

Анастасия Казьмина

Усилие быть человеком

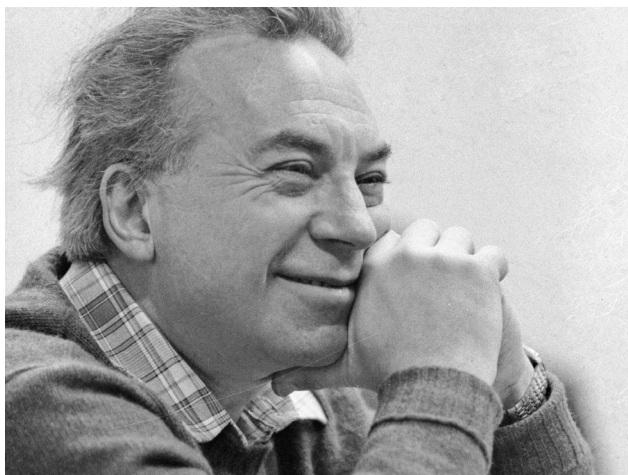
Образ художника в спектаклях
Анатолия Эфроса

«Человек есть усилие быть человеком», – этим высказыванием философа Мераба Мамардашвили, современника Анатолия Эфроса, можно озаглавить многие спектакли режиссера. Среди всех постановок А.В. Эфроса особняком стоят те, в которых режиссер размышлял об усилии быть творческим человеком.

В судьбе любого художника особый интерес представляют произведения, которые приоткрывают профессиональную картину мира автора – будь то «Буря» Шекспира, «Театральный роман» Булгакова или «Балаганчик» Блока. Спектакли Анатолия Эфроса «Снимается кино», «Чайка», «Мольер» и «Директор театра» складываются в единый сюжет, который поразительно перекликается с судьбой самого режиссера.

В Театре им. Ленинского комсомола, где Эфрос с 1963 по 1967 г. работал главным режиссером, сформировались многие важные мотивы, именно там определялся его режиссерский почерк. От прямого правдоподобия он пришел к условному, поэтическому театру. При этом, психологически точно. Там начались поиски героя – артиста, который станет для режиссера лирическим, во многом – его альтер эго. И если героиня была найдена практически сразу – Ольга Яковлева, – то образ героя складывался постепенно. В спектакле «Снимается кино» (1965) Эфрос впервые напрямую заговорил со своими зрителями о судьбе режиссера. Пьеса Эдварда Радзинского отчасти повторяла сюжет знаменитой картины Федерико Феллини «8 ½», которая произвела огромное впечатление и на Эфроса. Но ленкомовский спектакль был безусловно личным и оригинальным высказыванием, с особым метасюжетом, который имел отношение к конкретному культурно-историческому контексту и внутреннему миру самого Эфроса. Роль режиссера Нечаева, которому все вокруг мешало снять свой главный фильм, исполнил Александр Ширвиндт. В этом спектакле довольно значимая часть была отведена размышлению о цензуре, важным персонажем был чиновник Трофимов в исполнении Льва Круглого, который предостерегал своего друга Нечаева от идеологических просчетов в сценарии будущего фильма. Но было очевидно, что для Эфроса на первом месте – размышление о внутреннем цензуре, который поселился в душе Нечаева. Он не связан с идеологией, властью. Это внутренняя несвобода, страх, который, однажды появившись, не дает художнику работать так, как ему хочется. Тем не менее этот спектакль 1965 г. заканчивался мажорной интонацией: условный финал с выходом всех участников на авансцену под соло трубы, давал надежду на то, что Нечаев преодолет и творческий кризис, и страх. Совсем иначе заканчивались «Чайка» Чехова и «Мольер» Булгакова – два других спектакля в Театре им. Ленинского комсомола, посвященных теме художника.

Сначала Эфрос хотел экранизировать чеховскую «Чайку» в кино¹ и уже написал по пьесе собственный сценарий², однако в 1964 г. стало ясно,



А.В. Эфрос

что картины не будет: «Мосфильм» отказался от замысла режиссера. Два года спустя он выпустил «Чайку» в театре. Эфрос и прежде, в Центральном детском театре, обращался к классическим текстам. Однако «Чайка» стала первой постановкой, где он придумал личную и довольно радикальную интерпретацию. «Чайка» подхватила и начала развивать темы, волновавшие режиссера в текстах В.С. Розова, Э.С. Радзинского и А.Н. Арбузова, в спектаклях «В день свадьбы», «104 страницы про любовь», «Мой бедный Марат».

К.Л. Рудницкий писал: «Чехов привлекался для утверждения уже выношенных и наболевших мыслей – можно было, казалось, не сомневаться в том, что чеховское мироощущение совпадает с мироощущением режиссера, и что в итоге получится мощный и живой современный спектакль»⁵. В чеховской пьесе соединялись и бунт розовских мальчиков, и конфликт духовного с материальным, и, конечно, драма творческого человека. Только в «Чайке» вдруг резко сменилась интонация, тональность и ритм.

