где вы в роли Долохова гусарствуете на подоконнике. Выпиваете бутылку «Вдовы Клико» над бездной в пять-шесть этажей. «Он же упадет!» — подумала я, дошкольница. Оказывается, я в детском ужасе боялась за вас. Мне за гусара страшно по-настоящему: снято уж снято. «Оскара» фильм получил по заслугам, все на высоте. Долохов — в вашем исполнении — первый загулявший мужчина, которого я увидела в своей жизни. Не важно, что в кино: для ребенка события жизни не отличаются от событий в искусстве. Фильм «Война и мир» — мое все, я выросла внутри этого фильма, музыку к которому сочинил мой дядя Вячеслав Овчинников. Так вот: соавтор великой эпопеи, бывало, пил. Я сама тому свидетель. Но памятливым публично вышел лишь друг — давний, с юности друг А. К. В мемуарах не удержался, цитирую: «Четыре утра. Смотрю вниз в окно. В сквере у Театра киноактера кто-то лежит, раскинув ноги-руки на скамейке. Что такое? Неужели Слава? Убит? Не может быть! Спускаюсь вниз. На скамейке — Слава. Спит. Вокруг него

веером по земле не знаю сколько тысяч рублей, все красно от десятков. Десятка по тем временам была суммой. Хорошо, что раннее утро. На улице — никого. Иначе очень просто могли бы обобрать, обчистить, а то, упаси бог, и прирезать. Он спит. Наверное, получил какой-то гонорар — их у него было полно — и пошел в загул. Я сгреб деньги с земли, засунул ему в карман, разбудил ударами по лицу. Русская дружба!..» Я не думаю, что друг, сочувственно вздыхающий над могилой — пил, знаете ли, бедолага, болезнь, что тут поделаешь... — обязан вздыхать прилюдно.

— Действительность критикуют люди через свои личные знания, свои телеэкраны, свои очки. Вот еще пример из актерских мемуаров: «И хотя все мы читали газеты, смотрели телевизор, перезванивались друг с другом и связывались с Москвой, где у всех друзья, родственники, все происходившее там воспринималось мной уже «через здесь». Когда показывали «Лебединое озеро», я невольно думал о том, как же вовремя мы слиняли. Нет, в России в корне ничего не может измениться к лучшему, там всегда будет «неопределенность, зыбь, болото, вспышки дурных страстей. Это в лучшем случае. В худшем — фашизм», — прочел я потом у Юрия Нагибина. Нечто подобное думал и я. И в августе 91 — го, и в октябре 93-го. Да что врать-то — увь! — продолжаю так думать все четыре с лишним года, когда смотрю новости из России по двум каналам телевидения. Однако Бог милостив — тогда, в 91-м, единение народа, к нашей всеобщей радости, остановило танки путчистов, и я вновь вернулся к моим абзацам на ненавистном мне ивритском языке...»

С одной стороны, актер М. К., игравший некогда в «Современнике» не кого-нибудь, а наиболее интересную мне роль (Сирано в 1964-м), уехал было в Израиль и делится муками с собственной книгой, описывая подготовку роли. Учит текст на иврите, которого не знает, но роль учит. Надо выжить. С другой стороны, он мыслит как телезритель и пользователь телефонных сетей, а к тезису *как же вовремя мы слиняли* подтягивает цитату из Нагибина. У него и талант, и внешность. Он ментально — часть сообщества, с самой перестройки исповедующего тезис: *великая-культурано-низкому-народу-досталась...*

Есть разлом — не столько мнений, а судеб. Театроведение точь-в-точь о том же — о театроведах. Они тоже ходят в театр и докладывают человечеству, что они видели и что это означает. Философски округляют и замыкают. Литературоведение занимается той же ерундой, но его хотя бы можно схватить за руку. Перечитаешь классику свежим взглядом — и таки выскакивает шанс увидеть Татьяну Ларину по-своему. Со спектаклем фонвизинской, пушкинской, гоголевской поры тот же кульбит невозможен.

Театроведы в более выгодной позиции. Что ни скажи критик — можно пойти проверить. Что ни скажи театровед (даже как очевидец чего-то яркого, но ушедшего) — проверке не подлежит. Историки устроились еще лучше. Сомнительную науку театроведение в школах не преподают в качестве обязательной. Считается все-таки узкой. А история считается гуманитарной наукой, ходит величаво, нос держит высоко, на других покрикивает: наука я, наука, все слышали? Практически богиня. Клио!

А доказать? А поддельные документы? А мистификации? Идеология? Макиавелли? А *господин-соврамини* Эрнст Геккель? (О, вы не знаете Эрнста?)

*

У Олега был друг детства Коля — профессор Николай Иванович Якушин. Хаживали юнцы в Сандуны. Простой помывкой-парилкой дело не ограничивалось: от души плескались в бассейне, там же в бане потребляли пиво, а Ефремов еще и заказывал себе педикюр. После чего друзья на такси возвращались на Арбат. Любопытные замашки демонстрировал комсомолец, а с 1955 года член партии Ефремов О. Н. Сибарит. Но дальше Сандунов его сибаритство не поехало. Зарубежные гастроли не в счет. Много, но всегда — домой, домой, раздавать детям подарки: списки заказов ему рассовывали по всем карманам и чуть ли не носкам. На покупках детям его коробейничество и заканчивалось.

Герой Социалистического Труда Олег Николаевич Ефремов был отличным депутатом Верховного Совета СССР. Не всем нравится подобная мысль — а ведь правду говорю. Он помог практически всем, кто к нему обращался как депутату, а в *письмах с мест* легких вопросов не бывает. Все труднейшие вопросы, особенно жилищные — страшный сон страны, пережившей череду катастроф. Режиссер Сергей Урсуляк говорит: «Если бы социализм был с лицом Ефремова, всё было бы хорошо». Вряд ли так уж всё, но фраза блестящая. Добавлю в скобках: социализм если и был с человеческим, то с лицом Ефремова, а вот капитализма с лицом Ефремова в России не было и быть не могло. Отнюдь не по отсутствию смекалки; предприимчивости ему хватало. Одних лишь актерских воспоминаний, как он выводил в свет цензурно невыводные спектакли, чаруя Екатерину Алексеевну Фурцеву голосом и зелеными глазами, вполне достаточно для пунктирного наброска к портрету, но кроме природных талантов для штурма требуется мотивация. Рыночная парадигма не могла мотивировать

Ефремова-гражданина. Она его, можно сказать, убила.

*

В декабре 1992 года во МХАТ поставили спектакль «Возможная встреча» по пьесе немецкого драматурга Пауля Барца. В главных ролях — два гения. Роль Георга Фридриха Генделя играл Ефремов, роль Иоганна Себастьяна Баха — Смоктуновский. Входил с подносом и репликами Любшин. Публика вела себя странновато: аплодировала на выходах, а посреди действия — на понравившихся репликах. Публика выражала мнение. Будто кто-то из героев, Бах или Гендель, прыгнул два тройных акселя на льду через горящее кольцо и тут же поцеловал тигра. Вообще-то именно от, хм, слишком непосредственного поведения зрителя в свое время отталкивался Константин Сергеевич Станиславский, создавая Художественный театр. Отталкивался в прямом смысле: отвергал. Ведь это все равно что хлопать между частями симфонии. Завсегдатаи филармонии мгновенно отличают чужаков-неофитов по неосторожному хлопку восторга. Чувствуют себя неуютно, когда в зале невежды.

Почему на спектакле 1992-го аплодируют когда вздумается, что за моветон, откуда *это* во МХАТ? Конечно, дышать и смеяться зритель мог всегда сколько угодно. И плакать. А в XIX веке — еще и пить и есть, опаздывать и уходить. И обмирать от счастья, и жить вместе с актерами в едином порыве. Но руки распускать впечатлительного зрителя уже вроде бы отучили отцы-основатели Художественного театра, хотя поначалу театр и назывался общедоступным. Отчего в «лихих девяностых» зритель забылся и вдруг повел себя, как дикарь встарь, когда бисировали по десять раз? Ведь ушли жуткие ретровремена буйного *премьерства*, когда выходил артист, уточнял *быть или не быть*, а его потом вызывали и вызывали, и он повторял монолог «*быть-или-не-быть*», пока не отваливались ладони у зрителя, охочего до чужих слез. Ведь было — и конец разнузданной простоте публики в нашей стране положили Станиславский и Немирович-Данченко с помощью совершенного инструмента, Художественного театра. Откуда ЖЕ в 1992 году пошел новый прилив плебейства? А время его вернулось. Как говорил тот же Станиславский, «хамодержавие» — то самое время, когда революция выносит ил наверх.

В содержание *своего времени* всю жизнь вслушивался актер и режиссер Ефремов. В 1997 году его спросили, кто он в первую очередь — актер или режиссер? Ответ сбивает с ног: «...я сейчас начинаю в большей

степени становиться режиссером. Потому что раньше это было вроде как по необходимости. Актером быть мне всегда было проще и легче, в кино-то вообще отдыхаю (это совсем безответственно)... Вестись в свой спектакль в «Современнике» было всегда легко. Я ставил, я и играл. А сейчас — совсем другое. Актерское и режиссерское искусства действительно разнонаправлены по своим задачам. Актерская профессия центробежна, актер все время занимается собой и в себе. А режиссура центростремительна, режиссер должен добиться от других гармонии, единства. Запутать, соединить всех, причем так мощно, чтобы они сопротивлялись этой своей центробежной силе. Сейчас я уже не могу ставить и играть...»

1992-й — год-символ, реперная точка девяностых. Декабрь 1992-го — премьера «Возможной встречи», а в Большом Кремлевском дворце свой спектакль — Съезд народных депутатов РСФСР снимает Гайдара. Сцена в Кремле, когда Гайдара не утвердили премьером, а Черномырдина выбрали, была не менее сильной, чем тут же, через улицу, одновременно показываемый спектакль «Возможная встреча» про Баха и Генделя. И оба действия на одну тему: как жить в свое время.

Упрощение, опрощение, смена парадигмы, а с нею — состава зала. То есть зал теперь всегда будет иной? Напор глянца и развлекательности, новое знание о деньгах и даже уверенность в силе денег, остатки прошлой восприимчивости (все-таки зал-1992 пришел на диалог Баха и Генделя, хотя, возможно, на звезд — Смоктуновского и Ефремова, и кто знает, на кого в первую очередь?), переход хода на этическом поле и гол в ворота гуманистической морали. Все новое, а артисты старые. Из того прошлого, где талант еще имел право на существование по определению. Когда он был ценен сам по себе, а не ценой, которую готов за него заплатить зритель. И беседуют Бах с Генделем ровно об этом: почему гений Бах обладает ровно одним камзолом, а способный хорошо предъявить себя, ловкий, оборотистый Гендель живет успешно и на широкую ногу?

Гендель реальный, ровесник Баха, — композитор замечательный. Чайковский писал о нем весьма уважительно: «Гендель был неподражаемый мастер относительно умения распорядиться голосами. Нисколько не насилуя хоровые вокальные средства, никогда не выходя из естественных пределов голосовых регистров, он извлекал из хора такие превосходные эффекты, каких никогда не достигали другие композиторы». Оратория «Мессия» доказывает все сказанное. Но Гендель по сравнению с Бахом — популярный сочинитель.

В реальности Бах и Гендель не виделись никогда. В пьесе они пьют, закусывают (причем бедный, голодный Бах-Смоктуновский ест непрерывно), они говорят и говорят, срываются на крик, а зритель смеется и хлопает, хлопает, еще не догадываясь, что поезд уже ушел и очень скоро вопросы, выкрикнутые в этой постановке, поселятся в каждой голове. Страна вся будто завшивеет, до того густо покроется вопросами. Начиналось и типа началось открытое общество — с иным отношением к дару: не ты важен, гений, а как ты себя предъявишь, каким способом вынудишь окружающих заметить твою звездность. А ты вообще кто? Жизнь твоя чем-то примечательна?

Помните, как в самой первой автобиографии написал о себе Олег Ефремов? «Я родился в 1927 году 1-го октября в городе Москве. Жизнь моя ничем особенным не примечательна. Под судом и следствием не состоял...» Шалишь. Следствие ведут знатоки — друзья.

«День своего 70-летия, 1 октября, Олег Ефремов провел в Петербурге. В Доме Актера прошла пресс-конференция, которую записывали все возможные средства массовой информации...» — пишет театровед Марина Дмитриевская^[28], предваряя интервью с гостем-юбиляром. Интервью имеет заголовок — цитату из слов Ефремова: «Страх не понравиться ЛУКОЙЛу». (Переведу для миллениалов: деньги как цензура, горькая ирония.)

В беседе с Дмитриевской Ефремов воспроизводит старую памятную сценку о том, как он гостил у близкого друга. (Ту же сценку О. Н. воспроизводит много раз и в других интервью, поэтому она в конце концов меня убедила и заинтриговала.) Цитирую: «...был потрясающий случай, связанный с Ленинградом. Много лет назад. Ну, ты знаешь, когда уже нет никакого выхода? Мне одно прикрыли, другое не разрешают... В такой момент я приехал в Ленинград, пришел к Сашке Володину, а он тогда только получил свою новую квартиру... Настроение жуткое, страшное, просто — до отчаяния. И мы с ним выпиваем. Крепко. Но я не пьянею. От какого-то внутреннего жуткого раздрая, что ли... Он проводит меня в комнату, но учти — квартира новая, безо всякой фурнитуры, без дверных ручек... Я кидаюсь на кровать, засыпаю — и просыпаюсь, видать, пьяный уже. Ну, то есть во сне дошел. Просыпаюсь пьяный и понимаю, что я... в камере. И вдруг все жуткое, что сидит во мне, отступает! И я начинаю плакать счастливыми слезами от того, что — Господи! — я свободен! Я свободен, мне не надо ничего решать, ничего делать! Всё!

Это было здесь, в Ленинграде, у Сашки. А сейчас... Знаете, сажусь сейчас в «Стрелу». Конечно, там сервис не такой, как в Ригу...<...> И на столе, смотрю, лежит такая памятка из четырех сложенных листиков — как

сопротивляться депрессии. Ну, думаю, надо посмотреть, потому что знаю: ни один философ мира за всю историю человечества на этот вопрос не мог ответить. Я думаю: что же они-то ответили? Бумажки эти, оказалось, были насыщены высказываниями, связанными с верой. Много цитат апостола Павла... Ну и правильно. Потому что истинная депрессия возникает от того, что ты понимаешь бессмысленность существования, жизни. Поэтому для меня так дорога система Станиславского. Она не просто — элементы, а в ней есть цель. Ему было важно, чтобы актер мог войти в определенное состояние, которое Станиславский называл творческим. Ему важно было это творческое самочувствие для театра, но оно важно любому человеку. И это — единственный путь для того, чтобы проживать жизнь, которая дана нам в подарок — и мы не знаем, будет ли она потом... Но как жить — вот вопрос. Трудно — не трудно... Все эти вещи думающий человек проходит...»

Жизнь как подарок ощущают не все и не всегда. Дети обычно счастливы, подростки глубоко несчастны, а потом уж как повезет с мудростью. Фразу о творчестве как важном для человека самочувствии О. Н. говорит в интервью 1997-го. Жить ему остается три года.

Ефремову всю жизнь судьба на юбилей подбрасывала шанс подумать. Людям, у кого к 1992 году ничего не было на руках, может, еще и повезло. А у кого были дети, театры, принципы — им пришлось ознакомиться: фатум, рок, убийство без суда и с весьма укороченным следствием.

— Я все никак не уйду с той декабрьской улицы, когда в Москве играют две премьеры. Одну с вашим участием в Камергерском переулке, вы там в парике, вас зовут Гендель. Другую премьеру играют в Кремле, в хорошем буфете вкусно пахнет, а в золотом фойе расставлены кабинки для голосования: кандидатура Гайдара Е. Т. не набирает требуемого для утверждения премьер-министром количества голосов. На другой день нужное число голосов набрал не слишком известный Черномырдин В. С. Он взошел на трибуну и сказал Съезду народных депутатов, что знает, как руководить. За пять минут до него на ту же трибуну всходил директор ВАЗа Каданников и сказал, что не знает, но постарается. Конечно, съезд проголосовал за Черномырдина — он же знает. А директор Каданников не только признался в незнании премьерства, а даже под трибуну спрятался, будто карандаш уронил. Ну кто же так баллотируется? Я смотрела кремлевский спектакль не по телевизору — вживую. В те же дни вы играли Генделя в спектакле «Возможная встреча». Вчера знакомый театровед напомнил мне: ведь режиссером спектакля был другой! Ну да, говорю. Но художественным руководителем театра был Ефремов, а без него там солнце

не вставало. Нуда, согласился знакомый. И все в 1992 году думали на одну и ту же тему: что будет?

Ваш коллега^[29] тоже поделился: «Период работы во МХАТе был для меня подарком судьбы — во многом благодаря ежедневному общению с Олегом Ефремовым. Встреча с ним — одна из ключевых в моей жизни. Вообще, все, кто с ним соприкасался, каким-то невероятным образом наполнялись на долгие-долгие годы его преданностью театру, его заразительной жаждой борьбы со всем, что театру мешает, да и просто его огромным человеческим обаянием. Скажу честно, ни дня не проходит, чтобы я его не вспомнил. По самому, казалось бы, постороннему поводу то и дело всплывает в памяти Олег Николаевич — его жесты, улыбка, взгляд, какое-то меткое, брошенное вскользь слово... Ефремова любили и ненавидели. Ненавидеть его было легко. Мхатовская школа разработала технику «пристроек»: сверху, снизу и на равных. Последнее оказывается самым трудным при общении и на сцене, и в жизни. Ефремов это мог и нес по жизни как человеческое кредо — быть на равных. Потому всем и казалось, что он близко — дотянуться рукой... И — ошибались: быть рядом не означало быть равным. И поэтому вызывали раздражение сложные процессы внутри него. Где нам казалось, что и вопроса-то нет, и решение очевидно, срабатывали его деликатность, нежелание погружаться в неприятную реальность, невозможность кого-то своим резким решением обидеть, унижить. Но это не исключало его гнев, беспощадность, непримиримость, когда дело касалось того, что было для него жизненно важно, будь это вопросы театра, житейской этики, внутренней и внешней политики театра. Порой он становился тираном. Я даже в шутку называл его правление в театре демократической тиранией...»

И вот — на десерт. Люблю читать, как они вас то *прекрасно* понимают, то не могут *раскусить*. Вы — человек-театр, Олег Николаевич. Они все хорошо провели время кто в первом ряду партера, кто на ярусах. Никто без впечатлений не ушел. Но мне нравится «про творчество». Например, как репетировали мою ненаглядную «Возможную встречу» навстречу декабрьской премьере. Песня! Хочется перечитывать.

Рассказывает В. Долгачев: «И вот первая репетиция «Возможной встречи». Волнуюсь: от начала зависит многое. У меня сложилось необъяснимое убеждение: какова будет первая репетиция, в какой атмосфере она пройдет, какие энергетические токи возникнут при первом взаимодействии в работе, таким и будет спектакль. Наконец собрались. Ефремов, Смоктуновский, Любшин. Взяли в руки пьесу. Они, конечно, предварительно ее прочли. Понравилось — согласились — и отложили до

начала репетиций. И вот начали... Я был ошарашен Ефремовым с первой минуты. Он не читал пьесу, а говорил свой собственный текст! Отвечал Смоктуновскому так, как он, Ефремов, ответил бы, не заботясь о том, что по этому поводу сказали бы Гендель и Пауль Барц. Я начал внимательно проверять, следил за каждой буковкой... нет, все точно, слово в слово. Но как легко он говорит, точно от себя!.. На моих глазах творилось чудо актерского присвоения текста. Напротив, Иннокентий Михайлович был словно расплавленный воск: мягкий, пластичный, пробующий, как слова и фразы могут вливаться (если не так, то и вылиться не трудно) в роль; он не давал застывать воску ни на мгновение, чтобы ничто не успело отвердеть. Ефремов же присваивал каждый звук, каждую запятую... «Все мое — сказала злато, все мое — сказал булат...»

