**Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания, статьи** /Сост. М. Г. Зайонц. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 462 с.

*М. Зайонц, С. Никулин*. К читателю 5 [Читать](#_Toc399357734)

**Репетиция — любовь моя**

*Лев Щеглов*. Годы учебы 8 [Читать](#_Toc399357736)

*Анатолий Адоскин*. Искусство, которое не прекратится никогда 19 [Читать](#_Toc399357737)

*Виктор Розов*. Режиссер, которого я люблю 31 [Читать](#_Toc399357738)

*Александр Володин*. Нарушитель 50 [Читать](#_Toc399357739)

*Антонина Дмитриева*. Обманите меня еще… 55 [Читать](#_Toc399357740)

*Александр Збруев*. Неповторимые уроки 61 [Читать](#_Toc399357741)

*Александр Ширвиндт*. С улицы Чехова — на Бронную 64 [Читать](#_Toc399357742)

*Эдвард Радзинский*. Репетиция 70 [Читать](#_Toc399357743)

*Анатолий Грачев*. Цепочка действий 76 [Читать](#_Toc399357744)

*Николай Волков*. Как мы работали 89 [Читать](#_Toc399357745)

*Алла Демидова*. Репетиции «Вишневого сада» на Таганке в 1975 году (расшифровывая собственные дневники) 94 [Читать](#_Toc399357746)

*Михаил Козаков*. «В своем квадрате» 112 [Читать](#_Toc399357747)

*Вера Глаголева*. И больше никогда 124 [Читать](#_Toc399357748)

*Александр Калягин*. Ясность 128 [Читать](#_Toc399357749)

*Анастасия Вертинская*. Мастер 133 [Читать](#_Toc399357750)

*Светлана Алексиевич*. Так посмотреть, чтобы увидеть все, как оно есть… 142 [Читать](#_Toc399357751)

*Валерий Золотухин*. В границах нежности 147 [Читать](#_Toc399357752)

*Ольга Яковлева*. Так было не только со мной 152 [Читать](#_Toc399357753)

**Профессия: режиссер**

*Николай Погодин*. В добрый час! Заметки об одной пьесе 164 [Читать](#_Toc399357755)

*Майя Туровская*. «Друг мой, Колька!» 169 [Читать](#_Toc399357756)

*Инна Соловьева*. «Цветик-семицветик» 173 [Читать](#_Toc399357757)

*Юлий Смелков*. Страницы любви. Премьера в театре Ленинского комсомола 177 [Читать](#_Toc399357758)

*Ирина Уварова*. Мой бедный Марат 181 [Читать](#_Toc399357759)

*Александр Асаркан*. Булгаков. «Мольер». 1966 186 [Читать](#_Toc399357760)

*Марианна Строева*. Если бы знать… 199 [Читать](#_Toc399357761)

*Юрий Дмитриев*. Пьеса А. П. Чехова. Режиссура А. В. Эфроса 206 [Читать](#_Toc399357762)

*Вадим Гаевский*. Приглашение к танцу 213 [Читать](#_Toc399357763)

*Витас Силюнас*. «Ромео и Джульетта» 224 [Читать](#_Toc399357764)

*Наум Берковский*. Шекспир у Эфроса. К гастролям московского Театра на Малой Бронной 235 [Читать](#_Toc399357765)

*Инна Соловьева*. Диалог творца и творения… 243 [Читать](#_Toc399357766)

*Майя Туровская*. По мотивам Достоевского 246 [Читать](#_Toc399357767)

*Ирина Мягкова*. «Дон Жуан» 252 [Читать](#_Toc399357768)

*Константин Рудницкий*. Игра портретами 260 [Читать](#_Toc399357769)

*Вера Максимова*. Эта странная, эта грустная «Женитьба»… 265 [Читать](#_Toc399357770)

*Майя Туровская*. Дуплет в угол 267 [Читать](#_Toc399357771)

*Владислав Иванов*. «Отелло» на перекрестке эпох 272 [Читать](#_Toc399357772)

*Анатолий Смелянский*. Концерт для скрипки с оркестром 279 [Читать](#_Toc399357773)

*Анатолий Смелянский*. Четыре круга 290 [Читать](#_Toc399357774)

*Марина Зайонц*. Если бы знать… 312 [Читать](#_Toc399357775)

*Евгений Сурков*. Спор о человеке 315 [Читать](#_Toc399357776)

**Продолжение театрального рассказа**

*Инна Соловьева*. В поисках радости 322 [Читать](#_Toc399357778)

*Ирина Рудакова*. Точка зрения 334 [Читать](#_Toc399357779)

*Михаил Гуревич*. Пространство и время человеческого существования 344 [Читать](#_Toc399357780)

*Татьяна Шах-Азизова*. Чеховская трилогия 366 [Читать](#_Toc399357781)

*Елена Давыдова*. На грани исчезновения 385 [Читать](#_Toc399357782)

*Елена Горфункель*. И вот я играю Мольера… 402 [Читать](#_Toc399357783)

**Примечания** 430 [Читать](#_Toc399357784)

**Список режиссерских работ А. Эфроса** 443 [Читать](#_Toc399357786)

**Указатель имен** 449 [Читать](#_Toc399357787)

**Указатель драматических и музыкально-драматических произведений, кинофильмов и телепостановок** 455 [Читать](#_Toc399357788)

# **{****5}** К читателю

Сборник статей и воспоминаний об Анатолии Васильевиче Эфросе был задуман и начал собираться Мариной Зайонц, Еленой Давыдовой и Екатериной Мальцевой еще в 1987 году, сразу же после смерти одного из самых выдающихся режиссеров нашего времени (примерно в это же время были написаны статьи первого и последнего разделов сборника). В 1990 году он был принят издательством, но выпуск его задержался так надолго из-за множества обстоятельств, среди которых главное — выход в свет четырех книг самого Эфроса (4‑я книга публиковалась впервые). Обнаружилось, что читательская аудитория этих книг и нашего сборника — одна и та же, рынок был насыщен, а голос самого Эфроса был тогда важнее хора чужих голосов. Выпустить же нашу, «пятую», книгу мы не решились.

Сегодня сборник перед читателем. За прошедшие годы он подвергся значительной переработке: изменилась его структура, состав и многое другое. Из трех составителей двое живут теперь не в России и не могли принять участие в окончательной доработке книги. Мы благодарим их за проделанную работу, благодарим всех авторов, откликнувшихся на предложение написать об А. В. Эфросе, а также Н. Корец, Д. Годер, С. Курач и Е. Зайцеву за помощь в организации некоторых материалов сборника.

Книга состоит из трех разделов. Мы рискнули дать им название книг самого Эфроса в их прижизненном издании, тем самым соглашаясь с догадкой одного из авторов сборника: эти книги когда-нибудь еще прочтут как автобиографию. Раздел первый — воспоминания тех, кто был связан с Эфросом непосредственной работой. Раздел второй — рецензии на спектакли режиссера, расположенные, за небольшим исключением, в хронологической последовательности. И наконец, раздел третий — аналитические статьи, написанные специально для этого сборника.

Среди причин, задержавших выход книги, еще одна, не менее существенная, — финансовая. Издательство обратилось с письмом {6} в те московские театры, где шли, а в некоторых театрах и до сих пор идут спектакли Эфроса, с просьбой о финансовой поддержке этого проекта: МХАТ имени А. П. Чехова, РАМТ, бывший Центральный детский театр, Театр Ленком, Театр имени Моссовета, Театр имени Вл. Маяковского, Театр на Малой Бронной. Откликнулся только Ленком. За что мы благодарим его главного режиссера М. Захарова и директора театра М. Варшавера. Такого же рода обращение, только направленное всем деятелям русского театра, было напечатано в газетах «Культура» и «Экран и сцена». Откликнулась одна зрительница, которой мы признательны.

Издательство и составитель благодарят театры и организации, чьими фотографиями мы воспользовались при подготовке сборника, — Российский Молодежный театр, МХАТ им. А. П. Чехова, Театр Ленком, Российскую библиотеку по искусству, а также персонально Н. Крымову, О. Яковлеву, М. Скегину за предоставление фотоматериалов и Н. Липатову за помощь в работе над примечаниями. Особая признательность — фотографам И. Александрову, В. Баженову и А. Стернину.

*М. Зайонц*

*С. Никулин*

# **{****7}** Репетиция — любовь моя

## **{****8}** Лев Щеглов Годы учебы[[1]](#endnote-2)

… Он пришел к нам в ГИТИС на режиссерский курс Н. В. Петрова в 1945 году, сразу на второй год обучения. Перед тем учился в актерской студии Театра имени Моссовета. Я просидел с ним за одной партой все годы учебы. А затем наблюдал, восхищался и тревожился за театр Эфроса без малого почти сорок лет…

Не так легко новому театральному поколению представить себе атмосферу того, послевоенного ГИТИСа. Не верится, что рядом с нами, зелеными юнцами, ходила живая история советского театра — прямые ученики Станиславского, Немировича, Вахтангова. Вот, величественно и гордо неся свою красивую голову, шествует Юрий Александрович Завадский, окруженный толпой восторженных студентов и — больше — студенток; сосредоточенный, всегда чем-то озабоченный Алексей Дмитриевич Попов, такой простой и доступный; приветливая, постоянно почему-то краснеющая Мария Осиповна Кнебель; Михаил Михайлович Тарханов что-то рассказывает студентам в каком-нибудь закутке узкого коридора, и все хохочут… Созвездие театральных ученых — Марков, Дживилегов, Мокульский, Алперс, Морозов. Шумные, тесные аудитории, которых всегда не хватало. Репетиции в каждой отвоеванной комнате. Жаркие споры у подоконников, где можно покурить. Возбуждение, азарт, надежды…

Между тем это было сложное время для театра. Историки еще до конца и всерьез не разобрались в его контрастах и противоречиях. Только что кончилась война. Общее настроение несло в себе праздничный гул Победы. Но наиболее чутких уже охватила тревога. Приходя в театр, мы попадали в некий странный мир, свободный от тревог жизни; этот мир жил по своим облегченным, бесконфликтным законам. Драматургия оказалась в глубочайшем кризисе. Из нее выхолащивалось живое содержание. Ее уделом были несущественные недоразумения жизни или надуманные конфликты, «борьба хорошего с лучшим». Появился жанр некой бесполой пьесы, трагедия и сатира на сцену не допускались. Театрам навязывали усредненный тип «реалистического» спектакля — непременно «под МХАТ».

Попытки вдумчиво взглянуть на жизнь, исследовать ее трудности, поиски формы — все бралось под подозрение. Театр {9} был опоясан частоколом установлений: счастливый финал, точная пропорция положительных и отрицательных персонажей, обязательное газетное формулирование идеи, непременное участие начальствующих деятелей и т. п. и т. д.

Но в театре работали выдающиеся режиссеры, играли прекрасные артисты, выходили спектакли, имевшие успех. Этот успех не был связан с отражением подлинных проблем послевоенной жизни, ее драматизма. Разумеется, мы тогда и не ведали действительного масштаба этого драматизма, его глубоко социального смысла. Мы, как говорится, просто жили. Но не ощущать того, что между жизнью и театром порвалась связь, было нельзя. И мы это ощущали.

Мы формировались во времена культа Сталина, в атмосфере приказов, запретов, предписаний, канонов. Сохранить в этих условиях живое восприятие искусства, отличить правду от лжи было непросто. Но мы, студенты послевоенных лет, были максималистами. Мы верили в Театр. В наших головах возникали дерзкие планы преобразований, смелые программы, манифесты. Не случайно, вопреки всем установкам на академизм, возникали студии.

Группа молодежи — в нее входил и Анатолий Эфрос — объединилась в студию, которую негласно назвали — «Реалисты». Ею руководил Константин Наумович Воинов. У этой студии интересная судьба. Она подпольно зародилась еще в недрах Театра Моссовета; о существовании студии Завадский ничего не знал, занятия проводились тайно. Задачей стало обновление актерской игры, поиски нового сценического языка. Когда же руководство узнало о «подпольщиках», это расценили как недоверие к театру. Итог был жестким — студию распустили, молодые актеры ушли кто куда. А. Эфрос был рекомендован Ю. Завадским на режиссерский курс ГИТИСа. Так Толя оказался с нами…

Но студия К. Воинова не прекратила своего существования. Молодежь продолжила свои поиски. К работе Толя привлек и меня.

Мы были одержимы созданием «театра естественного артиста». Нам хотелось противопоставить приблизительной похожести псевдомхатовского толка узнаваемость живых людей, окружающих нас. Мы не увлекались режиссерскими концепциями, а изгоняли из актерского исполнения штампы и банальности. Разбор репетиций заключался в том, что мы подмечали малейшую фальшь, нажим. Не допускалось {10} педалирование смысла, грубые акценты, разжевывание содержания. Ставка была на понимающего зрителя, которому не нужны никакие подпорки. (Ради этого мы отказывались даже от музыки как акцентирующего средства.) Мы верили в могущество актера, в котором «умирает» режиссер. С удивлением и радостью отмечали рождение моментов неожиданной правды, которые действовали на нас завораживающе. Всего этого мы не видели в игре профессиональных актеров. До сих пор во мне живет ощущение той нашей удивительной свободы и раскованности. А ведь до создания «Современника» должно было пройти еще десять лет!

Константин Наумович Воинов пользовался огромным авторитетом у студийцев. Он был не намного старше нас, всего на несколько лет, но безусловно обладал качествами лидера. Не сомневаюсь, уроки Воинова запомнились и Эфросу.

Толя Эфрос был самым неутомимым и одержимым студийцем. Много энергии он тратил на организацию наших встреч. Ведь у нас не было ни помещения, ни какой-либо стройной системы занятий. Собирались мы в разных местах — одним из наиболее постоянных был подвал школы на Арбате. А иногда занятия проводились на квартире посла в Румынии Кавторадзе (его дочь училась в институте). Помню какой-то огромный паркетный зал, белый рояль у стены. Мы, дети московских коммуналок, вдруг попадали в неведомый мир…

Воиновская студия просуществовала недолго: слишком зыбкими были ее возможности, да и сама идея такой студии опередила время. Но молодые энтузиасты не успокоились. Зрели новые планы. Было задумано создать режиссерскую экспериментальную лабораторию — РЭЛ. Инициатором начинания явился Эфрос. Это было в 1947 году. В лабораторию входили студенты режиссерских курсов ГИТИСа. В нашем манифесте провозглашалось: «Мы, молодые режиссеры, желая создать новый, современный театр, отправляясь в путь поисков столбовой дороги искусства, заявляем: нынешний театр находится в застое. Он очень робко порывает с принципами, эстетикой и методологией прошлого. Вывести его на путь прогресса может только передовая, целеустремленная и целостная режиссура. Современная жизнь напряженна, скачкообразна, остра, динамична и глубока. Таким же должно быть и драматическое искусство. Искусство современности — это искусство дисгармонии. Да появится Шостакович драматического театра! Долой гладкое, поверхностное, грамотное {11} лицедейство! Да здравствует бунтующая мысль в произведениях искусства театра! Ставить все точки над “и”! Называть все вещи своими именами!».

На этот раз была попытка прорваться к зрителям уже другим путем — путем энергичной режиссуры. Мы раздумывали о том, как объединить сцену и зрительный зал. Нам казалось, что для такого театра нужна даже новая конструкция сцены. Возникла идея трехсценного театра. Это была не блажь: мы мечтали, чтобы зритель был энергично вовлечен в спектакль, чтобы и мысль этого зрителя работала по-иному — творчески, активно.

Мы мечтали о драматургии, которая создавалась бы с учетом этих трех площадок. Спектакль строился бы контрастно и монтажно. Действие могло происходить и на всех трех сценах одновременно, и на одной, и на двух… Последовательность эпизодов, мысль, рожденная от их сопоставления и контраста, — все это должно было учитываться драматургом.

Нам казалось, что такая драматургия и такой театр больше соответствуют ритмам современности. Спектакли должны быть динамичными и недолгими — два, два с половиной часа, в двух актах. (По тем временам это было совершенно ново. Спектакли тогда состояли, как правило, из трех или даже четырех актов с утомительными «чистыми переменами» при закрытом занавесе и т. п.) В нашем проекте предусматривалось, что антракт будет продолжением спектакля. Да и само понятие антракта менялось. Мы считали, что новая драматургия может потребовать частых кратковременных перерывов, либо одного большого, либо перерыва вообще не будет. Казалось интересным сделать боковые стены зрительного зала раздвижными — они смогут быстро раздвигаться, открывать выход в фойе. Если надо, образуется сплошной зал-фойе. Зритель, таким образом, находится под непрерывным динамическим воздействием спектакля.

В репетиционном процессе тоже намечались изменения: застольный период сокращается до минимума, центр работы переносится на прогоны, в которых выстраивается гармония спектакля, соотношение между действием на разных сценах и т. д.

Идея нового театра так захватила нас, что я отправился с описанием и рисунком задуманной сцены к замечательному художнику МХАТа В. В. Дмитриеву. Он очень внимательно и одобрительно отнесся к замыслу молодых фантазеров.

{12} Мы были просто одержимы своей лабораторией, думали о ней непрестанно. В студенческих бумагах тех времен у меня случайно сохранились листки, которые мы писали друг другу на занятиях. Однажды Толя написал: «Мы боремся и хотим уничтожить наметившуюся сейчас явно отрицательную тенденцию в театре. Мы собрались для того, чтобы работать над тем, что есть. Для чего? Для показа зрителю. Зачем? Ведь многие показывают! Они показывают так, что зритель холоден. Мы же должны его заставить быть активным, для этого предлагаем некоторые творческие принципы, как-то: актер-гражданин, отсутствие четвертой стены и т. д. Этим и кончается задача? Нет. Это лишь начало. Середина — появляется писатель, который от нового масштаба театра (нашего) свои мысли облекает в более подходящую форму, которая есть не что иное, как наше новое существо (масштаб). А конец? Конец — воплощение тем же коллективом новой драматургии. Это реально. А если драматург не явится? Будем играть по-новому в смысле масштаба образов и некоторых творческих принципов старые произведения (конечно, не все). Это уже — прогресс. Иногда будем писать сами, а может быть, возьмем это даже за принцип (до той поры, пока не придет Шекспир). Конкретно?»

Нас очень волновало, как воспитать актера-гражданина, на каком материале. Из той же переписки:

Я: «Гражданин-актер — это результат. Как к этому прийти?»

Эфрос: «Это мы уже решили в свое время. И подготовка к этому уже ведется: а) Л. заканчивает черновую работу над “Маяковским”; б) я поручил С. и М. сделать первоначальные наброски по моим планам инсценировки “Спутников” Пановой; в) К. заканчивает работу над черновым вариантом плана инсценировки “Чайки” (о Лизе Чайкиной); г) я хочу приступить к работе над планом инсценировки “Поднятой целины”. Все это в скором времени должно поступить в нашу общую обработку. Может, ты себе все не так представляешь? А как?»

Я ответил: «Мы не должны инсценировать, это дилетантство, это ущербно». Был спор. Дело не в том, конечно, кто тогда был прав. Показательно, на какой литературе будущий режиссер Эфрос собирался воспитывать актера-гражданина, и то, как резко в будущем изменились его вкусы и его понимание гражданственности.

{13} Много думали о будущем нашей лаборатории. В уставе так определили ее перспективу: «Выковка единомыслящих, передовых, агрессивных новаторов, которые по окончании института могли бы попарно (?! — *Л. Щ*.) разъехаться в разные города, насаждать там передовое, держать постоянную связь со всеми, консультироваться друг с другом и быть полпредами РЭЛ на местах. Ежегодно съезды РЭЛ в Москве».

В своих планах мы не очень связывали себя реальными возможностями (хотя и верили в них), но сколько же в них, в этих проектах, было жажды совместного творчества, стремления участвовать в обновлении театра! Послевоенному поколению свойственно было чувство единения, утраченное, увы, в последующие времена.

Руководителем нашего режиссерского курса был известный режиссер и театральный деятель Николай Васильевич Петров. Он работал в свое время и у К. С. Станиславского, и у В. Э. Мейерхольда. Человек большого опыта и культуры, подлинный русский интеллигент, он чутко воспринимал театральную ситуацию времени. Уже на первых курсах он предупреждал нас: «Мы сейчас имеем очень сложный процесс становления театра, и в этот страшнейший поворот вы попадаете… Такой кризис был перед появлением Щепкина — изживание тех форм, которыми жили до него; второй кризис — эпоха перед появлением Художественного театра; третий — это 10‑летие советского театра, когда театр “похоронили”, и сейчас — четвертый кризис. Вы попадаете в очень трудное время по окончании института…»[[2]](#footnote-2)

Прогноз оправдался. Конец 40‑х годов принес театру (и в целом искусству) много бед.