Эфрос впервые поставил спектакль, вступающий в активную полемику с привычными стереотипами восприятия чеховского текста. Одна из главных задач – сыграть «Чайку» так, будто она написана современником режиссера. Все действие строилось не на традиционном для Чехова косвенном общении в подтексте, а на прямом, активном взаимо-

действию действующих лиц. «Полное непонимание при полном, бурном общении»⁴, – говорил Эфрос актерам. Многие театральные критики, писавшие о «Чайке», прежде всего отмечали начало спектакля – особое внимание именно ему уделялось и на репетициях: «Первая сцена хорошая, но и в ней есть механичность. У Маши: “Вы все философствуете”, – есть неприятие человека, с которым она говорит. Мне кажется, это мельче того, что могло быть. Это элемент философского спора, а не нервного. Это – заключение того поединка, который идет между ними много дней, может быть, много веков»⁵. Медведенко Льва Дурова яростно и резко выстреливал вопросом: «Отчего вы всегда ходите в черном?», на что Маша Антонины Дмитриевой так же раздраженно, почти с ненавистью отвечала: «Это траур по моей жизни». Для зрителей, привыкших к мхатовской меланхолии чеховских постановок, безобидности персонажей, уже первые минуты должны были стать шоком. Эфрос показывал, что проблемы чеховских героев не остались в дореволюционном прошлом – это боль и трагедия современного человека.

В «Чайке» открытая энергия, желание обнажить суть происходящего были близки к агрессивности театра Брехта: Эфрос не просто выворачивал наизнанку чеховские подтексты, но вскрывал и предъявлял зрителям изначальные причины конфликта, и, в первую очередь, для него была важна именно трагедия Треплева.

Одним из центральных образов спектакля стала игра в крокет с оглушительно громкими ударами деревянных молотков по шарам. Площадка для игры появилась уже в киносценарии, но там, кроме этих ударов, была богатая звуковая партитура: и пение птиц, и звон колокола, и шелест листьев. В театральной «Чайке» всего этого не было, а крокет воспроизводил систему отношений персонажей: они не слышали друг друга, только соперничали и оборонялись. А совсем молодой Треплев Валентина Смирнитского оказывался в эпицентре этой всеобщей бующей неприязни.

Для Эфроса главным героем чеховской пьесы был именно Треплев: он продолжал сюжет творческого человека из спектакля «Снимается кино». Как и в случае с Нечаевым из пьесы Радзинского, Эфрос бесконечно верил в Треплева, в его талант. Только Треплеву мешали не цензурные запреты и даже не творческий кризис: он оказывался в тисках человеческих ссор, конфликтов, страстей. Треплев – единственный среди всех персонажей не был жестким, замкнутым – временами казалось, что всеобщее раздражение направлено только на него. Рудницкий замечал,



А. Ширвиндт – Нечаев,
О. Яковлева – Аня.
«Снимается кино».
Театр имени Ленинского комсомола,
1965 г.

что это несколько сужало полифонию чеховской пьесы, ведь в «Чайке» Эфроса никто не испытывал симпатии и сочувствия к Треплеву. Даже Сорин А. Вовси и Маша А. Дмитриевой были больше сосредоточены на собственной драме.

Валентин Смирнитский в 1965 г. закончил Щукинское театральное училище и успел сняться в короткометражном фильме Михаила Богина «Двое». Вероятно, именно в герое этой картины, молодом студенте консерватории с большими глазами, умным красивым лицом Эфрос и разглядел будущего Треплева. Недавнего выпускника пригласили в Театр им. Ленинского комсомола специально на эту роль. Искренность, беспомощность и наивность Треплева подчеркивала холодность и безответность окружающего его мира.

Совсем иной была Нина Заречная Ольги Яковлевой – взрослая, уверенно идущая к своей цели – стать актрисой, познакомиться с Тригориным. Треплев был для нее лишь проходным знакомством, Нина стремилась в общество Аркадиной: «Там, в “другом лагере”, она стала, конечно, самой большой опасностью для Треплева, ибо, во-первых, он был в Нину самозабвенно влюблен, а она ловко и уклончиво отстранялась от этой любви, ибо, во-вторых, Нина превосходила и Тригорина, и Аркадину откровенностью своего эгоизма. Те – пусть по-своему, пусть по старинке, но любили искусство. Она же любила одну себя, свои

будущие триумфы»⁶. В сцене с Тригориным Заречная гротескно и грубо размахивала удочкой. Лишь в финале Яковлева играла Нину, доросшую до любви Треплева. Это была очень радикальная трактовка образа Заречной. Тем не менее спектакль Треплева игрался Ниной всерьез, как большой актрисой. Эфрос несколько раз на репетициях и в статьях повторял, что нельзя показывать монолог Заречной настолько непонятным, чтобы спровоцировать зрителей занять сторону Аркадиной. Яковлева подчеркивала трагедию, ужас и безысходность опустевшей вселенной: «Во всей этой прозаической суете – чистая духовность – молитва. Надо молиться за жизнь какого-то человека, а рядом харкают»⁷. Интересно, что Яковлева Заречной являлась на помосте не в привычном белом летящем платье, а в черном одеянии, словно из финала пьесы.