«Идти от себя» всегда было непреложным биологическим законом Ефремова, это сидело во всем его существе. И было главной «молекулой», из которой вырос «Современник», во всяком случае, как я его понимаю.

Эта разница подходов, возникшая на первой репетиции, определила и основной конфликт персонажей, выявила разницу мировоззрений, творческих позиций Ефремова и Смоктуновского — Генделя и Баха...»

Прекрасно вот это — «присваивал каждый звук». Вы ведь не любите похвал вашим актерским способностям?

— Трудно сказать определенно...

— Александр Галибин говорил мне: «Это болезнь, которая лечится только работой. Ты ее лечишь только тем, что ты работаешь. Я имею в виду актерская, артист — это больной человек. На всю башку. Последний Сирано — его лечение. Актер болен тем, что он актер. А еще актерская профессия — она должна быть оснащена, конечно, технически, надо телом владеть, голосом, мимикой и многими вещами... но она еще связана с твоим внутренним миром. Болезнь заключается в том, что ты свой мир выносишь на сцену. Если ты этого не делаешь, ты не интересен просто. И каким бы ты ни был внешне в жизни, как только человек выходит на сцену, он приносит туда себя. И, собственно, лично мне интереснее смотреть за этим миром больше, чем... мне неинтересно смотреть, что придумает режиссер, неинтересно смотреть мизансцену. Мне интересно смотреть на личность, которая находится на сцене и которая работает со своим миром. Которая мне являет свой мир. Вот Олег Николаевич был таким человеком». Вы какой человек, Олег Николаевич? Помните, в юношеском дневнике вы написали, что воспитываете в себе человека. Эпитеты *творческий, хороший* зачеркнуты, вы оставили только существительное *быть человеком*.

— И глагол «*быть*».

— Ну да — после Гамлета уносят трупы, после Ефремова остается три живых театра. Хотя ему, как Дон Кихоту, пришлось повоевать с ветряными мельницами, а как Сирано — столько слов подсказать, чтобы они все влюбились-поженились... Как странно, что всей символики пути Ефремова до сих пор никто не написал так просто, в ряд, все поливают то елеем, то ядом. Но... вернемся к актерству.

Галибин: О. Н. очень Тютчева любит. Много читал и перечитывал.

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи,
Любуйся ими — и молчи.

— Актер, *скрывайся и таи...* Невероятно.

— Давайте вынырнем. Здесь зрители, они хотят аплодировать. Итак, режиссер «Возможной встречи» Вячеслав Долгачев считает, что вам режиссерское имя дороже актерского: «Невероятное сочетание деликатности, невозможности пальцем тронуть человека не только бесполезного, но и вредного для театра — и абсолютизма, когда что-то «запавшее» худруку должно было быть сделано (и делалось!) против всяких доводов несогласных. Желание воплотить свои намерения и реализовывать собственные идеи от лица общественности: и худсовет, и совет театра вынуждены были голосовать «за», будучи «против». Невероятная художническая ревность, присущая больше актерам. Не явная, не открытая, а какая-то потаенная, даже к своим актерам, им самим возвращенным. Он и сам себя ревновал. Не любил, когда хвалили его актерский талант, — важнее для него были отзывы о его режиссуре». Это правда?

— Ну, вообще-то по образованию я актер. У меня диплом с отличием, сама знаешь. Ты ведь читала мое предисловие к первому изданию Петра Михайловича Ершова? Золотая книга режиссера. И мой малозаметный бунт в тексте.

— Там, где речь о противоречии: «Искусство режиссера состоит в том, чтобы объединить всех в выстраиваемой им борьбе. Это главное его назначение. Актер же в силу сосредоточенности на познании одного персонажа, роль которого ему надлежит играть, подчас является тормозом в

процессе такого объединения. Но понять, что познание своего персонажа плодотворнее и вернее, когда оно идет одновременно с изучением и познанием связей его с другими персонажами, — необходимо. Это облегчит творческий процесс, это — путь к более совершенному искусству и, самое главное, путь к созданию нового ансамбля актеров, которые строят свое искусство на взаимодействии». Мхатовская школа учит взаимодействию. Ваш — и Станиславского — основной принцип: общение актеров на сцене, взаимодействие. А потом открытие, что не все любят это блюдо. Трагедия?

— На погоду и человеческую природу обижаться нельзя. Общение на сцене, в ансамбле, паутина энергий, созданная Станиславским, великое открытие не одного лишь театрального бытия, но всеобщего спасительного единения в задаче. Цель — это *что* мы делаем. Например, чему-то радуемся или хандрим, что *работать надо*, а всё руки не доходят. А задача — *как* мы это делаем. Так просто — увязать энергии союзничества, сказать свое с опорой на энергии партнеров...

— Напоминает общую молитву. Вы — протоиерей незримого храма. Пришли кочевники, разбили храм, на руины накинули свою сетку, приговаривая, что ни храма, ни Создателя им не надо, сами с усами.

Миллиоти: «Он обязательно о каждом думал, чтобы каждый был занят в репертуаре... понимаете, недаром основой его был Театр единомышленников. Он хотел, чтобы... как сказать... вместе... рождаем спектакль. Вы понимаете, поэтому он главное говорил: ради чего? Это вот прежде всего было. Для чего? Ради чего? Что мы для них, что они должны унести? О чем мы им хотим сказать, ради чего мы будем это делать? Этим были заражены все. И все ниточки всех его ролей вели вот к этому».

— Почему же с «Чайкой» в «Современнике» в 1970 году накладка вышла? Что случилось?

Миллиоти: Ну как сказать... уже прошел тот студийный период, когда мы сидели на репетициях...

— Я поняла: в 1970-м, в зрелом «Современнике» у всех уже что-то происходило в жизни. Поговорить за кулисами было куда интереснее, чем слушать то, что делает режиссер на сцене. Чудо, что вы, Олег Николаевич, умудрялись гореть непрерывно. Как настоятель — всегда на службе.

— Я говорил им *не тяни одеяло на себя*, чтобы попроще.

— Премьерство на грани каботинства? Главная ненависть Станиславского — к тем, кто любит не театр, себя в искусстве. Вернулись на круги...

Галибин: Олег Николаевич — человек поступка. Разделение МХАТа —

это серьезный поступок. Жестокий, но шаг. Он жил серьезными поступками. «Современник» — это поступок. Огромный, огромный поступок. И когда меня спрашивают о творчестве и почему я не ставлю... ну, во-первых, сейчас это так все разношерстно... а хочется какого-то высказывания целого. Пока вот в моей жизни много кино.

— Именно: целого высказывания. Целостность — самый древний архетип. Я подумала: может быть, О. Н. ходил в кино не за усиленной правдой, как втирал журналистам, не прогуляться-проветриться, как думали некоторые, а наоборот — за чувством единения? Целостность! Она и мимолетна, и в тираж улетает, то есть в прокат, но когда двое, малознакомые люди, сидят в такси слушают песню «Нежность», замирает весь мир...

Представьте себе идеальное общество: да, мы все в такси, путь очерчен и недолог. И мы должны успеть напеть друг другу песню нежности.

*

Автор этих строк говорит — я. И места не занимает, и правдиво: я видела фильмы с участием Ефремова-киноактера, я не видела спектаклей с участием Ефремова-артиста-режиссера. Сегодня их невозможно увидеть. Спектакль — бабочка: родился и улетел, и всё в один вечер. Даже если это «Синяя птица» Метерлинка, созданная Художественным театром в XX веке и в 2019-м восстановленная МХАТ им. Горького (Тверской бульвар, 22). Даже если реставрировать старинные декорации, повторить освещение, добавив современных эффектов, словом, что ни вытвори — никогда не вернется время, контекст, аромат, кровообращение. Неповторим каждый миг действия. С уникальностью энергообмена между сценой и залом никогда не справится запись, как не выйдет *то же самое*, если целоваться через стекло.

Все люди — актеры? В самом деле: росла барышня, книжки читала, вдруг встречает какого-то оболтуса с крепкими мышцами, чмок — и начинает играть роль, например, жены. Откуда? С чего это? А роль уже написана. Барышня, ты только играй по тексту, а мы тебе поможем. Тут есть С? Есть. С — так называемое общество, и оно уверено, что знает правила (то есть текст роли жены) и может проверить исполнение. Оно даже за билет платит: и на свадьбу конверт, и ясли строит, оно везде. Есть и безбилетные контрамарочники — общественники, с активной гражданской

позицией. Они тоже уверены в своем знании текста. Весь мир театр — этого не отнять.

Пересматриваю фильмы с Ефремовым. Ищу, где глаза крупно, свет фронтальный — нахожу любимые кадры, но самый знаменитый снят в черно-белом кино: таксист в «Трех тополях на Плющихе». Спустя годы фильм раскрасили, верить своим и чужим глазам стало невозможно тем более. Остается выбор: считать глаза реального Олега Николаевича Ефремова зелеными согласно анкете для выездного дела, подписанной им собственноручно.

Хитрющие древние римляне отгородились от дураков стеной прелестных афоризмов. Например: «После того *не* значит вследствие того». Могу добавить: и *до того* не значит вследствие того. Чували римляне: выйдет необычный спектакль студии Ефремова «Вечно живые» — и стремительные историки напишут: это было в оттепельные годы! Или еще: хрущевская оттепель! В культуре подъем и порыв к свободе! Так вот: спектакль вышел в апреле, а XX съезд был в феврале 1956-го. И вот честное слово — ни Хрущев, ни 1349 делегатов не посылали Ефремову на визу текста секретного доклада про преодоление культа личности. Но вы уловили что-то такое в воздухе, ощутили новый язык и новый стиль. Делать *так* больно и *так* радостно всем людям одновременно — для этого нужен медийный инструментарий. Хотя бы стилистический.

А газетчики хоть и пластичны, но перо привыкает и к стилю, и к идейно-тематическому содержанию. Трудно слезают с обьеженной конька-горбунка. Например, когда в апреле 1986 года рванул Чернобыль, газеты поначалу промолчали. Но информация была придержана не только по сумасбродной прихоти главлита. Еще и потому, что журналисты не умели сообщать о катастрофе обществу, в котором по определению не может быть ни катастроф, ни трагедий, их просто не может быть, не может...

— В девяностых научились: катастрофа стала ежедневной. Я сказал о катастрофе в 1992 году со сцены Колонного зала, когда меня поздравляли с 65-летием. Вышел на сцену и сказал.

— Я видела. Вам аплодировал весь зал. Некоторые уже поняли, что прежней жизни конец. Но для иных вы по сей день метафора, подновляемая как штукатурка на фасаде Зимнего. Или гигантский лук единомыслия в руках индейца-партии, а стрела-Олег всегда летит в незримую цель. И врезается в каменную стену.

— И все равно всемогущ только ансамбль единомышленников. Он *может*. Школа Станиславского, с толком примененная, спасает актера от

разбазаривания себя любимого. Знаешь ли ты, как практично перевоплощение? Если актер думает о себе как об огромной личности, то на сцену он приносит только свои чувства и мысли, скудеющие раз от раза. Для того и придумано перевоплощение, чтоб актер мог играть всю жизнь и не исчерпываться. Не стоит актеру выносить на сцену свою тему, личное присутствие, исповедничество...

— Знаете ли вы, кто первый обратил мое внимание на трагичность вашего образа?

— Смерть сама по себе еще не трагедия, что бы ни думали двоечники.

— Да-да, я помню, что для трагедии нужно непреодолимое по силе вмешательство рока. Так вот первым публично, в телеинтервью, сказал о вас как о трагической личности Олег Табаков. Вы уже не смотрели ТВ, а я переслушала каждую реплику каждого друга и недруга. Олег Павлович в свое — тоже фирменное — обаяние превосходно замуровывал-замурлыкивал истину, для безопасности обкладывая ее игровыми подушками безопасности. Ваша школа!

*

Самый густой мусор — воспоминания современников. Но из обмолвок и придаточных предложений может и выпасть шматок правды. Лилия Толмачева, первая жена, говоря об Олеге на публику, все микшировала тактично, зашлифовывала занозы и потому невольно проговаривала правду. Например, на тему *что он принес в искусство* она искренне говорила: «Новый язык человеческого общения на сцене». Говорила, что такое было трижды: Щепкин, Станиславский, Ефремов. Все они убрали наслоения пафоса и фальши. (Про фальшь, магически убранную именно Ефремовым, в какой-то момент уже невозможно слушать; ведь ясно, что мановением одного жезла всю фальшь всей идеологической коросты не содрать.)

Наконец, выработав традиционное топливо всех современниковцев, Толмачева роняет: в таланте Олега «особенно дорого ощущение трагикомедии. Мы долго хором пели песню Айболита: «Это очень хорошо, что пока нам плохо!». Как ни пристрастны современники, уж в чем она не могла ошибиться — так в хоровом пении куплетов Айболита, и в собственных ощущениях, *особенно дорогих*. Верю. Мне не важно, как трактовала *трагикомедию* чья-либо вообще жена, но крайне важно, что понимала под трагикомедией выпускница Школы-студии МХАТ Лилия Толмачева, на сцене Лилия. Их качественно учили, в жанрах они не

путались, людей чувствовали. «До свидания, Олег, дорогой человек. Отдыхай хорошо, ешь кашу, толстей, набирайся сил для «ночных бдений», не увлекайся (тут же рисунок: бутылка и стаканчик. — Е. Ч.) всякой ерундой. До осени! — пишет Толмачева толстым синим карандашом на листке, ныне серо-желтом, из блокнота. — С радостью думаю о предстоящей работе. Сетую лишь на свой характер, строптивый и взбалмошный. Хотела всей душой добра, а наделала много неприятностей тебе... <...> Ведь отношусь я к тебе с большим уважением, верой, ну, одним словом, великолепно отношусь к тебе. Почему-то это слабо выражается внешне. Но что поделать? Такой уж характер. Желаю тебе всего самого лучшего. С искренним дружеским приветом Лилия». Невероятно, тонко, сдержанно. Письмо из прошлого.

*

Актер и режиссер Олег Ефремов поставил пять пьес Чехова, то есть все основные; на языке пиара — все мировые хиты. Тоже правда, но Чехова ставили и ставят по всей Земле, и что? Прошло больше ста лет со дня его кончины, но и Шекспира ставят, а времени прошло куда больше. Что в ефремовских постановках Антона Павловича такого, чтобы писать, например, диссертацию? К счастью, сделать научную работу по постановкам невозможно. Спектакль выходит один раз. Можно сделать диссертацию о динамике состава публики, но любой подобный подход даст лишь гипотезу, далекую от раскрытия наконец тайны творчества.

Да и то, что звалось публикой, давно стало авторству-ющей аудиторией. Настоящий строитель театра, истинный творец, созидатель и выразитель своего времени — это всё цитаты о Ефреме, которые ничего не скажут поколению, увлеченному антитеатром, иммерсивными шоу. Поколение не представляет, что театр мог быть и храмом, и газетой. Это всё экивоки идеологического лексикона. Даже если сказать, что в день похорон главного режиссера к театру было не пробиться из-за многолюдья и цветов, то глотателя пустот (по Цветаевой) плотным народным восторгом не проймешь. И завидовать поленятся. Возглавлял, вел, руководил — всё слова.

Давать оценки смешно: попытка историчности в шортиках: не эстетично, не этично. Если народная артистка России Евгения Добровольская говорит: «Ефремов — космос, и как можно описать космос!» — она права, на свой взгляд еще как имеет право, и с моим

отношением это совпадает, и хотя мне претит *стремление к объективности*, попадающееся в предисловиях и мемуарах, один способ возможен: интонация. А так — да, объективности не существует. Любой факт доступен толкованиям, их количество бесконечно. Примеров тому тьма. Что же мы хотим с вами друг от друга, дорогой читатель? Почему вы читаете эту толстую книгу? В ней груды цифр, имен и топонимов, они мешают скольжению взгляда по гладким глаголам родился-учился-женился.

Возможно, интонация. До финиша осталось совсем немного, и я хочу поделиться цитатами. У меня запасена тысяча файлов с интереснейшими текстами, которые неприлично пересказывать своими словами. Подумайте, как можно пересказывать говорящую ситуацию? Она тягостна, чудовищна по накалу страстей, и сей пример из рук вон как некрасив, но меня все время спрашивали знакомые, и я решила обойтись цитатами только потому, что на эту тему мне нельзя высказываться своими словами. Не имею возможности, а мемуарам не доверяю. Предлагаю лестницу из бумажных ступенек. Ни одну из ступенек не считайте золотой. К истине не ведет ни одна, у любого человека есть свой бэкграунд. Помните главное: только дописав книгу «Олег Ефремов», я поняла, что О. Н. — человек-театр. Потом увидела ту же формулу в мемуарах его почитателя и доброго друга Резо Габриадзе, написавшего со своим обычным пафосом: «Он — Человек-Театр». С прописных букв по-русски так нельзя, посему воздадим грамматике: человек-театр. Кентавр. Все, что вы читаете в мемуарах современников, следует видеть как из зрительного зала. О. Н. — на сцене, вы в зале. Не верьте ни слову, ни жесту: специализированный спектакль. Постановщики — зрители. Мемуары — праформат иммерсивного шоу. Не тот, кто на сцене, а тот, кто смотрит, является постановщиком. Как может, так и видит.

— Опять о вас. Говорит как бы друг много-многолетней выдержки: «С тоскливым чувством трезвого партнера лег спать (нас поселили вместе в номере люкс), предварительно спрятав бутылку водки «Пшеничная», что еще осталась от «грузинских товарищей» с соседнего стола. Часов в пять утра О. Н. стал расхаживать по комнате в поисках похищенного. Ходил тихо, старался меня не будить, потом терпение его истощилось, и он тихо спросил: «Где?» Все было выдано. Никогда ни до, ни после мне не приходилось его видеть в таком состоянии. Нет, он не был подавлен или угнетен. Он был разрушен. Черное лицо, повернутый внутрь себя взгляд. Налил немного, выпил и секунд через двадцать глубоко выдохнул. Последствия этого вздоха-выдоха были поразительными. Как будто ангел коснулся его души, лицо его разгладилось, в голосе возникла небывалая

нежность».

Но другой как бы возражает: «Ефремов был свободный человек, обладал пушкинской страстью к вольности и непокорством. Он был смел и прям в достижении цели, в работе, в отношениях с людьми. И ни в каких «разгуляньях» не бывал наглецом или хамом, хулиганом или пошляком. Он работал, как вол, он пер, как танк, всем известно. И пил он, как всякий русский человек пьет: от напряжения, от отчаянья, от обиды, от неумения по-иному расслабиться. И это было его личное дело. Смелость и отвага, свобода имеют свою оборотную сторону: одиночество и отчаянье. Провести много лет подле Ефремова и так о нем написать! Получается прямо по выражению Станислава Ежи Леца: «Хуже нет, когда жизнь прожита с одними, а отчитываться приходится перед другими». Факт и акт публикации статьи оскорбляет, на наш взгляд, память о нем».

Еще один пристаёт: «Удовлетворен ли ты жизнью, какую прожил? Был ли счастлив?

— Понимаешь, все эти понятия счастлив-несчастлив — это несерьезно.

— А что серьезно?

— Серьезно вот это: ведь и эмфизема, и остальное закладывается гораздо раньше. Сейчас бы я этого не допустил. Потому что понимаю, что самое ценное — это здоровье. Вот и все. Я жил всегда достаточно активно. В этом, может быть, характер. Я и пил достаточно серьезно. И курил, конечно. И все остальное...»

Адвокатствует некто: «Он живет в другом мире. И когда спускается из разреженного горного воздуха в тяжелую атмосферу асфальта, то способы, которые он применяет, чтобы сохранить свой мир, осуждать не нам».

И совсем уж откровенно: «Но Олег Николаевич, слава тебе господи, не в мавзолее лежит, а рядом со Станиславским. И по такому случаю у тех же древних было иное изречение: *De mortuis — veritas*. Что значит — «О мертвых — правду»».