С болью вспоминаются жестокие проработки, которым подвергались в стенах института его педагоги, уважаемые и любимые студентами ученые: Алперс, Бояджиев, Всеволодский-Гернгросс, Мокульский, Малюгин и другие. Не избежал этой участи и Н. В. Петров. Его громили на ученом совете за пропаганду театральных идей «врага народа» Мейерхольда, за внедрение формализма в процесс институтского обучения. Веселый, мягкий, доброжелательный, Николай Васильевич теперь стоял на кафедре непривычно бледный и растерянный. Дрожащими губами что-то пытался говорить в свое оправдание. К счастью, дело ограничилось проработкой. Но в {14} наших молодых душах остался неизгладимый осадок горечи и боли от несправедливых истязаний честного и порядочного человека. Входящим в жизнь молодым режиссерам приходилось начинать в тяжелейших условиях, в атмосфере страха, догматизма и рутины.

Наш курс среди других был в особом положении. Это определялось тем, что методика преподавания Н. В. Петрова отличалась от методик других педагогов. Начать с того, что уже на первом курсе (Эфрос тогда еще не пришел к нам) мы, совсем неопытные юнцы, сразу начали работать над постановкой одноактного спектакля («Зеленый попугай» Ф. Шницлера). Петров считал, что отталкиваясь от практической работы, анализируя сделанное, осмысливая собственное конкретное неумение, невладение «элементами», мы будем лучше постигать основы режиссуры. Он предлагал идти от спектакля к «элементам», а не от «элементов» к спектаклю. (Забегая вперед, скажу, что Эфрос в своей педагогической работе со студентами использовал этот же подход к обучению.)

Петров утверждал, что режиссер в наше время изменил своей профессии и из идеолога, постановщика спектакля превратился в педагога, обучающего артиста игре. Он был ярым противником канонизации «системы» Станиславского и поборником своеобразно понимаемого профессионализма. У него была жесткая формула: «Драматург должен уметь писать, режиссер — ставить, артист — играть». Он говорил, что необходимость работы с артистом — это не программный вопрос режиссуры, а результат печального состояния театра. «Если появятся артисты, *умеющие играть*, то с такими артистами спектакли можно ставить в две недели».

В то время шли бурные дискуссии вокруг последнего открытия Станиславского — метода физических действий. Одни отвергали его, не ощущая в нем духовности, понимая его чисто механически (причиной тому было и вульгарное, примитивное пропагандирование этого метода некоторыми учениками Станиславского). Не принял этого открытия и Петров.

Другие — прежде всего М. Кнебель и А. Попов — работали, увлеченно пользуясь методом действенного анализа (даже термин в их устах менялся, хотя речь шла именно о последних открытиях Станиславского). И Эфрос кинулся туда, к новому, неизведанному, увлекательному. То, чего ему недоставало у своего педагога, он получал на занятиях соседнего {15} курса. Способом работы с актером, которому учили Попов и Кнебель, он овладел в совершенстве. Это дало в будущем замечательные плоды. Так он совершил принципиальный, решающий поступок в своей творческой судьбе. Не пройди он эту школу, может, и не было бы того Эфроса, которого мы знаем.

Сейчас очевидно, как верно, как точно работала его интуиция, а тогда, напротив, бросалась в глаза как бы непоследовательность, даже некоторое легкомыслие поступков. Внутренняя работа оставалась от нас скрыта, на поверхности было больше легковесности и разбросанности. Казалось, он чурался серьезности, будто развлекался на занятиях. Это качество сохранилось у него на всю жизнь. Легко и ненатужно говорил о важном, через юмор передавал серьезное содержание. Этой особенности творческой личности Эфроса, при всем своем педагогическом опыте, Петров не разглядел. Он говорил: «Вам нужно задуматься над собой. Вы уже не мальчик и вы все время думаете, что если я весело говорю о серьезных вещах, то и вы на веселье тоже можете проскочить. Вы — одаренный человек, но — предельно легкомысленный. У вас есть и театральная природа, и фантазия, и работоспособность, но масштабы требований, которые вы перед собой ставите… вы к ним несерьезно подходите. В балладе (баллада Р. Бернса “Вересковый мед”, ученическая работа А. Эфроса. — *Л. Щ*.) много сделали, но это сделано без особых усилий». Какая-то доля истины в этих упреках была. Слишком легко все давалось Толе. Ему не нужно было чрезмерно утруждать себя, его моцартианская природа не требовала терпеливого, дотошного, длительного труда. Он был нетерпелив и неусидчив.

… Мы готовили дипломный спектакль. Выбрали «Двенадцатую ночь» Шекспира. Толя репетировал роль Мальволио. Работа шла очень увлеченно, но не гладко. Дело в том, что само решение спектакля, предложенное педагогом, было неожиданным и трудным. Петров решил, что это будет «театр в театре»: труппа бродячих актеров разыгрывает площадное представление. Лет через десять-пятнадцать такое решение никого не удивило бы, а в то время оно вызвало буквально переполох в институтских верхах. Посыпались обвинения, что Шекспир для учебного спектакли — непосильная задача, что замысел Петрова «антипедагогичен» и т. п. В окружении пресных «реалистических» спектаклей смелость {16} Петрова выпадала из нормы и настораживала. Над нашей «Двенадцатой ночью» витал призрак формализма — самое страшное тогда обвинение для любого деятеля театра, будь то ведущий режиссер или скромный студент. А за нашим педагогом этот «грех» числился — ведь он в свое время работал у Мейерхольда.

Подготовка «Двенадцатой ночи» шла в атмосфере назревающего скандала. Расползались слухи, что спектакль закроют, а студентам не выдадут диплома. Но мы продолжали напряженно репетировать. Так, с самого начала творческой жизни мы попали в «ситуацию запрета», ставшую столь значимой для Эфроса на протяжении всего его дальнейшего пути.

Итак, нам нужно было найти особый стиль *игрового* спектакля. В оформлении разрушался принцип «четвертой стены». По краям сцены спускались ступеньки в зал, и там, в зале, происходила часть действия (это было тоже нечто непривычное). В начале мы появлялись с криками и приветствиями прямо в зале. По ходу действия исполнители напрямую обращались к зрителю как свидетелю и соучастнику происходящего. Н. В. Петров ставил перед нами трудную задачу: найти тот характер взаимоотношения сцены и зрителя, который был в шекспировском театре. Это было непривычно и ново для выпускных спектаклей ГИТИСа. Наш дипломный спектакль эту проблему если не решал, то касался впрямую. И Эфрос в роли Мальволио оказывался тут в самом эпицентре.

Безудержная стихия полнокровных человеческих эмоций сталкивалась с врагом всего живого — с Мальволио. С одной стороны, жизнелюбие сэра Тоби и его друзей, с другой — мракобесие и фанатизм ничтожества. Мы, впрочем, не осознавали во всей полноте остроту социальных ассоциаций и связей спектакля с окружающей нас действительностью.

Нам нелегко давалось воплощение нашего замысла. Поначалу мы сбивались на наигрыш, комикование. Мы представляли, и всем нам досталось от педагогов. Не сразу обрел органику и исполнитель Мальволио. Он слышал от Петрова такие, к примеру, замечания: «Вы, Эфрос, на очень опасном пути. Вы бездействуете, вы несете образ, во всех диалогах вы вещаете, да еще с такими паузами, что сил нет!» Или: «У вас какая-то странная манера: в момент самого напряженного действия и очень напряженного внимания вы тихо говорите, вернее, вяло, без энергии. У Шекспира есть реплики {17} особого значения. А вы как раз их проговариваете как обыденные слова». (Сейчас я думаю: а не зарождался ли здесь тот особый, естественный стиль актерской речи, который в спектаклях Эфроса сыграл важнейшую роль, обновив всю нашу театральную эстетику?)

Интересно проследить разницу в подходе к роли Мальволио у педагога и студента. Однажды, разбирая репетицию, Петров сказал: «Эфрос, меня волнует вот что: вы не зацепляетесь за суть вопроса. Должна быть внутренняя наполненность Мальволио, а вы хватаетесь за внешнее, смешное. Юмор — в душевной скудости этого человека. Вы сейчас идете от интеллекта нормального человека, а это убогий, богом убитый человек…»

«Нормальность» — то есть нечто среднее, обыденное, немасштабное — этого было недостаточно Эфросу. Но и играть только убогость, ограниченность — не увлекало. В результате он нашел масштаб характера в непомерной, прямо-таки фантастической спеси и высокомерии. Он как будто надул своего Мальволио, как надувают воздушный шарик. Он надул его вселенскими притязаниями и патологическим чувством превосходства над другими. Когда этот Мальволио вышагивал в желтых подвязках крест-накрест, брезгливо разговаривая со слугами и домочадцами, кокетничал с Оливией, уверенный в своей мужской неотразимости, — это было неимоверно смешно и… страшно. Страшно столкнуться в жизни с таким мракобесом. Он играл так, что Николай Васильевич однажды сказал, что Эфрос чем-то напомнил ему Михаила Чехова; видеть его мы не могли, да и само имя артиста было тогда под запретом, но по рассказам видевших становилось ясно, что в зерне роли у М. Чехова была непомерная, так сказать, сексуальная озабоченность. Молодой же студент сыграл культ раздувшейся персоны устрашающей масштабности.

Работа была зрелой — социально и художнически… Неожиданно Толя Эфрос стал «самым популярным артистом института». Его Мальволио долго помнили все, кто видел. А сам спектакль победил и экзаменационную комиссию, и многочисленных зрителей-студентов. Отмечалась заразительность, яркость и театральность. Подозрения в формализме были сняты. Мы победили своей увлеченностью и верой в наши творческие цели. Достоинство педагогики Петрова было в том, что он будоражил сознание студентов своими подчас {18} парадоксальными утверждениями, вызывал желание спорить и этим толкал к самостоятельным суждениям.

В чем состояли уроки Н. В. Петрова для А. Эфроса? Однозначно ответить на вопрос трудно. Известно, что Анатолий Васильевич скупо говорил на эту тему. Это объясняется прежде всего тем, что Петров не вооружил студентов творческим методом работы с актером. Приходилось доучиваться на ходу, на практике. Эфроса настораживала жесткость формулировок Петрова, он усматривал в них отсутствие творческой широты, нелюбимый им рационализм. Борясь с канонизацией «системы», выступая против ее догматического понимания, Н. В. Петров прошел мимо последних открытий Станиславского. Все это не могло не сказаться на профессиональной вооруженности студентов. Мы получали общее мировоззренческое творческое воспитание, которое ощущал на себе и Эфрос. И это было благотворное воздействие. Но в профессиональной учебе крен был в сторону организаторской, постановочной, технологической.

Было бы, однако, неверно и необъективно считать, что Петров не оказал никакого влияния на студента Эфроса. Это влияние, если можно так выразиться, было «от отталкивания».

Вспоминается такой эпизод.

В конце третьего курса, после очередной сдачи экзаменов, Николай Васильевич подводил итоги года. Эфросу он сказал: «О вас был серьезный разговор. Я считаю, что вы человек, имеющий право продолжать учебу, но не удивляйтесь, если на будущий год не будете допущены к диплому. Мы вам поставили по режиссуре и актерскому мастерству “хорошо”, но если у Ф. есть неверие, у Щ. скепсис, то у вас такое нахальство, что деваться некуда! Так, как вы в своей постановке “Нашествия” играли Федора — это называется дурной тон. Провинциальный Плятт! У вас есть одаренность, но при этом такая раздрызганность! Против всего ученого совета я беру вас на четвертый курс, утверждая, что вы талантливый человек, но учтите свое положение в институте…» Я не помню, как играл Толя «Нашествие» (да это и не важно в данном случае), но дело дошло до отчисления. И то, что Петров предотвратил такую возможность, говорит о том, что он понимал и ценил дарование своенравного ученика.

Эфрос — это яркая, неповторимая личность. Наивно было бы искать в его творчестве конкретные следы чьего бы то {19} ни было влияния. Все переплавлялось в его индивидуальности. Но ничто не проходило мимо его внимания: ни то, с чем он соглашался, ни то, что отвергал. Он учился у Петрова и Завадского, учился у Кнебель и Попова, был восторженным учеником Станиславского и Феллини, — но можно ли с точностью определить, чему он учился у каждого? Годы, проведенные в институте, конечно же, что-то отложили в его творческом багаже, даже если он сам и не осознавал этого. Его творчество и суждения настолько самобытны, что уже невозможно отделить их от его индивидуальности. Он не походил ни на кого из своих учителей, однако что-то впитал от каждого из них.

… Студенчество кончилось. Нас бросило в жизнь. Она оказалась для многих сверхдраматичной. Эфроса как еврея не приняли в аспирантуру института, куда он пытался поступить. Потом, по той же причине, долгое время не брали на работу в театры. С трудом ему удалось устроиться в Рязанский театр. Мучительно переживал Анатолий Васильевич рутину провинциального театра, с которой столкнулся. Казалось, придется навсегда расстаться с юношескими мечтами и планами. Он рвался обратно в Москву, в Москву, в Москву, совсем как чеховские сестры. И — вернулся. Судьба свела его с Центральным детским театром, работу в котором Анатолий Васильевич вспоминал как светлую пору своей жизни.

Прошло много лет, прежде чем я снова смог часто встречаться с ним, бывать на его репетициях. Это произошло на Малой Бронной, потом в Театре на Таганке. Я приезжал в Москву, видел его спектакли, беседовал с ним, радовался его замечательному взлету, тому, что он так блистательно осуществляет творческие планы, вызревавшие еще в институтских стенах…

## Анатолий Адоскин Искусство, которое не прекратится никогда[[3]](#endnote-3)

Мне кажется, что из всех ныне живущих артистов я раньше других познакомился с Эфросом. Это было в 1943 году. Война, в Москве нет никаких театров, нет студий, все в эвакуации. Только-только начали съезжаться актеры — приехали {20} вахтанговцы, Театр имени Моссовета, ждали возвращения МХАТа. Я тогда занимался в студии Дома пионеров. И вот однажды к нам пришел человек и сказал, что открывается новая, «серьезная» театральная студия, руководить которой будет актер Театра имени Ермоловой Константин Наумович Воинов. Прием будет проходить по пятницам. В одну из пятниц я туда пошел — что-то читал, показывал, и меня взяли.

В следующую пятницу уже присутствовал на приеме как учащийся студии. Я сидел среди членов приемной комиссии, когда в дверь вошел невысокий молодой человек в свитере и кепке. На вопрос, где он работает, ответил: «На авиационном заводе, токарь четвертого разряда». Читал он гоголевскую «Птицу-тройку», читал абсолютно под Яхонтова, которого, видимо, хорошо знал и любил. Это и был Толя Эфрос. Может быть, потому, что мы оба Толи, мы сразу подружились. В сравнении с ним я был плохо подготовлен, а он бредил Вахтанговым, говорил о студийности и имел в жизни определенную цель. Он уже тогда притягивал к себе и сразу же встал во главе ядра студии. А училось тогда с нами много интересных людей.

Однажды к нам пришел Воинов и сказал, что у него есть хитрый план — всей группой поступить в студию Ю. Завадского, которая открывалась при Театре имени Моссовета, с тем, чтобы, закончив ее, отделиться в самостоятельный театр. Большинство из нас поступило в эту студию, и Воинов как педагог отобрал нас себе, имея в виду свой «коварный» план.

Студия наша была при театре, и мы постепенно, что называется, в театр внедрялись. Участвовали в массовках почти в каждом спектакле (тогда почему-то было много спектаклей с массовыми сценами). Одной из первых Толиных ролей, которую, кстати, он очень хорошо сыграл, была роль немца в «Нашествии» Л. Леонова. Кроме массовок мы занимались шумами. В «Чайке», например, мы с Толей издавали звук взлетающей птицы. Мы с ним сидели за кулисами рядом с бутафорскими кустами и каждый раз, когда по замыслу режиссера должна была взлететь птица, делали так: «Фрррр». В «Нашествии» мы «шумели» в том акте, где немцы входят в город, — изображали звуки немецких танков. На колосниках был укреплен гигантский барабан и железные листы. И вот мы с Толей разом стучали в барабан, а один кто-нибудь {21} ударял еще и в листы. Получался эффектный громоподобный вход фашистов в город.

Мы были страшно увлечены тогда своим театром, в нем работало много замечательных актеров. У Толи были свои любимцы, больше всех он любил Астангова. Помню первую значительную Толину роль в студии — это был Петя Трофимов в отрывке из «Вишневого сада». Педагогом у него на этом отрывке была О. Пыжова, и она тогда, кажется, первая сказала об Эфросе, что он слишком интеллектуален, чтобы быть артистом. Завадский тоже это сразу понял и предложил Эфросу перейти на режиссерский факультет ГИТИСа.

Но вернусь к плану К. Воинова и нашим тайным намерениям. Завадский, конечно, скоро узнал о том, что в студии образовалась «фракция». Он страшно разгневался, собрал всю студию, весь театр и обо всем рассказал. Он был очень возмущен, потребовал, чтобы Воинов никогда больше не переступал порог Театра Моссовета… И тут произошло то, что, по-моему, очень характерно для молодого Толи (но кажется, и потом подобные случаи в его жизни не раз повторялись). В зале сидела тьма-тьмущая народу — вся труппа, Марецкая, Мордвинов, Астангов, все наши кумиры, и Толя вскочил и крикнул Завадскому — руководителю театра: «Вахтангов так никогда бы не поступил!!» Завадский сказал: «Я прошу Эфроса покинуть зал». Эфрос побледнел и вышел. А за дверью с ним сделался обморок. Но самое замечательное было в том, как, с каким волнением, чуть ли со слезами Завадский приводил его в чувство…

Воинов тем не менее из театра был изгнан, и мы какое-то время тайно ходили к нему заниматься. Но из нашей затеи так ничего и не получилось. Толя был уже студентом режиссерского факультета ГИТИСа, что-то у Воинова ставил, но мечтал уже о своей собственной студии. Собирались мы своей группой на квартире Наташи Крымовой (у меня сохранились мои рисунки, где мы все сидим, а Толя нам что-то объясняет). Тогда все увлекались методом физических действий, который пропагандировал М. Кедров, и мы испытывали его на себе. Мы придумали поставить «Ворона» Гоцци, причем поставить импровизационно. Должны были знать действенную линию и этюдно проводить ее. Придумал это, конечно, Толя. Текстов Гоцци у нас не было. Недавно я обнаружил у себя тексты для моей роли в этом спектакле, который я сам {22} написал, — такие забавные! Но из этой затеи тоже ничего не вышло. Тогда редко у кого что-нибудь выходило.

А потом мы надолго творчески расстались с Толей.

Встретились мы в театре уже через много лет. Конечно, мы продолжали быть друзьями, но работали в разных местах. Я очень долго работал в Театре имени Моссовета, но для молодых актеров обстановка там была не очень благоприятная — прекрасные актеры среднего поколения играли все роли сами. Толя посоветовал мне вступить в труппу «Современника», и я послушал его, поработал там несколько лет, увы, понимая, что это не мое. Когда Эфрос получил Театр Ленинского комсомола, я попросил его взять меня к себе. Эфрос назначил меня своим помощником по художественной части, и я, единственный из всей труппы, был с ним на «ты» и называл по имени. Наверное, это было неправильно. Нельзя, чтобы друг был начальником.

Обстановка в театре постепенно становилась сложной. Безусловно, многие испытывали счастье обновления — Эфрос пришел туда в очень тяжелый момент, театр насквозь прогнил рутиной, в нем давно не было настоящего режиссера. Эфрос принес новые идеи, причем такой силы и энергии, что эта энергия разделила театр на две группы. Первая — это все творческие, незашоренные, открытые новому люди, которые с радостью кинулись в работу, и вторая — те, кто не смог, не захотел с ним сотрудничать, не поверил в него, или те, с кем он сам не захотел работать. Взаимоотношения между этими группами были очень острыми. Анатолий Васильевич был человеком максимально замкнутым на творчестве, на работе, совсем не дипломат. Он был очень искренним, откровенным и в искусстве, и в жизни, всегда называл вещи своими именами, и его взаимоотношения с актерами складывались очень определенно. Он не скрывал, с какой группой актеров работает и будет работать, в кого из актеров верит, а в кого нет. Естественно, возникало много обид. Именно тут, я думаю, был источник будущей трагедии. Этот незаметный вначале конфликт постепенно разрастался и затем был умело направлен чиновным начальством. Три года в Ленкоме было примерно так, как происходит в симфонии Шостаковича — очень мощно развивалось все то новое, чистое, смелое, что внес Эфрос в театральное искусство, а параллельно с этим постепенно и неотвратимо набирало силу все то мерзкое, что разрушило в конце концов это искусство. Сейчас я понимаю, {23} что дело было не только в конфликте внутри театра, многое менялось в общественной жизни страны.