Тема художника, искусства выводила на первый план не только Треплева, но и Тригорина. Ширвиндт играл человека, который пошел на компромисс с окружающей его действительностью, оказался в заложниках своего привычного, спокойного творчества, и проиграл. В образе Тригорина Эфроса притягивало упорство в работе, он относился к нему с сочувствием: «Тригорин сидит глубоко в жизни, он человек готового мира, а Треплев – мира будущего, которого, может быть и не будет»⁸. Эфрос по возрасту на момент премьеры был ближе к Тригोरину, однако волновало его именно юношеское отчаяние Кости Треплева. На фотографиях впечатляет испуганный, погруженный в себя взгляд Тригорина–Ширвиндта, сидящего в сцене из спектакля Треплева в элегантном костюме, застегнутом на все пуговицы. Сидел он на самом краю скамейки, как-то стыдливо сжав ноги.

Можно представить, сколь утонченной, женственной и властной рядом с таким Тригориным была Аркадина Елены Фадеевой в своих изящных, вычурных платьях, с идеальной укладкой. Упорное нежелание отпустить молодость, проститься с женственной легкостью становилось в этой роли одним из главных. На фотографиях видно, как эмоционально игралась сцена ссоры Аркадиной и Треплева. В какой-то степени Фадеева повторяла свой же рисунок образа из фильма Эфроса «Високосный год», где четырем годами ранее сыграла мать взрослого сына (И. Смоктуновский), измученную невозможностью выговориться, объясниться с ним, выразить свою к нему любовь.

Казалось бы, вопреки упорному стремлению Эфроса представить чеховских героев современными, живыми людьми костюмы были историческими, разработанными очень подробно и в полном соответствии



В. Смирнитский – Треплев. «Чайка».
Театр имени Ленинского комсомола, 1966 г.

с эпохой. Неожиданной и непривычной после прежних минималистических решений в Театре им. Ленинского комсомола оказалась сценография В. Лалевиц и Н. Сосунова. В первом акте мрачную и темную глубину отгораживала деревянная грубая стена, а на авансцене стоял помост, напоминающий эшафот. Подмостки и зрительный зал треплевского спектакля были повернуты к зрителям боком, то есть все поэтические красоты – колдовское озеро, луна – были изгнаны из эфросовской «Чайки». Сам Эфрос вспоминал, что для спектакля был придуман занавес с чайкой, апеллирующий к мхатовскому спектаклю: «Две дощатые стены. Решил пустить занавес с огромной чайкой. Наша чайка больше вашей!»⁹ Это был своеобразный вызов каноническим чеховским спектаклям, спокойной и отвлеченной трактовке пьесы.

Во втором акте на сцену вываливался быт, словно прежде у Эфроса и не было аскетичных спектаклей по Радзинскому, Арбузову: «Буфеты, шкафы, секретеры, стулья и кресла лезли на зрителей. Самые разнообразные лампы торчали во всех углах. Добрые три десятка картин висели по стенам вплотную друг к другу»¹⁰. Эфрос выстраивал подробный, гиперреалистический мир, где овеществленная обыденность душила, уничтожала людей и в первую очередь охотилась на Треплева. Душный быт в «Чайке» становился одной из причин надвигающейся трагедии. Он словно воплощал равнодушие тех, кто окружал Эфроса.

Многие критики отмечали очень быстрый темп спектакля, Чехов игрался будто на повышенной скорости. Эфрос на предпремьерных прогонах настаивал: «Прошу вас, пересильте себя. Насильственно сделайте все, что я вас прошу. Как будто вы все на мотогонках. Каждый должен вырваться вперед»¹¹. Судя по всему, такой темпоритм совпадал не только с эфросовским восприятием Чехова, но и с отношением сорокалетнего режиссера к собственной жизни. Недаром статью в журнале «Театр», написанную через несколько месяцев после премьеры, Эфрос назвал «Как быстро идет время!»¹². В этом тексте он критиковал собственный спектакль, но в то же время осуждал тех людей, которые подобно Аркадиной способны безапелляционно вынести приговор художнику: «Это что-то декадентское». Эфрос почти впрямую примерял сюжет Треплева на себя, на свой театр. В финале он рассказывал, как ему приснился условный работник министерства, который корил его за то, что он ставит так мало классики, что время уходит, а до сих пор Эфрос не выпустил «Ромео и Джульетту», «Три сестры». «Затем мне представился актер, который не ограничился просто рисунком роли. Затем заиграл клавесин, и я увидел Людовика, танцующего в интермедии. Это был спектакль по пьесе Булгакова. Когда-то он не получился во МХАТе, но ведь теперь мы так далеко зашли по части сценического разгадывания театральных пьес. Но я и в мыслях не отдавал предпочтения классике. Поэтому явились Василий Аксенов и Эдвард Радзинский, и оба были поставлены в одно мгновение. И мне стало так хорошо! И так далеко было до шестидесяти»¹⁵. Неотступная мысль режиссера – «успеть!» – тоже была вплетена им в ткань «Чайки» 1966 г.