В духе *правду и только правду* выступает любой литератор, пишущий в рассуждении быть объективным, от себя, о времени, о себе во времени, о виденном и пережитом лично, и я тоже хотела бы о времени, о себе, только правду. Ее, к счастью, нет, но искать надо. Этический кодекс биографа? Его нет. *Писатель* не подчиняется профессиональному этическому кодексу. Его нет. У журналистов, юристов, педагогов есть. У писателей нет. Тем более у театрального писателя — нет и не может быть профессиональной этики ввиду отсутствия соответствующего сообщества. Дело именно в сообществе: профессиональную этику формирует профессиональное

сообщество для саморегулирования. Ввиду отсутствия сообщества театральных писателей у единичного специалиста, называющего себя театральным писателем, тем более руки свободны. Из записных книжек Ильфа: «Книга высшей математики начинается словами: «Мы знаем». Помоему, любой мудрый биограф перед началом сочинительской деятельности должен вывешивать баннер с этой абсолютно одесской фразой Ильфа на рабочий стол — или прямо на стену. Чтобы чувство юмора не оставляло его до слова *Fin* ни на секунду. И к Ильфу добавить эпитафию из Есенина:

К черту чувства. Слова в навоз,
Только образ и мощь порыва!
Что нам солнце? Весь звездный обоз —
Золотая струя коллектива.

— На все это я бы ответил фразой из моей статьи о Питере Бруке: «Знание Бруком Шекспира даже противно, так и хочется ему сказать: «Питер, ну попробуй, отнесись к Шекспиру по-новому». Хотя все равно, когда он ставит Шекспира, он всегда открывает его заново». Пусть и они откроют книгу своей памяти заново.

*

— Катастрофа. Годы с воровским привкусом. Время убивает. Каждый ранит, последний убивает: надпись на средневековых часах. О девяностых общество не договорилось до сих пор. Нет общего мнения: для одних те годы «лихие», для других — «святые». Одни получили небывалые возможности, другие — и их большинство — вдруг оказались нищими...

— Ты, вероятно, тоже осталась в нищете — но ведь работала. Вот и я работал. Ответственность за семью — а театр моя семья — поставила нас всех перед выбором: что теперь понимать под современностью? Она стала ядом. Вместо желания творить современность и говорить о ней — поиск репертуара, который отрицал бы ее новые постулаты.

— Сейчас это называют модным словом «токсично». Олег Николаевич, в 1999 году вас изобильно интервьюируют. Журналисты всегда где-то рядом. Вопросы почти всегда одни и те же. Даже про «елки». Мне вообще нравится, когда возвеселившийся на свободе люд задает

прямые милые вопросы вроде: «А подрабатывали вы, главреж МХАТ, елками?» Ладно царь, гусар, следователь милиции — это все понятно, а вот как у вас по части Деда Мороза?

— Нельзя сердиться на журналистов девяностых. К 1999 году они уже привыкли к апологии чепухи, но с другой стороны, что ж — елки так елки. У меня была 20 января встреча со слушателями на радио при знаменитой газете, и там меня про Деда Мороза и спросили в прямом эфире. Ну я и рассказал. Слушайте: «Раньше елочная «страда» была единственной возможностью как-то заработать на весь год. Поэтому все-все артисты этим занимались. Я вам могу рассказать самый запомнившийся новогодний случай. Во времена Сталина Кремль был закрыт абсолютно, можно было только по большому благу попасть в Оружейную палату, но проверяли, кто ты, кто твой папа, дедушка, бабушка... А Никита Сергеевич Хрущев открыл Кремль для граждан. И за три дня до Нового года вдруг у него возникла мысль устроить Кремлевскую елку в Георгиевском зале. Поручили сделать все в три дня замечательному режиссеру Иосифу Михайловичу Туманову. А мне очень хотелось побывать в Кремле, и я согласился там играть. Те актеры, которые приходили вовремя, надевали костюмы стрельцов (их взяли в Большом театре, а к концу пик приделали звездочки), а потом шли рядами по Георгиевскому залу, окружали елку, наклоняли эти пики, и елка зажигалась. Но кто опаздывал, должен был импровизировать танец вокруг елочки, что было очень неловко... Так что свою первую «осаду» Кремля я запомнил очень хорошо».

— Я давно догадалась, кто в вашем окружении главный Нестор-баснописец. С кого спрашивать и за историю «Современника», и за выдумку с кровавой клятвой в Школе-студии... А ведь нехорошо детей-то обманывать, Олег Николаевич. Они ведь в отличие от меня ваших дневников не читали, правды знать не могут, верят всему, что скажет авторитет. Вы даже Смелянского этой сказкой про клятву околдовали, а ведь умнейший человек.

— Легенда необходима. А раз уж ты так крупно начитана в моих правдивых дневниках, цитируй сама. Собственно, ты так и делаешь. Что ж, я не против. Однажды кто-то должен был стать их читателем, для кого-то я писал все это, а мой отец Николай Иванович собирал всё. Любую мою бумажку — даже промокашки из какой-нибудь тетрадки по химии.

— В том же прямом эфире вас спросили о зодиаке, приметах, и вы не смущаясь выдали слушателям то, что им и хотелось.

— К 1999 году все уже начитались гороскопов всласть. Все, кто мог и хотел, поверили во все, чего просила душа. Ну что ж, я им и сказал, что

календарь астрологический интересно бывает почитать: что как подумаешь об этом немножко, и как-то полегчает. Сказал, что я Весы, поэтому склонен к компромиссу. А по году — Кот. Поэтому в любых передрыгах все равно на четыре лапки приземляюсь. Во всяком случае, даже из каких-то самых безвыходных положений выходил.

— То есть вы научились говорить и с этими современниками на их языке?

— Разумеется. Я все, что приятно уху слушателя, поведал в необходимых красках. Спросили — с кем я встречал Новый год. Сказал, что с Михаилом Роциным. Мише, кстати, тоже недолго оставалось. Он успел дописать книгу о Бунине для «ЖЗЛ», о чем мечтал давно. И роман его, представьте, вышел в журнале 1 октября 2000 года, когда мои друзья выпустили в Художественном театре мое завещание, моего «Сирано». В тот же день. А я успел сняться в фильме по Чехову. Мы вообще что-то успели, я думаю.

— Ваша с ним общая работа в театре прославила его как чуткого к современности литератора. Я читала и роман, и его рассказ «Бунин в Ялте», и с его трактовкой Бунина не соглашалась, все это казалось неподлинным. Будто он вырезает и подкрашивает маску, самим же Буниным на себя пристроенную. Позволю себе длинную цитату. Впрочем, в 2020 году гениям, в ней упомянутым, одному 160 лет (Чехову), другому 150 (Бунину), можно и процитировать Роцина по хорошему совместному случаю:

«Да, вот уж повезло так повезло: жить у зимнего моря, опять в Ялте, одному, под дождем и туманом, в самом милом доме на свете, в Белой Даче, у Чеховых, где даже половицы и деревянные ступени, чудится, скрипят о порядочной, сознательной и полезной жизни, жить опять без денег, а потому и без малейшего соблазна и отвлечения, без жены, без семьи и без дома — это уж, видно, на роду ему написано — и день за днем отскабливать, отмывать душу от нагара и накипи жизни, зализывать новую свою рану, открывшуюся там, где и старая еще не заросла, — нет, прекрасно, прекрасно стало, и вот так бы всегда...

Вот так бы всегда! Потому что хватит, хватит, ведь тридцать один год! А что сделано, что успелось? Только жалкая, тысячная доля того, чем он жил, мучился, страдал и думал, перенесена в художество, в искусство, да и то это вторичное, неглавное, еще не свое, не самая его суть и душа — что-то другое. Что бы там ни писали и ни говорили о нем, он-то знает. «На край света», первый его сборник, девять рассказов, — нарочно девять, потому что он всегда чувствует магию чисел: девять, семь, одиннадцать, — «сочувственно встречен прогрессивной критикой». Но как он скуден и

слаб, как осторожно традиционен, да и что в нем? Нищие старики, голодные дети, томящийся на летней даче студент, печальное свидетельство о жалкой людской жизни? Но об этом все пишут. А Горький или Короленко умеют об этом много лучше, им и карты в руки. А он пережил нищую и горькую свою юность, любовь, смерть, кажется, испытал уже все радости и страдания, и где это все? И недаром его известности хватило на одних литераторов и поэтов — до читателя же, до России не разбежалась еще, не разошлась круговая его волна — мал камешек брошен. Писатель разбивает покой вод, и потом идут, идут круги, задевая один за другим все слои общества: бросок короток и быстр, жизни не хватает, камень давно на дне лежит, а круги всё расходятся, потом отражается и обратно идет волна, и расходится снова, распространяясь уже в иных временах и поколениях. Так происходит с Гомером, Плутархом, Библией, Пушкиным. Потому что не камешками падают в воду — глыбами, снарядами броненосца, метеоритами. Потому что не тратят себя на пустое, не расходуют искру божью невесть на что.

Нет, довольно, прощай, жизнь! Прощай! Хватит просто жить, безумствовать, пропадать в горячем лоне твоём, испепеляться твоими соблазнами. Прощай, охота к перемене мест, ветер скитаний моих, тоска от одного вида парохода или вагона, запах дороги, тяжесть чемодана в руке, мучительное влечение неведомо куда и трепет ожидания новых встреч... И любовь, прощай, довольно любви, нет больше любви, та обманула и эта, и что ж рыдать в полынной одесской степи, что ж разрывать сердце? Как он плакал тогда, господи, — мальчик! — и хотел убить себя от горя и обиды, да и как не убить: его Варя, пять лет такой любви, и вдруг замуж! За друга, за Арсика Бибикова! «Уезжаю, Ваня, не поминай меня лихом...» (Что это, как странно, что он теперь, расставшись с Аней, вспоминает отчего-то не Аню, а Варю?) Да, довольно любви.

Но прощай и ты, тайное, мужское, взрослое, животное, непонятное и непреодолимое, нечистое вожделение, ты, измена желтая, смертельная и всегда оставляющая в живых, прощай и ты! Я выдумаю это лучше, чем бывает на свете, потому что это правда, что, «полюбив, мы умираем»... Прощай и ты, страстное увлечение всяким новым лицом, новым местом, ты тоже прощай! Меня тошнит от моей наблюдательности и жадности, я переполнен накоплением — хватит. Надо отдавать, а не вновь и вновь брать с дрожью и жаждой голодающего, без остановки, впиваясь до тех пор, пока не выпьешь до конца, не отведаешь, не раскусишь и не затолкаешь про запас за щеку, как хомяк, как обезьяна. Хватит!»

— Зря ты нападаешь на тракторку. Это же писатель, ему можно. Ведь

он честно указывает жанр: рассказ, роман. То есть художественная проза, в ней вымысел и возможен, и, бывает, желателен, чтобы выхватить и ярче высветить деталь.

— У меня с вами — тоже роман.

— Думаю, многие поймут правильно. Хоть здесь и нет вымысла, но пусть называется — *роман*. Мои дневники цитировать можно, а полностью публиковать не стоит. И стихи не надо. И трагедию мою не ищи. Я ведь не написал так называемой актерской книги, хотя многие написали.

— Многие актеры, кстати, прекрасно пишут. А читатель с удовольствием покупает, чтобы заглянуть им в душу и понять, где маска и где душа.

— Вот именно. А поскольку актеры никогда сами этого не знают, то Бог в помощь читателям.

— На той же прямой линии в январе 1999 года радиослушательница спросила вас о судьбе МХАТа, о его духе и жив ли этот дух. И сейчас, когда во МХАТе им. Горького, в 1987 году оставленном вами на Тверском бульваре, 22, продолжаются энергические процессы, я уже начала понимать, что в зерне роли «Художественный театр» был издавна заложен буйный дух умножения, деления, словом — нестабильности, но приписывать раскольничество продолжают вам.

— Я в радиоэфире так и ответил, что Художественный театр генетически всегда обладал свойством «театра образований». Ты знаешь, что уже на шестой год Станиславский был не удовлетворен состоянием театра и образовал студию на Поварской, руководить которой позвал Мейерхольда. Появилась первая студия, потом вторая, третья, четвертая. Всё это были студии Станиславского, и руководили ими его апостолы. Назовите любой театр в Москве — все равно он так или иначе связан с историей Художественного театра.

— А слушательница настаивала: правда, что последний раздел театра произошел из-за ваших личных разногласий с Дорониной?

— Я ей сказал: «Боже сохрани! У нас самые прекрасные отношения». Но народ требовал гарантий мира: «То есть вы с ней сейчас общаетесь?» Я говорю: «Иногда — конечно. Как и раньше. Но когда происходило это разделение, все было более принципиально и сложно. Личность Дорониной как руководителя МХАТа имени Горького возникла не сразу. Сначала это разделение предполагалось под единым мхатовским титулом... Ушли те актеры, которые были со мной связаны или лично, или были моими учениками. Я никого не выбирал, не назначал. Когда тот МХАТ стал избирать худсовет тенденциозно, с участием партийной организации, это

возмутило часть коллектива. И, как сейчас помню, Олег Павлович Табаков сказал: «Пойдем в другой зал и там изберем свой худсовет». И часть актеров просто покинула собрание, а потом и ушла. А вовсе не потому, что я выбирал лучших».

— Но радиослушатели не успокаивались и требовали объяснений: необратимо ли разделился МХАТ. Требование единства тоже заложено в нем, на мой взгляд, генетически. И многие до сих пор мечтают воссоздать единый МХАТ (или МХТ), как и восстановить СССР — мы уже говорили, что два этих явления чем-то похожи и распад обоих для многих стал личной драмой.

— Ну да, понимаю... К счастью, в конце эфира позвонила девушка, призналась мне в любви и предложила испечь пироги. Так-то лучше. Советского Союза я не разваливал точно, пироги заслужил. Может быть, даже любовь, но девушке-то откуда... А я слушал и опять вспоминал Брука. Из его «Манифеста шестидесятых»: «Культура никому еще не приносила добра. Ни одно произведение искусства пока еще не сделало человека лучше».

...Помните фанерный щит с овалом для лица? В парках приморских городов они попадались на каждом шагу: бравый вояка, на коне, в роскошной форме, а вместо лица дырка, в которую можно вставить свое лицо — и стать на две-три секунды фотосъемки маршалом. Или девицей-красавицей. Или космонавтом. Незатейливый аттракцион пользовался большой популярностью. Но если в парке маршал-красавица это отдых и микротеатр в костюмах, то в идеологической борьбе все серьезно. Надо отразить — есть. Надо бороться — есть. Мечта диктатора! Она никогда не сбывается. Человек постоянно не укладывается в теории. Прокрустово ложе скрипит, залитое кровью, но в конце концов разваливается.

Маркс ошибся; у человека значительно больше желаний, чем аппетит. Ленин таял при слове *Маркс*. Сталин таял при слове *Ленин*. Россия растаяла в девяностых при слове *деньги*. Ефремов ни от чего не таял, кроме театра. Но *это много*, как говорит героиня Галины Волчек в фильме «Строится мост». Волшебная, неземная сценка, скорей пересмотрите. Там, на теплоходике...

Дон Кихот на Новодевичьем

При слове *девяностые* все равно ярко вспыхивает легендированный экран, и там у каждого свое. Из числа совестливых людей, околдованных русской культурой, мало кто выжил. В 1993 году, 26 июля, не стало Владимира Лакшина — ему было всего 60 лет. Преемником его на посту председателя Чеховской комиссии РАН стал Олег Ефремов.

Вдова Лакшина рассказала мне о своем чудесном воспоминании. Она никак не ожидала, что О. Н. — нежный. Летели в Таганрог по чеховским делам на самолете, почему-то военном, и Олег Николаевич окружил ее необъятной, неслыханной заботой, и Светлана Николаевна удивилась этой нежностью так сильно, что по сей день вспоминает ее как чудо — почему? Имидж все-таки страшный зверь.

1 октября 1993 года в Камергерском переулке был открыт магазин «Чай, кофе и другие колониальные товары». Это название Ефремов взял из семейной истории Чеховых. Он мечтал превратить свой переулок в живой — тут большими буквами — ЖИВОЙ чеховский, мхатовский уголок Москвы, видел там и вишневый сад у входа в театр, и магазин, и аллею для променада и другие — чуть не сказала декорации — нет, ожившие слова и чувства. Для ощущения.

Сейчас в начале Камергерского, давно ставшего прогулочной зоной Москвы, можно видеть зеленоватый памятник Станиславскому и Немировичу-Данченко на высоком постаменте из серого финского гранита. Открыт осенью 2014 года. Скульптор и архитектор Алексей Морозов. Двухфигурная бронзовая композиция. Подставка под Немировичем приподнята, чтобы рост у основателей был примерно одинаков. Они смотрят в сторону Газетного переуллка, а пяти-семи метрах от памятника у них микроскверик: лавочки, зеленые насаждения (не вишни) и цитаты из Пушкина, выбитые или, может, вырезанные на бетонных столбах. Идешь мимо МХТ — видишь вполне посещаемые кафешки, ресторан «ЧеховЪ» при театре, первый в очереди. То есть из мечты Ефремова о чеховском сегменте города некая часть реализована. А главное — Художественный театр имеет там свою историческую прописку. Там же, в ряду зданий, исторически вписанных в театральный комплекс, есть Музей МХАТ, единственный в мире музей одного театра. Он открылся 29 апреля 1922 года — на девять месяцев старше СССР. Официальное открытие было позже, в 1923-м, но в год создания СССР чуткий Станиславский объявил

артистам труппы, что надо собирать документы. Теперь там есть всё.

Даже если вы никогда не были в театре, пройдите по Камергерскому, остановите взор на витринах театра, а потом на козырьке подъезда и надписи под ним *Музей МХАТ*. Пусть вострепнется мысль, пусть забьется ваше живое сердце. В музее собраны свидетельства о великих, страстных сердцах, уже переставших биться. Но их обладатели знали благодаря чуду преобразования купца в режиссера, что такое творчество. Вопрос о праве человека на творчество по сей час не решен в профессиональной догматике: самая острая тема на свете — и самая недискуссионная. Каковы права человека и есть ли они? (Разумеется, профаны уверены, что вопрос решен, а творчество это *такое*, ну кайф, ну удовольствие!)

Человек Ефремов вымечтал маленький магазин с названием, отсылающим прохожего, даже самого невежественного, к магазину Павла Егоровича Чехова в Таганроге. Это реперная точка. В магазине отца мальчишка Чехов познавал жизнь изнутри. Познал уж — и поехал учиться на врача; специализация — гинеколог.

Сосредоточьтесь: магазин открывается 1 октября 1993 года. Это день рождения Ефремова, его друзья по сию пору собираются 1 октября и разговаривают, вспоминают. Но в тот день того года Белый дом на Краснопресненской набережной уже обнесен блестящей, ненадеванной колючей проволокой. До его расстрела остается три дня. Тогда я ходила вокруг дома, разглядывая мизансцену, и понимала, что по-хорошему уже не договорятся. Мне лично уже было понятно, что на днях закончится и моя политическая журналистика. Я была в те годы парламентским корреспондентом, аккредитованным при Верховном Совете, с удостоверением пресс-центра. Все дни после указа Президента Российской Федерации № 1400 я провела на работе. Когда здание Верховного Совета обнесли колючкой, мое парламентское удостоверение стало сбоить. Пройти сквозь оцепление было сначала трудно, потом невозможно, а 3 и 4 октября — смертельно опасно.

А магазин «Чай, кофе и другие колониальные товары» волшебным образом распространял ароматы, а его доброжелательная хозяйка Мария Михайловна Ключа излучала приветливость, создавала незабываемый уют. В октябрьской Москве мало кто понимал, что происходит. По телевизору года два уже показывали полусонных людей при галстуках и депутатских амбициях, принимавших какие-то там законы, которые ни на что не влияли. Теперь они якобы вдруг очнулись и вооружились, их расстреляли из танков вместе с простыми безоружными людьми, вставшими на их защиту. Делов-то...