Наши спектакли стали вызывать неодобрение начальства. «Опытные» театральные чиновники обратились к гигантскому и все время пополнявшемуся архиву всевозможных жалоб и анонимных писем. А одновременно с этим в МГК ВЛКСМ обратилась с жалобой группа довольно известных тогда актеров. Они жаловались, что с Эфросом невозможно работать, что он политически невыдержан, что направление театра не отвечает современной общественной жизни, что репертуар не соответствует и дискредитирует название театра… Кстати, в этом горкоме случилась тогда удивительная вещь. Работавший там А. Камшалов вызвал к себе Эфроса и, видимо, сразу понял, что за человек перед ним, насколько он чист и бесхитростен. И Камшалов, не скрывая ничего, рассказал о полученных анонимках и актерских жалобах и попросил разобраться во всем самостоятельно. В театре состоялось бурное собрание, театр буквально бушевал; тех актеров, которые навешивали на Эфроса политические ярлыки и бросали ему жуткие обвинения, было немного, и на собрании их все осудили. Нам казалось, что мы победили.

Однако прошло совсем немного времени — и все быстро покатилось к своему концу. Был наказан Камшалов — он получил выговор за то, что посмел выдать Эфросу ведомственные тайны. Потом случилась еще одна вещь, которой опытное в своем деле начальство сумело воспользоваться. Театр поехал на гастроли в Киев и Кисловодск. Повезли туда все новые спектакли, которые в Москве имели грандиозный успех. И вдруг там — полный провал. На самом деле это вещь обычная — неподготовленная к новому публика. Но театр не посещался, и поэтому был еще провал экономический. Особенно плохо было в Киеве, там еще и рецензии вышли совершенно жуткие: писали, что театр не уважает публику и привез спектакли без декораций и т. д. Конечно, и финансовый провал, и эти рецензии были использованы для дальнейших действий начальства.

Был назначен новый директор — некто Мерингоф, который до этого долго работал в Управлении культуры и курировал театры. Прислан он был с одной целью — убрать Эфроса. Все это было понятно, да и вел он себя не скрываясь, очень вызывающе, как надсмотрщик. Мерингоф мгновенно окружил себя той группой артистов, которые строчили на Эфроса {24} анонимки и доносили новому директору обо всем, что делается в театре. Мы сразу поняли, что он из себя представляет; он знал это и жутко боялся «эфросовскую» часть труппы. Ходил по театру только в окружении «своих» людей, старался не встречаться с артистами и даже поднимался к себе в кабинет по другой лестнице. Однажды новый директор случайно столкнулся с Левой Круглым. Мерингоф — редкий случай — был один, без своей компании, и так испугался, что споткнулся и упал, хотя Круглый даже слова ему не сказал.

Эфрос в то время пытался, конечно, найти какой-то приемлемый для всех стиль поведения, но исправить ситуацию уже не мог. Не мог он «соответствовать», как ни пытался.

Приближалось празднование 50‑летнего юбилея революции. Театры, как тогда полагалось, должны были выпустить к юбилею соответствующие спектакли. Все уже заявили, что будут ставить к этой дате, и названия были утверждены «в верхах», а у нас в растерянности искали пьесу. И вот на каком-то совещании, где театры докладывали о выбранных к юбилею пьесах, выступил Эфрос и сказал, что не понимает, почему он должен предварительно обсуждать свой «подарок». И разве не может быть «подарком» такая прекрасная пьеса, как «Чайка»? Неужели к юбилею нужно дарить не то, что сам считаешь прекрасным, а обязательно консультироваться с каким-то посторонним дядей? На этом заседании присутствовал Сергей Михалков. Отвечая Эфросу в своем выступлении, он значительно произнес: «Я думаю, что в *таких* случаях с “дядей” советоваться надо!» Почти сразу после этого совещания и свершилось ужасное решение — Толю сняли. Мы никак не могли поверить в его реальность, стали писать какие-то письма, собирать подписи, ездить к известным деятелям культуры, ученым, но все это было наивно — ничего сделать было нельзя. Эфросу было сказано, что он переводится очередным режиссером в Театр на Малой Бронной и может взять с собой десять актеров. Так было уничтожено замечательное дело.

Толя часто потом с сожалением говорил: «Ну почему так нелепо устроена жизнь, что возможность работать приходит тогда, когда ты уже не тот и силы твои не те. А когда ты в полной силе, работать не дают». В Ленкоме он был полон сил, обладал магнетической силой таланта. Поражает, сколько он успел там сделать за короткие три с половиной года. Репетиции шли в театре целый день — какое это было счастье! {25} Мы были заняты делом и знали, что у нас впереди. Эфрос всегда мог заниматься только искусством, был рожден для искусства и больше ни для чего. Когда был вынужден заниматься организационными делами — всегда проигрывал. Здесь он был полный профан.

Поразительно, что он никогда ни о ком не говорил плохо. Вообще, если попытаться определить лучшие черты его огромного таланта, то главное, мне кажется, — влюбленность. Он всегда был влюблен в пьесу, над которой работал, в актеров, в идею, которая им завладела. И когда все это вместе присутствовало в его жизни — все ему удавалось, все получалось; как только стало исчезать — начались мучительные драматические минуты… Даже представить трудно, что испытывал столь чувствительный человек, как Толя, через какие несовершенства жизни он проходил и с какими потерями…

Эфрос ушел из Ленкома на Бронную, а я остался там, где его ненавидели. Он не взял меня с собой, и это было для меня страшным ударом. Лишь тогда, когда меня выдвинули на конкурс, желая расправиться, он позвал меня к себе. Но я все еще был обижен и отказался. В эти тяжелые для меня дни совершенно грандиозно повел себя Завадский. Узнав обо всем, он устроил жуткий скандал директору Ленкома и сказал, что забирает меня к себе. Естественно, я ушел обратно в Театр Моссовета. И тут хочу поделиться одной своей мыслью, которая не перестает мучить меня и по сей день. Я не знаю, что для человека в жизни важнее: создавать великое искусство или просто ощущать себя *человеком* рядом с теми, кто ни при каких обстоятельствах не ткнет тебя в спину? Такую надежность я почувствовал тогда в театре у Завадского и чувствую до сих пор, хотя Завадского уже давно нет.

Завадский дважды приглашал Эфроса в свой театр на постановки. Он вообще относился к Толе поразительно: защищал во всех инстанциях, ругался из-за него, делал для него все, что мог. Вообще, мне кажется, таких людей — такой удивительной интеллигентности, такой культуры — сегодня уже нет. Они ушли из нашей жизни, и она стала хуже.

В театре искали пьесу для Фаины Георгиевны Раневской — это всегда было событием. Ей мало что нравилось. И вот нашли американскую пьесу «Уступи место завтрашнему дню» (потом уже Эфрос назвал спектакль «Дальше — тишина»). {26} Фаина Георгиевна долго выбирала себе режиссера. Сначала это был М. М. Ромм, которому пьеса не понравилась. Потом взялся Боря Щедрин, но уже на второй репетиции Раневская его отставила. И тогда возникла кандидатура Эфроса. Я отнес ему пьесу, но ставить не посоветовал. Неожиданно для меня пьеса Толе понравилась, он согласился работать и попросил меня помогать ему. Мы пошли знакомиться к Фаине Георгиевне. Толя страшно волновался. И Раневская волновалась тоже. Она готовилась к встрече, как-то специально оделась. Встретились они очень мило, пили чай, шутили, она рассказывала свои бесконечно смешные истории, он ей внимал. Словом, они старались друг другу понравиться, и это им безусловно удалось. Эфроса предупредили, что Раневская «съедает» всех режиссеров, но он смеялся над этим — в нем уже возникал азарт и интерес к этой актрисе.

Раневская всегда очень серьезно относилась к тому, кто будет с ней играть. Для нее самое важное в работе над спектаклем был не режиссерский метод или концепция, а атмосфера доброжелательности и любви, которая возникала у нее далеко не ко всем партнерам. Поэтому распределение ролей — очень трудный момент в спектакле с Раневской. Но мы преодолели и это. Фаина Георгиевна любила репетировать дома, там и прошло множество наших репетиций. Она тщательно к ним готовилась, была очень придирчива к себе и, конечно, к партнерам. Были трудности с художником. Мы пригласили Б. Мессерера и страшно боялись, что Раневская не примет, с ее точки зрения, «новомодный» макет. Но в конце концов ее удалось примирить с современной сценографией.

Все в театре ждали, когда же Раневская с Эфросом поссорятся. Но этого не произошло, их взаимная приязнь длилась долго, и они, в сущности, навсегда остались друзьями. Спектакль был сделан Эфросом очень быстро, легко. Работали с юмором, весело, он всегда шел на уступки, мгновенно соглашался с ней, иногда во вред спектаклю. Так, я помню сцену, в которой героиня, драматически разлученная с мужем, находится в доме сына, где идет вечеринка. В это время звонит по телефону ее муж. Эфрос предложил, чтобы телефон поставили на тот самый стол, где все играют в карты. Это был бы очень сильный контраст — ее тоска и чужие люди вокруг со своими разговорами. Но Раневская сказала: «Ни за что в жизни. Я ни за что не буду при них так говорить!» Эфрос предложил ей еще какой-то вариант — законы искусства {27} всегда были для него важнее законов правдоподобия. Но Раневская отвергла все варианты, и Эфрос ей уступил, хотя сцена, по-моему, от этого проиграла.

Все актеры нашего театра были в восторге от работы с Эфросом. Плятт, помню, удивлялся: «Для меня все было ясно с первой репетиции и до самого конца». Эфрос замечательно умел и любил придумывать сцены, которые всем казались незначительными, проходными. Так, он сделал несколько сценок Боре Иванову, игравшему в спектакле роль аптекаря, друга героя Плятта. Я помню, как он придумал сцену, когда аптекарь приходит к своему старому заболевшему другу. Он приходил к нему в дом с кастрюлькой супа и нес ее, как бомбу. В этом супе заключалась такая сила, которая немедленно оживит старика. Он открывал крышку (Эфрос просил, чтобы оттуда шел настоящий пар), демонстрировал всем кастрюлю и кричал: «Посмотрите, какой замечательный суп!» И Плятт начинал этот суп поедать. И сцена из сентиментальной превращалась в героическую.

Впоследствии Эфрос «оставил» свой спектакль, в него сделали много вводов, он очень изменился. Но Толе это было уже скучно. Вернулся он к нему только тогда, когда его стали записывать на телевидении. Интересно, что на сцене он даже не появился — сидел в телевизионном вагончике, смотрел и монтировал. В основном все в этом телеварианте построил на Раневской. Понимал, что только на ней спектакль держится.

Следующей работой Эфроса в Театре Моссовета была «Турбаза» Э. Радзинского. Начать рассказ об этом спектакле я хотел бы с такого странного эпизода, который, мне кажется, очень символичен. Наш спектакль в свое время был закрыт со скандалом. Известно, что было по его поводу какое-то решение начальства, был выговор директору и т. п. Я знал, что у нас в театре хранится выписка из этого решения, мне ее показывали как-то со смехом, — боже, что там было написано! Что в спектакле издеваются над комсомолом, и все остальное в таком же духе. И вот, когда мне предложили написать об Анатолии Васильевиче, я подумал: «Начну именно с этого. Пойду в театр, попрошу приказ и перепишу его…» Но когда я пришел к завлиту и попросил эту бумажку, объяснив, для чего она мне нужна, он наотрез отказался ее показать. Объяснил свой отказ, как настоящий чиновник: «Это копия, а не документ, это касается внутренних дел театра, {28} и я не могу вам его выдать, публиковать его вы не можете, это безнравственно». Я буквально опешил, я никак не мог понять, как человек, который гораздо моложе меня, сегодня может так сказать. Мне кажется, что эта история очень характерна именно по отношению к «Турбазе».

Идея постановки «Турбазы» принадлежала, как мне кажется, Завадскому. Он пригласил Эфроса. Художником спектакля был Давид Боровский. За сезон до этого мы с Толей и с нашими семьями и собаками отдыхали в Михайловском, жили в палатках. Прожили там всего три дня, так как не смогли привыкнуть к множеству туристов и тому столпотворению, которое там наблюдали. Однажды мы увидели жутко забавного туриста. Он шел босиком, с мешком через плечо, очень веселый, легкий, седой человек. Так вот, в «Турбазе» был точно такой персонаж. Толя сказал: «Ты должен его сыграть». Это была прекрасная роль, но мне кажется, я не очень хорошо ее сыграл, даже не знаю уж почему…

В «Турбазе» было много актерских удач. Прекрасно играла страшноватого комсомольского руководителя Ия Савина. В этом спектакле Москве была открыта Марина Неелова. Ее работа действительно была открытием. Неелову никто не знал, она приехала из Ленинграда, и ее принял в труппу Завадский. В театре она тогда ничего не играла. Когда Эфрос распределял роли, он в какой-то мере опирался на мое мнение, так как плохо знал труппу. И я показал ему Неелову. Когда он ее увидел, он воскликнул: «Точно!» — и обалдел. Потом уже я сказал Марине, что у нее впереди известность, слава, так чтобы она не забыла, что это я первый на нее указал.

Репетировала Неелова поразительно. Толя был в восторге от нее, называл ее Чаплиной. Он говорил: «Ты посмотри, она уродка, но что она делает со своим уродством!» Она вообще была удивительная женщина. Например, она в день раз пять переодевалась. Не знаю, как сейчас, но тогда именно так и было. И это ему бесконечно нравилось. Он любил в женщинах изящество, раскованность, свободу. Он всегда, кстати, восхищался, какие свободные люди за границей. Любил естественность и грацию.

На главную роль Эфрос назначил Л. Маркова, который очень смешно играл страшного человека — физкультурника на турбазе. Эфрос и им восхищался, ему вообще доставляло огромное удовольствие работать с нашими артистами — {29} Пляттом, Бестаевой, Савиной, Марковым… А на сдаче спектакля случился скандал, на нас было навешано множество обвинений. Завадский защищал как мог. Стали что-то переделывать, иначе стал играть Марков. Выстраивался другой спектакль. И тут у Эфроса случился первый инфаркт. Уже не помню подробностей нашей борьбы, мне кажется, Эфрос в борьбе не участвовал совсем, — в конце концов спектакль сняли, директору и парторгу объявили выговор.

Но вот не так давно в нашем театре возникла идея поставить эту пьесу в честь Эфроса, в знак памяти о нем. Она и сейчас хорошо расходится по ролям, а главное — и сейчас, мне кажется, современна. Но мы не смогли найти режиссера. Кому только мы не предлагали эту постановку — все отказывались. Поистине, на этой пьесе какой-то роковой знак!..

Должен признаться, я всегда ревновал Эфроса к его актерам. Я видел, как они растут, как становятся знаменитыми оттого, что они работают вместе с ним, он делал их такими, какими они постепенно становились. И еще я видел, как они не понимают этого. Я всегда думал: «За что им такое счастье? За что он их любит? В чем тут тайна?» Правда, он вообще любил актеров, любил саму атмосферу театра. Он всегда говорил, что обожает отдыхать с артистами, обожает сидеть за кулисами, ему безумно нравился этот мир. И когда он стал работать в других театрах, я помню, в какой восторг его приводили актеры МХАТа. Он говорил мне: «Слушай, какие они все крупные, большие, упитанные! Мои в сравнении с ними — пигмеи. Вот входит Мирошниченко — какая Женщина!» Он, видимо, стал уставать от своих, что-то начало происходить между ними — потянуло его в другие театры, к новым актерам. А свои считали, что он дан им Богом, и как родитель — никуда от них не денется. Они могли сплетничать о нем, болтать глупости, а я все время думал: «Ну за что же такое счастье выпало этим людям?» Сколько он сделал для своих актеров! У меня были с ним хорошие отношения, мы сохраняли человеческую теплоту общения, но главная моя боль — он не нуждался во мне как в артисте…

Последняя наша встреча была в Щелыково, где мы отдыхали летом 1986 года. С ним явно что-то происходило, а я не мог его понять. Мне кажется, он чувствовал что-то, что должно было случиться. Ему вдруг стали нужны разговоры. {30} Раньше, во всяком случае со мной, он не заводил серьезных разговоров; мне всегда казалось, что ему интереснее то, что думает он сам. А тут ему вдруг стало необходимо мое мнение о его спектаклях, он буквально вытягивал все это — впечатления о его прежних спектаклях, мое мнение о том, что сейчас в искусстве важно и что требуется… Мне было неловко, мне не все нравилось из того, что он делал в последнее время, говорить это ему я не мог. Я помню, как мы поспорили и как он жутко разволновался, когда заговорили о «Живом трупе». Я не смог принять этого спектакля. Я человек старомодный и не люблю, когда разрушают старое, привычное; для меня было странно, что Федя Протасов, который все же аристократ, был в спектакле таким издерганным и неряшливым человеком, валявшимся на каком-то грязном диване. Его это очень задевало, и он сильно и аргументированно меня «бил». А мне было почему-то больно и неловко с ним спорить, и я плохо, наверное, спорил. Мы много гуляли, и он рассказывал об актерах Таганки, с которыми тогда работал. Он их всех буквально восхвалял. Рассказывал, какие они замечательные, как они умеют работать, какая там дисциплина, какие они вообще прекрасные ребята и как к нему относятся… Я поражался его наивности и даже детскости. А может, он убеждал себя в этом, чтобы легче было работать, — не знаю. Ведь тут же, в Щелыково, на другой дорожке, когда он уходил отдыхать, я встречал «ребят» с Таганки, которые говорили бог знает что. Он все время обдумывал репетиции пьесы Дворецкого, которой был тогда занят, и не мог найти ключа к ней. В последние дни отдыха что-то понял и очень обрадовался. День у него даже на отдыхе был замечательно организован — работа над пьесой, книга, дневниковые записи.

Когда Толя уезжал из Щелыково, была жуткая погода, казалось — скоро начнется ураган. Небо было красное-красное, даже страшновато было — что-то надвигалось на нас… Утром он уезжал. Мы вышли попрощаться. Последнее, что он мне сказал, было совершенно для меня неожиданным: «Господи, для меня работа всегда была радостью. Что бы со мной ни случалось, когда я начинал работать, все плохое уходило. И вот я еду работать, еду с тяжестью, и мне не хочется ехать, я не знаю, как я начну репетировать…»

Через какое-то время, когда его уже не стало, в его честь был организован небольшой фестиваль замечательных спектаклей {31} четырех режиссеров из Тбилиси, Вильнюса, Риги, Магнитогорска. А самым прекрасным для меня был вечер, проходивший в Музее изящных искусств имени А. С. Пушкина, где показывали «Бурю» Шекспира, поставленную Толей с Настей Вертинской и студентами ГИТИСа. На сцене висел его очаровательный портрет, с которого он улыбался нам своей иронической и нежной улыбкой. Он как будто смотрел на свой спектакль и улыбался, и от этой улыбки, и от того, что происходило в тот день на маленькой сцене музея, мы странным образом становились счастливее. Мы забывали все дурное, что окружало нас за стенами музея, и погружались в прекрасный мир искусства, куда Эфрос вел нас бережно, но настойчиво, вел всю свою жизнь.

У него была драматическая жизнь. И все же — он был светел и легок в своем искусстве. Он был счастливый человек, и он щедро дарил нам свою легкость и свою красоту. Величайшая мудрость Эфроса, соединившая молоденьких современных ребят, изящнейшую Вертинскую, шекспировский текст, музыку Перселла, парила над нами в тот вечер и направлена была — в вечность. Это было искусство, которое не прекратиться никогда, наверное, поэтому он улыбался так хитро и так великодушно.

## Виктор Розов Режиссер, которого я люблю[[4]](#endnote-4)

<…> С этим чудаком судьба свела меня давно, теперь даже можно сказать — давным-давно, более двадцати лет тому назад.

Я написал для Центрального детского театра комедию «В добрый час!», которую должна была ставить знаменитая Мария Осиповна Кнебель. <…> Но так получилось, что пьесу я написал не вовремя — Мария Осиповна в это время репетировала в Центральном театре Советской Армии другую пьесу и к работе в ЦДТ могла приступить только через полгода. Вызвал меня к себе директор Центрального детского театра Константин Язонович Шах-Азизов и сказал:

— Виктор Сергеевич, к сожалению, Мария Осиповна не может сейчас начать работу над вашей пьесой. Вы не будете возражать, если мы дадим поставить ее молодому режиссеру?

{32} — Кто это?