Уход Нины Заречной в темноту, пустоту и смиренное, почти безэмоциональное самоубийство Треплева складывалось в финал едва ли не эсхатологический. Спектакль «Снимается кино», несмотря на все его острые мотивы и аллюзии, надолго остался в репертуаре театра – его играли даже после увольнения Эфроса. А вот «Чайка» прошла всего 33 раза, и в феврале 1967 г., за несколько недель до изгнания Эфроса, ее сняли с репертуара как слишком спорную и мрачную. Однако в качестве главного режиссера Театра им. Ленинского комсомола Эфрос успел выпустить еще один спектакль. В «Мольере» Булгакова исчезла последняя краска, способная облегчить трагедию, – молодость.

У этого спектакля, как и у «Чайки», была своя предыстория. Благодаря «Блокнотам» В.Я. Саппака мы знаем, что мысль о постановке пьесы М.А.Булгакова «Мольер» («Кабала святош») появилась у Эфроса еще в 1956 г.:

«В полтретьего ночи, если бы сейчас решили, что я ставлю и сам играю Мольера, – я был бы счастлив. У меня уже есть соображения»¹⁴. Позднее, уже в те годы, когда он выпускал «Мольера» в США (1979), Эфрос написал: «Много-много лет назад я сидел с О. Ефремовым у Елены Сергеевны Булгаковой и читал тогда еще не изданного “Мольера”. Потом я написал в ее тетрадке: “Обещаю когда-нибудь поставить эту пьесу”. Я поставил ее через десять лет. А через пятнадцать – еще раз, на телевидении. Теперь буду ставить ее в Америке. Если бы Елена Сергеевна была жива, я мог бы сказать ей, что обещание свое выполнил»¹⁵. Действительно, булгаковский сюжет, судьба Мольера и его творчество оказались для Эфроса гораздо важнее, нежели просто материал для очередной постановки.

В то время началось возвращение булгаковских текстов после цензурных запретов. Эфросовская премьера «Мольера» в 1966 г. совпала с долгожданной публикацией романа «Мастер и Маргарита». Комедию «Иван Васильевич» поставил в Театре киноактера Дмитрий Ворус (1965), одним из лучших спектаклей Андрея Гончарова стал трагический «Бег» в Театре им. Ермоловой (1967), а в Художественном театре в 1968 г. Леонид Варпаховский поставил «Дни Турбиных». Однако, у пьесы «Кабала святош» была дурная слава: она по-прежнему ассоциировалась в театральной среде с неудачной премьерой Н.М. Горчакова и К.С. Станиславского 1936 г., спровоцировавшей конфликт Булгакова и МХАТа, и никто не решался взяться за этот текст.

Одна из главных проблем того спектакля была в том, что Станиславский хотел ставить «Мольера» прежде всего о великом драматурге и актере. Сложно сказать, каким был бы спектакль Эфроса, сделай он его в 1956-м, хотя известно, что главный герой был бы очень молодым – в черновом распределении, зафиксированном в «Блокнотах» Саппака, на роль Мольера предполагался Олег Ефремов. А между тем десять лет спустя в Театре им. Ленинского комсомола Эфрос выпускал премьеру о сломленном, уставшем человеке, и трудно было поверить, что именно он когда-то написал «Дон Жуана».

Пьеса начинается с финала представления мольеровской труппы в *Palais Royal*: согласно ремарке, открывается занавес, слышатся аплодисменты. В спектакле Эфроса занавеса не было. Сценографы В. Дургин и А. Чернова придумали пространство, хаотично заставленное разнообразными, стилизованными под эпоху Людовика XIV, креслами, пуфиками, гримерными столиками, среди всего театрального беспорядка

воздвигалась кровать с балдахинном. На заднике же был изображен орган, в центре – распятый Христос в театральной маске, по бокам еще две маски и надпись «Комедианты господина...» («На проволоке развешаны костюмы – очень художественно выполненные, готовые принять в себя не одетых людей и зажечь жизнью человеческого духа или чем понадобится впредь. На заднем плане установлено распятие, на нем – распятый со склоненной головой, и лицо его прикрыто театральной маской; а по бокам, как два разбойника вокруг Христа, еще два костюма. Задник выполнен в виде органа – там, по ремарке Булгакова, где-то в самом деле понадобится орган, так чтоб уж потом не возиться»¹⁶). В одном пространстве соединялись тщетное лицедейство, подлинное искусство и мученичество.