Входить в магазин как в домик, обустроенный именно в чеховском понимании доброты, артисты Театра научились мгновенно. Над магазином, прямо над головой хозяйки, на втором этаже театра, находился кабинет его главного режиссера. Представили? Ефремовский кабинет словно рифмовался с крошечным чайно-кофейным магазинчиком, повторявшим имя Чехова-отца и его дела, бывшего в XIX веке в Таганроге. Об отце Чехова, Павле Егоровиче, всех родичах и предках Чеховых, сейчас пишет роман замечательный человек, актриса Татьяна Бронзова, в ефремовское время работавшая завтруппой МХТ. Всё рифмуется, все историко-культурная силлаботоника — точно не верлибр.

Все хорошо было в Камергерском 1 октября 1993 года, и никто не думал, что через три дня газете «Аргументы и факты» придется публиковать заметку «Музы стонут, но держатся» — о полупустых театральных залах и возврате билетов. Газета не замечала, что кровь в Москве льется не киношная. Горожане боялись выходить на улицы, но бизнес есть бизнес, иронизирует газета, и казино «Арбат» работает «в расстрелянной высотке на углу Нового Арбата и Садового». Корреспондент, заметно удивленный жизнью, добавляет: «Работает даже «Инфлототель» на борту теплохода «Александр Блок», пришвартованного возле самого «Белого дома». Что пришлось пережить персоналу здешнего казино и гостиницы, можно себе представить: с трапа теплохода отстреливались снайперы, по набережной металась разъяренная толпа. Но как это ни парадоксально, наибольший ущерб теплоходу нанес ОМОН: один из омоновцев, пришедших проверять документы, случайно погасил свет и начал палить из автомата. К счастью, пострадали только стоявшие в офисе компьютеры да оказался простреленным потолок...» То есть сумбур вместо репортажа, но характерный. Понятно, что «отстреливающиеся снайперы» лишают данное произведение права на достоверность, но это иллюстрирует уровень шока.

Через сутки после расстрела еще более высокий уровень явят 42 деятеля отечественной культуры в своем знаменитом письме, что вылез фашизм и надо давить. Одни быстро смекнули, что стилистика смахивает на сами-понимаете-что, и сказали, что не подписывали его. Другие до сих пор говорят, что и второй раз подписали бы. Одни, другие, третьи — в те дни не было ясности ни у кого, почему случилось неслыханное. Невозможное — как оно возможно? Из танков стрелять в центре мегаполиса в офис государственного учреждения, со всех сторон окруженного жилыми домами. Это как?

3 октября из Рима в Москву прилетел всемирно известный режиссер

Питер Штайн и дал интервью «АиФ», где высказал сильную мысль: «России нужна пьеса о правовом государстве». Трупы с улиц убрали быстро...

(10 декабря 2019 года в РГБ^[30] снова объявили эвакуацию «в связи с угрозой возникновения пожара». Как вчера. Всем пришлось выходить на мороз — уже не смешно. Через пять минут отменили. Телефонный терроризм. Библиотека работает, я сижу в зале № 3 и думаю: выйдет книга «Олег Ефремов», и надо написать вторую — как я писала эту, основную. Приключения каждый день.)

Народный артист СССР, литовский музыкант Саулюс Сондецкис 10 октября 1993 года выступил в газете «Московские новости» с типичным для тяжелых времен воззванием *за все хорошее против всего плохого*: «Разумеется, мы на стороне демократической России и против попыток загнать людей в старую коммунистическую систему. Когда я смотрел телевизионные кадры CNN и видел, как в Москве боевики с красными флагами нападали на безоружных милиционеров, в моей памяти вставали картины недавнего прошлого...»

Цитата характерна для тех лет: глубоко старосоветские люди, привыкшие читать между строк до перестройки, но вдруг освоившие прямое чтение и быстро привыкшие к прилюдному поиску правды в СМИ, не успели сообразить, что девяностые — это уже другое время. По инерции даже взрослый, умный, талантливый человек продолжает верить медиа, авторитетным станциям и даже мысли не допускает, что в действительности что-то могло быть не так, как смонтировано для репортажа.

Те же проблемы встали перед театральными деятелями. Особенно страшен внутренний разлад: когда хочешь сказать правду — и уже не знаешь, кому и какую. Мэр Москвы Юрий Лужков дал в те дни интервью «В мирное время Москва не знала таких потерь», где абсолютно верно заметил: «У меня ощущение, что многие беды можно навлечь, муссируя их на телевидении, в прессе». Наступало время новых отношений между обществом и СМИ, общество спектакля: *La Société du spectacle*, как назвал еще в 1967 году свой труд Ги Дебор. Наше общество понятия не имело, что дозреет до того состояния, о котором французский философ предупреждал давно, а хуже того — предсказал, что в обществе спектакля умирает демократия. К сожалению, к 1990-м годам в России никто, кроме узких специалистов, не читал европейских философов, а если и читал, то не мог поверить в главную мысль: когда ты в обществе спектакля, ты не можешь

просто так встать и выйти.

В ноябре 1993 года Борис Ельцин вручил орден Дружбы народов Олегу Ефремову и Олегу Табакову (ректору Школы-студии МХАТ). По той же прекрасной инерции жизнь в обществе продолжалась в привычных декорациях: деятели культуры — молодцы и начальство одобряет их заслуги орденом. Еще никто из персон, упомянутых в данном абзаце, не подозревал, что через шесть лет (31 декабря 1999 года) Ельцин уйдет в отставку, Ефремов той же осенью уедет лечиться во Францию и там узнает, что подлечиться можно, но оперироваться нельзя, поскольку вдобавок к эмфиземе обнаружен застарелый туберкулез легких, а Табаков в 2000 году станет руководителем МХТ и до конца дней своих будет формировать продюсерский театр. То есть Ефремов как апостол Станиславского — это режиссерский театр, а Табаков — уже продюсерский, и с этим уже ничего нельзя было сделать в том 2000 году, когда один Олег сменил другого на посту руководителя МХАТ им. Чехова в Камергерском переулке.

В декабре 1993 года была избрана Государственная дума и принята новая Конституция. В ней все прекрасно и возвышенно. Прав и свобод сколько угодно. Я люблю в ней статью 13 особенной любовью. Вот ее начало:

«1. В Российской Федерации признается идеологическое многообразие.

2. Никакая идеология не может устанавливаться в качестве государственной или обязательной.

3. В Российской Федерации признаются политическое многообразие, многопартийность».

Именно многообразие, *плюрализм*, впервые попавший в речь советских граждан при перестройке, а в идеологические времена смертный грех, является сутью этой статьи ныне действующей Конституции РФ^[31]. Именно он — самая жесткая боль для сознания. Плюрализм абсолютно трагичен, поскольку все, получается, по-своему правы, а это уже как минимум Шекспир.

С января 1994 года коллегия Министерства культуры задумалась о грядущем юбилее Художественного театра (1998) и постановила обоим театрам праздновать его вместе, оставив распри в прошлом. Об оставлении распрей писали газеты. Возможность единения не анализировалась, до события было еще далеко.

В 1994 году на сцене МХАТ им. Чехова появился спектакль «Борис Годунов». Репетиции начались еще в 1989 году, но тогда спектакль поставлен не был. И вот вышел. Были фурор, многократные вызовы на

поклоны, изобильная пресса. Припомнили всё. Обнаружили усталость, даже страшную усталость актера, сыгравшего роль царя Бориса — Олега Ефремова. На премьере 27 октября, через год после событий 1993-го, его сын Михаил играл Гришку Отрепьева. Газеты обсудили сценографию, истолковали ее как китч и даже перевели это английское слово для непонятливых — клюква развесистая. *На рынок работают* в МХАТ им. Чехова, ах они такие-растакие, а ведь было у Ефремова хорошее прошлое, когда этическое «начало, миссионерство, проповедничество» отличало ефремовский «Современник», эта же энергия питала его постановки в неделимом еще МХАТе... и так далее. На мой взгляд, Ефремов к премьере «Бориса Годунова» уже так ясно понял, в какую этическую западню попала страна и что кроме как в классике ему негде искать ответы. Трагик встал во весь рост и вышел на подмости. Понять его боль было уже некому.

— Вам часто припоминали, Олег Николаевич, современниковское прошлое — в духе *что же ты, главреж, не то делаешь нынче?*

— Я уже не мог читать газет, ложь кругом, да и некогда было, но добрые люди передавали. В девяностых многие не понимали, в том числе пресса — или особенно пресса, — что происходит и с какими мерками надо подходить к жизни вообще, к театру в частности. О нашем «Годунове» было и *спектакль прекрасен, и еще один триумф* — и кажется, что главная задача режиссера свелась к тому, чтобы *ряженные выскочили вовремя, а вояки перекололи кого следует*. Писали, что все выглядит дорого и теперь даже с безработицей в театре покончено — много народу на сцене, все вышли.

— Одна заметка была прямо издевательской: «...зачем такой ценой, когда трагикомедию, происходящую сейчас в Москве, совсем задаром можно видеть на улицах или прочитать в газетах? Тем более что кремлевские тайны неподалеку от Камергерского переулка ни для кого уже не тайные. Смута? Пожалуйста. Заговор? Сколько угодно. Воровство в верхних эшелонах? Доказательств не требуется. Остается одно — ждать самозванца». Ноябрь 1994-го, «МК». Фантастичность в самом тоне. Как? В возлюбленном Кремле что-то уже не так? Возлюбленный — уже бывший? Да вроде нет. Тогдашнему президенту еще вторично избираться, а в новогоднюю ночь 2000 года еще прощаться с народом, извиняясь, и уходить досрочно. До всего этого еще пять лет, а ему уже, простите, шьют дело, и где? В одной из самых демократических газет. Что такое?

— «Московские новости» вжарили еще горячее. Об игре актеров писали: «Один, что-то невнятно бормоча (кажется, стихи Пушкина), бьет прямо в морду собственной жене». В те дни в выражениях пресса уже не

стеснялась. Она года три как почувствовала полную свободу и училась ею пользоваться, а время ей выпало слишком суровое, чтобы сразу освоиться.

— До сих пор не освоилась, а уж четверть века минуло. Справедливости ради заметим, что газета «Культура» все-таки дала разбор почти на полосу, отметив и «органику Ефремова-актера», и то, что «Ефремов сыграл в Годунове сразу всех правителей России — от Рюриковичей до Ельцина». Однако заголовок был уже из модного регистра, *цепляльнй*: «Ай да Ефремов! Ай да сукин сын!»

— Да уж. Написали, что этот спектакль *о бессилии любой власти в России*. До такого еще додуматься надо. Хотя о поведении власти мы в ту пору думали непрерывно все — совершенно того не желая. От любых форм ее участия в жизни народа Россия к девяностым годам XX века устала чудовищно. На моих глазах сменилось много властей, и я тоже чудовищно устал, только в отличие от публики — зрителей и газетчиков, включая театральные критиков, — на мне уже несколько десятилетий лежала реальная ответственность за каждое слово, каждый поступок. Коллектив театра — это не совсем обычный трудовой коллектив. Понять, что такое руководство театром, может только тот, кто этим занимался.

— В 1995 году о вашем «Годунове» продолжали писать, не щадя красок, и если бы всю мощность обрушенной на спектакль критики пустить по проводам, можно было бы дать электричество в неосвещенные районы. Фиаско царя на театральном троне! Ах, если бы ему хватило мудрости остаться в своем доме (опять о «Современнике», ясное дело). Но в своем доме у него, видите ли, случился один-единственный неуспех — то есть «Чайку» не сдюжил, и вот после этого он не смог-де оставаться с нелюбимой женщиной, то есть с театром. Это написано в 1995 году, через 25 лет после вашего ухода из дома, *который построил Олег*. Я не понимаю, как вы выдерживали натиск урагана, в котором и любовь (всегда), и ненависть (часто), и непонимание (хроническое), и еще черт знает что и сколько...

Напомню: за пять лет до постановки уже была попытка «Бориса Годунова». В 1989 году Ефремов репетировал его вместе с Розой Сиротой. Как всегда, репетиции начинались с обзора текущих событий, но тогда еще шла перестройка, в которую Ефремов верил. Теперь не было перестройки, был ужас и грязь (его слова), теперь другой Борис и другой «Годунов».

В середине девяностых поездка: Ефремов на Енисее, на семинаре о некоммерческих театрах. Диалог в каюте Ефремова, там же телевизионщики. Говорили о постановке «Иванова», сделанной в Америке. Ефремов: «Один месяц такой работы, как у них положено (делать одно, только одно, ни на что не отвлекаться), равен нашим трем месяцам как минимум. Я уж потом посылал все это. И он уж меня боялся». Реплика о правилах, установленных профессиональным союзом для артистов и режиссеров: поработал час — обязателен отдых пять минут. Он не признавал этих правил: в искусстве не может быть отдыха! «Ведь это ж идиотизм: делать перерыв на пять минут, когда, может быть, в этот момент открывается истина!»

Улучшать и перестраивать весь мир мы были готовы по определению. Отказаться от идолов — нет. Готовы тетешкать и произносить с тихим пониманием расхожую фразу поэта: *времена не выбирают, в них живут и умирают*. Она снимает ответственность с нас самих, а у Ефремова — природный дар ответственности. Как все врожденное — мучительный.

Вопрос о временах — спорный. А вдруг выбираем? Вдруг мы все выбираем? И родителей, и родину, и время? Я давно исхожу из тезиса, что мы как духовные сущности рождаемся для урока. Если б это было не так, то ни озарений, ни судьбы, ни еще каких-либо примет невидимого мира мы никогда и не ощущали бы. Тем более никогда не произносили бы слова *гений*, поскольку оценочный привкус был бы пуст и бессодержателен. Он уж точно не намекал бы нам на высокое послание. Да и собственно речь была бы не нужна, вместе с эстетическими потребностями.

У Ефремова отношения со временем были похожи на религиозные. Он говорит о современности тоном кладоискателя. Роскошным мхатовским тоном с акцентами непередаваемо убедительными.

Как-то раз на Туманном Альбионе он поговорил с писателем Игорем Померанцевым об оттенках вкуса шотландских виски. По словам Игоря Яковлевича, собеседники продержались в теме, не повторяясь, около часа. Это много, попробуйте сами. Прошли десятилетия. Мне довелось пообщаться с И. Померанцевым и спросить у него следующее:

1) «Есть множество обстоятельств, определяющих нищету или состоятельность Я», — пишете Вы в эссе «Одной ногой в перегнутое». Я задумалась над *множеством*. Попыталась увидеть *обстоятельства* списком — и приложить к судьбе Олега Ефремова, от одного лишь имени которого — когда я говорю, что пишу о нем для «ЖЗЛ», — мои современники вспыхивают и немедленно раздражаются, каждый в меру воспитанности, начитанности, насмотренности, бурной и противоречивой

реакцией, словно не прошло двадцати лет со дня его ухода. Есть ли, на Ваш взгляд, в его медиаобразе, сложенном из киноролей, трех театров и легенд, нечто, что было бы сейчас полезно для увеличения объема знания о России?

2) «Но про самое главное в выпусках новостей никогда не говорилось: про то, что в Вероне юнец смертельно влюбился в юницу, что в Марракеше англичанин среднего возраста не может оторвать глаз от ключицы мальчика-араба, что в Киеве перевели на украинский стихи Поля Элюара...» — говорите Вы в эссе «NEWS».

Эффект Ефремова в «Современнике» 1956 года всего-навсего такими новостями, помоему, и был обусловлен: у человека есть свой голос, у двоих бывает любовь, у народов есть более достойные занятия, чем война.

Возможен ли этот эффект — *еще раз про человека*, если перефразировать название фильма, — в современном искусстве Запада ли, Востока ли? Наука и техника уже дали робособаку, а в близком будущем обещают сильный ИИ (*artificial intelligence, AI*), которому человек с его голосом, любовью и достоинством чужд принципиально. Не является ли попытка творить сейчас чудовищной иллюзией, галлюцинацией, инерцией очень условного рефлекса?

3) Какая идея должна доминировать сейчас в честном разговоре о любом виде искусства? Идеи человека и любви, условный *рефлекс Ефремова* с его ежедневным заклинанием «нужна правда», — не пустой ли разговор на краю пропасти? Помните, как в Вашем эссе «Дети поднебесья»? «Дорожка в нескольких саженях впереди круто опускалась книзу, и я глядел, как на этом изломе исчезали сначала ноги, потом туловища, потом головы... Я ждал с жутким чувством, когда исчезнет ярко-белая шляпа дяди Генриха, самого высокого из братьев моей матери, и наконец остался один...»

Игорь Померанцев ответил:

«Дорогая Елена, простите, что отвечаю с опозданием. Уверен, что Ваша книга об Олеге Ефремове будет интересной (сужу по Вашим вопросам). У хорошей книги, в отличие от театральной постановки, думаю, больше шансов жить долго. Поскольку Ефремов был лицом московского времени в течение нескольких десятилетий, разговор, размышления о нем ценны вне зависимости от его вклада в искусство. Другими словами, Ефремову повезло, что Вы пишете книгу о нем. Честно говоря, московский мир был для меня далеким, и не только географически: я жил в провинции, сначала в Черновцах, после в Киеве, и как образцовый провинциал любил модернистов вроде Джойса и Пастернака. Столичные художники создавали

каноны, а провинциалам приходилось ютиться у кромки, у края культуры. В молодости я бывал наездами в Москве и Ленинграде, что-то смотрел на столичных сценах, но силовое поле австро-имперской культуры не отпускало меня, и в конце концов забросило в Прагу, где я живу уже дольше, чем в любом другом месте Европы. Сознаюсь, есть у нас с Вами точка пересечения: давным-давно на фестивале в Эдинбурге мы с Ефремовым минут сорок разговаривали с глазу на глаз, просто так, без магнитофона. У нас была общая тема: местный скотч. О чем еще могли говорить в Шотландии два джентльмена, которых крепко связывал родной язык?»

Лицо московского времени в течение нескольких десятилетий. Применю-ка я разоблачение приема: лицо московского времени. Лицо. Московское время. Говорит Москва. Надо посмотреть на лицо — и в лицо. Все маски сняты временем, лицом которого он был. Был? Мы говорим СССР, подразумеваем О. Н. Ефремов, Герой Социалистического Труда. Да?

Лицо Ефремова обзывали — любя, конечно, — разными словечками, но чаще зооморфными. На любом лице виднее всех частей нос. *Литература носа* велика. Мировая популярность носа истекает из его фаллической символики, так говорят ученые. Предположим, что нос есть символ фаллоса. Что это значит в нашей московской жизни? Гоголевский нос похулиганствовал в Петербурге и теперь теснится в прихожей учебника по литературе, где холодная от ужаса училка пытается доказать подросткам, что нос — это не то, что они подумали. А они уже давно не думают. Тем, о чем она, училка, подумала, они давно и радостно пользуются вовсю.

Он репетирует «Сирано де Бержерака» и покидает этот мир. Николай Леонидович Скорик, работавший над последним «Сирано» вместе с Олегом Николаевичем, говорит, что у того была сперва мысль поставить «Гамлета» или «Вишневый сад». Мысль была в 1999 году, это последнее, что можно успеть. Они поговорили по телефону, расстались, и вдруг через два-три дня звонит Ефремов Скорику и сообщает, что будут ставить «Сирано». Последняя воля главного режиссера Художественного театра им. А. П. Чехова — Сирано. Здесь уже без кавычек. Это серьезно. Серьезнее последней воли ничего нет. И мы снова остановимся на сюжете Сирано подробнее.

Иногда понимание затруднено: ум заходит за разум, когда видишь театр «Современник», возрастающий в своей первой славе, одним глазом, а вторым глазом видишь фильм абсолютно тех же дней выпуска «Рассказы о

Ленине», в котором роль Дзержинского играет Олег Ефремов, руководитель того самого «Современника». Профанное сознание мутится: как так? Дзержинский, революционер-подпольщик, приезжает к Ленину с указанием от партии — уйти из Разлива (в наши дни знаменитый шалаш Ленина — объект повышенного туристского интереса, особенно гостей из Китая), а то опасно, выследят, а уже пора делать Октябрьскую революцию. Прекрасный Дзержинский, тонких черт аристократического лица, с изумительно мягким голосом, внушающим безоговорочное доверие, — это будущий руководитель ЧК? Тот самый, кровавый? И актер, то есть молодой Ефремов, безупречно играющий железного Феликса, одновременно строит молодежный театр? Тот самый, который в 1956 году потряс основы чего-то глубоко советского с первого же спектакля «Вечно живые»? Да, это происходило одновременно: и «Рассказы о Ленине», и «Современник». У меня нет претензии судить-рядить. Еще дедушка Ленин говорил дедушке Плеханову и прочим дедушкам: не убеждайте убежденных. Бороться надо — за болото.