— Вы его не знаете. Он ученик Алексея Дмитриевича Попова и Марии Осиповны Кнебель. Она его и рекомендовала в театр. Он работал в Рязани.

— А как его фамилия?

— Она вам ничего не скажет. Его фамилия Эфрос.

Фамилия мне действительно ничего не сказала. Разве что вызвала в зрительной памяти большую серую книгу о Художественном театре и фамилию автора книги — Эфрос. Но это был, разумеется, не он, так как книга была издана в первых годах XX века.

Я спросил, удобно ли это будет перед Марией Осиповной, и когда Константин Язонович ответил, что он все уладит, я сказал «хорошо», так как было бы гадким зазнайством настаивать — «нет, подайте мне именно знаменитую Кнебель, а не какого-то неведомого Эфроса». И сейчас, отдавая пьесу в театр, я стыжусь сам предложить на ее постановку режиссера или актеров на роли. Избрав одних, я обижу других. Да и дело наше во многом лотерея.

До сих пор (а это «до сих пор» выражалось только в двух случаях: постановка моей первой пьесы «Ее друзья» в ЦДТ — режиссеры О. И. Пыжова и Б. В. Бибиков; «Страницы жизни» — режиссер М. О. Кнебель) постановщики, раньше чем начать репетировать, приглашали меня на беседу. Мы очень долго обсуждали пьесу. Мне предлагали вносить в нее изменения, — конечно, те, с которыми я соглашался, — меня часто, чуть ли не каждый день, вызывали на репетиции, о чем-то спрашивали, что-то выспрашивали, даже советовались со мной. А тут я очутился как бы в безвоздушном пространстве. Отдал пьесу и сижу дома. Не зовут. Идет день, другой, пятый, десятый… Нет, не зовут. Может быть, еще не начата работа? Нет, начата, идут репетиции. Ничего не могу понять. Но не лезу — терплю, жду. Однако думаю: странно. Парень вроде не знаменитость, не так много спектаклей поставил, а не советуется. Уж если Пыжова и Кнебель советовались, не гнушались, то ему-то вроде бы и сам бог велел. Нет, не советуется! Может быть, зазнайка, воображала? Вроде бы не должен. И моложе меня лет на десять-двенадцать, и постановка всего одна, и та в Рязани[[5]](#endnote-5), а у меня все-таки две пьесы, да еще в Москве. Два — один в мою пользу.

Наконец, раздается звонок. Слышу в трубку:

{33} — Это говорит Эфрос, здравствуйте. Виктор Сергеевич, я бы хотел встретиться с вами.

А, приспичило!

Сговорились о встрече. Еду в театр.

— Здравствуйте.

— Здравствуйте. Простите, как вас зовут?

— Анатолий Васильевич. Можно — Толя.

— Здравствуйте, Толя.

— Где бы нам пристроиться, чтоб не мешали?

Парень ужасно деловой, стремительный. Но, может быть, все это от волнения? Должен сказать, что сам я волнуюсь не меньше.

Нашли какую-то комнату под лестницей, вроде чулана. Эфрос атаковал сразу:

— Виктор Сергеевич, вы сядьте, я вам сейчас расскажу, как я думаю ставить вашу пьесу. Кстати, мне она очень нравится (позднее я узнал, что пьеса ему не нравилась). Только не перебивайте, хорошо?

Я ответил: «Хорошо» — и уселся. Эфрос стал быстро ходить из угла в угол, махать руками, ерошить пятерней свои черные, разбросанные на все четыре стороны волосы (такие они у него и по сей день, только седины стало много), и говорить. Я слушал и разглядывал этого носатого нервного парня. Что он говорил, о чем — я ничего не понимал. Это были какие-то обрывки фраз. Некоторые из них, мне было ясно, относились к моей пьесе, но больше было междометий или просто звуков, изображавших что-то или кого-то. Монолог Эфроса выглядел примерно так:

— Сначала нет никого… Никого нет!.. Никого!!! Только топ‑топ‑топ где-то! А потом сразу — фрр‑фрр‑фрр… И все бегут-бегут-бегут… а потом лениво… скучно ему, скучно… блям-блям-блям — одним пальцем… и отскочил к окну… Нет, и там — шуму много, а тоска… А уж когда все приходят — гур‑гур‑гур, фрр-фррр… А потом так вяло, лениво… Знаете, когда народу много, а говорить не о чем, а говорить надо, все и тянут, тянут… а потом как ударит кулаком по столу… и сразу началось!.. Тут уж сцена!!! Вы понимаете, Виктор Сергеевич?

Я решительно ничего, ничегошеньки не понимал. Но с такой же искренностью, как он сказал «пьеса понравилась», я ответил:

— Да, конечно, понимаю.

{34} Я сидел, может быть, час, может, два, у меня затекли спина и ноги, а Эфрос все бегал по комнате, фыркал, выбрасывал вперед или в стороны руки, иногда кричал. Это было очень интересно, совершенно неожиданно, ни на что не похоже, тем более на Пыжову или Кнебель. И так как я действительно решительно ничего не понял из этой режиссерской экспликации Эфроса, то на вопрос, нравится ли мне это решение этой пьесы, я ответил:

— Да, все верно, понятно, я писал именно об этом.

Мы разошлись по домам. О чем думал Эфрос, идя домой, я не знаю. Возможно: «Кажется, я ему довольно четко все рассказал. Правда, упустил вот это место, когда “гры‑гры‑гры”, а потом “кррр”. Но он, наверное, догадался сам». А возможно: «Зачем я этому инвалиду все рассказывал?! Я же по глазам видел: он ни черта не понял, старый хрен!» А я в это время думал: «Что-то будет с моей пьесой… Однако парень активный, и за этими “фыр” и “гыр” что-то есть!»

Одно я понял сразу: Эфрос очень точно чувствует динамику, большие куски пьесы. Начало — движение — изгибы движения — взрыв. И все у него идет именно к взрыву. Ради этого он и производит всю артподготовку. Это мне показалось очень симпатичным. Я сам был молодой актер и волновался так же ученически, как и Эфрос. Старше-то я его старше, но как драматург — однолетка. И еще я понял: Эфрос — это что-то новое.

На репетиции меня не звали, а без спросу я ходить не решался. Но однажды Эфрос опять позвал меня. И странно, мы встретились как двое старых и добрых знакомых, будто только вчера расставшихся. Отведя меня в сторону, Эфрос без обиняков рассказал, что у него не ладится с актрисой Чернышевой, исполнительницей роли Анастасии Ефремовны Авериной. Роль большая, и тревога большая. До этой роли Чернышева играла только мальчишек и девчонок, а тут — мать семейства, старшему сыну двадцать семь лет!

— Ничего не получается, совсем ничего. Я ей подбрасываю одно приспособление, другое, меняю характерность — ничего! Все искусственно, деланно, не так. Лезет то девчонка, то мальчишка. А понимаете, она (Анастасия Ефремовна) курит, закидывая ногу на ногу, ходит резко… — И показал.

— А зачем курит? — робко заметил я. — В пьесе есть фраза: «В доме никто не курит».

— Это не важно, — отмахнулся от меня Эфрос.

{35} … Сколько раз я потом слышал от него эту фразу. Сначала — человек логический — возмущался, спорил с Эфросом, говорил «так в жизни не бывает», а потом понял. «Это не важно» возникает у Эфроса тогда, когда это и не важно, и не укладывается в ритм его замысла или задумки. Иногда в тупик становишься.

Вот недавно видел я телевизионную постановку Эфроса «Страницы журнала Печорина». Там доктор слушает пульс, и, представьте себе, крупным планом рука доктора на пульсе пациента, но рука эта в перчатке. Что это? Эпатаж? Мелкое хулиганство? Дурачество? Черт знает что! Но вот поди — доктор в перчатках щупает пульс больного. Ведь не могу же я себе представить, что Эфрос не заметил промашки. А ведь телефильм поставлен интересно. Я еще напишу об этом…

Мы долго обсуждали роль Анастасии Ефремовны… Через несколько дней снова встретились. Нет, не идет роль. Эфрос в горе, то, что называется — убит. Через несколько дней новая встреча, и вопрос стоит в ужасном аспекте: не заменить ли актрису?

И вот здесь я с особой радостью, с самым горячим чувством скажу. Если бы вы видели, как Эфрос страдал за исполнительницу, как у него рука не поднималась на подобное злодеяние! Бывают такие необходимости в театре, но они экстраслучай, раз в десятилетие! В двадцать пять лет! Есть такие «волевые» режиссеры, которым раз чихнуть на какие-то личные переживания актера или актрисы: он же делает перемену в интересах дела! Ах, что только не совершается в интересах дела!

Эфрос страдал. И хотя мы стояли одни в дальнем углу огромного пустого фойе ЦДТ, он говорил тихо, подавленно, как о чьей-то приближающейся смерти:

— Но я, Виктор Сергеевич, еще попробую. И уж если не получится, тогда…

Он позвонил мне через пять дней:

— Нет, не получается! Приезжайте.

Мы снова зашушукались как два заговорщика, как двое убийц. И двинулись к двери директора театра с решением попросить заменить Чернышеву другой актрисой. Подошли к двери. И остановились. Лицо Эфроса осунулось, потемнело.

— Нет, Виктор Сергеевич, подождем… Я еще попробую. И мы с облегчением отошли от дверей директорского кабинета.

{36} А вскоре звонок Эфроса. Ликующий, счастливый голос кричал:

— Виктор Сергеевич! Получилось! Пошло! Прекрасно! Вы сами увидите, как это все у нее прекрасно!

Чернышева действительно играла Анастасию Ефремовну блистательно. Переход актрисы с ролей травести на взрослые совершился! Чернышева умерла рано, но всю жизнь благословляла Эфроса. Действительно, что может быть выше, чем давать счастье другим!..

Актеры любят Эфроса, очень любят. С ним работать радостно. Но ведь есть и другой тип режиссера: кричит чаще всего от распущенности, от безнаказанности, от скверного воспитания. Нет, это не тот азартный творческий порыв, в котором режиссер может кричать, поминутно вспрыгивая на сцену и тут же молниеносно отлетая, скрываясь во тьме зрительного зала, чтобы через мгновение вновь броситься на сцену к актеру, как в атаку, увлекая своим порывом в поиск всех репетирующих. Режиссер-крикун, режиссер-хам так и норовит оскорбить актера, ударить словом не только по творческому самолюбию актера, а целит прямо в естественное и неприкосновенное чувство собственного достоинства. И ведь ответить нельзя: перестанет занимать, а то и уволит из театра. У такого режиссера — да если еще главный — театр наполнен подхалимами, угодниками, наушниками, интриганами, и чем «сильнее» такая рука, тем тяжелее атмосфера в театре.

С Эфросом актеры любят работать. Думаю, не ошибусь, если скажу и более сильно: актеры считают за счастье работать с Эфросом. Не только потому, что с ним творчески на диво интересно, но он, как я знаю, никогда не оскорбит, не обидит актера. Он может с ним спорить, даже ругаться. Нет, он совсем не режиссер по имени «чего изволите, ваше величество Актер!», не милый интеллигентик, ласковый, которому больше бы к лицу вышивать по канве крестиком или без канвы гладью, чем работать режиссером. Профессия режиссера отважная, она требует огромной физической силы, силы духовной, мужества, бесстрашия и прочих невероятных волевых усилий. При этих качествах не всякий властелин остается благородным, а режиссер — это же именно властелин.

Когда Эфрос по ночам внепланово репетировал в ЦДТ «Ромео и Джульетту», к нему стекались актеры из многих театров, чтобы просто присутствовать на репетициях. Да и сейчас {37} даже ко мне нередко обращаются с просьбой: «Виктор Сергеевич, не поможете ли мне побывать на репетициях Эфроса?..»

Деликатность Эфроса в работе с актерами лично я ценю чрезвычайно. Может быть, потому что сам немножко работал в молодости актером и сохраню до самой смерти ненависть и презрение к режиссеру-хаму.

Но вернусь вспять.

Эфрос поставил «В добрый час!», и имя его сразу же стало известно. Сейчас, оглядываясь назад, можно сказать, что постановка была хорошей, игра актеров отличной, а пьеса внесла черты чего-то нового, взятого из жизни. Все это вместе и привлекало зрителей в ЦДТ. Но выделим из этого общего котла Эфроса. Я сказал «постановка была хорошей» не для того, чтобы принизить работу режиссера, а чтобы подчеркнуть нечто иное. Что — сейчас скажу.

И «В добрый час!», и «В поисках радости» поставлены были с точки зрения существовавших норм отлично, даже блестяще. Но только именно с этой, существовавшей тогда точки зрения. Но ведь каждый крупный художник только тогда и становится творцом, когда он ломает эти устоявшиеся в искусстве привычные нормы и делает шаг вперед, создает что-то новое. И такое движение вперед Эфрос сделал, поставив прекрасную пьесу А. Хмелика «Друг мой, Колька!». Ах, какой это был спектакль!

Что мне мальчишка Колька со своими наивными подростковыми заботами! Но отчего я весь напрягся, вытянулся в кресле и стиснул зубы, когда за сценой раздалась дробь пионерского барабана? И почему эта дробь, всегда такая наивная и чистая, привычная уху, гремит сейчас так зловеще и холодно?.. А Валерка, выполняя несправедливое решение совета дружины, двинулся снимать пионерский галстук с Кольки, как звереныша загнанного на передний правый край сцены… Милые алые эти галстуки мелькают передо мной и на улице, и в метро, и всюду. Так отчего же мне хочется реветь в голос и кричать: «Не смейте! Слышите, не смейте снимать с Кольки пионерский галстук!»? Я кричу против несправедливости, против узости мысли, против насилия. За широту мысли, за право человека быть самим собой. Мне колючий Колька дороже всех вас, бывшие положительные персонажи! А сцена, когда Чернышева — член родительского комитета — жалует бедному Кольке ботинки и произносит елейно {38} постно-наставительно-благотворительные слова, смысл которых: «Мы тебе, мальчик, дарим эти прекрасные ботинки, а ты за это будь послушным», а Колька с ненавистью швыряет эту самую подачку — ботинки — на пол к ногам всплеснувшей руками благотворительницы: он будет ходить босой, а непокорность свою не продаст. «И в рубище почтенна добродетель». Что творилось в зале на этом спектакле!.. Спектакль возбуждал все лучшие чувства в каждом юном зрителе, в каждом взрослом, наполняя непримиримой ненавистью ко всему скверному. А разве не в этом, не только ли в этом основной и главный смысл нашей работы, если смотреть на нее с точки зрения вопросов воспитания: стимулировать лучшие чувства и подавлять дурные. «И чувства добрые я лирой пробуждал…».

Комнатные стены «Доброго часа» и «Поисков радости» рухнули. На сцене был просторный школьный двор со спортивной площадкой и уже полуусловно небольшими выгородками, тут же появлялось в виде класса или пионерской комнаты все, что требовалось по ходу действия. Если прежними своими работами Эфрос завоевал известность, то «Колькой» он обрел свободу, он открыл самого себя. Ах какое это великое счастье — найти себя и быть собой!!! Годы ученичества остались позади, начались годы странствий. Позднее Эфрос начнет освобождаться от многого. А в «Человеке со стороны» Игнатия Дворецкого на сцене не будет не только стен, но ничего не будет, кроме столов и стульев. Голые кулисы и нагло бросающаяся в глаза приспущенная верховая световая аппаратура. Ничего нет, одни актеры. А спектакль — сильный, умный, тоже магнетизирующий, сцементированный изнутри.

На творческом вечере Эфроса в Зале художественных выставок на Кузнецком мосту играли отрывки из пьес, им поставленных. Объявили: «Человек со стороны», сцена на заседании. Я, откровенно говоря, струхнул. Зритель там трудный, балованный, а начнутся сейчас производственные разговоры. Составили столы. Актеры вяло, так, как в спектакле и сделано, собираются к этим столам. И зал затих. Отрывок прошел великолепно.

Правдивость актеров в спектаклях Эфроса достигает каких-то новых высот. Не так давно я зашел на спектакль «Ситуация», идущий в театре уже два года. Актер Волков (Виктор Лесиков) был так рассержен на актера Круглого, {39} игравшего Антона Копалина, что почти исчезла грань натурального и изображения натурального. Волков так распалился, что Антон с большой, очень большой опаской подходил к своему другу и тут же отскакивал от него, как от кипящего самовара. Именно тогда я понял, почему Эфрос мечтает поставить «Отелло» с Волковым в заглавной роли. Такой на самом деле задушит. И темперамент Волкова какой-то не открытый и кричащий, а благородный и как вулкан перед извержением.

Но я, думаю, не ошибусь, что и голая сцена не идеал для режиссера Эфроса. Вроде бы дошел до голой сцены, дальше ехать некуда. Правда, в «Дон Жуане» Сганарель уже бегает по залу. Ну что же, можно бегать и в фойе, и даже на улице около театра. Я видел такой фокус при постановке пьесы Ионеско «Жертва долга» в Нью-Орлеане. Там действующие лица говорят о полицейском инспекторе, а в это время мы на экране видим, как этот инспектор просыпается, одеваемся, идет во двор, выводит из гаража мотоцикл, едет по улицам, и именно по улицам Нью-Орлеана (а диалог на сцене идет и идет); вот инспектор едет по улице, на которой стоит здание театра, где мы находимся, и на реплике «вот и инспектор» мотоцикл въезжает в двери театра и мчится на сцену. Забавно!

И, конечно, не в том дело, ставят стены и кладут бутафорию или не ставят и не кладут, а нужно это для замысла режиссера или нет. Кроме того, я же сказал, идут годы странствий, и я совсем не исключаю, что Эфрос поставит спектакль среди самой натуральной обстановки, и будет гореть керосиновая лампа и в зал доноситься запах керосина и горелого фитиля, а на подоконниках стоять живые фикусы, герань и цвести амариллисы. Я только мечтаю дожить до этого, потому что я очень люблю занавес театра. Когда я вхожу в зал и занавес открыт (впервые я увидел это в Театре имени Мейерхольда сорок с гаком лет тому назад), я испытываю какое-то чувство стыдливости. Но я с удовольствием смотрю спектакли и без занавеса у Эфроса, и спектакль «Восхождение на Фудзияму» в «Современнике», поставленный Галиной Волчек посреди зрительного зала. Просто для восприятия таких постановок я должен что-то внутри себя перераспределить, какие-то клапаны закрыть, а какие-то оставить свободными — и дело пойдет.

{40} Желание сосредоточиться на главном удивительно сильно выражено у Эфроса в телепостановке «Страницы журнала Печорина», где нет ни пышного Кавказа, ни апартаментов чьих-то домов, ни курзала. Там, если я верно запомнил, нет даже среднего плана, не только что общего. В этой постановке только крупный план, актеры как бы под микроскопом. Отсюда малейшее движение глаз, ресниц, пальцев, еле приметное дрожание щеки выражает больше, чем автомобильная погоня, а завораживает так же, а может быть, еще сильнее. Мини-жесты. Каменное лицо не менее страшно, чем искаженное самой невероятной гримасой. Расщепление атома, как известно, выделяет огромную энергию. Дуэль на краю обрыва изображается простым балансированием акте ров, играющих Печорина и Грушницкого. И хотя нет не только никакого обрыва, но вообще пейзажа, ты чувствуешь за их спиной истинную пропасть. Одно балансирование актеров, будто бы стоящих на краю обрыва. Актер изображает обрыв. По-моему, в театре так и должно быть. Такой телеспектакль, снятый крупным планом с использованием взрывной силы мини-жестов, на мой взгляд, близок к открытию языка телевидения, которого до сих пор еще нет.

Мини-жест в театре почти невозможен. В кино он — под увеличительным стеклом. На телевидении — под микроскопом. Видно все, и через него можно выразить многое. Эфрос пользуется этим не ради приема, он делает это только ради главного смысла — объяснить или постараться объяснить характер Печорина, тип такого человека, потому что Печорин бывает во все века. На просмотре этого телефильма в студии Ираклий Луарсабович Андроников сказал: «Такого точного Печорина я вижу впервые».

Эфрос (как и сам Лермонтов) не объясняет тип Печорина, он его только показывает, рассказывает. Объяснить это должны критики, ученые. Мы же через этот его показ должны только понять его, каждый в меру своего разумения, в меру своих внутренних мучений. Я много раз видел актера Даля в разных ролях, очень высоко ценю его искусство, но Печорин — это самое сильное, самое глубокое, самое драматическое его создание.