Немолодой, с перекошенным париком, Мольер Александра Пелевина выходил в полной тишине и поражал своей усталостью и надломленностью. Он исполнял экспромт в честь Людовика, превозмогая себя. В пьесе Булгакова, написанной о последнем десятилетии жизни Мольера, Эфрос нагнетал предчувствие смерти, итога. «Я повторяю актерам все время: “мясорубка”. Его “прокрутили”. Постепенно писатель становится небритым и страшным...»¹⁷, – писал Эфрос. А чтобы сюжет мученичества стал зримым, Эфрос решился на невероятно откровенную по тем временам визуализированную аллюзию на сцене, прикрыв лицо каноническому распятию театральной маской. Режиссер понимал, что страдания художника может быть сродни крестным мукам.

Эфрос писал про «мясорубку», но в то же время Людовик Александра Ширвиндта был слишком безобидным, он являлся словно настоящий король-солнце: блистательный, надменный и гордый, искусством игры владел лучше самого Мольера. Позже в телеспектакле Эфроса 1973 г. «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» образ короля значительно усложнился. Там Леонид Броневой, усадив комедианта с собой за стол, спокойно, с притворным добродушием медленно убивал Мольера.

В «Мольере» 1966 г. Эфроса этот сюжет звучал не так остро, мало интересовала режиссера и тема Кабалы. Архиепископа вполне реалистично играл В. Соловьев, и многие недоумевали, почему все же совсем нет мистики, ужаса. А. Асаркан в рецензии остроумно замечал, что Кабала больше напоминала комиссию по делам несовершеннолетних. И если в «Чайке» Эфрос показывал, как ненависть и агрессия близких людей убивает Треплева, то здесь трагедия была как раз в том, что Людовик –

не страшный, Кабала – не опасна, но Мольер унижает себя, служит этому ничтожному королю, не находит в себе сил высвободиться. Та же тема отчасти звучала и в спектакле «Снимается кино»: Нечаева тоже пугали не сами чиновники – перспектива раствориться в серости. У Нечаева впереди была вся жизнь, для Мольера же это финал. И даже великие комедии не могли возродить душу Мольера, провернутую через ту самую «мясорубку».

Как и в двух предыдущих премьерах, в «Мольере» использован прием театра в театре, только здесь он распространился практически на все действие, стал одним из главных сюжетов. В мире спектакля Эфроса люди перестали различать театр и жизнь. Мольер хватался за сердце слегка неестественно, комично, а артисты труппы *Palais Royal* столь же театрально отыгрывали сочувствие и испуг. Но театр со всей его искусственностью оказывался гораздо честнее и выше подлой реальности. Эфрос писал, что по его замыслу весь спектакль должен был происходить в чад свечей. Свечи запретила пожарная охрана¹⁸, но в атмосфере был ощутим чад лицемерия, им было затянута сознание Мольера.

Правдой, настоящим чувством Мольеру–Пелевину казалась только любовь. При появлении Арманды Ольги Яковлевой он молодец, забывал свою усталость, для него она воплощала еще возможную надежду на будущее. Единственная часть жизни, где он позволил себе быть открытым, оказалась отравлена фальшью, предательством. «Отыграна – с отменным правдоподобием и с точно найденной пикантной грязнотой – сцена обольщения Арманды Муарроном. Особенно хорош был в этой сцене В. Смирнитский: мальчишеская смелость, возбужденная почти профессиональными ухватками Арманды, и – детская робость, застенчивая подлость, наивная жестокость плутовства...»¹⁹. Это не Арманда предавала Мольера, а сама жизнь, неотвратно движущаяся к трагической развязке, оставляла его.

Частью премьеры стал сюжет, связанный с исполнителем роли Мольера – Александром Пелевиным, одним из уважаемых старейшин Театра им. Ленинского комсомола. Однако среди его ролей за более чем 30 лет работы почти не было главных. Во всех статьях, даже очень сдержанных по отношению к самому спектаклю, критики отмечали, что этот Мольер поражал своей откровенностью, правдой: «Он педалировал тему усталости таланта, и этот мотив звучал у Пелевина с неподдельной болью»²⁰. Это был безусловный успех актера, однако после нескольких показов Пелевин от роли отказался.

Критик А. Асаркан смотрел уже Мольера в исполнении В. Раутбарга, специально приглашенного в театр на замену Пелевину. Совсем незадолго до своего увольнения Эфрос ввел на эту роль А. Джигарханяна. Александр Ширвиндт так вспоминает эту ситуацию: «Мольера играл Пелевин – потрясающе. Но в какой-то момент он просто психически заболел и стал бояться играть. Боялся умереть на сцене – настолько эмоционально мощно была закручена роль, что от актера требовалось нечеловеческое напряжение. Пелевин боялся сорваться. Позднее эту роль играл Джигарханян – профессионально и точно, но не так сильно и страшно, как Пелевин»²¹.