Успокоим свое моральное чувство. Наполнимся простой, бесхитростной любовью к своей земле, на которой происходило и происходит одновременно миллион событий, соединение которых может казаться нечеловекомерным. Как говорили в Древнем Риме, *после того не значит вследствие того*.

Там не говорили и о синхронных событиях. О них еще не знали. Ни граду, ни миру не объяснили, что история — парад интерпретаций. Что жизнь человека неопишима. Что политика как искусство возможного никогда не бывает понятна и доступна широким народным массам, даже если масса — читательская, любит истину и тихо сидит дома. Здесь мы говорили о человеке, который много знал о своей стране. Он жил в трех переломных временах, играл героев каждого из трех этих времен, ставил спектакли, подсказывая стране пути к миру и взаимной любви. Он не ссорил граждан своей страны друг с другом. Отметьте эту мысль как основную: Олег Николаевич Ефремов оставил по себе добрую, теплую память в людях. Выводя эту мысль, я увидела перекошенные лица некоторых граждан, желающих скандала. Ну, поскандальте, от него уже не убудет...

Он — вечный Сирано, который тайно пишет поэтичные письма и вкладывает в уста других людей волшебные слова непостижимой правды. Верит в поступок.

Как сказал мне Александр Галибин, главное в Ефремове — поступок. Способность на поступок определяет человека.

Сирано — его главная роль, в которой он поднялся к небу, пусть и невидимо для зрителей. *Opus magnum* Толстого — книга «Война и мир». *Opus magnum* Олега Ефремова — Сирано. Роль, которую он сыграл в жизни, не на сцене. В своей жизни.

*

Перелетим снова в 1978 год, в фильм «Когда я стану великаном», где Ефремов играет представителя гороно, а его сын Миша — шалопутного Копейкина. Он пишет стихи, занимается карате и намерен всю жизнь драться с теми подлецами, которые играют не свою роль: например Сирано. Мораль читается с первых пятнадцати минут фильма: тот, кто занят чужим делом, — подлец. Многовато, но Миша играет своего Копейкина с убедительностью высокотертого профи. И кому пришло дать его герою гоголевскую фамилию? Благородный разбойник таки, не кто-то, а сам капитан Копейкин просвечивает сквозь решение о фамилии, а поэму Гоголя в год постановки проходили как раз в тех классах, которые фигурируют в фильме. А фраза школьницы Горошкиной: да, Артур Грэй (тоже ведь капитан) бывает только в книжках, а в жизни одни баскетболисты. Руки тянутся к улыбочному эмодзи шириной с гоголевские шаровары, ну которые с Черное море. А как они оба ржут, когда играют это веселое кино, эти веселые ребята! При первой встрече отца и сына первый сидит на столе, второй явился на его суд за срыв школьного спектакля «Сирано не Бержерак». Улыбка старшего, вообще никак не из роли, ничем не обусловлена, и солнечная нахальная лыба сынули-местно-го-злодея с лицом буяна с острова Буяна, сдерживающего свой нрав нечеловеческим усилием, — эти две встречные улыбки (сиречь громовой внутренней хохот) сразу разоблачают прием. И даже самые деревянные головы вдруг озарены пониманием: тут *играют*, (Помните: «Здесь танцуют» — надпись на развалинах Бастилии?) Играются. Всё им игрушки, видите ли. Надо разобраться! А Копейкин и поэт, и сапожник, и Ромео, и все серьезно.

Миша-Петя отдает баскетболисту свои стихи, чтобы тот выдал их за свои, и начинается уже «полный Сирано». Потом идет занимать очередь за билетами для Горошкиной — аллюзия на очереди в «Современник». Ночные очередники поют песню из фильма «Белорусский вокзал» — а фильм-то 1970 года, того самого, когда Олег Николаевич возглавил МХАТ. Понятно, что в очереди, при фонариках, можно было спеть миллион песен — но звучит эта. Из фильма, где бойцы вспоминают минувшие дни. И

получается, что воспоминания о «Современнике» приравнены к памяти о боевых операциях, и живая память — к свежей боли. А финальная сцена, где поэт с авоськой, полной булок, поднимается-опускается и Горошкина смотрит вверх-вниз, и рост меняется, и любовь открывается! И Сирано победил при жизни.

В очередях за билетами в «Современник» стояли, чтобы объединиться. Сейчас очереди за дорогими айфонами — чтобы разъединиться: очередь за понтами. От объединения к разъединению, разные времена.

Трагедия художника — стремление быть всегда современным. Особенно в России. Мощь Ефремова: честно и самоотверженно пройденный путь посланника и трагедия современничества.

Репетиция спектакля «Сирано де Бержерак» 5 февраля 2000 года. Кабинет О. Н. Ефремова в Театре. Запись:

«КОРОСТЕЛЕВ Б. Б. Он ушел драться против ста. А какой результат?

ЕФРЕМОВ О. Н. Сейчас узнаем. Давайте прочтем. (*Читают.*) И давайте подумаем, как играть. Что вам нужно для вашей сцены? Обращайтесь ко мне. Договоримся, много не возьму.

Читать репетиции поначалу трудно, а потом не оторвешься. Я полюбила интермедии, коды — придаточные, оговорки, добавки, — ни одной случайной. Обращайтесь ко мне. Договоримся, много не возьму».

К моменту шутки «Договоримся, много не возьму» О. Н. уже тридцать лет руководит Театром, а до этого еще пятнадцать — «Современником». Много не возьмет — зато с него многое спросится...

*

Итак, 20 мая, 12.00, квартира Ефремова.

У Олега Николаевича в гостях Ольга Рослякова — помощник режиссера, Полина Медведева — Роксана в «Сирано де Бержераке», Станислав Любшин — де Гиш, Сергей Шнырев — Кристиан. Позже подойдет Виктор Гвоздицкий — Сирано. Идет разбор любовной сцены де Гиша с Роксаной.

«Ефремов: Я хотел вас спросить. Какие-то моменты я сам знаю, но что-то может быть и нет. Где есть неудобства, где есть неоправданность для самих себя... Это очень важно.

Любшин: Идем от характера. Эта публика очень цинична. Он «де Гиш» держит ее «Роксану» за руку во время серенады, и это дает ему право идти на свидание. Он пришел с коробкой конфет. Прошел в центр.

Поставил конфеты, потом идет к ней, обнял. Очень конкретно и цинично. Она же девочка, не знает, как себя вести. А он принимает за холодность...

Медведева: А зачем он пришел?

Любшин: Перед уходом на фронт...

Медведева: ...переспать. Я буду защищаться. Я влюблена в другого. И я должна защищаться.

Любшин: А если бы это был Суслов? Ты не можешь защищаться. Он власть имеет. Ее трагедия — зависимость от этой власти...

Ефремов: Интересно... Мое резюме: может быть так и эдак. Как угодно. И весь ваш спор просто стоит на том, что у Станислава Андреевича есть обыкновение. Если он что-либо попробует, ему понравится, он это будет отстаивать.

Любшин: Проявим гибкость.

Ефремов: Ты вот «считаешь», что он тайно идет сюда. Тайно, не тайно, но чего ему бояться? Нечего.

Любшин: Скомпрометировать девушку.

Ефремов: Да плевать ему на это.

Любшин: Вот, подбираемся к характеру.

Ефремов: У меня другое — как замотивировать. Я не за то, чтобы отказаться от этой краски — в этом есть что-то от времени. Но должен быть какой-то толчок для этого.

Любшин: А как его найти?

Ефремов: Раз тебе это нравится, это кидание к ней, хорошо. Давайте и так. Но он пришел, и ему показалось, что она с кем-то, — это самое главное. Что там таится? В будущем надо искать какого-то парня. Мастроянни мне говорил, у них очень трудно бракоразводные дела в Италии проходят. Страна католическая. Мы говорим: бедняжки. А он возразил: наоборот, это хорошо. С любой могу роман завести, а потом ей говорю: я не могу, у меня жена.

Любшин: Объективная причина.

Ефремов: Хороший мужик был Марчелло... Как-то пришел во МХАТ, в Камергерский, я придумал, давай сыграю дядю Ваню. Я ему — ты на итальянском, а мы на русском. В этом что-то есть. У Стреллера, например, в «Вишневом саде» все на итальянском говорят, а прохожий — на русском...

Какие первые слова насчет объятий? Он подъезжает именно к этому юноше «Кристиану», и он даже мысли не допускает, что можно полюбить этого длинноносого... Ты хотел кидаться сразу.

Любшин: «Де Гиш» в этом месте «устал поститься». Но получил

отказ, ее холод его оскорбил.

Ефремов: (после цитаты из текста. — *Ред.*) Не ставь точки (любимое выражение Олега Николаевича. — *Ред.*) (еще одно! — *Е. Ч.*). Мне нравится с пилочкой эпизод, потому в этом есть обратный ход. Остается ее темперамент — и всё. Мы сейчас еще в сомнении, потому что света нет у нас. (Имеется в виду освещение сцены. — *Ред.*) Я не знаю, как будем появляться, черт подери! Может быть, Ольга (Рослякова) знает.

Рослякова: В какой-то степени.

Ефремов: Из середины не стоит, потому что будет натянут тюль.

Рослякова: А если сделать разрез для прохода?

Ефремов: Он не будет натянут тогда. Этим самым он и глубину нам сократит.

Любшин: Я вижу, как Кристиан уползает? Вы хотите, чтобы я его застал?

Ефремов: Именно что не застал. Прибежал, поглядел — никого нет. И тогда сел, может быть, с другой стороны. И после этого — текст. (Репетируют. — *Прим. ред.*) Если Полина начинает пилочкой обрабатывать ногти, это привычно, что женщина этим занимается...

Медведева: Художница мне сказала: у Роксаны на платье пояс с крючочками, где кошелек, веер, пилочка, очки... Она сказала, что в это время это было распространено.

Ефремов: Мы должны иметь это все. Это женщина. А мужчина — что-то другое... Ты, наоборот, делаешь вид, что заканчиваешь свою обыденную жизнь. Вы пришли, а я должна уходить, к сожалению. А я пришел проститься... (Далее — цитата из текста. — *Прим. ред.*) Но не гляди на нее. Нос в нос в этом спектакле нельзя. Хоть Рослякова со мной не согласна.

Италия впереди всех других стран была. Наверное, от Венеции шло, потому что Венеция была центром мировой торговли... Это будет сильная мизансцена, если не очень суетиться.

Любшин: Я пометался, поискал, и к ней в кольцо, сидим. Ефремов: Надо дойти до этого. Давайте почитаем текст. Любшин: Мы дошли до того, как Кристиан высунулся. Ефремов: Обратно через круг, налево, направо. Здесь не меняйте мизансцен. Каждое слово — это не мизансцена. (Показывает. — *Прим. ред.*) Вот это дорожке всякого коленопреклонения... Сначала — влево, потом — вправо, сначала — к лестнице, потом — вправо, а ты пересела. (Актеры поменялись местами. — *Прим. ред.*) Здесь ты ноготочки чистишь...

Медведева: Я тут хотела хулиганить.

Ефремов: Хулигань по-другому. Того длинного — ты бы его заколол

расческой. Прямо заколи. «Юноша, раз!» (Показывает. — *Прим, ред.*) А здесь ты «Роксане» его виноградом корми. Нужен настоящий виноград.

Медведева: Может быть, изюм?

Ефремов: Но не шоколад.

Любшин: А она не может ему бокал вина дать?

Ефремов: Они пьют с Сирано.

Любшин: Лучшие краски им отдали...

Ефремов: (Виктору Гвоздицкому) Что еще изобразить в линии? Главное — мотивировать и оправдать все движения. И находить эти движения. Мы дошли до того, что он рад, что Роксана выходит замуж за Кристиана, потому что за ним стоит Сирано. А как это выразить? Я не знаю. Подумай.

Гвоздицкий: У меня проблемы. Вы все наши отношения со Станиславом Андреевичем «де Гишем» (выстраиваете) при большом количестве народа. И линии конфликтные пока не намечаются. И жалко, потому что для меня эта фигура непростая и для него — тоже.

Ефремов: Ведь он же все твои козни у Нельских ворот знает... Хотя тебе надо найти существование и в начале, и во время серенады, и как плюнуть на него, когда он повиснет.

Серее (Шныреву) в первой половине надо еще искать, как ему поступать. По тому характеру, который рисуется, просто стоять и смотреть на все это? Я не знаю, как делать сцену с Роксаной и Сирано. Ну, давайте, попробуем. Есть вопросы. Я не знаю, получится ли целиком. Я иду, подчиняюсь этой необычной любви, когда любят двоих.

Гвоздицкий: И надо учитывать условия их отношений, они никогда не бывают вдвоем «Де Гиш и Сирано».

Ефремов: Тебе надо быть поехиднее «Сирано», а тебе надо кушать «де Гишу» и отвечать определенно. Ладно, вы задали задачку. Вот сцена Кристиана с Роксаной. Ты видел, Сергей? (Шныреву — он репетирует роль Кристиана в очередь с Борисом Щербаковым. — *Прим. ред.*)

Шнырев: Видел.

Ефремов: Я не уверен, что Борис Васильевич Щербаков ее помнит. Я так не помню.

Шнырев: Я не могу играть, как Борис Васильевич, мы разные. Я буду искать, какие-то общие мотивы будут обязательно.

Ефремов: Эта сцена требует очень гибкой формы.

Ладно, давайте на этом закончим. (*Помощнику режиссера*) 26-го вызови мне в правление всех ребят. 25-го — сцена монастыря, в 12.00».

Это последняя запись в дневнике репетиций.

24 мая Олег Николаевич Ефремов умер.

В декабре 2013 года на Первом канале вышел телесериал «Оттепель», где роль кинорежиссера Кривицкого играет Михаил Ефремов, сын Олега Николаевича, а роль Олега Николаевича играет его родной внук, Никита Михайлович Ефремов, сын Михаила, играющего кинорежиссера Кривицкого, *у-попа-была-собака-он-ее-любил*. Сгущенное облако Ефремовых наличных — одновременно с ушедшим отцом-основателем в одной картине про оттепель — случайным у В. Тодоровского быть не могло. Вероятно, символом временного отрезка является слово *Ефремов* как для старшего Тодоровского, так и для сына его, создателя фильма.

Ефремовский шлейф прикреплен к понятию *оттепель* по временной близости к театру «Современник». Все выучили, все молодцы. В одной книге его основал Ефремов. В другой он *один* из основателей. В интервью Татьяны Васильевны Дорониной театр основали Вениамин Захарович Радомысленский и Виталий Яковлевич Виленкин. Слово *Ефремов* в публичной речи Т. В. Доронина не использует практически никогда. Есть одно телеинтервью, красивое, с намеками, но скорбное такое, будто она вынуждена говорить о покойном, хотя и не стоит. Чем он обидел прекрасную женщину? Тем, что вручил ей целый театр на долгие годы?

Вы обидитесь, если вам подарят МХАТ?

ЭПИЛОГ

Признанных при жизни гениев ничтожно мало. Непонятые — были. Пострадавшие от непонимания — еще как были. Понятых вполне и всеми быть не может. Гений приходит не для удовольствия толпы. Гений — *genius* — дух, он приносит вести, возбуждает и беспокоит.

Телесная оболочка хочет любви. Приходится делать вечный Художественный театр. «Я романтичен, мой друг, безумно романтичен. Для счастья мне необходимо быть любимым и, раз я дурен собой, могущественным, чтобы внушать любовь» — эти слова вложил Андре Моруа в уста своего героя. До Моруа примерно о том же подумал Эдмон Ростан и написал своего Сирано. Любовь надо вызвать, пригласить, вынудить ее приползти на коленях, если не понимает по-хорошему, а любовь не понимает по-хорошему, если ее жаждет гениальный человек. Для развлечения толпы трудятся таланты. Для ее удовольствия работает армия способных. А гениям обычно мстят — и при жизни, и посмертно — за разрушение стереотипа.

Ефремов был гениален, говорили мне люди. Я не спрашивала, в чем именно. Ждала: что еще они скажут. Одним поворотом головы в кадре можно прославиться, как в знаменитом такси — и «Три тополя на Плющихе» навсегда впечатывается в память как песня любви. А фильм-то не про любовь.

В режиссуре советского пространства? Нет, говорили мне люди. Советский мир — лишь его сцена: обстоятельства сковывают, будто наручники, и О. Н. прилюдно рвет цепи, обаятельно улыбаясь. Он не был при этом революционером, сотрясателем основ — но однажды социум взрывается сам, и рушить уже нечего: все уже разлетелось в куски. Девяностые неспешно и надежно убивают его, дышать нечем, и вырванная у системы победа — МХАТ вернулся в Камергерский — вдруг теряет смысл. Его творческая жизнь становится молитвой Кому-то. Так произошло со многими, кто не пережил девяностые по причине кислорододе — фицита. Казалось, раньше уж как было трудно — но стало невозможно. Назначенная на хлебную должность, свобода поерзала на служебном кресле и как-то стухла, постарела, получила инвалидность.

Прекрасно-неловкие выражения коллег — лидер театрального движения, настоящий строитель театра, — говорят о том же: трудно признаться, что один грешный смертный на рубеже тысячелетий в России

средствами театра держал внимание к человеку-коллективисту до последнего своего часа. Числился в больших демократах, дружил с Горбачевым, а результатов полученного освобождения человека от партии, от липучего обязательного *мы* — не принял.

Что делает обычный человек, если почти наверняка знает — осталось недолго? А что делает тот, кто при этом еще и несет крест миссии? 6 декабря 1997 года он высылает на бланке МХАТ им. Чехова факс в Мадрид г-ну Гуттиэресу А. (так на бумаге): «Дорогой Анхель! Думаю, что во второй половине марта я мог бы приехать в Мадрид для проведения занятий в Вашем институте. Предлагаю следующие темы лекций, или бесед:

О возникновении Художественного театра. Его история.

Об Антоне Павловиче Чехове как основоположнике эстетики Художественного театра.

О влиянии Художественного театра на мировой театр.

О системе Станиславского (здесь я хотел бы уточнить, чтб именно Вас интересует).

Надеюсь, что при встрече в Москве мы сможем оговорить все это точнее. С уважением и признательностью Олег Ефремов».

Они встретились и поговорили обо всем. Точнее не бывает. Анхель мне это рассказал. Я слушала, и сердце сжималось. Я понимала, о чем моя книга, к ее завершению: о том, что все теории стоят одна другой. Что все они выстроены на *идеальном человеке*, которого нет на свете.

Может быть, О. Н. действительно узнал, как надо любить жизнь. Он — будто лучезарный урок невидимого мира миру явному, зримому. Николай Скорик, режиссируя вместе с Ефремовым того самого «Сирано» 2000 года, наконец врезался в основной мхатовский вопрос. Зная, что в тот день главный не сможет репетировать, позвонил ему домой, услышал в трубке хриплый, обескровленный голос и бескрайнюю усталость, все понял, но все-таки спросил о том, зачем позвонил: *о чем* этот спектакль? *Что* мы ставим?

Последовал ответ: «*Жить хорошо...*»

Это было за день до его смерти.

Philosophe, physicien, — философ, физик

Rimeur, bretteur, musicien, — рифмоплет, бретер, музыкант,

Et voyageur aerien — путешественник по воздуху

Автоэпитафия Сирано, произносимая перед смертью, рисует

интегрального человека: некую сумму теологии и технологии. Энциклопедию сил. Симфонию возможностей. Только актер и режиссер, только художник может быть и всем, и ничем: *Qui fut tout, et qui ne fut rien* — такова последняя строчка эпитафии.