Думаю, что Эфрос в Печорине так же, как и в Дон Жуане, исследует проблему безверия. В русском народе родилось когда-то такое проклятие: чтоб тебе пусто было! Действительно, когда человеку пусто, страшнее ничего быть не может. {41} Я однажды испытал это состояние и ужаснулся, как при своей собственной духовной смерти. Дон Жуану пусто… Что бы жить, над желать. И он, цепляясь за жизнь, желает только женщину. Нет, не любви, а только полового счастья. Инстинкт размножения — один из самых горячих инстинктов жизни, других у Дон Жуана нет, все остальное пусто. В конце концов, и Печорин таков же, только он менее страстен. От этого ему еще горше жить. Дон Жуану страшно жить. Печорину — тошно.

Много, очень много мыслей вызывают и «Дон Жуан» и «Страницы журнала Печорина» в постановке Эфроса. Я давно знаю, что, читая книгу, главное наслаждение получаю не от сюжета, не от характеров, не от языка, а от беседы с интересным человеком — автором книги. На спектаклях Эфроса мне всегда интересно.

Как пример стремления отыскивать главное, подчинить ему все можно привести постановку на телевидении пьесы Арбузова «Таня». В титрах стоит: «Авторы сценария Арбузов и Эфрос». Режиссер транспонировал пьесу. Скорее, это можно назвать «вариация на тему». Таня стала как бы единственным персонажем пьесы. Эта телепостановка — гимн человеку. Эфрос как бы хочет сказать: нет, это не самое главное, где человек находится, что он делает. Человек сам по себе — высшая ценность. Тем более женщина. Красота человека-женщины, гимн ей — вот главная мелодия постановки. Может быть, пьеса Арбузова и шире одного этого мотива, но оттого, что он, этот мотив, выделен Эфросом так крупно, так ярко, так звонко и поэтично, постановка хороша.

Всякое новое слово в искусстве связано со всевозможными спорами, криками и даже воплями. Увы, старая истина «мертвое хватает живое» не умирает. Все, что делал Эфрос в Центральном детском театре, считалось значительным. И до сих пор иногда слышишь: «Нет, что ни говорите, Эфрос в ЦДТ — это было настоящее, а сейчас…» Годы ученичества, в общем, всегда счастливые годы, годы странствий — каменистые тропы, перевалы, горные хребты, обрывы. И не каждый любит странствовать, большинство любит гулять. Найдя себя, Эфрос не захотел чужого — прекрасного, даже, может быть, великого, но чужого; ему хотелось своего. И это естественно. Маяковский не хотел быть ни Пушкиным, ни Некрасовым, ни Блоком, хотя наверняка прекрасно мог бы «ямбом подсюсюкнуть». Таковы законы жизни в искусстве: {42} каждая птица поет своим голосом. Чужой голос можно только имитировать. А споры по поводу нового в искусстве естественны. Еще Иван Петрович Павлов доказал, что у человека за его жизнь в мозгу образуются устойчивые связи, и когда какая-либо из этих устойчивых связей рвется, больно. Довольно часто приходится слышать резкое: «Это еще что за новости?!» А это именно новости. Разве плохо, когда новости?! Какая может быть жизнь без новостей?! Прозябание. А в искусстве — застой.

Я сделаю одно признание. Когда Эфрос поставил в Театре Ленинского комсомола мою пьесу «В день свадьбы», мне спектакль не понравился. Великолепны были Дмитриева и Соловьев, но в целом — я морщился. Я тоже скучал по Эфросу периода его работы в ЦДТ. Спектакль хвалили, публика аплодировала, а мне не нравилось. И вот состоялся трехсотый спектакль этой постановки. Уже умер Соловьев, ушла Дмитриева в Театр на Малой Бронной. Я с явной предвзятостью шел на спектакль. И вдруг он мне открылся. Я понял, почувствовал всю постановку Эфроса, всю ее свежесть, поэтичность и драматизм. Возвращаясь домой, я думал: эх, не спеши ты со своей безапелляционностью суждений, это нехорошо. Не возводи свои симпатии в императив. Эфрос моложе, он чувствует новое, ты до него еще только дозрел, а ведь он уже опять ушел вперед. Догоняй-ка…

Нет, я догонять не буду, но и мешать не стану, а осуждать тем более. Может быть, еще и оттого, что в детстве был напуган замечанием Достоевского в его «Дневниках писателя» о том, что есть такие люди, которые любят говорить: «Я не понимаю Толстого», и этим как бы ставят себя на пьедестал выше великого автора. А на самом деле, говорит Федор Михайлович, это просто бесстыжие и невежественные люди, и такие слова надо стесняться произносить. Конечно, каждый человек вправе сказать, допустим: я не понимаю стихи такого-то, или картину этого живописца, или симфонию. Но произносить эти слова он должен с сожалением, даже со слезами, а лучше — в отчаянии. Разумеется, все это не относится к всевозможной дребедени, ничего общего не имеющей с искусством. Кстати, именно в дребедени не бывает ничего непонятного, там все ясно с первого взгляда.

Я и сейчас некоторых особенностей спектаклей Эфроса не понимаю. Вот, например, есть у меня в пьесе «Ситуация» ремарка, говорящая о том, что на стене висит патент на изобретение, {43} которое сделал герой пьесы Виктор Лесиков, и есть даже несколько реплик по поводу этого висящего на стене свидетельства об изобретении. А Эфрос выдумал какую-то огромную, чуть ли не в рост человека, этакую черную гладильную доску, которую персонажи все время таскают по сцене, а иногда с остервенением бросают на пол, отчего вздымается столб пыли, всегда так ясно видимый зрителями в свете выносных прожекторов. (Ох, сколько раз я видел в театрах эти клубы пыли при хлопанье приятеля по плечу, при ударе ладонью по столу, я уж не говорю — по дивану и прочих эмоционально-ударных всплесках, идущих непременно под смех зрителей: эх, мол, не могли пыль ликвидировать, комики!) Зачем эта доска-патент, аллах ведает! Но раз она режиссеру нужна, значит, быть по сему, авось доживу до того времени, когда и это пойму, а пока терплю. Или катание ширм в том же спектакле. Актер играет роль, вдруг хватает ширму и перевернет. Я, бытовик-натуралист, как-то спросил актера, играющего в этом спектакле, что он думает и чувствует, когда в очередной раз крутит ширму.

— Ничего, Эфрос велел, я и кручу, — был мудрый ответ.

Или в спектакле «Мой бедный Марат». Первый вход Марата в свою когда-то покинутую и теперь крепко истерзанную войной ленинградскую квартиру сделан спиной. Марат пробирался через обломки дома, прыгал через провалы лестницы, нашел родную дверь и… вошел в комнату задом. Ведь он даже не знал, есть ли за дверью пол. Может быть, там, за порогом, от очередной бомбы образовалась зияющая пропасть. Помню, спорил я по этому поводу с Эфросом, спорил, а рядом еще сидел посмеивающийся автор пьесы — Алексей Николаевич Арбузов (то ли он надо мной смеялся, над моим куцым требованием реализма, то ли был рад, что я ругаю Эфроса, — мало ли отчего человек бывает счастлив), но так его и не переспорил. Да Эфрос и не очень любит полемизировать теоретически. Он сделал, внутри его была и есть своя логика для такого решения — и он спокоен. И хорошо! Он же никогда ничего не делает ради развлечения почтенной публики, как никогда не позволит переосмысливать классику на современный лад по принципу этакого лукавого и слегка подленького подмигивания в зрительный зал: дескать, понимаете, друзья-зрители, на что я намекаю, а? Аплодируют, хохочут — значит, понимают.

{44} Эфрос хороший человек. В доказательство этого положения (кроме того, что он любит актеров) я приведу маленькие фактики.

Я не дал Эфросу пьесу, отдал в «Современник». Эфрос надулся. Надулся, как пузырь. Я, конечно, не верил, что он на меня злится всерьез, по-настоящему, не мог в это поверить. Мы нее с ним вместе сколько пудов не только сахара, но и соли съели. Однако не звонит и слуху не подает. Однажды прихожу домой и вижу — на полу валяется какая-то бумажка, брошенная в дверную щель. Поднимаю, читаю: «Хотя я вас и ненавижу, но прочел эту вашу новую пьесу и плакал. Эфрос». Но не звонит и носу не кажет. Потом узнаю: эту пьесу он репетирует у себя на курсе в ГИТИСе, где преподавал тот год. Думаю — позовет, когда поставит. Шиш! Не позвал. А со стороны слышу самые интересные суждения. Идти не хочу: раз не зовет, идти неловко. Года через два‑три я напомнил ему об этом. Говорю:

— Что же не позвали?

— Я тогда на вас был зол.

Разве нормальные люди так злятся? Нормальный злой человек, уж коли обозлился, сразу все в тебе и ненавидит, и хоть «Гамлета» напиши — плюнет, разотрет и скажет: дрянь!

А как он занятно слушает пьесу, когда ему читаешь! Смеется во всех смешных местах. Смеется каким-то странным, я бы сказал, подлым смехом: хи‑хи‑хи‑хи‑хи, но громко и искренне, именно там, где надо. И затихает, и грустит, и задумывается, и слезы на глазах. Иные слушают с лицом каменным, важным, умным. Эфрос — не умный, он талантливый.

Иногда он любит врать. Но только в порядке самообороны. Как-то я ему пожаловался: ох, до чего же мне надоели эти звонки с просьбой выступить где-нибудь. Никак не могу научиться отказывать. Виляю, виляю, а потом сдаюсь или переношу на другой месяц. Но в другом-то месяце выполнить обещание надо!

— А вы не отказывайтесь. Говорите сразу: приду, и не приходите. Я всегда так делаю.

И верно, обманщик он порядочный. Если я еду на выступление и мне говорят: «Будет еще Эфрос», я знаю — не будет. И не ошибаюсь. А если он вдруг, вопреки моим прогнозам, является, я удивлен. А он хихикает. Он не любит выступать, он любит работать. До исступления, до истощения. {45} Жажда работы у Эфроса всегда приводит мне на память слова Ивана Карамазова: «Я уж если припал к этому кубку, то не оторвусь, выпью до дна».

Эфрос принадлежит к тому подвиду режиссеров, которым нужны соратники. Не просто хорошие актеры, а еще, сверх того, соратники, такие, как, например, в свое время были у Олега Ефремова в период создания театра «Современник». И совсем не за тем, чтобы его поддерживать этакой дружной кликой, а идущие за ним в поиск. Театр единомышленников — это поисковая партия, отправляющаяся в дебри, в пустыни, в прерии, в джунгли искусства. Живописцу или писателю хорошо — он отправляется в одиночестве. Режиссеру нужен коллектив. Хоть и трудно, зато радостней.

Мне посчастливилось выступать перед небольшой аудиторией вместе с космонавтом Береговым. Прославленный герой рассказывал о том, что в групповом космическом полете чрезвычайно важно не терять человеческой контактности. В космосе, в ракете, рассказывал он, есть такой психологический феномен: через довольно короткое время твои соседи начинают раздражать тебя, даже становятся невыносимыми. И для того, чтобы проверить людей на совместимость, в процессе тренажа перед полетом небольшую группу людей помещают в экстремальные условия: высаживают на лед Арктики, в пустыню Гоби, в тайгу без всяких «удобств». Там люди проявляются достаточно ярко. (В конце этого рассказа Береговой неожиданно резюмировал: «И я убеждаюсь, что в людях больше дурных качеств, чем хороших»). Конечно, сравнение театрального коллектива с космонавтами достаточно условно, но психологический феномен один и тот же. Я замечал, как возникшие театральные коллективы, объединенные одними и теми же идеалами, успешно начавшие творческий путь, с течением времени изнутри разъедались невидимой ржавчиной, прогнивали и разваливались. Никто их не ел, они съедали себя сами. Раньше я думал, что в этом кто-то виноват. Теперь склонен предполагать: это неизбежность. Грустно, горько, печально, далее драматично, но есть в этом, видимо, неизбежность, закономерность. Недаром В. И. Немирович-Данченко говорил, что жизнь театра равна примерно двадцати годам.

Соратники у Эфроса появились сразу нее — в Центральном детском театре, потом партия пополнилась в те годы, когда Эфрос стал главным режиссером Театра имени Ленинского {46} комсомола, еще позже к ней примкнули и актеры Театра на Малой Бронной и Театра на Таганке. С Детского театра шли за ним Антонина Дмитриева, Виктор Лакирев, Геннадий Сайфулин, а затем Ольга Яковлева, Николай Волков, Валентин Смирнитский, Леонид Броневой. Какие замечательные актеры! Скажут: не так-то их много. А по-моему, достаточно. Да еще прибавьте к ним всех тех, кто хочет работать с Эфросом.

Сколько раз я слышал от актеров, играющих в постановках Эфроса малюсенькие роли, восторженные слова об этом режиссере. И как он делает эти роли-малютки! Я очень люблю смотреть «Брата Алешу», считаю это самой сильной работой Анатолия Васильевича, самой глубокой, самой страстной, самой цельной. Кажется, что Эфрос и актеры влезли в самые глубины чувств и мыслей Достоевского, а это нелегко, почти недосягаемо. Когда я смотрю и слушаю Ольгу Яковлеву — Лизу Хохлакову, меня охватывает некоторая дрожь. Ольга Яковлева — актриса, человек, который знает, лично знает, вне сцены знает весь мучительный, трагический духовный мир своей героини. Она все это в своей личной жизни пережила сама, а такие глубокие натуры встречаются крайне редко. Я даже боюсь Яковлеву, боюсь и благоговею. А Лакирев! Разве не поразительно, когда ты видишь, ясно видишь, как в сцене смерти Илюши, как в сцене с доктором, пунцовая краска, заливающая лицо мальчика Коли Красоткина, сбегает со щек и черные глаза актера горят тревогой и ужасом на уже совершенно белом лице, а через мгновение оно вновь вспыхивает и делается багровым. Не так часто видишь это на сцене, совсем не так часто. И оба Алеши — Сайфулин и Грачев, так по-разному, но так свято и мученически играющие и понимающие свою роль. Вот тут и маменька — Дмитриева, и Ниночка — Матвеева, и Варя — Майорова, и доктор — Песелев, и баба на базаре — Андрианова, и приказчик — Давыдов, и два мужика: умный — Смирнов и добрый — Глазунов, и даже бессловесная горничная Хохлаковых (Зингер), от которой также невозможно оторвать глаз. Хороши актеры, но как, каким способом Эфрос делает с ними эти роли, понять невозможно. Почему они так тебя магнетизируют? Я не утерпел и однажды спросил Эфроса:

— Толя, каким образом вы делаете роль умного мужика так, что мужик этот и мудр, и глубок, и завораживает. Ведь роли у него нет никакой, несколько реплик.

{47} Эфрос с какой-то бесшабашностью и небрежно, как будто говорил о чем-то пустяковом, сказал:

— Э‑э‑э, у меня есть сотни приспособлений.

— Ну какие? Объясните.

— Просто я актеру сказал: вы только что похоронили любимую жену и стоите над ее могилой. Все ушли, вы остались один. Знаете, в такие минуты многое про жизнь понимаешь. А к вам цепляется озорной мальчишка-школьник.

Глаза мужика, его мягкая, спокойная интонация, его ласковый взгляд на мальчонку сбивают Красоткина с задиристого тона, смущают, и мальчик, чуть не плача, просит у мужика извинения. Сцена!

Умеет Эфрос что-то достать со дна. А ведь это главное в решении и пьесы, и сцены, и образа. Достать из самой глубины.

Однажды, когда я нагляделся всяких легкомысленных и «оригинальных» спектаклей, у меня родилась шуточная фраза: «Когда режиссер не умеет ставить, он придумывает решение». Такой режиссер особенно любит вставлять всякие интермедии, наплывы, трубить в трубы и опутывать спектакль всякими выкрутасами. На самом деле истинное решение пьесы всегда идет только вглубь, входя в ее ткань, в образы, сцены зондом и как можно глубже исследуя все ходы.

Я сказал, что Эфросу, для того чтобы он мог выразить то, что ему хочется, нужны единомышленники, и вот почему. Единомышленник — это не просто хороший актер, который с тобой работает. Это тот, кто ищет того же, что и ты, идет в ту нее сторону. Скажу откровенно, постановки Эфроса в других театрах с прекрасными, даже великими артистами никогда не производили на меня такого впечатления, как те, что были сделаны с его соратниками. Я и большую удачу Эфроса на телевидении отношу за этот же счет, хотя там появляются и новые имена. Мне могут сказать: но не все же актеры, занятые в спектаклях, его сподвижники. Да, не все, но ядро состоит из них, остальные или делаются его соратниками, или вынуждены идти в ногу со всеми. Именно вынуждены. В одной из постановок Эфроса большую роль исполнял актер, не любивший его, и исполнял отлично. Никогда ни до, ни после он не играл так хорошо.

И последнее. Я говорил, что Эфрос работает много. Он и книгу написал под названием «Репетиция — любовь моя». Именно репетиция, а не спектакль, который идет вечером, {48} уже вырвавшись из твоих рук, и ты не имеешь права вмешаться и крикнуть: «Снова, начнем сначала!» — а только смотришь и корчишься от муки. Про Станиславского говорили, что он страшно затягивал репетиции, и когда часа в четыре к нему робко подходил помощник и говорил: «Константин Сергеевич, надо заканчивать репетицию, рабочие сцены должны ставить декорации к вечернему спектаклю», Станиславский с удивлением и сердясь отвечал: «Какой спектакль! Кому он нужен!»

Эфрос ставил спектакли в Театре на Малой Бронной, фильмы и спектакли на телевидении, во МХАТе «Тартюф» Мольера, в Театре на Таганке «Вишневый сад», «На дне». И это совсем не похоже на то шныряние известных и полуизвестных актеров — из театра галопом на телевидение, с телевидения, не переводя дыхания, на радио, с радио опрометью на киносъемку, с киносъемки вприпрыжку на концерт, а утром, едва передохнув, вяло и лениво на репетицию в свой собственный, родной театр, даже не вытерев ноги у его порога. Нигде, никогда, ни при каких обстоятельствах я не замечал элементов халтуры и беспринципности в работах Эфроса, в его отношении к делу, где бы он ни работал, что бы он ни делал. Да ведь мы никогда не можем прилепить это мерзкое слово «халтура», допустим, к Товстоногову или к другому истинному творцу — фанатикам и рыцарям своего дела. Их немного, но в их руках факел священного огня, передаваемого из поколения в поколение.

P. S. Увы! Анатолий Васильевич умер… Умер, как говорилось раньше, от разрыва сердца. Не вытерпел. Не вынес. Обстоятельства жизни становились непереносимыми. Талант его креп, мастерство росло, а условия работы становились все хуже и хуже. Пушкин писал:

«Друзья мои, прекрасен наш союз!  
Он как душа неразделим и вечен».

К сожалению, в жизни чаще всего бывает иначе: казалось бы, навсегда крепкие, дружные союзы юности становятся со временем не только не вечными, но и доходят до вражды.

Последние годы работы Эфроса в Театре на Малой Бронной были отравлены обостренным отношением к нему не только директора театра Когана, страсть которого, по моим наблюдениям, заключалась в желании и умении ссорить людей между собой. Я никогда не подозревал, что у людей могут {49} быть такие наклонности, но с течением жизни, хотя и редко, наблюдал подобные типы. Но и бывшие ученики Эфроса, такие как, например, Лев Дуров, стали в скверную оппозицию к своему учителю, который, можно сказать, и сотворил из них настоящих актеров своими руками, — я тому свидетель. Представляю себе, какие страдания причиняли Эфросу ученики-предатели.

Анатолий Васильевич был вынужден уйти из Театра на Малой Бронной. Последним его спектаклем на сцене этого театра была постановка пьесы Игната Дворецкого «Директор театра». Это был исключительно тонкий, изящный и глубокий по мыслям спектакль. Актеры играли превосходно! Я смотрел спектакль, зная уже, что Эфрос уходит из театра, и думал: «Нет, никогда больше в этом театре не будет такого волшебства, никогда в этом театре актеры не будут играть так блистательно». И не ошибся. После ухода Эфроса Театр на Малой Бронной быстро стал блекнуть, вянуть и зачах совсем. Ни разу я уже не видел той толпы зрителей у входа, не слышал традиционного когда-то вопроса: «Нет ли лишнего билетика?» Ведь на спектакли Эфроса буквально ломились в двери, стояли вдоль стен зрительного зала.