Необычно вплелась в историю «Мольера» еще одна судьба. В спектакле звучала музыка композитора А. Волконского, в статьях встречаются немногочисленные упоминания о звуках органа и современных ритмах. Писал и сам Эфрос о том, какую музыку ему хотелось придумать для этой работы²². Однако нигде, даже в протоколе обсуждения спектакля²³, не упоминается фамилия композитора, да и вообще о таком неординарном для тех лет явлении как стилизованная старинная музыка в современном спектакле написано слишком мало. А между тем А. Волконский (1933–2008) – выдающийся русский композитор, создатель Московского камерного оркестра, один из немногих, кто увлекался аутентичной музыкой в СССР – играл на клавесине, органе. Однако с 1962 г. его произведения были официально запрещены к исполнению²⁴, и в 1973-м он эмигрировал в Швейцарию. Известно, что Булгаков писал пьесу не только о Мольере, но и о себе. Эфроса притягивал этот болезненный и личный текст, в 1966 г. он мог лишь предчувствовать, что и его судьба наложится на этот вечный сюжет о конфликте художника и беспощадного времени. Эфросовское стремление к лирике, исповедальности в этой работе отозвалось поразительными параллелями и совпадениями.

Есть они и в истории со статьей критика Александра Асаркана, который написал о спектакле в 1967 г. по заказу журнала «Театр». Текст редакция не приняла, его опубликовали лишь в 1988-м в журнале «Театральная жизнь». Описывая спектакль, он проговаривал ключевые темы и мотивы эфросовского «Мольера». Асаркан первым обнаружил болезненную автобиографичность этого спектакля и сформулировал ее проявление как *«лирическое высказывание современного художника, выбитого из колеи вторжением вечных тем в его личную жизнь»*²⁵. Позднее Асаркан, проговоривший в блистательной рецензии свои

собственные мысли о взаимоотношениях художника и действительно-сти, покинул страну и уехал в США.

Даже недостатки спектакля в трактовке Асаркана встраиваются в концепцию: «Спектакль Эфроса – это весь Булгаков, не в том смысле “весь”, что у него в творчестве нет других мотивов и голосов, а в том, что в этом спектакле все идет от Булгакова – в том числе и то, что рас-ходится с прямыми указаниями пьесы “Мольер”. Режиссер работает свободно. Эту свободу он получил от Булгакова. И эту нервность, и эту ненависть»²⁶. Его эмоциональные размышления сегодня звучат ответом на строгие и логичные вопросы, которыми задавался в своем аналитическом разборе спектакля К. Рудницкий. Постоянно сравнивая эфро-софскую концепцию с замыслом Булгакова, он сделал вывод о несовер-шенстве спектакля: «Коллизия обозначена сразу, и в развитии она не нуждается, а потому Эфрос останавливает время. Взгляд режиссера на эту коллизия полон пессимизма. У Мольера нет сил бороться, да и не с кем бороться и незачем. Впрочем, и это еще не самое главное. Ему не за что бороться! Кажется, Лагранж прав, когда говорит ему: “Вы, учитель, не человек, не человек. Вы – тряпка, которой моют полы!”»²⁷.

Особняком стоит текст Е. Горфункель «И вот я играю Мольера...», написанный уже после смерти Эфроса специально для сборника «Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания, статьи», где спектакль прочитан через призму давно оборвавшейся судьбы Эфроса. Горфункель воспроизвела картину критического многоголосья тех лет, бушевавшего вокруг режис-сера. «“Мольер” был последней премьерой главного режиссера и делался под нарастающий гул недовольства всем тем, что принес и осуществил на этой сцене Эфрос: в репертуаре Театра Ленинского комсомола слиш-ком много спектаклей о любви и очень недостает гражданственности; режиссер не видит действительности и пренебрегает ее проблемами, вместо героев выводит случайных типов. И эта невыдуманная взвесь успеха и неприятия, свободы и надзора, веры и отчаяния, единовременность ощущений безграничной перспективы искусства и закрытых шлагбаумов жизни сформировали коллизия “крестного пути”, которая была глубоко личной для Эфроса и, конечно, перекликалась с тем, что написал о Мольере Булгаков, а также с драмами Максудова и Мастера и через них с судьбой их создателя»²⁸. Мольеру А. Пелевина – униженному, измученному, неспособному больше ни на что – предназначалась только смерть. М. Строева так вспоминала финал спектакля: «Осиротевшие ак-теры выносили на авансцену и бросали, как на могилу пустые костюмы.

Бугор рос, а слуга Мольера Бутон (Л. Дуров), всхлипывая, уговаривал публику расхотиться: “Господа, спектакль продолжаться не может. Дело, видите ли, в том, что господин де Мольер скончался”. Но зал не уходил. Публика уже знала, что спектакль Эфроса запрещен, и идет сегодня в последний раз. А сам режиссер из театра уволен. Зрители, стоя, со слезами на глазах, ждали его появления на сцене. “Господа, пожалуйста, уходите, спектакль не может быть окончен...” – шептали плачущие актеры Ленкома. Эфрос на подмостки не вышел...»²⁹.