Последнего, что пишет художник, как правило, не видят в упор, не слышат современники. Последний роман великого писателя пролетает, поскольку не соответствует имиджу, который уже сложился. Джек Лондон, Бальзак, Шмелев, даже Булгаков, — любой гений рискует остаться непонятым, особенно если слава пришла рано и образ автора криво, лживо, косо, но ярко впечатался почтенной публике в ее непочтенные мозги. За ярким первым образом публика не видит целокупного смысла, который проступает *потом*. Сообщение, с которым прислан на Землю гений, может остаться нерасшифрованным, а жизнь показаться бессмысленной, ибо из нее выхвачены куски, брошенные толпе, — сколько женщин и вина потребил мужчина? Ну-ну. А потом ни к селу ни к городу переходят на латынь: *De mortuis aut bene, aut nihil*. Есть и другая версия: о мертвых либо хорошо, либо правду. «Хорошо» так же трудно, как «правду». Но нельзя и смолчать, умолчать, помолчать век-другой — как же законы жанра?

— Мой роман идет к финалу, скоро мы простимся, Олег Николаевич. Выйдет книга. Частями ее уже читают. Всем интересно: как вы относились к кинематографу, скольких женщин любили, зачем разделили МХАТ и как воспитывали детей.

— Настя и Миша могут сами рассказать. Как я воспитывал! Я в театре, дети дома. Подросли — тоже в театре, Миша играет, Настя театровед.

— Руководитель фонда Ефремова.

— Такие отцы и деды, как я, могут подействовать только своим примером, поскольку воспитывают издалека, из-за рампы, но пусть они меня простят. К концу, уже году в 1999-м, помню, я тянулся к ним, страшно хотел вернуть, дать им то, что не успел. Ты не пиши, что я плохой отец. Все же отец...

Художник ищет всю жизнь, а ему в лицо кривляются: маска-я-тебя-знаю. Жан Кокто: «Художник сначала находит, а потом ищет». Все радостно кивают на французистость автора: о, парадокс! Острословие!

Нужна ли адвокатура творческому поиску вообще — и моя Ефремову в частности? Заканчивая эту книгу, я думаю, что да, нужна. Диктатура современности еще перемелет немало костей. Художник, выражающий *только* свое время, абсурден и никому не нужен — только арт-

менеджменту. У Бога нет времени. Прекрасна фраза Иоанна Дамаскина «Бог — ничто из того, что есть», закрывшая многовековую дискуссию об определениях Всевышнего. И что бы мы себе ни выдумали, включая время, современность, актуальность и тому подобное — мы ошибаемся.

Трагично? Комично? А зачем оценки, жанры, торговые ряды? Пустяки. Я прожила год с великой личностью: режиссером-мыслителем, через вечно недопрочитанного Чехова, всю жизнь ломившегося в сердце к своим современникам.

Навсегда опустив забрало обаяния, он выхватил шпагу, взял все слова любви, бросил в умное лицо толпы *rapache* своего Сирано.

Уходящий в вечность человек проговорил в телефонную трубку почти беззвучно, что «жить хорошо» и что последний его спектакль — об этом. Григорий Козинцев в последнем, 1973 года, письме сыну тоже написал: «Дышать хорошо... Живите хорошо». Два колосса перед уходом сказали одно и то же: жить, дышать *хорошо*. Они успели. Почтительно-восторженное отношение к трагедии как высшему проявлению земного все-таки успело умереть, и родилась мудрость.

Анхель Гутьеррес сказал мне, что они вместе с О. Н. почитают выше всего и всех Пушкина, а любимое у обоих — «Из Пиндемонти».

Из наиболее почитаемого Олегом Ефремовым стихотворения Пушкина:

Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права...

И еще Анхель сказал мне:

— Я привел Олега на площадь Испании в Мадриде. И показал

памятник Сервантесу, где изображены его герои. Разумеется, и Дон Кихот. «Вот это ты. Ты хочешь сыграть Сирано. Но ты Дон Кихот».

Умиравшему другу он звонил в Москву каждый день.

— Ты единственный, кто мне звонит... Брат мой... Спасибо, — сказал Олег Ефремов.

Анхель сказал мне, что в голосе Олега тогда были слезы. Время в сатанинском облике современности убило своего Сирано. Дон Кихот русского театра, всю жизнь окруженный людьми, умер одиноким.

Вот такие дела...

БЛАГОДАРНОСТЬ

Собеседниками, советчиками и помощниками автора были:

— *сотрудники Музея МХАТ*

Марфа Николаевна Бубнова

Ольга Игоревна Друкер

Евгений Анатольевич Конюхов

Людмила Николаевна Медошина

Мария Федоровна Полканова

Ольга Дмитриевна Полозкова

Мария Иннокентьевна Смоктуновская

Екатерина Аркадьевна Шингарева

— *сотрудники Московского театра «Современник»*

Елена Волкова

Татьяна Прасолова

Александра Толубеева

— *друзья и коллеги О. Н. Ефремова*

Татьяна Бронзова

Александр Галибин

Татьяна Горячева

Сергей Десницкий

Анхель Гутьеррес

Николай Скорик

Мария Ключа

Ирина Корчевникова

Григорий Катаев

Игорь Калядин

Елена Кондратова

Елена Миллиоти

Евгений Новиков

— *мои друзья, коллеги, знакомые*

Лилия Гущина

Татьяна Гуськова

Мария Ковшова
Лада Миллер
Маруся Пестунова
Нана Татишвили

Психологическую поддержку и практическую помощь мне подарила моя дочь Полина Лопатенко.

Президенту Благотворительного фонда Олега Ефремова, театроведу Анастасии Олеговне Ефремовой я глубоко признательна за одобрение моей роли как автора этой книги, а также за корректные и точные информационно-аналитические подсказки.

Сердечная моя благодарность навечно обращена к великому человеку Олегу Николаевичу Ефремову — мастеру, прилагавшему все силы для того, чтобы понять и воплотить время, в котором он жил, отыскать в нем красоту и человеческий смысл. Год театра в России мы провели вместе, и я никогда не забуду пространств, попаданиями в которые я обязана моему собеседнику.

Приложение

Роли и постановки О. Н. Ефремова

1. Роли в театре

Центральный детский театр

1949

«Ее друзья» В. Розова — *Володя Чернышев*

«Я хочу домой» С. Михалкова — *Янис* 1950

«Драгоценное зерно» А. Мусатова — *Учитель*

«Город мастеров» Т. Габбе — *Странник*

«Дубровский» по А. Пушкину — *Крестьянин*

«Недоросль» Д. Фонвизина — *Митрофан*

«Романтики» Э. Цюрупы — *Николай Шаповалов*

«Настоящий друг» В. Любимовой — *Степан* 1951

«Горе от ума» А. Грибоедова — *Французик*

«Романтики» Э. Цюрупы — *Митрич*

«Два капитана» по В. Каверину — *Саня Григорьев, Гриша Фабер*

1952

«Конек-Горбунок» П. Маляревского по сказке П. П. Ершова — *Иван*

«Волынщик из Страконице» Й. К. Тыла — *Шванда*

1953

«Страницы жизни» В. Розова. Постановка М. О. Кнебель — *Костя*

Полетаев

«На широкую воду» Н. Реут, М. Скрыбина — *Андрей Медведев*

«Горе от ума» А. Грибоедова — *Молчалин*

«Ее друзья» В. Розова — *Петя*

«Гельголанд зовет» А. Кузнецова. Постановка В. Колесаева — *Вальред*

Дилле

1954

«Мещанин во дворянстве» Ж. Б. Мольера — *Ковбель*

1955

«В добрый час!» В. Розова — *Алексей*

«Два капитана» по В. Каверину — *Саня Григорьев*

1956

«Оливер Твист» по Ч. Диккенсу — *Монке*

«Дочка» В. Каверина — *Кочергин*

«Борис Годунов» А. Пушкина — *Самозванец*

«Современник»

1956

«Вечно живые» В. Розова — *Борис Бороздин*

1957

«В поисках радости» В. Розова — *Федор*

1958

«Никто» Э. де Филиппо — *вор Винченцо*

«Продолжение легенды» А. Кузнецова — *Леонид*

1959

«Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова — *Борис Родин*

«Пять вечеров» А. Володина — *Ильин*

1961

«Вечно живые» В. Розова — *Федор Иванович Бороздин*

«Четвертый» К. Симонова — *Он*

1962

«Старшая сестра» А. Володина — *Ухов*

«Пятая колонна» по Э. Хемингуэю — *Филипп*

1963

«Назначение» А. Володина — *Лямин*

1967

«Декабристы» Л. Зорина — *Николай I*
«Народовольцы» А. Свободина — *Желябов*
1970
«С вечера до полудня» В. Розова — *Андрей Жарков*

МХАТ

1971
«Дульсинея Тобосская» А. Володина — *Дон Луис*
«Валентин и Валентина» М. Рощина — *прохожий*

1973
«Старый Новый год» М. Рощина — *Петр Себейкин*

1975
«Медная бабушка» Л. Зорина — *Пушкин*
«Заседание парткома» А. Гельмана — *Потапов*

1977
«Обратная связь» А. Гельмана — *Лоншаков*

1978
«Утиная охота» А. Вампилова — *Зилов*

1979
«Кино» И. Чурки — *Берецкер*

1981
«Наедине со всеми» А. Гельмана — *Голубев*

1985
«Дядя Ваня» А. Чехова — *Астров*

1987
«Перламутровая Зинаида» М. Рощина — *Аладьин*

1988
«Кабала святош» М. Булгакова — *Мольер*

1992

«Возможная встреча» П. Барца — ГФ. Гендель

1994

«Борис Годунов» А. Пушкина — *Борис Годунов*

2. Режиссерские работы в театре

Центральный детский театр

1955

«Димка-невидимка» В. Коростылева и М. Львовского

«Современник»

1956

«Вечно живые» В. Розова

1957

«В поисках радости» В. Розова (совместно с В. Сергачевым)

1958

«Продолжение легенды» А. Кузнецова (совместно с М. Микаэлян)

1959

«Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова (совместно с В. Сергачевым)

«Пять вечеров» А. Володина (совместно с М. Кедровым, Е. Евстигнеевым)

1960

«Голый король» Е. Шварца (совместно с М. Микаэлян)

1961

«Четвертый» К. Симонова

1962

«По московскому времени» Л. Зорина

1963

«Назначение» А. Володина

«Без креста!» по мотивам повести В. Тендрякова «Чудотворная»

1964

«В день свадьбы» В. Розова (совместно с Г. Волчек)

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана (совместно с И. Квашой)

1965

«Всегда в продаже» В. Аксенова

«Оглянись во гневе» Дж. Осборна (совместно с В. Сергачевым)

1967 «Традиционный сбор» В. Розова

«Декабристы» Л. Зорина

«Народовольцы» А. Свободина

«Большевики» М. Шатрова

1970 «С вечера до полудня» В. Розова

«Чайка» А. Чехова

МХАТ

1971

«Дульсинея Тобосская» А. Володина

«Последние» М. Горького

«Потусторонние встречи» Л. Гинзбурга

«Валентин и Валентина» М. Рощина

1972 «Сталевары» Г. Бокарева

1973 «Старый Новый год» М. Рощина

«Соло для часов с боем» О. Заградника

«Сон разума» А. Вальехо

1974 «Иван и Ваня» Л. Чекалова

1975 «Медная бабушка» Л. Зорина

«Заседание парткома» А. Гельмана

«Сладкоголосая птица юности» Т. Уильямса

«Нина» А. Кутерницкого

1976 «Уходя, оглянись!» Э. Володарского

«Иванов» А. Чехова

1977

«Обратная связь» А. Гельмана

«Святая святых» И. Друцэ

1978 «Эльдорадо» А. Соколовой

«Утиная охота» А. Вампилова

1979

«Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана

1980

«Чайка» А. Чехова

1981 «Наедине со всеми» А. Гельмана

«Так победим!» М. Шатрова

1984

«Скамейка» А. Гельмана

1985

«Дядя Ваня» А. Чехова

«Серебряная свадьба» А. Мишарина

1986

«Чокнутая (Зинуля)» А. Гельмана

1987

«Перламутровая Зинаида» М. Рощина

1988

«Московский хор» Л. Петрушевской

1989

«Варвары» М. Горького

«Вишневый сад» А. Чехова

1990

«Брачная ночь, или 37 мая» Л. Петрушевской

1991

«Олень и шалашовка» А. Солженицына

1992

«Горе от ума» А. Грибоедова

1993

«Мишин юбилей» А. Гельмана, Р. Нельсона

1994

«Борис Годунов» А. Пушкина

1997

«Три сестры» А. Чехова

2000

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана (с Н. Скориком)

Постановки за рубежом

1968

М. Шатров «Большевики»

Болгария, София, театр «Слеза и смех»

1979

А. Вампилов «Утиная охота»

Венгрия, Будапешт, Венгерский национальный театр

1985

А. Гельман «Мы, нижеподписавшиеся»

Постановка О. Ефремова, режиссер А. Калягин

Турция, Стамбул, Городской театр

1986

А. Гельман «Наедине со всеми»

Греция, Афины, Театр «Афинеон»

А. Мишарин «Серебряная свадьба»

Болгария, София, Народный театр имени И. Вазова

1989

А. Чехов «Вишневый сад»
Греция, Афины, Театр «Афинеон»

1990

А. Чехов «Иванов»
США, Нью-Хейвен, Йельский репертуарный театр

1991

А. Чехов «Чайка»
Китай, Пекин, Художественный театр

Последний спектакль О. Ефремова «Сирано де Бержерак» Э. Ростана вышел на сцене МХАТ им. А. Чехова 1 октября 2000 года уже в отсутствие постановщика. Режиссер Н. Скорик завершил работу своего друга и учителя и выпустил премьеру.

3. Роли в кино^[32]

1955

«Первый эшелон» — Алексей Узоров. Режиссер М. Калатозов

1957

«Рассказы о Ленине» — Дзержинский. Режиссер С. Юткевич
«Тугой узел» («Саша вступает в жизнь») — эпизод. Режиссер М. Швейцер

1958

«Рядом с нами» — секретарь РК ВЛКСМ. Режиссер А. Бергункер
«Трудное счастье» — рыжий парень. Режиссер А. Столпер

1959

«Шли солдаты» — Сенька Радунский. Режиссер Л. Трауберг

1960

«Испытательный срок» — Жур. Режиссер В. Герасимов

1961

«Любушка» — Лутошкин. Режиссер В. Каплуновский
«Командировка» — Щербаков. Режиссер Ю. Егоров

1962

«Академик из Аскании» — Якушенко. Режиссер В. Герасимов

1963

«Мой младший брат» — Виктор. Режиссер А. Зархи
«Живые и мертвые» — Иванов. Режиссер А. Столпер

1964

«Сотрудник ЧК» — Илларионов. Режиссер Б. Волчек 1965
«Вызываем огонь на себя» — дядя Вася. Режиссер С. Колосов
«Война и мир» — Долохов. Режиссер С. Бондарчук
«Звонят, откройте дверь» — отец Гены. Режиссер А. Митта

1966

«Строится мост» — корреспондент. Режиссеры О. Ефремов, Г. Егиазаров
«Берегись автомобиля» — Подберезовиков. Режиссер Э. Рязанов

1967

«Айболит-66» — Айболит. Режиссер Р. Быков
«Поименное голосование» (в цикле «Штрихи к портрету»).
Режиссер Л. Пчелкин
«Дорога горящего фургона» — секретарь райкома. Режиссер М. Атаханов
«Прямая линия» — полковник. Режиссер Ю. Швырев
«Штрихи к портрету В. И. Ленина» — Мартов. Режиссер Л. Пчелкин

1968

«Три тополя на Плющихе» — шофер такси. Режиссер Т. Лиознова
«Еще раз про любовь» — штурман Карцев. Режиссер Г. Натансон

1969

«Король-олень» — Дурандарте. Режиссер П. Арсенов
«Свой» — Павел Кошелев. Режиссер Л. Агранович
«Только три ночи» — председатель. Режиссер Г. Егиазаров 1970

«Мама вышла замуж» — Виктор. Режиссер В. Мельников
«Гори, гори, моя звезда» — художник. Режиссер А. Митта
«Бег» — полковник. Режиссеры А. Алов и В. Наумов 1971
«Случай с Польшинным» — Польшин. Режиссер А. Сахаров
«Ты и я» — начальник управления. Режиссер Л. Шепитько
«Нюркина жизнь» — Михаил Антонович. Режиссер А. Бобровский
«Вся королевская рать» (т/ф) — Адам Стентон. Режиссеры А.
Гуткович и Н. Ардашников

«Верись, не верись» (т/ф) — Саша. Режиссер Е. Васильев 1972
«Здравствуй и прощай!» — Буров. Режиссер В. Мельников
«Человек на своем месте» — Березкин. Режиссер А. Сахаров
«За все в ответе» — Голованченко. Режиссер Г. Натансон

1973

«За облаками небо» — профессор. Режиссер Ю. Егоров 1974
«Петр Мартынович и годы «Большой жизни» (т/ф) — режиссер.
Режиссер Н. Орлов
«Москва, любовь моя» — врач. Режиссер А. Митта

1975

«Лесные качели» — Егоров. Режиссер М. Пташук
«Ольга Сергеевна» (т/ф) — Курдюмов. Режиссер А. Прошкин 1976
«Рудин» — Рудин. Режиссер К. Воинов
«Там, за горизонтом» — профессор. Режиссер Ю. Егоров
«Дни хирурга Мишкина» (т/ф) — Мишкин. Режиссер В. Зобин
«Вечно живые» (фильм-спектакль) — Федор Бороздин. Режиссеры Г.
Волчек, О. Ефремов, М. Маркова
«Угощаю рябиной» (фильм-спектакль) — главный герой. Режиссер П.
Резников

1977

«Враги» — Скроботов. Режиссер Р. Нахапетов
«Заседание парткома» (фильм-спектакль) — бригадир Потапов.
Режиссеры О. Ефремов, Е. Козловский

1978

«Когда я стану великаном» — Сергей Константинович. Режиссер И.
Туманян
«Комиссия по расследованию» — Жолудов. Режиссер В. Бортко

«Последний шанс» — Горохов. Режиссер Э. Гаврилов
«Активная зона» (т/ф) — Евгений Новиков. Режиссер Л. Пчелкин

1979

«Поэма о крыльях» — Рахманинов. Режиссер Д. Храбровицкий
«В моей смерти прошу винить Клаву К.» — эпизод. Режиссер Н.
Лебедев

«Прогулка, достойная мужчин» — эпизод. Режиссер А. Вехотко
«Открытая книга» (т/ф) — врач Марлин. Режиссер В. Титов

1980

«Однажды, двадцать лет спустя» — художник. Режиссер Ю. Егоров
«Мнимый больной» (т/ф) — Арган. Режиссер А. Нечаев
«Старый Новый год» (т/ф) — эпизод. Режиссеры О. Ефремов и Н.
Ардашников

1981

«Было у отца три сына» (т/ф) — отец. Режиссер Г. Иванов
«Шофер на один рейс» (т/ф) — Михаил Артюхин. Режиссер В. Зобин

1982

«Инспектор ГАИ» — майор Гринько. Режиссер Э. Уразбаев
«Формула памяти» — Зеленин. Режиссер А. Кривонос

1983

«В городе хорошая погода» (фильм-спектакль) — Леднев. Режиссер
Ю. Кротенко
«Графоман» (фильм-спектакль) — Петр Мокин. Режиссер А.
Белинский.
«Среди тысячи дорог» — Петр Васильевич. Режиссер В. Зобин

1984

«Продлись, продлись, очарованье» — Антон Николаевич. Режиссер Я.
Лапшин
«Чужая жена и муж под кроватью» — Александр Демьянович.
Режиссер В. Мельников

1985

«Батальоны просят огня» — полковник Гуляев. Режиссер В. Чеботарев

«Осторожно — Василек!» — Николай Иванович. Режиссер Э. Гаврилов

«Такой странный вечер в узком семейном кругу» (фильм-спектакль) — эпизод. Режиссер Ю. Кротенко

1986

«От зарплаты до зарплаты» — управляющий банком. Режиссер А. Манасарова

«Тайна Снежной королевы» (т/ф) — голос Сказки. Режиссер А. Александрович

1987

«Первая встреча, последняя встреча» — Егор Дмитриевич. Режиссер В. Мельников

1988

«Полет птицы» — Сторожнов. Режиссер В. Григорьев

1989

«Неприкаянный» — Ветлугин. Режиссер С. Самсонов

1990

«Шапка» — Лукин. Режиссер К. Воинов

1991

«И возвращается ветер» — эпизод. Режиссер М. Калик

1992

«Возможная встреча» (фильм-спектакль) — Гендель. Режиссеры В. Долгачев, С. Сатыренко

1995

«Ширли-мырли» — Николай Григорьевич. Режиссер В. Меньшов

1997

«Ах, зачем эта ночь...» — Режиссер Б. Бланк

1998

«Сочинение ко Дню Победы» — Киловатов. Режиссер С. Урсуляк

«Чехов и К» (телесериал) — отец Савва Жезлов, помещик Камышов

2000

«Моя жизнь» (телефильм из цикла «Чтения»). Режиссер Г. Катаев

4. Режиссерские работы в кино

1965 — «Строится мост» (совм. с Г. Егиазаровым)

1972 — «Последние» (фильм-спектакль) (совм. с Л. Пчелкиным, В. Салюком)

1973 — «Димка-невидимка» (фильм-спектакль)

1974 — «Соло для часов с боем» (фильм-спектакль) (совм. с Л. Пчелкиным, А. Васильевым)

1976 — «Вечно живые» (фильм-спектакль) (совм. с Г. Волчек, М. Марковой)

1977 — «Заседание парткома» (фильм-спектакль) (совм. с Е. Козловским)

1980 — «Старый Новый год» (совм. с Н. Ардашниковым)

1981 — «Иванов» (фильм-спектакль) (совм. с С. Десницким, В. Храмовым)

1987 — «Большевики» (фильм-спектакль) (совм. с Г. Волчек, А. Казьминой)

1987 — «Так победим!» (фильм-спектакль) (совм. с В. Храмовым)

1994 — «Мишин юбилей» (фильм-спектакль)

1997 — «Три сестры» (фильм-спектакль)

1998 — «Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни» (фильм-спектакль)

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА О. Н. ЕФРЕМОВА

1927, 1 октября — родился в Москве в роддоме им. Грауэрмана на Арбате в семье Николая Ивановича Ефремова, из служащих, и его жены Анны Дмитриевны, домохозяйки.