Министерство культуры определило Эфроса в Театр на Таганке главным режиссером, так как Юрий Любимов, «рассердившись» на всевозможных чиновников, которые раньше настырно и даже нагло вмешивались в работу художников, оставил свое детище и уехал за границу. Театр на Таганке оказался в тяжелейшем кризисе. Пожалуй, это был самый зависимый от режиссуры театр. Он оказался как бы в параличе. И, видимо, желая его укрепить, Министерство культуры и уговорило Эфроса, режиссера не менее, а даже, может быть, более крупного, чем Любимов, возглавить обездоленный коллектив. До этого Эфрос ставил на Таганке «Вишневый сад», и постановка во главе с Демидовой получилась очень хорошей. Но… Ах, было два «но». Во-первых, актеры Таганки, во всяком случае большинство из них, не желали видеть Эфроса главным режиссером в их театре — многие желали возвращения Любимова, иные мечтали о коллективном руководстве. Я, откровенно говоря, не подозревал тогда, с какой ненавистью не хотят некоторые актеры Таганки из породы «заводил» прихода к ним Эфроса. Помню, как мы шли с Анатолием Васильевичем по улице, и я говорил ему: «Толя, зачем вы опять соглашаетесь на должность главного режиссера? Помните, я вам предрекал о вашей {50} недолговечности в этой должности, когда вы возглавили Театр Ленинского комсомола. Неужели не боитесь?» Эфрос мне ответил: «Видите ли, Виктор Сергеевич, я многому за эти годы научился в театре и думаю, смогу на этот раз справиться с должностью главного режиссера». В тоне его не было колебаний.

И Эфрос сделал свой роковой шаг.

Я уже в газетной заметке, вскоре после смерти Эфроса, писал о злой силе, погубившей его, не хочу повторяться[[6]](#endnote-6). Зло и безжалостность этой силы я, ошеломленный, понял, когда незадолго до смерти Эфроса, на сцене театра «Современник», в его, театра, юбилейную дату, трое актеров из Театра на Таганке — Смехов, Филатов и Шаповалов — вместо приветствия театру стали петь мерзкие частушки об Эфросе, сочиненные, вероятно, Смеховым, который страдает недугом сочинительства. Думаю, все это недостойное скоморошество было и подготовлено Смеховым, так как трудно верится, что такие хорошие актеры, как Филатов и Шаповалов, могли быть инициаторами подобного безобразия.

Эфрос приходил на репетиции в чужой театр, полный недоброжелательности. Он терпел, старался резко отделить жизнь от искусства, старался быть целиком погруженным в репетиции, в дела театра. Но, как ни велико искусство, все-таки и оно — часть жизни. И уйти от нее нельзя. Выдержала воля, не выдержало сердце.

Он лежал в гробу с лицом спокойным и величественным. Этого величия никогда не замечал я на его таком живом и подвижном лице. Смерть показала.

Я доволен, что главу «Режиссер, которого я люблю» написал и опубликовал при жизни Эфроса[[7]](#endnote-7). О достойных людях, об их талантах или просто добрых делах надо писать именно при жизни, а не тогда, когда остается произнести только надгробные речи. Пусть такие люди при жизни знают, что их ценят и любят.

## Александр Володин Нарушитель[[8]](#endnote-8)

Нарушитель театральных канонов. Само собой разумеющихся мизансцен. Само собой разумеющихся ритмов. Актерской естественности, которая не очень естественна… Ради чего? Ради естественности иной, иногда шоковой.

{51} Начал он с розовских мальчиков. Разнообразные мальчики метались по сцене и прежде. Наивные и восторженные. Тайно влюбленные в девочек. И неопасные супермены.

У Эфроса мальчики стали больной совестью времени. Их глазами мы увидели уродливым то, к чему за долгие годы притерпелись. Эти мальчики были трагичней нас, помятых жизнью. Они были *сложнее* нас, взрослых. Вот каким было первое его нарушение.

Самые обыденные жизненные перипетии у Эфроса восходили до такого накала, что они тоже становились нарушением успокоительной гармонии театра тех времен.

Как дороги режиссерам выразительные мизансцены! С каким воодушевлением театроведы повествуют о взрывчатых мизансценах давних гениев театра!

Эфрос нарушал даже такую мизансцену, которая молила: вот я! Осуществи меня! Но у него возникало нечто неожиданное, иной раз сумасбродное, на первый взгляд и невыразительное… Чего ради? Ради *движения*. Когда мы мотаемся в беде или растерянности, натыкаемся друг на друга, разбредаемся невесть куда, невесть зачем — жизнь не ставит нас эффектно, анфас к зрителям или, еще более эффектно — лицом к заднику.

«Чем удивлять будем?» — так перед репетициями обращался к актерам режиссер Алексей Дикий. Потому что театр обязан поражать. Эфрос удивлял собой. Сдержанный в жизни, он неожиданно открывался, не оставляя затемненных уголков души, в репетиционной комнате. К такой душевной трате не только актеры, но и многие зрители не были готовы. Потом эта открытость и внезапность переходила в спектакли. Реакции на спектакли были полярны. Но какие были и праздники!

«Женитьба» Гоголя — смешная пьеса? А как же!

А в смешном спектакле Эфроса все обречены грузом одиночества и беспомощной жаждой контакта. Здесь было жалко всех — и Агафью Тихоновну, опозоренную — кем! — Подколесиным, который во всем, казалось бы, близок ей — и неуверенностью в себе, и боязливой жаждой любви. Жалко величественного Яичницу, которого терзает фамилия. Он мучительно стыдится своей фамилии: Яичница… Оказывается, фамилия так много может значить в нашей жизни. Жалко лихого морячка, который вовсе не лихой — его женщины не любят, и никто никогда не полюбит! Обделенная жизнь…

{52} Но вдруг в финале спектакля — колокола! И свадебный выход, которого не было в реальности. И постыдная, опозоренная свадебная фата…

Теперь о непонятном. О трудно объяснимом. В отношениях театральных персонажей есть текст и есть подтекст. Например, говорится: «Мне, пожалуйста, чаю». А подразумевается: «Я вас люблю», — это подтекст. А у Эфроса за этим подтекстом то и дело чувствовалось еще и нечто третье — подтекст подтекста. Потому и все его актеры всегда были в чем-то совсем иными, нежели другие, даже самые хорошие. А как Эфрос вкладывал в своих этот «подтекст подтекста», я не могу объяснить.

Сострадание к персонажам в спектаклях Эфроса пульсировало непрерывно.

Дездемона по традиции — голубая роль. Несколько актов плавает по сцене в ожидании того, когда Отелло ее задушит.

В спектакле «Отелло» на Малой Бронной она — почти девчонка, кокетливая, упоенная любовью *такого* человека, своей робеющей властью над ним. Требуя, чтобы он простил Кассио (причем именно того, к кому ревнует ее Отелло), — она топает ножкой, смахивает со стола его военные карты.

Отелло душит ее на постели, где ей помнятся и другие, сладостные минуты. Но — необходимо — сейчас, не откладывая?.. Раз повелитель решил, значит, так надо. Написалось нескладно, но помнится так.

Встретились мы впервые в доме Володи Саппака, умершего давно, оставив светлый след в сердцах тех, кто его сколько-нибудь знал. Как это получается? Неведомо. Одни оставляют, остальные нет. Шестидесятые годы. Тогда у многих пробудилось тяготение друг к другу, ожидание хорошего, ответного от тех, которых уже понаслышке знали. Возникало единство на долгие годы. Росток того, что потом устремилось в разные стороны, но по-прежнему раздражало руководящие слои. «Вот из таких вырастают Сахаровы и Солженицыны! Все время ноют, ничего им в нашей жизни не нравится!» — говорил мне человек, приближенный к верхам. Люди, занимавшие высокие, в том числе правительственные, посты, как правило, слабо владели разговорной речью, а в школе, вероятно, числились отстающими учениками и по другим предметам. Там, возможно, и зародилась мальчишеская неприязнь к более способным сверстникам. С годами она стала враждебностью ко всем, кто подозрительно владел разнообразными {53} знаниями, то есть к интеллигенции. Это, кстати, проникало и в народные массы. Однако время между тем умнело. Интеллигенция постепенно переставала быть прослойкой. Без нее, оказывается, не обойтись…

Для Эфроса интеллигентность была едва ли не главным достоинством человека. Он болел терзаниями этой прослойки издавна.

Розовские мальчики были цельней и честнее многих упорядоченных послушанием взрослых. Они были *интеллигентки*.

Для Эфроса интеллигентность была едва ли не главным достоинством человека. Антиподов ей он называл жлобами. Видел, что они торжествуют, никогда не уступал им. Сражался как мог.

У Эфроса Отелло — в очках.

— Ну и что, что черный, — говорил он. — Поль Робсон тоже негр. Ну и что же, что военный. Вершинин в «Трех сестрах» тоже военный. Но ведь *интеллигент*! А Отелло и военачальник к тому же. Значит, не махал шашкой, сидел над картами…

В телефильме «Несколько слов в честь господина де Мольера» интеллигент — Мольер. И еще один интеллигент — слуга Дон Жуана, Сганарель. Обе эти роли играл необузданный интеллигент — Любимов.

И Мольеру и Сганарелю невыносимо, когда бьют. Пусть не его, пусть другого. Обоим был чужд ненасытно разрушительный Дон Жуан. Страшны нагло-величественные хозяева жизни — король, святоши. Страшна и отвратительна была власть. Власть над художником. Рабство Мольера и Сганареля Эфрос мог понять и простить. Но надменного насилия над человеком (думаю — и страны над страной) ни простить, ни оправдать не мог.

Этот телевизионный фильм о Мольере был и о Любимове, и о Ефремове, о себе самом, и о Высоцком, и об Окуджаве, и о тех, тогда еще никому не известных композиторах, писателях, актерах, которые появились много позже. Или не появились, то есть не смогли осуществить свои задушенные дарования. Да, чуть не забылось: фильм этот и о тех, которые исчезли с лица земли, забытые тут же даже близкими людьми, — я говорю о Сганареле, о бесчисленных Сганарелях, униженных, получавших пощечины, на которые не вправе были ответить.

В каждой работе Эфроса было видно, что волновало его в эту полосу жизни. Не потому ли поражавшие нас спектакли {54} он ставил так быстро — скорей выкричаться, освободиться от этой сегодняшней боли.

Человек редкого дара, Эфрос и сам был заражен свойствами души интеллигента — жаждой работы и чужеродностью верхам, управляющим театральными делами. Пользуясь этой его жаждой работать, они (правящие) сумели вовлечь его в поспешное осуществление своих начальственных планов. И тем подвергли его тяжким испытаниям. У них были свои планы, у него — свои, творческие. Возможно, было и что-нибудь иное. Тайна дара укрыта от нас тайной человеческой натуры. Знаю только, что он хотел одного — работать и верил, что только работа спасительна — и для него, и для других.

У него было много учеников. Некоторые и не заметили этого. Но сказывалось это ученичество в режиссерском почерке их, в рисунке спектаклей, в интонации, в актерской пластике. Другие становились почитающими его друзьями. Одни упоминают, что были любимыми учениками или сначала любимыми, а потом лишенными этой любви. Вопрос любви или нелюбви мастера для каждого из них до сих пор памятен и имеет значение.

— Мы встретились давно, в шестидесятые годы, — рассказывал мне кинорежиссер Худяков. — Анатолий Васильевич снимал картину «Двое в степи». Мы, молодые актеры, слушали не только слова, но паузы между словами. Между делом, в вечерних разговорах на берегу моря незаметно учились понимать, что такое глубинный анализ, тщательный разбор душевных движений, внутренних связей. Жизнь его была трагична. В Театре имени Ленинского комсомола, когда художник достиг своего расцвета, его выкинули, сняли. Это была какая-то дьявольская акция, она стала точкой отсчета всей его последующей жизни.

Он работал очередным режиссером в Театре на Малой Бронной, ставил спектакли в других труппах, но эта жизнь «при ком-то» была для него гнетущей. Он мыслил, как гениальный шахматист, не ходами, а позициями. Он мог бы выигрывать матчи, а не руководить двумя пешками и слоном. От этого, видимо, и возникали все его конфликты с труппой, из-за этого его переставали устраивать артисты.

— В 1965 году до далекой провинции докатилось слово «Эфрос», — говорил режиссер Владимир Портнов. — Оно звучало загадочно. Как Воланд. У него не было официальных званий. Его звание было — Эфрос. «Театр имени Ленинского {55} комсомола» звучало, как «Манхеттен». Мог ли я тогда мечтать, что не пройдет и десяти лет, и я окажусь рядом с ним.

«… Надо снять пленку с привычного», — говорил Эфрос. «А как?» — думалось мне. Чтобы снять пленку с привычного, надо сначала снять ее с самого себя!

Он шел печальный после репетиции. (Мне казалось, он трагичен, даже когда улыбался.) Долго молчал, потом: «Любить актера. Он бывает всякий, иногда — хам. Но иногда и замечательный. Вот это надо понимать».

Он не терпел, когда жаловались на трудную жизнь в театре, видел в этом некоторое самолюбование. «Есть данность, — говорил он, — и в этой данности надо работать…».

Шекспир, по слухам, говорил, что мир — театр, а люди в нем актеры. Но когда жизнь искривлена — до сих пор никак не выпрямим, — то нервный организм театра заболевает тоже, и много сумбурней, больнее. Сколько разнонаправленных ядовитых сил обращены тут на режиссера, от которого так или иначе зависят все. Правда, мало кто знает, как режиссер зависит от каждого. Но главная забота его — под остриями этих стрел остаться собой, не утратить в суете свою дальнюю цель. Все это разнонаправленное свести в конце концов в единое, счастливое и для актеров и для тех, чьи души возвысятся в зале Театра.

Эфрос высоко поднял планку театрального искусства.

Он писал: «Я часто не скрываю свою неуверенность, свои страхи. И зря. Нужно быть слегка чужим, слегка официальным. Я знаю, как это делается, но у меня для этого не хватит черствости».

Всех нас били времена, каждого по-своему. На людях, в быту — облик сдержанного, ироничного человека помогал ему держаться. А в спектаклях он открывал свою боль, не умел хитрить и изворачиваться. Таким свой последний удар жизнь наносит внезапно.

## Антонина Дмитриева Обманите меня еще…[[9]](#endnote-9)

Вся жизнь моя прошла рядом с Эфросом. С самого начала и почти до самого моего конца. Я не оговорилась, я действительно считаю, что для меня в театре все уже кончилось — {56} не только в связи с моим возрастом, но и из-за его смерти. Все замыслы, все мечты о творчестве были связаны с ним, и только с ним. Никто другой и раньше на горизонте не показывался и не был интересен, и, конечно, не покажется и теперь — ведь он не оставил учеников-режиссеров.

А он умел открывать. У меня, например, когда я закончила институт, было одно совершенно определенное представление о себе как об актрисе, а он сумел показать мне себя подлинную. Он понял, чем я могу быть заразительной для зрителя, и всегда возвращал меня к моей истинной сути, стоило мне в работе чуть от нее отклониться. Я закончила Вахтанговское училище, и тогда считалось, что это — школа представления. Я начинала придумывать свои роли, искала в них внешние краски, приспособления и даже находила в этом какое-то удовольствие. А он каждый раз говорил: «Брось свои вахтанговские штучки». Ему была дорога во мне человеческая суть и искренность выражения. Он боялся тогда внешних красок, часто похожих у самых разных актеров, ценил в актере его индивидуальную, ни на кого не похожую внутреннюю сущность. В те года, когда мы вместе начинали, это было почти революционным.

Вообще, мне кажется, период ЦДТ был замечательным, светлым и для него тоже. И мы все были молоды, и он был молодой. По ночам собирались все вместе и репетировали «Ромео и Джульетту», играя подряд все роли. Я, например, кого только не переиграла: и Джульетту, и Ромео… Выбиралась, например, какая-то сцена, он разбирал ее и спрашивал: «Ну, кто сегодня будет играть за Тибальда?» Я, конечно, тут же кричала: «Я хочу, я хочу!» В ЦДТ была невероятная даже для того времени студийность. К нам на ночные репетиции приходили студенты, актеры и режиссеры из других театров — приходили, помню, Виталий Соломин, Боря Щедрин. Много всякого народа набегало. Мы тогда работали много, играли по три спектакля в день, не то, что сейчас. И — репетировали по ночам. И — ничего, никто не жаловался на усталость, никто не возражал против «третьего вызова», наоборот — этих репетиций ждали, потому что жили в каком-то ощущении счастья.

Первая по-настоящему большая работа с ним у меня была в спектакле «Друг мой, Колька!». Сначала на роль пионервожатой была назначена другая актриса, но она заболела, {57} и в разгар репетиций ввели меня. Я испытала на этих репетициях чувство восторга. Это был удивительный полет — фантазии режиссера и актерских возможностей. Мы репетировали этот спектакль этюдами. Эфрос тогда еще только нащупывал этот метод. «Друг мой, Колька!» — дипломный спектакль студии ЦДТ, которой он руководил и где на своих молоденьких учениках, включая и меня, уже профессиональную и чему-то обученную актрису, пробовал новую для того времени методику. Эти ребята учились у него всего год, выпустили свой спектакль и стали известны всей Москве.

Работать с ним было огромное удовольствие, репетиции превращались в увлекательную игру. Мы делали этюды, а Хмелик сидел и вписывал в пьесу наши реплики, рожденные на репетиции, которые казались ему гораздо интереснее тех, что у него были написаны. Мы тогда даже представить не могли, как воспримут наш спектакль, да и не думали об этом, конечно. Нас увлекал сам процесс. И вот когда мы впервые сыграли его на труппе и в финале закрылся занавес, сначала была пауза, которая казалась нам бесконечной, а потом — гром аплодисментов. Мы были ошарашены, такого успеха никто не мог ожидать. В то время мало кто думал, что и в театре можно, оказывается, говорить правду. На наш спектакль бегала вся Москва. Тогда творческая интеллигенция, по-моему, ходила только в ЦДТ.

Потом Эфрос в своих книгах не очень-то много писал о ЦДТ и о том времени, считая, видимо, что это — давнее, юношеское. Но, может быть, в жизни и в творчестве самое главное — когда свет идет. И идет он чаще всего в юности.

А потом был Ленком. Я, конечно, вместе с ним ушла из ЦДТ и готова была идти за ним всюду. Если в ЦДТ было рождение Эфроса как режиссера, то в Ленкоме начался его буйный, невероятный расцвет. Ему долго не давали театра — и вдруг дали. Мы проработали там всего три с половиной года, но это было — незабываемо. И не только потому, что я лично играла много, и играла замечательные роли. В те годы в этом театре был прекрасный коллектив — необыкновенное единение и нас, молодежи, и актеров среднего возраста, и стариков. Обстановка была совершенно иная, чем в Детском. Детский ведь не был его театром, хотя там была группа людей, объединенных вокруг него. Но были и те, кто его не принимал, и им все время надо было что-то доказывать. {58} А тут таких не было. И Гиацинтова, и Соловьев совершенно ничем от нас не отличались и по отношению к Эфросу, и по отношению к работе.

Конечно, он старался обратить труппу в свою художественную веру, и вот тут я была для него как школьное наглядное пособие, на котором показывают, дают объяснения. Одним из первых спектаклей в Ленкоме был «В день свадьбы» В. Розова. Я играла главную роль — Нюру Салову. На репетициях Эфрос разбирал сцену за сценой, просил делать этюды, и постепенно через этюды прошли почти все актеры нашей труппы. Даже те, кто потом не был занят в спектакле. Я была занята почти в каждой сцене и играла этюды со многими актерами, как бы объясняя, показывая им новый для многих метод работы.

Спектакль наш, по-моему, был замечательный, до сих пор о нем и критики вспоминают. В последней массовой сцене, на свадьбе, занята была вся труппа. Интересно, что Эфрос всем давал одну задачу — просто переминаться с ноги на ногу и меняться местами, одновременно говоря реплики в сторону, в воздух. На сцене играл настоящий оркестр пожарников, помню — очень плохо играл какой-то вальс. И странным образом создавалось впечатление волнения, колебания, неустойчивости, тревоги. С толпой явно происходило что-то не то. И когда я в конце кричала свою финальную реплику: «Отпускаю!», с залом что-то начинало твориться. Все тянули руки, плакали, кричали: «Спасибо!» Такого в моей жизни больше никогда не было. Сейчас мне кажется, если бы мы не ушли вынужденно, насильственно из Ленкома, может быть, и не было в жизни Эфроса никакой трагедии.

В Ленкоме Эфрос постепенно уходил от этюдного метода. И «Чайку», и «Мольера» он уже ставил по-другому. Мы не понимали почему, даже упрекали его; помню, и я говорила: «Анатолий Васильевич, а как мы хорошо раньше работали…» А ему уже скучно было работать так, как раньше. Он считал это ученичеством и стремился вперед, уже не очень оглядываясь, поспеваем ли мы за ним. Он приходил к началу работы с уже готовым замыслом, а не придумывал его, работая с нами. И когда я его упрекала, он говорил: «Тоня, да я вас всех обманывал. Я только делал вид, что вы тоже что-то сочиняете, — это был обман». А я ему говорила: «Обманите меня еще, Анатолий Васильевич!» Но он уже никогда к этюдному методу не возвращался.