Спустя десятилетия автор статьи, возможно, несколько драматизировала происходящее. К тому же известно, что после увольнения Эфроса спектакль с репертуара снят не был и шел еще несколько лет с разными составами. Но в тексте М. Строевой точно зафиксирован момент, когда отблеск трагедии Мольера лег на ситуацию Эфроса, изгнанного из театра. Незадолго до того на обсуждении спектакля художественным советом, где свою точку зрения высказывали разные люди из министерства, Эфрос сказал: «Спасибо большое – это было доброжелательно и серьезно. Я с некоторых пор стал мнительным, это подозрительность, к которой приучили»³⁰. Конечно, судьба булгаковского Мольера, насквозь пропитанного этой, копившейся годами, подозрительностью ощущалась Эфросом как предчувствие судьбы собственной – и этот мотив также вошел в его трагический спектакль, которым и завершилась работа в Театре им. Ленинского комсомола.

В книге «Продолжение театрального романа» Эфрос писал «Мольер – это Мастер»³¹. В булгаковской пьесе и в том образе, который он создал в 1966 г., Эфроса волновал сюжет непротивления, а не борьбы. Многие рецензенты не могли разгадать природу этой слабости и усталости Мольера–Пелевина. Конечно, булгаковский Мольер был для Эфроса олицетворением художника вообще, его современников и, может быть, в первую очередь, режиссеров. Неспроста в телеспектакле 1973 г. эту роль исполнил Юрий Любимов, а уже в 80-е годы Эфрос размышлял: «Я готов сыграть Мольера. Я так знаю этого человека, так понимаю о нем все, что, кажется, прожил его жизнь. И любую ситуацию, с ним связанную, я мгновенно делаю своей. Мне не надо для этого никаких усилий»³².

Подобно тому, как Булгакову всю жизнь не давала покоя биография великого комедианта, так и Эфроса никогда не покидал булгаковский Мольер³³. Диалог с автором пьесы и его героем продолжался всю жизнь. В 1973 г. Эфрос снял телеспектакль «Всего несколько слов в честь



Н.Н. Волков

господина де Мольера», в 1979-м в Миннеаполисе в США вновь поставил «Мольера», а в 1981 г. сам на радио прочел главы из романа Булгакова «Жизнь господина де Мольера». Как это ни парадоксально, судьба комедиографа помогла окончательно сформироваться жанру трагедии в творчестве Анатолия Эфроса

«Мольер» 1966 г. завершал ленкомовский период Анатолия Эфроса, в 1967-м его сняли с поста главного режиссера с поразительной формулировкой: как «необеспечившего правильного направления в формировании репертуара»³⁴. Спустя почти двадцать лет Эфрос вновь поставил спектакль, в котором напрямую размышлял о судьбе творческого человека, режиссера, причем, театра современного. И снова это был прощальный спектакль.

«Директор театра» по пьесе Игнатия Дворецкого в 1984 г. был последней работой Эфроса в Театре на Малой Бронной. Этот спектакль словно доигрывал до конца булгаковский сюжет усталости, отступления. И если в прежних постановках хотя бы внешне была некая противостоящая художнику сила – здесь она отсутствовала вовсе. Дворецкий написал пьесу не о врагах, а о друзьях, коллегах главного героя – режиссера Олега Вознесенского. По словам театрального критика Марины Зайонц³⁵, Николай Волков играл не человека, а тень, воспоминание о когда-то бурной и насыщенной жизни. В этой тени можно было узнать и Нечаева из «Снимается кино», однажды компромисс, и Мольера, потерявшего внутреннюю свободу.

Этот спектакль, который подводил итог целому периоду в творчестве Анатолия Эфроса, требует отдельного исследования. Важно отметить, что если в постановках «Снимается кино», «Чайка» и «Мольер» Эфрос еще только искал своего героя, то в «Директоре театра» им стал персонаж Николая Волкова. Это была высшая точка многолетней совместной работы с Эфросом. Интонационно, внешне, духовно Волков уже давно был настоящим альтер эго режиссера. Любопытно и то, что самые яркие рецензии об этой постановке были написаны уже после смерти Эфроса, когда сюжет был доигран до конца: «Не о творческом кризисе и уж тем более не о духовном бесплодии художника был поставлен Эфросом этот спектакль. Следы напряженной работы духа запечатлены в облике актера и не могут обмануть. Бывают лица, на которых постепенно проступают вопросы, распалюющие мозг. За 15 лет работы с Эфросом Волков обрел такое лицо. Восприятие сделалось мгновенным, отражение — все более сдержанным»³⁶. Если большую часть жизни художник проводит как Нечаев — с затаенным страхом, как Треплев — среди всяких человеческих дрязг, как Мольер — в бесконечной игре, — то, когда ему дадут возможность спокойно работать, может оказаться поздно.

О профессии режиссера и образе художника Эфрос много размышлял в своих книгах, важная для него тема — постоянное вторжение быта, реальной жизни в творчество: «Я люблю джаз и слушаю, как играет Малиган, Дезмонд или Брубек, и завидую им. Меня волнует их совершенство. Какое это, вероятно, удовольствие — ощущать, что ты полный хозяин самому себе. И ничего не мешает выразить то, что ты хочешь выразить»³⁷. Все эти мотивы звучали в эфросовских спектаклях: от ранних в Театре имени Ленинского комсомола до последней постановки в Театре на Малой Бронной. Его герои, в отличие от многих современников, — не бунтари, противопоставленные обществу. Их суть — непрерывная внутренняя работа, борьба с рефлексиями, страхом, обыденностью. Этот трагический путь — и есть непрестанное усилие быть человеком, быть художником.