1935 — пошел в школу № 9 Фрунзенского района.

1941–1943 — жил с родителями в Абези (Коми АССР). Осенью 1943-го возвращается в Москву.

1945 — окончил школу, поступил в Школу-студию МХАТ. Вступил в ВЛКСМ.

1949 — окончил с отличием Школу-студию МХАТ (руководитель курса Василий Осипович Топорков); специальность *актер*. Начало работы в Центральном детском театре. Первая роль — Володя Чернышев в пьесе В. Розова «Ее друзья». В сентябре женился на Лидии Толмачевой. Начал работать педагогом по кафедре «Мастерство актера» в Школе-студии МХАТ.

1952 — летом с Геннадием Печниковым^[33] предпринял путешествие вниз по Волге («по Руси»).

1955 — дебютировал в качестве режиссера, поставив в ЦЦТ комедию В. Коростылева и М. Львовского «Димка-невидимка». Сыграл первую роль в кино — Алексей Узоров в фильме М. Калатозова «Первый эшелон». Вступил в КПСС.

1956 — создал Студию молодых актеров, впоследствии Театр-студия «Современник». Поставил первый спектакль театра — «Вечно живые» В. Розова. Живет в незарегистрированном браке с Ириной Мазурук.

1957 — сыграл главную роль в поставленной им пьесе В. Розова «В поисках радости». Сыграл Дзержинского в фильме С. Юткевича «Рассказы о Ленине». Осень^[33]. семинар режиссеров в Карловых Варах, Чехословакия.

9 ноября — рождение дочери Анастасии.

1959 — поставил совместно с Г. Волчек «Пять вечеров» А. Володина, сыграв роль Ильина. Лето^[33]. Венский фестиваль молодежи и студентов, Австрия.

1960— поставил спектакль «Голый король» по пьесе Е. Шварца. Декабрь — в составе делегации работников искусств был на Кубе и в США.

1963 — поставил пьесу А. Володина «Назначение», сыграв роль Лямина. Женился на Алле Борисовне Покровской, актрисе «Современника».

10 ноября — рождение сына Михаила.

1964 — поставил пьесу «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (перевод Ю. Айхенвальда). Сыграл в фильме А. Столпера «Живые и мертвые» по роману К. Симонова.

Октябрь — посетил празднование XV годовщины ГДР, фестиваль театров.

1965 — поставил «Всегда в продаже» В. Аксенова. Сыграл роль Долохова в фильме С. Бондарчука «Война и мир», эпизод в фильме «Звонят, откройте дверь» А. Митты. Дебютировал в качестве кинорежиссера: фильм «Строится мост». Посетил Фестиваль современных пьес в Праге.

1966 — роли: доктор Айболит в фильме Р. Быкова «Айболит-66», следователь Подберезовиков в фильме Э. Рязанова «Берегись автомобиля». Гастроли «Современника» в Чехословакии.

1967 — поставил спектакли о революционном движении в России: «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина.

Получил звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР» (Указ Президиума Верховного Совета от 7 мая 1967 года).

Сыграл роль таксиста в фильме Т. Лиозновой «Три тополя на Плющихе».

Ноябрь — гастроли театра «Современник» в Польше.

1968— поставил пьесу М. Шатрова «Большевики».

1969 — получил Государственную премию СССР (за актерские и режиссерские работы последних лет, среди которых сценическая трилогия «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики»), звание народного артиста РСФСР 29 сентября, орден Кирилла и Мефодия НРБ и медаль «25 лет НРБ».

1970 — поставил «Чайку» А. П. Чехова, свой последний спектакль в «Современнике». Сыграл главную роль в фильме А. Сахарова «Случай с Польшининым». Награжден медалью «За доблестный труд» в ознаменование 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.

Сентябрь — назначение на должность художественного руководителя МХАТ им. Горького 7 сентября 1970-го, оформлен приказом с 1 октября.

1971 — ставит во МХАТ пьесу А. Володина «Дульсиня Тобосская»

(премьера 23 марта, главная роль: Луис де Карраскиль); Прохожий — в спектакле «Валентин и Валентина».

1973 — совместно с А. Васильевым ставит пьесу О. Заградника «Соло для часов с боем». Поставил пьесу М. Рождина «Старый Новый год» (премьера 1 сентября, роль: Петр Себейкин).

1974 — вторая Государственная премия СССР (за режиссуру спектакля «Сталевары»),

1975, 24 января — вручение Государственной премии СССР. Ставит спектакль «Заседание парткома» по пьесе А. Гельмана «Протокол одного заседания», где сыграл главную роль рабочего-идеалиста Потапова.

1976 — получил звание народного артиста СССР. В мае ему присвоено звание профессора. Поставил пьесу А. П. Чехова «Иванов». Получает «Золотую маску» — приз конкурса-смотря актеров московских театров.

1977 — получил второй орден Трудового Красного Знамени; играет главную роль в фильме К. Воинова «Рудин» по роману И. С. Тургенева.

1978 — поставил «Утиную охоту» А. Вампилова, играет роль Зилова. Поставил пьесу А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся». Поставил в «Америкэн Консерватори тиэтр» (Сан-Франциско) пьесу М. Рождина «Валентин и Валентина».

1979 — ставит «Утиную охоту» в Венгерском национальном театре; сыграл роль Сергея Рахманинова в фильме Д. Храбровицкого «Поэма о крыльях».

1980 — поставил «Чайку» А. П. Чехова. Снял (совместно с Н. Ардашниковым) фильм «Старый Новый год».

1981 — поставил «Наедине со всеми» А. Гельмана, роль Андрея Голубева. Поставил «Так победим!» М. Шатрова.

1982 — сыграл в фильме Э. Уразбаева «Инспектор ГАИ».

1983 — получил третью Государственную премию СССР (за режиссуру спектакля «Так победим!» по пьесе М. Ф. Шатрова); оформлен развод с А. Б. Покровской.

1985 — поставил «Дядю Ваню» А. П. Чехова, играет роль Астрова.

1986 — организовал Союз театральных деятелей (СТД), 30 октября выбран членом правления СТД РСФСР и в секретариат правления.

6 декабря — на первом пленуме правления Союза театральных деятелей СССР (председателем правления избран народный артист СССР К. Ю. Лавров) первым секретарем правления стал народный артист СССР О. Н. Ефремов.

1987 — разделение МХАТ; открытие сцены в Камергерском переулке; возглавил МХАТ им. А. П. Чехова. Удостоен звания Героя

Социалистического Труда с вручением золотой медали «Серп и Молот» и ордена Ленина; получил Государственную премию РСФСР за спектакль «Три сестры».

Ноябрь — премьера спектакля «Перламутровая Зинаида» по пьесе М. Рощина, роль — Аладьин.

1988 — роль Астрова в спектакле «Дядя Ваня» по А. П. Чехову, роль Жана-Батиста Поклена де Мольера в поставленной А. Шапиро «Кабале святош» М. Булгакова. Поставил «Московский хор» Л. Петрушевской.

1989 — поставил «Вишневый сад» А. Чехова. Избран в состав Съезда народных депутатов СССР.

1990— сыграл в фильме К. Воинова «Шапка» по повести В. Войновича.

1991 — поставил пьесу А. Солженицына «Олень и шалашовка».

1992 — поставил «Горе от ума» А. Грибоедова.

Июнь — собрание МХАТ им. А. П. Чехова единогласно переизбрало О. Н. Ефремова художественным руководителем театра на новый срок.

Октябрь — на праздновании своего 65-летия в Колонном зале со сцены сообщил собравшимся, как негативно оценивает происходящее под видом реформ в стране.

Декабрь — премьера спектакля «Возможная встреча» по пьесе П. Варца, сыграл роль Генделя.

1993 — удостоен ордена Дружбы народов.

1994 — поставил спектакль «Борис Годунов», сыграл главную роль.

1995 — сыграл в фильме В. Меньшова «Ширли-мырли».

1997 — поставил «Три сестры» А. Чехова. Получил премию «Хрустальная Турандот» — за долголетнее и доблестное служение театру и премию «Золотой Овен» — за вклад в киноискусство. Удостоен ордена «За заслуги перед Отечеством» III степени.

1998 — получил специальный приз жюри Национальной театральной премии «Золотая маска» — за спектакль «Три сестры», сыграл в фильме С. Урсуляка «Сочинение ко Дню Победы». Участвовал в съемках многосерийного телефильма «Чехов и К», затем в фильме «Моя жизнь» — последняя работа.

1999 — осенью проходил лечение во Франции. В декабре начал репетиции (совместно с Н. Скориком) своей последней постановки — спектакля «Сирано де Бержерак» по пьесе Э. Ростана, премьера которой состоялась в МХАТ им. А. П. Чехова 1 октября 2000-го уже в память о режиссере.

2000, 24 мая — умер дома, на Тверской, 9. Похоронен на

Новодевичьем кладбище.

2004, 12 июня — Государственная премия Российской Федерации «за многолетнее научное исследование и публикацию творческого наследия основателей Московского Художественного театра» присуждена А. М. Смелянскому, И. Н. Соловьевой, И. Н. Виноградской, О. Н. Ефремову (посмертно).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Саррен



Олег Ефремов в детстве



Школьник



Выпускник Школы-студии МХАТ



Первая жена — Лилия Толмачева.

Из архива Московского театра «Современник»



Олег Ефремов, Михаил Козаков, Олег Табаков



*Первая звездная роль — Иван в «Коньке-Горбунке» на сцене
Центрального детского театра. 1952 г.*



Дебют Ефремова в кино — фильм М. Калатозова «Первый эшелон». С Ниной Дорошиной и Татьяной Дорониной. 1955 г.

Из архива Московского театра «Современник»



*Ефремов-Дзержинский в фильме С. Юткевича «Рассказы о Ленине».
1957 г.*



*Первый легендарный спектакль «Современника» — «Вечно живые».
Борис — Олег Ефремов, Вероника — Светлана Мизери. 1956 г.*

Из архива Московского театра «Современник»



Выход артистов к зрителям после спектакля «Вечно живые». В центре — режиссер Олег Ефремов и автор пьесы Виктор Розов.

Из архива Московского театра «Современник»



Сцена из спектакля «В поисках радости». 1959 г.

Из архива Московского театра «Современник»



Молодая труппа «Современника» и его молодой главный режиссер.

Из архива Московского театра «Современник»



Очередь в театральную кассу.

Из архива Московского театра «Современник»



Разговор о пьесе «Никто» с ее автором Эдуардо де Филиппо (крайний слева). 1958 г.

Из архива Московского театра «Современник»



После премьеры спектакля «Пять вечеров» — актеры и режиссер с автором пьесы Александром Володиным. 1959 г.

Из архива Московского театра «Современник»



Встреча со зрителями. Слева направо: Игорь Кваша, Евгений Евстигнеев, Галина Волчек, Олег Ефремов, Лилия Толмачева, Нина Дорошина. 1959 г.

Из архива Московского театра «Современник»



На гастролях в Грузии. 1962 г.

Из архива Московского театра «Современник»



На репетиции спектакля по пьесе А. Володина «Назначение». 1962 г.

Из архива Московского театра «Современник»



С Ниной Дорошиной в спектакле «Назначение». 1963 г.

Из архива Московского театра «Современник»



Олег Ефремов и Елена Миллиоти в спектакле «Без креста». 1963 г.

Из архива Московского театра «Современник»



Олег Ефремов и Евгений Евстигнеев.

Из архива Московского театра «Современник»



*Репетиция спектакля «Сирано де Бержерак» по пьесе Э. Ростана. 1964
г.*

Из архива Московского театра «Современник»

Э. РОСТАН

Сирано де Бержерак

Героническая комедия в пяти актах в стихах

Перевод Ю. Айхенвальда

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА и ИСПОЛНИТЕЛИ:

Сирано де Бержерак, поэт	— М. М. Козаков	Лишьер	— В. Ю. Никулин
Роксана	— Л. М. Толмачева Л. М. Гурченко	Карбон де Кабель- Жалу	— П. И. Щербаков
Кристиан де Невиллет	— И. А. Васильев	Виконт де Вальвер	— Ю. Д. Комаров
Граф де Гиш, герцог де Граммон	— В. Н. Сергачев	Монфлери	— П. И. Щербаков
Ле Бре	— В. П. Заманский	Бельроз	— В. И. Тульчинский
Рагно	— О. П. Табаков	Маркизы	— О. И. Даль В. М. Землянкин Г. М. Коваленко О. Л. Лебедев (ученик студии)
Лиза	— Г. М. Соколова		

Афиша спектакля.

Из архива Московского театра «Современник»



На репетиции спектакля.

Из архива Московского театра «Современник»



Разговор со зрителями в фойе театра.

Из архива Московского театра «Современник»



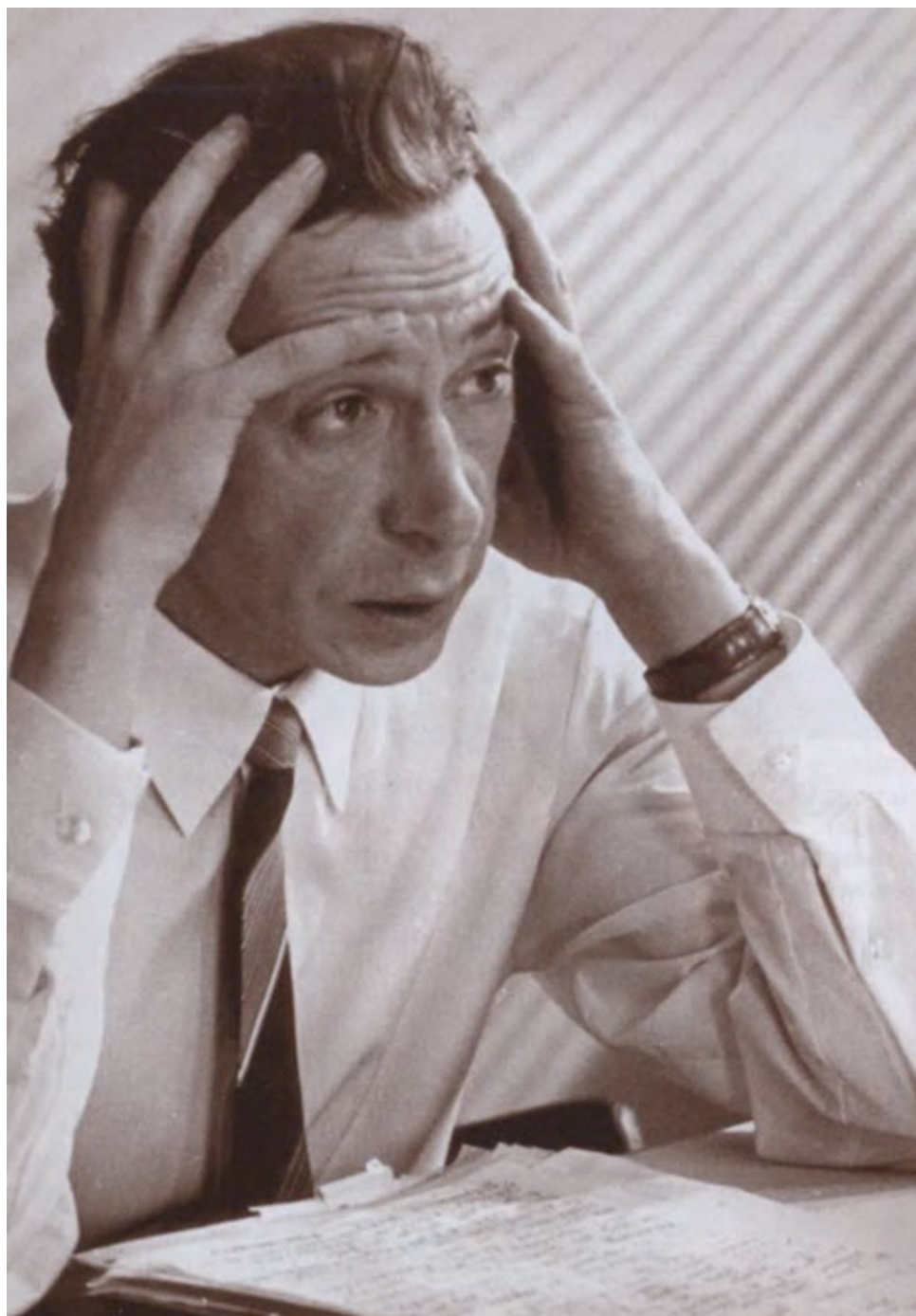
*В обсуждении постановки пьесы М. Шатрова «Большевики»
участвовала Екатерина Фурцева — министр культуры СССР.*

Из архива Московского театра «Современник»



Олег Ефремов — Николай I в спектакле «Декабристы».

Из архива Московского театра «Современник»



Театр, кино, общественная работа...

В кипении дел заканчивались шестидесятые.

Из архива Московского театра «Современник»



Главный режиссер главного театра страны



*Владимир Высоцкий с артистами Театра на Таганке поздравляет
Ефремова с 40-летием.*

Из архива Московского театра «Современник»



Олег Ефремов и гости из Англии — Питер Брук и Пол Скофилд.

Из архива Московского театра «Современник»



С женой Аллой Покровской



Олег и Михаил Ефремовы. 1963 г.

Из архива Московского театра «Современник»



С сыном и родителями — Николаем Ивановичем и Анной Дмитриевной.

Из архива Московского театра «Современник»



Отец и сын. 1965 г.

Из архива Московского театра «Современник»



Туристическая поездка в Италию. 1967 г.