{59} Есть такое слово в театральной практике — «действие», которое мне кажется, никто не понимает. Все думают, действие — это «я пошла туда и съела кашу». А у него действие всегда обозначалось не на уровне «я пошла», «я взяла», а, например, так — «я хочу вызвать его ненависть», и когда я репетировала сцену, в которой он давал мне, например, такую вот задачу, я старалась вызвать на себя огонь ненависти партнера и была занята только этим, только точной сутью сцены. Это очень помогало в работе. Я думаю, потому у Эфроса актеры всегда хорошо играли, что они твердо знали суть, содержание, они знали действенный костяк всей пьесы назубок — это держало, цементировало весь спектакль. Тогда, в 50 – 60‑е годы, все говорили, что Станиславский — великий, он открыл «действие». Но никто в этом ничего не понимал, поверьте. Эфрос, кажется, единственный мог расшифровать это понятие и применить его на практике так результативно.

Самым интересным у него всегда был застольный период, хотя мы никогда не засиживались за столом. Он всегда замечательно рассказывал свой замысел, рассказывал так увлекательно, что хотелось немедленно броситься на сцену и повторить, но потом мы никогда не могли сыграть точно так, как он воображал свой спектакль. Когда Эфрос ставил «Женитьбу» на Бронной, то сразу рассказал только одну сцену — как сваха представляет женихов, существующих только в ее воображении. Нас это поразило, мгновенно заработала фантазия. Репетиции были очень интересными, а в самом спектакле что-то изменилось, мне кажется, даже не знаю — почему.

В связи с резким изменением его метода работы я стала как-то плохо себя ощущать. Исчезла легкость, уверенность, может быть, потому и отношения у нас стали портиться. В «Чайке» я играла Машу и помню, как Эфрос выходил на сцену и показывал. А раньше никогда себе этого не позволял. Я должна была повторять его интонации, а если не повторяла — он был недоволен. В какой-то момент он меня даже с роли хотел снимать. Конечно, не только мне, всем показывал и предлагал интонации — и Леве Дурову (он играл Медведенко), и другим. То ли торопился, то ли скучно стало заниматься ученичеством — не знаю. Ему казалось, что он уже все придумал, а мы теперь только должны это выполнить.

{60} Когда выпускал спектакль — бросал его. Как кукушка. Никогда не смотрел свои постановки. Даже если были какие-то вводы или спектакли игрались на гастролях, на чужих площадках. И заставить его посмотреть было почти невозможно. Только когда мы начали ездить за границу, он иногда слушал реакцию зала, входил за кулисы, смотрел в щелочку и говорил: «Хорошо!» Любил меня спрашивать, когда я выходила со сцены: «Тоня, ну как?» Я отвечала: «По-моему, ничего». А сам не смотрел. И вводы не любил невероятно. Для него возврат к старому был неинтересен, почти невыносим, он все время жил новым — дальше, дальше. Все время торопился, рвался вперед. Сейчас мне это понятно, а тогда я очень обижалась.

Эфрос не любил исхоженные дорожки и обязательно все всегда делал наоборот. Для любой реплики (далее самой проходной) он что-нибудь такое придумывал, чтобы она не звучала впрямую. Если бы он был ученым, то обязательно открывал бы новые законы — не зря он некоторые спектакли по два раза ставил. Ему все хотелось открыть заново. «Женитьба» в ЦДТ была совершенно непохожей на «Женитьбу» на Бронной. Это был водевильный, легкий спектакль. Тоже замечательный, но — другой. В нем я играла невесту. И единственная трагедийная нота была в самом конце, когда я рыдала, падая на столик с гаданием свахи. Во второй «Женитьбе» Эфроса уже интересовало совсем другое — эти странные фамилии героев, ущербность человека оттого только, что он — Яичница. Тут главным была именно гоголевская ущербность, закомплексованность каждого, его скрытый за комической формой драматизм. Так же изменились и вторые «Три сестры» — и здесь ему нужно было что-то для себя новое открыть в Чехове.

Со временем менялось его представление и об актерах. К сожалению для меня, в «Дороге» я уже играла Плюшкина. Я его спрашивала: «Ну почему Плюшкин?» Но так он мне и не объяснил… Шло время. Возраст и жизнь накладывали свой отпечаток и на меня, и на него. Он видел меня со стороны, мне не дано было такого взгляда. И ничего с ним нельзя было поделать. Та Дмитриева, которую он открыл в ЦДТ, ему нравилась, а та, которая играла на Бронной — была не очень по нраву. Поэтому я так мало играла.

Особенность, неповторимость трагедии и его, и нашего театра на Бронной в том, что обычно режиссеры уходят оттого, {61} что они не нравятся, им не доверяют, с ними не хотят работать актеры, а у нас — парадоксально — все было наоборот. Все мечтали работать только с ним, а он со многими — не хотел. И вот эти люди, которых он не хотел занимать в спектаклях, его и выжили. А ему совсем не надо было уходить отсюда. Во-первых, возраст: уже не молод, чтобы начинать что-то заново, а во-вторых, здесь, на Бронной, он был в своем климате, ему нельзя было переходить на другой материк. И вот — и его нет, и у нас — развалины. Мне даже и в голову не приходило, что его когда-нибудь не будет. Он никогда не жаловался, я всегда видела его в работе, в работе он забывал про сердце и казался совсем здоровым. Его смерть — это как будто что-то треснуло на небесах. Шок. Когда он ушел на Таганку, я попросилась с ним. Но он меня не взял. Я понимала, что там есть актрисы моего плана, но это были мои подруги, и они хотели, чтобы я пришла. Все же он меня не взял — наверное, хотел совсем отказаться от прошлого. Но, может быть, в конце концов и хорошо, что так получилось. Однако и в театре бывает так, как в жизни с родителями: не понимаешь, как будешь без них существовать. И вот когда случилось самое страшное, совсем непонятно — как жить дальше?

## Александр Збруев Неповторимые уроки[[10]](#endnote-10)

Когда говорят, что нет незаменимых людей — это неправда. Эфроса никто не может заменить. Его место, место, которое он занимал в советском театре — пусто. Каждый актер, который с ним встречался, обретал уроки, остающиеся с ним на всю жизнь.

Я закончил Щукинское училище, и мне казалось, что эта школа очень сильная, особая, «вахтанговцы», в моем представлении, всегда отличались от остальных. С этим багажом я пришел в Театр Ленинского комсомола и сразу попал к Эфросу. Он тоже только что появился там. Так случилось, что я сыграл в первой же работе Эфроса. Спектакль «До свидания, мальчики!» начинал ставить С. Л. Штейн, но Эфрос в него вмешался и ввел на главные роли новых актеров — меня и Олю Яковлеву. Это была моя первая работа в театре «на {62} глазах» у Анатолия Васильевича. (На афише спектакля Эфрос своей фамилии не поставил.)

Как он меня «нашел» в театре? Очень просто. Эфрос тогда еще плохо знал труппу, а я успел сняться в фильме Зархи и Аксенова «Звездный билет». И тип моего героя — молодого человека рубежа 50 – 60‑х годов — был тогда ему необходим. И какое-то время я был ему в этом качестве интересен. Однажды, уже на Бронной, он даже сравнил меня с молодым тогда еще Олегом Табаковым: «В “Современнике” есть Табаков, а у нас — Збруев».

Вторым нашим спектаклем был «Мой бедный Марат». Я играл Марата. Двух других героев — Яковлева и Круглый. В то время, я помню, встречи с ним в работе просто поражали. У меня, например, было ощущение, что я заново учусь, вновь сдаю экзамены. Настолько новое, неожиданное приносил он на репетиции. Ну ладно я, недавний выпускник, но на репетиции к Эфросу всегда приходили даже те актеры, кто не был занят, весь театр приходил тогда на репетиции. Так вот, и народный, и заслуженный — все бывали потрясены тем, что он предлагал, все были поражены неожиданными ходами, глубиной постижения. Я до сих пор помню их лица, их глаза в эти моменты, они просто руками разводили от удивления. Эфрос мог вызвать на сцену любого артиста, сидящего в зале, и проверить на нем то действие, которое предлагал. Причем на мужскую роль могла быть приглашена и женщина. Например, выходила Броня Захарова и объясняла мне: «Ты неверно понял Эфроса. Нужно так и так…» И показывала удивительные вещи — ведь она пришла в Ленком с Эфросом из Детского театра и понимала его значительно лучше нас. Это были неповторимые уроки. И сам Эфрос на этих репетициях бывал настолько заразителен, что у всех нас было одно желание: хоть как-то, хоть чуть-чуть приблизиться к тому, что он предлагал. В его показе нам виделась некая «высшая точка», тот уровень владения сутью, о которой мы едва помышляли.

Во всех своих объяснениях, показах, импровизациях он был предельно выразителен и захватывал нас целиком. Последовательность этих действий бывала разной — в зависимости от обстоятельств. Иногда он ограничивался словами, в следующий раз подкреплял их игрой — и делал все это очень внятно для актера. Вспоминая его блистательные показы, я думаю: мог бы он сыграть вместо какого-нибудь артиста {63} в спектакле? И отвечаю: нет. Это был показ режиссера. Он в чем-то был над актерским исполнением. Эфрос играл и одновременно учил, демонстрировал главное.

Мне кажется, что ни один актер все же полностью не приближался к тому, что предлагал Эфрос (если это бывало, то крайне редко). Наверное, это нормально… Он был выдающимся режиссером, и его замыслы были безусловно крупнее наших возможностей. Но в то же время перед его актерами всегда маячила какая-то высокая цель, к которой они должны постоянно стремиться.

Мы все тогда «заразились» Эфросом. В чем-то мы стали похожи друг на друга — нас даже называли «эфросятами». Мы повторяли его манеры, интонации. Все артисты немного обезьяны. Это естественно, но это и мешает: подражая, ты уходишь от себя. И в какой-то момент это стало меня сковывать.

Конечно, изначально Эфрос исходил из данных самого актера. Однако их разнообразия (если оно имелось) не учитывал. Он видел в актере только то, что ему было нужно для работы, для конкретного замысла. Причем вскрывал это в нем настолько глубоко, что исполнитель, до того не подозревавший в себе таких данных, отказывался иногда доверять чутью Эфроса. И, не веря в свои возможности, начинал просто подражать режиссеру, работать с его показа. Так было, естественно, не со всеми. Например, Тоня Дмитриева отлично понимала и пропускала через себя все предложения Эфроса. И часто демонстрировала нам нечто потрясающее! Но, повторяю, сделать это мог далеко не каждый.

Эфрос всегда определял артиста так, как ему хотелось. В его спектаклях, из роли в роль, я делал примерно одно и то же. Помню, Ленком ездил на гастроли в Ленинград. Нас попросили выступить в Театральном институте. Там Эфроса все любили и встречали с восторгом. И он решил устроить что-то вроде блицпоказа своей системы, предложив актерам быстро разыграть отрывок какой-то пьесы. Я забыл, что это было, да и не в названии суть. Он мог взять любое произведение и мгновенно, точно разобрать сцену по действию. Но при всем том, играя в таких показах князя Мышкина, Отелло или Ромео, я оставался собой — таким, и только таким, каким он меня выбрал и хотел видеть. Играл (с вариациями, конечно) один человеческий типаж. А ведь характеры-то разнятся, и очень сильно. И этих отличий мне стало недоставать.

{64} Магия Эфроса была велика. И не подчиниться ей для меня было немыслимо. Анатолий Васильевич всегда знал, чего он хочет от актера. Свобода в этюдах и импровизациях бывала ограничена режиссерской задачей. Может быть, и мы, актеры, были виноваты в том, что мало ему предлагали, мало заинтересовывали, увлекали собой. Но наша пассивность во взаимоотношениях с Эфросом (и моя в том числе) исходила от величайшего пиетета, который мы перед ним испытывали. И постепенно он переставал зажигаться от нас, мы переставали быть источником его творческих поисков.

Со многими артистами у Эфроса было так: шло время, и его начинали интересовать другие человеческие характеры, появлялась потребность в ином герое. Он не пытался открывать новое в известном ему актере, а искал новых исполнителей. Для художника этот процесс естествен. Тем не менее он служил основой его конфликтов с актерами. Наверное, по этой же причине я не боролся за то, чтобы остаться в Театре на Малой Бронной. Я пробыл там что то около месяца и… ушел обратно в Ленком. Там уже все было не мое. И Эфрос, мне казалось, считал, что уже все про меня знает. Я его больше не интересовал. Мне самому, видимо, не хватило силы, чтобы вырваться на новый круг контакта с таким режиссером.

## Александр Ширвиндт С улицы Чехова — на Бронную[[11]](#endnote-11)

Я не знаю, каким, с точки зрения искусствоведов, был ленкомовский период Эфроса — «розовым», «голубым» или каким-то еще. Но он был уже вторым (после Детского театра). Третьим стала Малая Бронная и последним — трагическая по итогу Таганка. (Мне кажется, что переходы Эфроса из театра в театр заставляли его фактически начинать заново и отбрасывали на некоторое время назад.) Я попал во второй и чуть-чуть в третий период. Работал все годы у Эфроса в Ленкоме, а потом группа в количестве десяти человек, и я в том числе, стройной ротой перешла по Тверскому бульвару с улицы Чехова на Малую Бронную.

Меня часто спрашивали, и я знаю — не только меня: «Как вы могли уйти от Эфроса?» Это вообще тема отдельная и {65} очень серьезная. Я действительно ушел из Театра на Бронной, проработав там три сезона, в Театр Сатиры, и сразу начались разговоры: он предал, он не понимает и т. д. В театральной среде такие разговоры естественны. Но они очень субъективны и лишь поверхностно отражают существо взаимоотношений большого художника с актерами. Это сложнейшая проблема. Недаром во всем мире практикуется приглашение актера на одну роль, на один спектакль — у нас тоже начали использовать эту практику.

Эфрос занимался режиссурой круглые сутки. Он никогда не «отключался». Я говорю это совершенно ответственно, так как знал его очень близко. Даже во время застолья он, человек непьющий, думал только о работе. В процессе работы он влюблялся в актера или актрису и только потом — в мужчину или женщину. При такой плотности взаимоотношений с материалом, — а актер именно материал, как глина для скульптора, — даже если этот материал самого высокого качества, он рано или поздно начинает надоедать и раздражать. Это идет не от ума, это физиологическое свойство — ничего уж тут не поделаешь. Хочется другой кусок глины. Пусть хуже, но другой, новой. Когда режиссер из года в год, двенадцать лет работает с одним актером — это, с одной стороны, замечательно, так как проще понимать друг друга, но и очень трудно — настолько все знакомо, что начинаешь физически задыхаться от однообразной стабильности взаимоотношений. И невольно хочешь меньшей стабильности и новых впечатлений.

Я думаю, что все трагические разрывы Эфроса с актерами из-за этого. Это было главным и, по сути, — неразрешимым, все остальное — просто мелочи бытовых взаимоотношений. Когда я читаю противоположные мнения об Анатолии Васильевиче, о том, как он предавал актеров или, наоборот, — никогда не предавал, а предавали именно они, я думаю, что истина тут посередине. На каждом конкретном материале ему нужен был соответствующий «кусок глины». Часто — новый. Это бывало обидно, но — понятно.

Что касается начала нашей совместной театральной жизни, сейчас ленкомовский период вспоминается как абсолютно счастливый. Потому что Эфрос был молодой, сильный и долгое время не замечал никаких «подводных» течений. Было только творчество. Были знаменитые по левизне и труднопроходимости спектакли. Был дух борьбы и опасности. И это {66} давало нам, как ни странно, творческие импульсы. И нам верилось — возникает Театр.

«В день свадьбы» — первый ленкомовский спектакль Эфроса, мощно заложенный им фундамент, где потрясающе играли А. Дмитриева и Вл. Соловьев — актер достоверный до ужаса (не знаю, как определить точнее). В финале спектакля была свадьба. И на сцену выходила вся труппа, включая народных артистов. Выходили без слов, в чистой массовке. Я не очень похож на деревенского парня, но тоже выходил вместе с моим другом М. Державиным. Мы тогда были молодые и очень хотели выделиться. Эфрос хорошо меня знал и всегда говорил: «Шура, я тебя прошу, без шуток; это серьезная пьеса, без шуток!» Я помню премьеру. В зале вся московская художественная элита. И мы выходим в финале. На сцене огромные столы, заваленные бутафорской едой — пластмассовые окорока, полиэтиленовые яблоки и т. д. Была середина зимы, и мы с Державиным днем заехали на Центральный рынок и купили два огромных живых огурца за бешеные деньги. И в конце спектакля мы вышли на авансцену и на глазах у ошеломленных актеров, Эфроса и всей театральной элиты с хрустом откусили огурцы. И по всему залу разнесся одуряющий запах свежего огурца. Был дикий скандал — ведь мы практически сорвали сцену… Но речь вообще не об этом, а о том, что все мы даже в массовке играли с удовольствием. Это был показатель отношения к Эфросу актеров. В то время стремление труппы к новому театру было очень велико.

Первый спектакль Эфроса, в котором я играл, были знаменитые «104 страницы про любовь» Радзинского. Я играл роль Феликса, вроде бы прохиндея (подходящая для моего амплуа роль), но как бы с двойным дном. Вроде бы циник, но с комплексами. В этом спектакле впервые показалась Москве та Яковлева, которую мы знаем, актриса глубоко индивидуальной характерности. Эфрос пытался вначале перенести в Ленком опробованный им в ЦДТ этюдный метод. Но так как он сам стал вырастать из него и актеры здесь не очень принимали этюды, то делали мы их недолго. Наверное, Эфрос понимал: чтобы научить всю эту компанию этюдному методу, надо перестать ставить спектакли и заняться обучением. Но, повторяю, и сам он уже от этюдов устал и рвался вперед.

{67} «104 страницы про любовь» — прелестный спектакль. Здесь эфросовская «открытость» помножилась на в чем-то очень наивную историю. Огромная сила Эфроса еще в том, что он никогда не проходил мимо тех моментов в пьесе, которые могли показаться банальными. Он всегда пытался доказать себе и актерам, что раз так автором написано, то театр может и должен выудить из этого нечто новое и серьезное. Я помню борьбу вокруг пьесы-хроники С. Алешина «Каждому свое». Пьеса была слабой, несколько примитивно-патриотической. Но сам документ, тот подлинный военный материал, лежащий в ее основе, Эфроса, видимо, трогал. И он решил всем доказать, что это можно и нужно ставить. На читке было нечто ужасное. Эфроса подозревали в желании сделать спектакль-плакат, чтобы заслужить право поставить затем что-то стоящее. Обвиняли в конъюнктуре. Требовали немедленного признания в этом. Эфрос не признавался. И мы стали работать. Способность убеждать у Эфроса была поразительной. Спектакль не имел выдающегося успеха, однако чистота помыслов, искренняя попытка раскрыть лучшее в пьесе убедили актеров. В этом смысле для Эфроса спектакль показателен. Он никогда в жизни не мог сказать: «Братцы, это ужасный материал, но он нужен театру, давайте навалимся и слепим спектакль». Если пьеса ему чем-то сразу нравилась, он умел оправдать все ее слабости, насытить ее эмоционально, оживить искусственность построения. Этот, кажущийся неблагодарным процесс — вытащить из примитивной пьесы все до конца, но не холодно, логически, а сердечно — доступен был, мне кажется, одному лишь Эфросу.

Вообще, Анатолий Васильевич всегда был влюблен в литературный материал, над которым работал. И никогда не ставил пьес, которые ему не нравились. Влюблен он бывал до конца — будь то Алешин или Чехов. И драматурги, чьи пьесы побывали в его руках, должны быть счастливы: настолько полно и любовно он их воплощал.

Очень хорошим спектаклем была «Чайка», незаслуженно сейчас забытая, с сильными актерскими работами Яковлевой, Дурова, Дмитриевой, Вовси, Пелевина, Соловьева, Фадеевой. Я играл Тригорина. Типажно актеры были очень точно назначены на роли. Ассоциативный ряд, стоящий за текстом, в то время был необходим театру, но Эфрос тогда не делал это впрямую. Когда я репетировал Тригорина, он постоянно приводил мне в пример А. Н. Арбузова. Говорил: {68} «Попытайся сыграть Арбузова». Так он помогал мне найти современные внутренние ходы. Я должен был попытаться понять, как живет Арбузов, чем мучается. Он всегда держался барином, говорил, что не читает рецензий и ему все равно, что о нем пишут. Он «делал» себя таким, но, по сути, все очень сильно переживал. И это арбузовское начало в Тригорине волновало Эфроса. Потом, уже на Бронной, я играл в «Счастливых днях несчастливого человека». Снова был Арбузов со всеми его непростыми мыслями и проблемами.