- ¹ В 1962 г. о своем намерении снять «Чайку» А. Эфрос писал руководителю «Мосфильма» И. Пырьеву.
- ² *Анатолий Эфрос. Чайка: Киносценарий. Статьи. Записи репетиций. Документы. Из дневников и книг / Сост.: Н. Скегина. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. — 528 с.*

- ⁵ Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С.146.
- ⁴ Анатолий Эфрос. Чайка: Киносценарий. Статьи. Записи репетиций. Документы. Из дневников и книг. С. 139.
- ⁵ Там же. С. 409.
- ⁶ Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. С. 151.
- ⁷ Анатолий Эфрос. Чайка: Киносценарий. Статьи. Записи репетиций. Документы. Из дневников и книг. С. 364.
- ⁸ Там же. С. 405.
- ⁹ Там же. С. 422.
- ¹⁰ Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. С. 151.
- ¹¹ Анатолий Эфрос. Чайка: Киносценарий. Статьи. Записи репетиций. Документы. Из дневников и книг / Сост.: Н. Скегина. СПб: Балтийские сезоны, 2010. С. 405.
- ¹² Эфрос А. Как быстро идет время! // Театр, 1967. № 2. С. 66–70.
- ¹³ Там же. С. 69.
- ¹⁴ Саптак Вл. Блокноты 1956 год / Вл. Саптак. М.: Московский Художественный Театр, 2011. С. 105.
- ¹⁵ Эфрос А. Избранные произведения в 4 т. Т. 3. Продолжение театрального романа. 2-е изд., доп. М.: Фонд «Русский театр»: Издательство «Парнас», 1993. С. 123.
- ¹⁶ Театр Анатолия Эфроса: воспоминания, статьи / сост. М. Зайонц. М.: АРТ, 2000. С. 190.
- ¹⁷ Эфрос А. В. Избранные произведения в 4 т. Т. 1. Репетиция – любовь моя. С. 80.
- ¹⁸ «Потом все это отменила пожарная охрана, и никакого чада не было, а сверкали со сцены пятьдесят электролампочек. Ну, да ничего». См.: Эфрос А. Избранные произведения в 4 т. Т. 3. Продолжение театрального романа. С. 225.
- ¹⁹ Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. С. 274.
- ²⁰ Там же. С. 274.
- ²¹ Театр Анатолия Эфроса: воспоминания, статьи. С. 86.
- ²² «А музыка должна быть органная и клавишная, только не старинная, взятая напрокат. Ее должен написать композитор, который сумеет придумать музыку и современную, и старинную в одно и то же время». См.: Эфрос А. Избранные произведения в 4 т. Т. 3. Продолжение театрального романа. С. 225.
- ²³ «В заключении хочу сказать о музыке. Очень интересное сочетание современности с историзмом, точное попадание в режиссерское

- решение спектакля». См.: Протокол обсуждения спектакля «Мольер» 26 ноября 1966 г.
- ²⁴ Его музыка также звучала в спектакле Театра им. Ленинского комсомола «Святая Жанна» (1975), режиссер С. Канцель, то есть он сотрудничал с театром еще до прихода Эфроса. Однако и об этом не сохранилось никаких свидетельств кроме программки спектакля.
- ²⁵ Театр Анатолия Эфроса: воспоминания, статьи. С. 192.
- ²⁶ Там же. С. 189.
- ²⁷ *Рудницкий К.Л.* Спектакли разных лет. С. 274.
- ²⁸ Театр Анатолия Эфроса: воспоминания, статьи. С. 407.
- ²⁹ *Строева М.* И дожить не успел, и допеть не успел // *Культура*, 1992. С. 408.
- ³⁰ Протокол обсуждения спектакля «Мольер» от 26-го ноября 1966 года.
- ³¹ *Эфрос А.* Избранные произведения в 4 т. Т. 3. Продолжение театрального романа. С. 123.
- ³² *Эфрос А.* Избранные произведения в 4 т. Т. 4. Книга четвертая. С. 150.
- ³³ А. Эфрос, как известно, много ставил и самого Мольера: «Дон Жуан» (1973, Театр на Малой Бронной), «Тартюф» (1981, МХАТ), «Мизантроп» (1986, Театр на Таганке).
- ³⁴ Приказ № 50 Управления культуры исполкома московского городского совета депутатов трудящихся от 7 марта 1967 г.
- ³⁵ *Зайонц М.* Если бы знать... // *Театральная жизнь*, 1987. С. 20.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ *Эфрос А.* Избранные произведения в 4 т. Т. 3. Продолжение театрального романа. С. 89.