Из архива Московского театра «Современник»

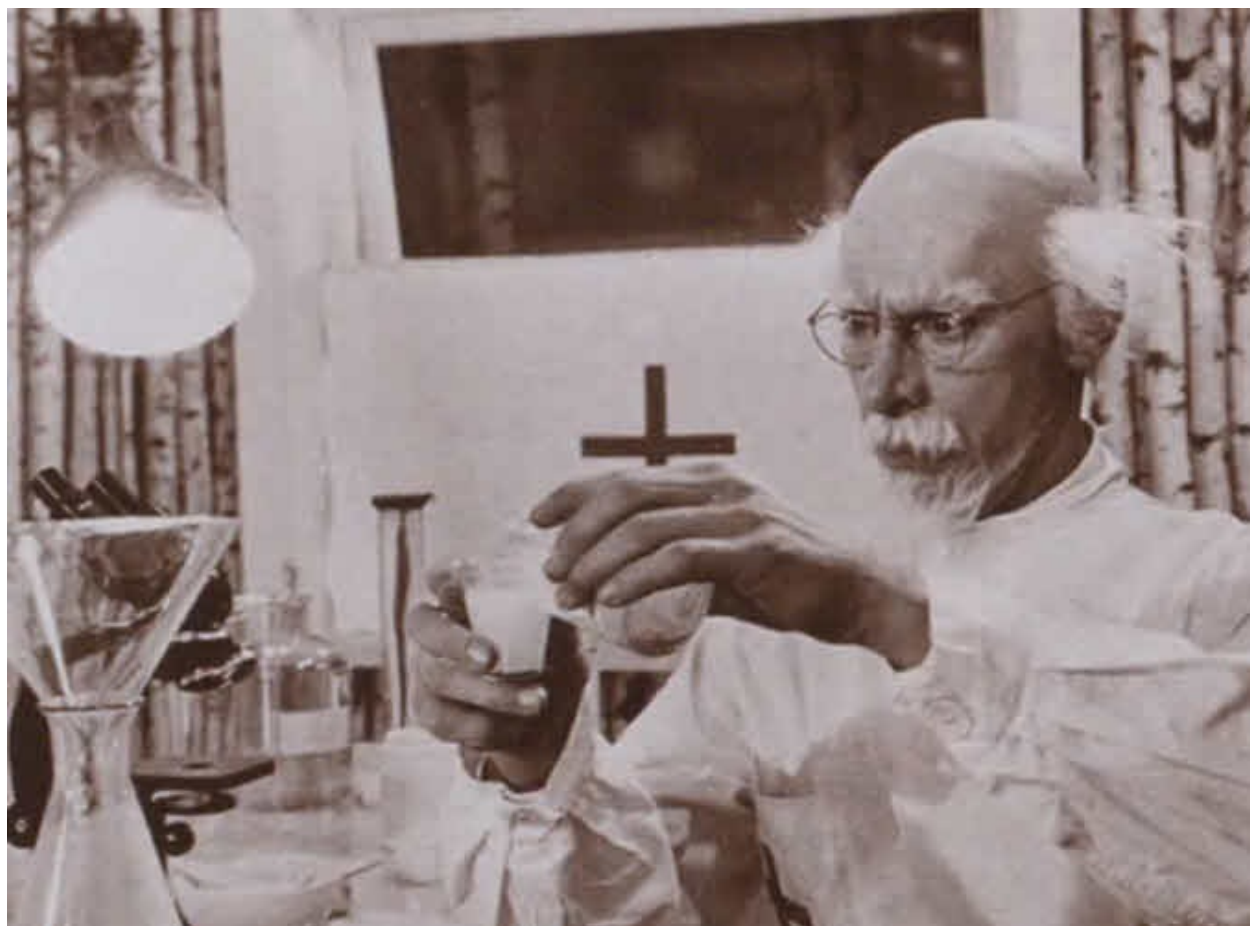


Встреча с Микеланджело Антониони.

Из архива Московского театра «Современник»



Олег Ефремов в фильме Б. Волчека «Сотрудник ЧК» (с Г. Волчек и В. Кенигсоном). 1964 г.



В фильме Р. Быкова «Айболит-66». 1967 г.



Долохов в эпопее С. Бондарчука «Война и мир». 1965 г.



*С Лилией Толмачевой в фильме «Строится мост» — дебюте Ефремова
в роли кинорежиссера. 1966 г.*



Блестящие дуэты — с Иннокентием Смоктуновским («Берегись автомобиля» Э. Рязанова, 1966)...



...и Татьяной Дорониной («Три тополя на Плющихе» Т. Лиозновой, 1968)



В фильме А. Митты «Гори, гори, моя звезда». 1970 г.



В фильме А. Сахарова «Случай с Польшиним». 1971 г.



Главный режиссер на сцене любимого театра



Новое здание МХАТ на Тверском бульваре (после раскола театра — МХАТ им. М. Горького)



Олег Ефремов на юбилее «Современника». 1986 г.

Из архива Московского театра «Современник»



С дочерью Анастасией



Юбилей Галины Волчек. 1993 г.

Из архива Московского театра «Современник»



С Александром Солженицыным и Юрием Любимовым



Олег Ефремов на юбилее «Современника». 1996 г.

Из архива Московского театра «Современник»



Главная роль в спектакле «Борис Годунов». 1994 г.



Гендель и Бах — Олег Ефремов и Иннокентий Смоктуновский в спектакле «Возможная встреча». 1992 г.



Одна из последних ролей в кино: «Сочинение ко Дню Победы» С. Урсуляка. С Михаилом Ульяновым и Вячеславом Тихоновым. 1998 г.



Олег Ефремов на праздновании столетия МХАТ. 1998 г.

Из архива Московского театра «Современник»



В Мелихове у Дома-музея Чехова. 1998 г.



Памятник Олегу Ефремову на Новодевичьем кладбище

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

В 2001 году издательство «Московский Художественный театр» выпустило книгу «Памяти Олега Николаевича Ефремова (1927–2000). Библиографический указатель» (составитель Ф. М. Крымко, редактор В. П. Нечаев, научный руководитель проекта — доктор искусствоведения А. М. Смелянский). Более обширного библиографического свода медиаматериалов о Ефремове пока нет. Из аннотации: «Библиографический указатель включает материалы, опубликованные на русском языке в книгах, сборниках, газетах и журналах более чем за пять десятилетий (с февраля 1950 года по июль 2000 года)». С тех пор прошло двадцать лет, но это издание остается непревзойденным по глубине и полноте обзора. Рекомендую его в первую очередь.

Библиографию О. Н. Ефремова после 2000 года пополняли в основном публицистические произведения в СМИ различной типологии. Их контент зачастую сгруппирован вокруг легенд обывательского толка, не представляющих серьезного научного и художественного интереса. Я приложила максимум усилий для разделения информационного потока на два Источниковых русла: в одну сторону качественные, смысловые являющие тексты, а в другую — массовые, развлекательные.

Для нужд моего исследования и сопутствующих метафор использованы бумажные и цифровые источники, доступные на территории России, а также фильмы, записи спектаклей, теле-и радиопередач, архивные документы (Музей МХАТ, фотоколлекция Московского театра «Современник») и мои беседы с коллегами О. Н. Ефремова, его друзьями, знакомыми, театрами разных лет и кинозрителями разного возраста, а также Анастасией Ефремовой, дочерью Олега Николаевича и (с 2002 года) президентом Благотворительного фонда Олега Ефремова.

Серьезным подспорьем стали уникальные бумажные документы из моего личного архива, относящегося к периоду 1983–1999 годов (эксклюзивная коллекция газет и журналов; парламентские материалы, не представленные в Интернете; репортерские блокноты). Моя рабочая папка «Ефремов» состоит из трех тысяч файлов с подготовительными материалами. Тексты из личного архива О. Н. Ефремова (Музей МХАТ) я цитирую по оригиналам.

В предлагаемом библиографическом списке — издания, которые с пользой для кругозора может прочитать любой человек, интересующийся

деятельностью Олега Ефремова как режиссера, актера, деятеля русской культуры. Материалы на иностранных языках мною не рассматривались.

- Богданова П.* Режиссеры-семидесятники. Культура и судьбы. М., 2014.
- Богданова П.* Режиссеры-шестидесятники. М., 2010.
- Брук П.* Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью / Пер. с англ. М. Ф. Стронина, предисл. Л. А. Додина. СПб.; М., 1996.
- Бродская Г. Ю.* Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея. М., 2000.
- Виленкин В. Я.* Воспоминания с комментариями. 2-е изд., доп. М., 1991.
- Вислова А. В.* Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков. М., 2009.
- Вокруг Чехова. Встречи и впечатления.* М., 1964.
- Десницкий С. Г.* Сквозное действие любви. Страницы воспоминаний. М., 2017.
- Давыдов В.* Театр моей мечты. М., 2004.
- Ефремов О. Н.* Все непросто... Статьи. Выступления. Беседы / Сост., подгот. текста, коммент, и предисл. Г. Бродской. М., 1992.
- Ефремов О. Н.* Настоящий строитель театра. М., 2011.
- Ефремов О. Н.* О театре и о себе. М., 1997.
- «И Пушкин вас поведет...» Репетиции спектакля «Борис Годунов» во МХАТе им. А. П. Чехова. Незавершенная постановка 1989 года. СПб., 2000.
- Лордкипанидзе Н. Г.* Режиссер ставит спектакль. М., 1990.
- Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905 / Сост. и прим. Ю. М. Виноградова, О. А. Радищевой, Е. А. Шингаревой, общ. ред. О. А. Радищевой. М.: Театр, 2005.
- Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 2: 1930–1943 / Сост. О. А. Радищева, Е. А. Шингарева, общ. ред., вступ. к сезонам и прим. О. А. Радищевой. М., 2010.
- «Мы должны быть предельно правдивыми...» Записи репетиций спектакля «Сирано де Бержерак», МХАТ им. А. П. Чехова. М., 2003.
- Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра. М., 1989.
- Олег Ефремов. Альбом воспоминаний / Сост. Л. Богова. М., 2007.
- Олег Ефремов. Пространство для одинокого человека / Сост. И. Корчевникова. М., 2007.
- Памяти Олега Николаевича Ефремова (1927–2000). Библиографический указатель. М., 2001.
- Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. М., 2014.

- Свободин А.* Театр в лицах. М., 1997.
- Свободин А.* Без антракта. М., 2013.
- Смелянский А. М.* Междометия времени. М., 2002.
- Смелянский А. М.* Олег Ефремов: театральный портрет. М., 1987.
- Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. М., 1999.
- Смелянский А. М.* Уходящая натура. М., 2002.
- Соловьева И. Н.* Ветви и корни. М., 1998.
- Соловьева И. Н.* Спектакль идет сегодня. М., 1966.
- Соловьева И. Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М., 2007.
- Сулержицкий Л. А.* Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком / Общ. ред. В. Я. Виленкина, сост., ред., вступ. ст. и коммент. Е. И. Поляковой. М., 1970.
- Таршис Н. А.* Актеры ефремовского «Современника» // Русское актерское искусство XX века. Вып. III. СПб., 2002. С. 9—29.
- Шверубович В.* О людях, о театре и о себе. М., 1976.
- Шверубович В. В.* О старом Художественном театре / Вступ. ст. В. Я. Виленкина. М., 1990.
- Эфрос А. В.* Избранные произведения: В 4 т. Т. 1. Репетиция — любовь моя. М., 1993.

INFO

Черникова Е. В.

Ч-49 Олег Ефремов: Человек-театр. Роман-диалог / Елена Черникова. — М.: Молодая гвардия, 2020. — 491 [5] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1848).

ISBN 978-5-235-04393-0

УДК 792.2(092)

ББК 85.334.3(2)

знак информационной продукции 16+

Черникова Елена Вячеславовна

ОЛЕГ ЕФРЕМОВ: ЧЕЛОВЕК-ТЕАТР. РОМАН-ДИАЛОГ

Редактор *В. В. Эрлихман*

Художественный редактор *К. В. Забусик*

Технический редактор *М. П. Качурина*

Корректоры *И. В. Абрамова, Т. И. Маляренко*

Сдано в набор 07.04.2020. Подписано в печать 15.06.2020.
Формат 84 x 108/32.

Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура
«Newton». Усл. печ. л. 26,04+1,68 вкл. Тираж 3000 экз. Заказ 7020.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства:
127055, Москва, Суцевская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография», филиал
«УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ». 432980, Россия, г. Ульяновск,
ул. Гончарова, 14

СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Уже изданы и готовятся к печати:

К. Ковалев-Случевский «ГЕОРГИЙ ПОБЕДОНОСЕЦ»

Д. Володихин «ПОЛКОВОДЦЫ МОСКОВСКОГО ЦАРСТВА»

Е. Деменов «ДАВИД БУРЛЮК»

И. Князький «АДРИАН»

М. Бондаренко «РОМУЛ»

М. Гуреев «УТОЧКИН»

А. Бондаренко «АЛЕКСЕЙ БОТЯН»

М. Макеев «АФАНАСИЙ ФЕТ»

А. Ветлуги на «ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ»

Н. Карташов «ВАТУТИН»

С. Михеенков «ГЕРОИ КУРСКОЙ БИТВЫ»

Д. Филиппов «БИТВА ЗА ЛЕНИНГРАД»

Елена Черникова

Елена Черникова — известный писатель, журналист, преподаватель. Окончила Литературный институт им. А. М. Горького.

Автор романов «Золотая ослица», «Скажи это Богу», «Зачем?», «Вишневый луч», «Вожделенные произведения луны», «ПандОмия», учебников по журналистскому и литературному мастерству.

Проза Е. Черниковой переведена на десять иностранных языков.

Ефремов был гениален, говорили мне люди. Я не спрашивала, в чем именно. Ждала: что еще они скажут. В режиссуре советского пространства? Нет. говорили мне люди. Советский мир — лишь его сцена: обстоятельства сковывают, будто наручники, и О. Н. прилюдно рвет цепи, обаятельно улыбаясь. Он не был при этом революционером, сотрясателем основ — но однажды социум взрывается сам, и рушить уже нечего: всё уже разлетелось в куски...

Трудно признаться, что один грешный смертный на рубеже тысячелетий в России средствами театра держал внимание к человеку-коллективисту до последнего своего часа. Числился в больших демократах, дружил с Горбачевым, а результатов полученного освобождения человека от партии, от липучего обязательного *мы* — не принял.

Елена Черникова



Елена Черникова — известный писатель, журналист, преподаватель. Окончила Литературный институт им. А. М. Горького. Автор романов «Золотая ослица», «Скажи это Богу», «Зачем?», «Вишневый луч», «Вожделенные произведения луны», «ПандОмия», учебников по журналистскому и литературному мастерству. Проза Е. Черниковой переведена на десять иностранных языков.

Ефремов был гениален, говорили мне люди. Я не спрашивала, в чем именно. Ждала: что еще они скажут. В режиссуре советского пространства? Нет, говорили мне люди. Советский мир — лишь его сцена: обстоятельства сковывают, будто наручники, и О. Н. прилюдно рвет цепи, обаятельно улыбаясь. Он не был при этом революционером, сотрясателем основ — но однажды социум взрывается сам, и рушить уже нечего: всё уже разлетелось в куски...

Трудно признаться, что один грешный смертный на рубеже тысячелетий в России средствами театра держал внимание к человеку-коллективисту до последнего своего часа. Числился в больших демократах, дружил с Горбачевым, а результатов полученного освобождения человека от партии, от липучего обязательного *мы* — не принял.

ISBN 978-5-235-04393-0



М О Л О Д А Я Г В А Р Д И Я

notes

Примечания

В опубликованном тексте последнего интервью Ефремова вместо правильного отчества Кудашевой — Георгиевна — напечатано другое. Это важно исправить потому, что прежде Александра Георгиевна в материалах по Ефремову практически не упоминалась, хотя ее роль в его жизни чрезвычайно велика. О ней — в тексте данной книги. — *Прим. авт.*

КСС — принятое в театральной литературе сокращение: Константин Сергеевич Станиславский.

Шиллер Г. Всемирная история с древнейших времен до начала двадцатого столетия. Т. 1. СПб., 1906.

4

Строчка из стихотворения Юрия Левитанского, ставшего популярной песней бардовского дуэта Т. и С. Никитиных.

Анатолий Миронович Смелянский — известный историк театра, доктор искусствоведения. С 1980 года работал завлитом МХАТ, после раскола театра стал заместителем художественного руководителя МХАТ им. А. П. Чехова. Автор многочисленных книг и статей о Московском Художественном театре, его режиссерах и актерах, включая Олега Ефремова.

Ведомости, 20 февраля 2020: https://www.vedomosti.ru/opinion/columns/2020/02/20/823452-sdvig-istorii?utm_campaign=newspaper_20_2_2020&utm_medium=email&utm_medium=email&utm_source=vedomosti%3Futm_campaign%3Dnewspaper_20_2_2020&utm_source=vedomosti

7

Так назывался магазин отца Чехова в Таганроге.

Трансформация — это когда то, кем вы являетесь, больше не определяется мнением других людей или присутствием других людей.

Актер Геннадий Фролов пришел в труппу «Современника» в 1961 году, а его жена Елена Миллиоти в 1962-м, на год позже.

Васильева Л. Н. Встречи друзей с врагами. М., 2015.

Ходанов М. Вернемся ли мы к Богу? <https://lib.pravmir.ru/library/book/1477>

М. Ф. Якунчикова — знакомая Чехова; на ее даче под Наро-Фоминском А. П. Чехов и О. Л. Книппер-Чехова жили весной — летом 1903 года. «Здесь река, много мест для прогулок, есть старая часовня. Много рыбы», — писал А. П. Чехов сестре (Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 20. С. 103).

По слухам, неологизм самого Станиславского. Возможно.

<https://iz.ru/news/251325> «В рамках рубрики «10 лет без СССР» газета «Известия» сегодня заканчивает публикацию отрывков из книги воспоминаний Анатолия Смелянского «Уходящая натура» (начало см. в № 135 от 28 июля, № 137 от 1 августа, № 144 от 10 августа, № 147 от 15 августа и № 154 от 24 августа). В предлагаемом читателю фрагменте речь идет о поставленном в 1987 году Олегом Ефремовым спектакле «Перламутровая Зинаида». Спектакль замышлялся и «строился» как этапный. Он должен был знаменовать начало новой жизни разделенного МХАТ в отремонтированном здании в Камергерском переулке. Полностью книга выйдет осенью этого года» (Известия. 2001. 28 августа).

http://www.biograph.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1152:smelyanskyiam&catid=7:theatre&Itemid=29

Именно так: прописными и вразрядку.

Штрак Г. Кровь в верованиях и суевериях человечества. СПб., 1911.
С. 38.

Михаил Николаевич Кедров (1893–1972) — главный режиссер МХАТ в 1946–1955 годах, народный артист СССР (1948); *Мария Андреевна Титова* (1899–1994) — его жена, актриса МХАТ с 1924 года, народная артистка РСФСР (1948).

Подчеркнутый текст по техническим причинам заменен жирным. —
Прим. оцифровщика.

Гёте И. В. Избранные философские произведения. М., 1964. С.137.

Дочь Анастасия, рожденная в 1957 году у пары Олег Ефремов — Ирина Мазурук.

<https://www.youtube.com/watch?v=tKlS2Ez2UqY>

Соловьева И. Н. Ветви и корни. М.: Московский Художественный театр, 1998. С. 43.

Тридцатилетней войной историки называют длительный военный конфликт в Европе в первой половине XVII века, начавшийся как религиозная война.

Лордкпанидзе Н. Режиссер ставит спектакль. М., 1990.

Пеньков Н. В. Явление театра // Наш современник. 2005. № 10. С. 54–55.

Речь идет о знаменитом немецком режиссере Петере Штайне, поставившем в 1986 году пьесу Юджина О'Нила «Косматая обезьяна», написанную в 1922 году.

<http://ptj.spb.ru/archive/13/voyage-from-spb-13/oleg-efremov-strax-neponravitsya-lukojlu>

<http://ptj.spb.ru/archive/68/memory-of-profession-68/demokrati-cheskaya-tiraniya>

Нам до сих пор привычнее звать ее Ленинкой. Я благодарна ее библиотекарям за неформальную помощь мне в подготовке этой книги.

По состоянию на март 2020 года.

Указан год выхода на экран.

https://ru.wikipedia.org/wiki/Печников,_Геннадий_Михайлович