Когда в Москве появились «Восемь с половиной» Феллини, Эфрос был картиной потрясен, буквально перевернут. И поставил «Снимается кино» Э. Радзинского явно под впечатлением фильма. Спектакль о взаимоотношениях Феллини и Госкино — я бы определил его так. Я играл героя — режиссера Нечаева. Л. Круглый — чиновника от кино (некий сгусток чиновничьего образа мыслей). В пьесе противопоставление этих двоих было немного настырным, прямолинейным. В спектакле Эфросу удалось растворить наивную прямолинейность в жизненно точной и теплой атмосфере киностудии, в житейски узнаваемых характерах. Главный расчет, как всегда у Эфроса, был на актеров. Поразительно играла С. В. Гиацинтова старую актрису. Она казалась нам тогда очень тонкой, интеллигентной актрисой, но немного рассудочной, а тут Эфрос сделал все, чтобы она была предельно эмоциональной, и Гиацинтова обнаружила в себе совсем новые возможности. По-моему, очень выросла в этом спектакле Оля Яковлева. То, что было заложено в «104 страницах», здесь обрело уверенность и профессиональную устойчивость.

Спектакль имел очень большой резонанс, а для меня это был момент перехода на роли иной весовой категории. Эфросу пришлось здорово помучиться со мной, чтобы выбить дурные привычки и штампы. Почему Эфрос взял меня на роль Нечаева, с моим-то амплуа «циника и ирониста»? А было так. Мы повезли «104 страницы про любовь» в Ленинград. Там был свой спектакль Товстоногова по этой пьесе, О. Басилашвили играл роль Феликса. Играть мы должны были в огромном зале, на который наш спектакль рассчитан не был. Все страшно волновались, и я тоже. Мы сыграли, но реакции, к которым я привык в Москве, отсутствовали. Роль не прозвучала. Эфрос зашел в антракте в гримерную (она была общая, одна на всех, все было свалено в ней в одну кучу) и заметил меня, сидящего в углу. Потом он говорил: «Я увидел {69} тебя в момент, когда тебе не надо было ни перед кем хихикать, и ты был такой, какой есть. Я посмотрел на тебя минут десять и решил — попробуем. Такое у тебя было перевернутое и “всамделишное” лицо».

Эфрос этой моей работой был доволен. А вообще, редко хвалил. Но иногда приходил в гримерную после спектакля и плакал. Это был огромный подарок — эфросовские слезы. И я получал его несколько раз. В «Снимается кино» и в «Счастливых днях несчастливого человека».

В «Мольере» я играл Людовика. И эта работа была очень радостной. 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.

Затем Эфрос снял на телевидении великолепный фильм «Всего несколько слов в честь господина де Мольера». Мольера играл Ю. Любимов. И взаимоотношения Любимов — Мольер, Любимов — Эфрос, Эфрос и Мольер были выписаны там буквально кровью. Фильм этот редкостен по лиризму, эмоциональности и глубине. Мне кажется, что его нужно показывать в театральных институтах как художественную иллюстрацию театральной ситуации того времени. И, конечно, как великолепное художественное свершение.

Эфрос говорил мне, что я сыграю Дон Жуана в театре, но не дал мне роли в своем спектакле на Бронной. Однако, помня об обещании, предложил мне эту роль в телефильме. И я ничуть не жалею — моим партнером был Любимов, Любимов — Мольер, Любимов — Сганарель.

Мои отношения с Эфросом отличались от его взаимоотношений со многими моими коллегами. Там была или любовь до гроба, или смертельный разрыв. Я общался с Анатолием Васильевичем очень долго, и расставались мы грустно, но не врагами.

Когда сейчас возникает разговор об Эфросе, я пугаюсь максималистских суждений и бурных эмоциональных всплесков. Эмоции мешают осмыслению. Главное, надо помнить, что в жизни актера встречи с таким уникальным художником, как Эфрос, единичны. И оставляют след на всю жизнь.

## **{****70}** Эдвард Радзинский Репетиция[[12]](#endnote-12)

Он всегда работал. Лишившись театра — работал. Лишившись своих актеров — работал…

Ехали в одном купе два очень известных режиссера.

— Чем занимаетесь, Анатолий Васильевич?

— Начал репетировать (название пьесы).

— Но вы только что закончили (название другой пьесы), — удивился режиссер.

— А чем еще заниматься? — удивился Эфрос.

… Середина 60‑х. Позвонила Гиацинтова. Сказала: «Сняли Эфроса».

Как смутно прошлое. На сцене Театра имени Ленинского комсомола в тот вечер шел Брехт — «Страх и отчаяние в Третьей империи». Гремели фашистские марши, в кулисах мелькали взбудораженные актеры. Актриса с пачкой листков: ходатайство в какие-то инстанции с просьбой не снимать Эфроса. Кто-то ездил в Дубну, в Переделкино и прочие места, где на природе живут знаменитые представители научной и художественной интеллигенции. К тем, кто так ценил Театр Ленинского комсомола и его главного режиссера. Подписывать. В Дубне, кажется, подписали все. А в Переделкино — не все. И объясняли: «Так сейчас будет лучше для Эфроса». С тех пор я часто слышал эту загадочную фразу: «Для него будет лучше, если мы поступим хуже».

… В пустом репетиционном зале — Эфрос, Любимов, Ефремов. Что-то предлагают… Что-то предполагают. Но сделать ничего не могут. И не смогут: Эфроса выгонят.

Три лидера, три столпа тогдашнего театра. Беспомощные перед волей зарвавшихся бюрократов. Символ того, что тогда происходило.

… Телефон не замолкает. Отсутствие гласности — нам не помеха. Все у нас знают все. «В России все секрет и ничего не тайна». Это еще госпожа де Сталь в девятнадцатом веке о нас сказала.

— За что его сняли? — интересуются знакомые, далекие от театра.

Формулировать любопытно:

{71} — За то, что превратил Театр имени Ленинского комсомола из самого непосещаемого в самый посещаемый. За то, что ставил острые пьесы. За то, что не ставил однодневки к датам, не шел на компромисс.

Короче, за все, что требовали в своих речах и выступлениях те люди, которые его сняли. Смешно? Обещаю: будет еще смешнее.

… Но как можно было объяснить это людям, далеким от театра? Посвященные знали: сняли справедливо. Он не умел лавировать, ему было скучно исполнять наш любимейший танец: шажок — налево, два — направо. Он стыдился отвечать беспардонной демагогией на демагогию и хамством на хамство.

Все это называлось: плохой политик.

Вряд ли стоило соглашаться писать о нем на нескольких страничках. Его жизнь — театральный роман. О времени, о художнике. И об убийстве.

Я ограничил себя. Все, что здесь написано, — лишь самые беглые впечатления о наших с ним работах в 60 – 70‑х годах. Не более.

Он поставил тогда пять моих пьес, и в это время мы с ним часто встречались.

«104 страницы про любовь». Некая щемящая нота властвовала в его спектакле. Я смотрел репетиции и вспоминал стихи Уайльда: «Мы все убиваем тех, кого любим. Кто трус — поцелуем, кто смелый — ножом… Но мы все убиваем тех, кого любим». Роковой поединок мужчины и женщины. Обреченность любви, обреченность надежды. Карточный домик, который тщетно возводят двое. И появление (явление) Ольги Яковлевой. Она вошла в этот спектакль дебютанткой. И ушла со сцены Актрисой. Первой Актрисой его театра. Театра, который ему так и не дали построить…

… Я всегда называл его — Анатолий Васильевич. Никогда — Толя. Даже в мыслях.

Анатолий Васильевич — Режиссер.

Режиссер и драматург. Вечное: «брат мой — враг мой».

«Снимается кино» — пьеса о том, как в художнике поселилось некое существо: внутренний редактор. Страх…

{72} Как в американском фильме ужасов, этот двойник давно уже управляет художником. Он не дает ему свободно любить, не дает ему свободно творить. Он превратил его жизнь в цепь бесконечных неблагородных компромиссов и благородных слов. И, предавая себя и других, художник все время мучается. «Чемпион по мукам и страданиям» — интеллигент. Но в результате этих мук погибают другие, а он продолжает страдать в самых комфортабельных условиях. Так была задумана пьеса.

Спектакль Эфроса — о невозможности убить художника. Что бы с ним ни сотворила судьба и люди, искра божья не дает погибнуть. «Ты сам свой высший суд». Через страдания и муки — к любви. Апофеозом спектакля был Зов трубы. Когда жалкий фиглярствующий трубач вдруг преображался. Как демоны в финале «Мастера и Маргариты». И голос трубы становился голосом Гармонии.

Сквозь публицистические споры в спектакле все время мерещился вечный поединок: Художник и Гибель. Где гибель — это божественная немота. Эта кара, которая настигает художника, когда он теряет любовь.

«В день нашей смерти  
Приходит ветер  
Стереть следы наших ног на песке.  
Ветер несет с собой пыль,  
Которая скрывает  
Следы, оставшиеся там, где мы прошли…».

До сих пор помню, как он репетировал с актером эти строки.

… А потом мы встретились с ним уже в Театре на Малой Бронной. Для многих он слишком легко согласился на новое назначение. Не было борьбы, которой от него ждали.

Все дело было в том, что ему неинтересна была борьба. Ему интересна была работа. Он смертельно устал без работы. И когда его поманили возможностью работы… Но это моя версия. Все, что я говорю здесь о нем, — это моя версия.

Его «Ромео и Джульетта» в Театре на Малой Бронной. Отец Джульетты… С какой наглой беспощадностью он насильничал над близкими. И как беспредельно унижал, топтал. Никогда с тех пор я не видел такого Капулетти. Образ разрастался. Чудовищный Гротеск. И тогда из зала, глядя на этот апофеоз насилия, я понял — что с ним произошло…

{73} Как-то вскоре он сказал:

— В «Утиной охоте», когда официант бьет Зилова, бьет беспощадно, властно — в лицо… Какой же это ужас! — и он смешно, по-детски сморщился, показывая, какой это ужас — и как это можно поставить!..

Но я обещал о смешном.

Его спектакль «Ромео и Джульетта» долго не принимали. За пессимизм. Ну, не веселила начальство история погибших влюбленных. На обсуждении кто-то робко заметил, что там же написано: «Нет повести печальнее на свете…» Отвечали: «демагогия» — и велели работать над оптимизмом.

… Его «Три сестры» сняли. Не так поставил классику. Оказалось, классику можно было ставить только так. С высокой трибуны всерьез объявляли: эфросовские «Три сестры» портят нашу молодежь.

И всего пятнадцать лет назад над этим никто не смеялся. Так что всегда есть смысл подумать, над чем мы будем смеяться еще через пятнадцать лет!

Но можно еще смешнее: в период застоя и негативных явлений у одного из руководителей культуры возникла прелюбопытная идея: за постановку «Трех сестер», «Колобашкина», «Ромео и Джульетты» и т. д. дисквалифицировать за профнепригодность и запретить ставить в профессиональном театре… ведущему режиссеру страны!

Абсурд! Все — абсурд!

Кстати, когда он ставил «Обольстителя Колобашкина», какой-то критик на репетиции сказал: «Это абсурдная пьеса. Нам непонятен абсурдный театр».

Это нам-то непонятен? Нам, которым была понятна абсурдная жизнь!

… В «Колобашкине» предполагался знаменитый мхатовский занавес: только вместо чайки огромная моль… Потом он отказался от занавеса. Он не любил публицистические эффекты.

… Я закончил «Турбазу» и, конечно, хотел, чтобы он ее ставил. Но я не смел осложнять ему жизнь. Вот почему я отдал ее в Театр имени Моссовета. Юрию Александровичу Завадскому пьеса понравилась. Но…

{74} Но я всегда давал Эфросу читать свои новые пьесы. Он поразительно рассказывал свои впечатления. Потому что, рассказывая, он ставил пьесу. Даже когда не хотел ставить ее на сцене.

Короче, я дал ему прочесть «Турбазу».

Когда ему что-то нравилось, у него уже не было иного пути. Он не умел «просчитывать ситуацию». Единственный критерий: нравится! Нравится — и он заболевал пьесой.

Когда Завадский узнал, что Эфрос хочет ставить «Турбазу», он сам отдал ему пьесу. Он его очень любил…

Работал Эфрос над «Турбазой» трудно. Спектаклем своим был недоволен и в пьесе тоже разочаровался: «Там все у вас завитки сюжета. Барокко… А вот Мольер писал без завитков».

И когда спектакль уже вышел, он продолжал выстраивать главную линию. И все боялся, что будет непонятно…

«Вызревание истины — это неуверенность. И муки. Семя, чтобы прорасти, должно истлеть… Но все это понятно. Речь о другом. О том, как в разгар всех этих поисков, мучений приходишь ты. И все прекращается. Оказывается, все эти поиски от лукавого. С жиру. А все гораздо проще. К черту творчество. Нужно думать только о том, чтобы выжить…».

Так когда-то в его спектакле «Снимается кино» кричал режиссер начальству.

И вот на «Турбазу» приехало реальное московское начальство.

И все это повторилось. Только кричал не режиссер. Режиссер разговаривал тихо.

В результате обсуждения оказалось: «Турбаза» — спектакль о том, чего у нас нет. Оказалось, что автор (дословно) «собрал воедино свои черные замыслы, а режиссер их рельефно поставил».

Сейчас очень любопытно повторить, чего у нас не было, по мнению тогдашних начальников.

У нас не было: уничтоженных памятников культуры, разрухи в деревне, вопиющей показухи в комсомоле, воров-начальников, повального пьянства, запретов в литературе… Всего этого, как выяснилось тогда на обсуждении, у нас никогда не было.

Потом он мне сказал: «Мы виноваты сами. Мы показали им несовершенный спектакль. И поэтому они увидели частности. {75} Они не поняли, во имя чего все это…» Он в это верил. Старался верить.

А потом у него случился инфаркт…

… Он вышел из больницы и сразу начал репетировать. Репетиции, репетиции, репетиции. Он уже репетировал другую пьесу. Но «Турбазу» не бросил. Репетировал ее по ночам. После спектакля, в 10 часов, начинал он свои репетиции и так до часа ночи. Переменил исполнителей. И продолжал биться, мучиться…

Это произошло летом, накануне отпуска. Он вдруг пришел какой-то веселый. Это была редкая дневная репетиция.

Он до предела взвинтил темп действия. И вдруг случилось: исчезли длинноты, ушла скучная понятность… Ах, какой это был спектакль!

Потом мы сидели и молчали. Два единственных его зрителя. Он сказал: «Ну что ж, взлетело… Просто в этой пьесе не было главной линии. Это — как улица в два часа дня… Здесь все важно. Пьеса должна разворачиваться перед нами, как фреска… Ритм — ключ».

Актеры были счастливы. Все знали: вышло!

Он всех поблагодарил. И больше… больше никогда не возвращался к этой работе.

Тогда я думал: бережется. И я его понимал: он был после инфаркта. И он представлял ту жестокую борьбу, которую ему предстояло выдержать на выпуске. И у него уже просто не было сил.

Теперь я думаю иначе. Тогда, летом, он поставил. Он закончил работу. Открыл тайну. И все сразу потеряло для него смысл. Ушло в прошлое. И он уже жил новым. Старое обещало только борьбу. Борьбу ради чего? Ради победы? Его победа уже произошла. Все остальное ему было скучно, и — да здравствует новая репетиция!

… Репетиция, репетиция, репетиция…

Если бы все, что он творил на репетициях, оставалось в спектаклях!..

Репетиция «Продолжение Дон Жуана». Дон Жуан рассказывает Лепорелло свои загробные похождения.

И вдруг за огромными окнами, на улице как-то сразу собралась гроза: все потемнело, где-то зазвенели стекла. В надвигающейся тьме — фантастически изысканный Олег Даль {76} в костюме Дон Жуана и Лепорелло — Любшин, какой-то ненадежно моложавый, зловещий. И вот уже раскаты грома — и на город обрушилась неправдоподобная, какая-то булгаковская гроза. В одно мгновение эта гроза была включена в репетицию. Небо, о котором говорил Дон Жуан, стало участником. И отвечало актерам ударами грома.

И вдруг, в свете молнии, я увидел его лицо… Как он смотрел! Вовек не забуду этого лица…

… А потом все исчезло. Наступила кромешная тьма… И в этой тьме звучали голоса актеров.

## Анатолий Грачев Цепочка действий[[13]](#endnote-13)

До встречи с Анатолием Васильевичем я проработал семь лет с А. А. Гончаровым, а самые первые учителя у меня были мхатовские. Таким образом я уже как бы прошел две театральные школы, очень разные и очень яркие, хотя и вполне традиционные для того времени (конец 50‑х годов). Тогда в ЦДТ уже появился Эфрос со своими спектаклями, в кино шел снятый им фильм «Високосный год» со Смоктуновским в главной роли, который поразил меня своей странностью, своей непохожестью на других актеров. Вообще, Эфрос меня тогда заинтриговал, особенно когда он оказался в Театре Ленинского комсомола, где один за другим выпустил целый ряд совершенно неожиданных, свежих спектаклей, ни на что не похожих. Когда я смотрел спектакли Ленкома, я многого не понимал, о чем-то догадывался, что-то предполагал, но понять до конца, что это такое — театр Эфроса — мне казалось невозможным. Его спектакли были для меня загадкой. Они завораживали, поражали воображение.

В спектакле «В день свадьбы» меня потрясла А. Дмитриева, поражал В. Соловьев, работавший в какой-то своей особой, антитеатральной манере и все же не нарушавший совсем не бытовой стиль спектакля. Задевала необычность сценографии, открытость сценического пространства, где почти не было оформления и в то же время оно было. Завораживала манера поведения актеров, само пребывание их на сцене волновало, казалось странным. В финальной массовке, например, все актеры как будто ничего особенного не делали — казалось, {77} просто бесцельно передвигались по сцене. Но, по-видимому, была какая-то особая структура этой массовки, какое-то очень хитрое построение ее, которое магически захватывало и приковывало внимание к тому, что происходит на сцене.

Короче говоря, когда в 67‑м году произошла катастрофа с Ленкомом и было тревожно, что же будет с театром и с самим Эфросом, — вот тогда, неожиданно для всех нас, а для меня еще и радостно, его с группой актеров перевели к нам, на Бронную. У нас тогда режиссуры не было вообще. Гончаров к тому времени уже возглавил Театр имени Маяковского, и нам нужен был хоть кто-нибудь, а тут вдруг сам Эфрос свалился с небес. Мы радовались, хотя и понимали, конечно, что для него обстоятельства прихода были очень драматичны.

Уже первое знакомство многих просто ошеломило. Собрали всю труппу, пришли и те десять, уже знаменитых к тому времени актеров, которых Эфрос привел с собой, и вот атмосфера собрания, даже тональность речи, с какой он к нам обратился, были для нас совершенно новыми. Он сказал тогда: «Вы нас не бойтесь, мы будем работать вместе, будем пытаться понять друг друга. Мы к вам пришли не как завоеватели и не как революционеры, мы не станем на развалинах вашего театра строить что-то только свое. Нет, мы попытаемся жить вместе…» — и эта спокойная, интеллигентная речь, обращенная к нам, и то, как вели себя при этом его актеры, — все это создавало атмосферу дружелюбия и доверия, к которой мы в нашем театре не привыкли. Известно, что Андрей Александрович Гончаров в тишине и слова не скажет, и когда он обращался к труппе, на нас шел напор такого мощного темперамента, что мы находились некоторым образом под гнетом его режиссуры. И, естественно, когда вдруг пришел человек, который говорит тихим, нормальным голосом, простыми человеческими словами, это подействовало на труппу магически.

В этой же тональности деловой дружественности начались репетиции. Мы все сразу же стали ходить на них независимо от того, заняты мы были в работе или не заняты. Мне помнится, что Анатолий Васильевич сам посоветовал нам приходить, чтобы мы познакомились с ним и его актерами. Кроме того, он так строил репетиции, что в них обязательно {78} участвовали все, кто присутствовал. Несмотря на то, что у меня в «Трех сестрах» была маленькая роль Федотика и занят я был очень мало, я ходил на все репетиции.

Роль Федотика, хотя и небольшая, была выстроена Эфросом очень ярко и необычно. Вообще надо сказать, что если какой-нибудь самонадеянный актер, уверенный, что он все может сам, попадал к Эфросу, вся спесь с него сразу сходила, потому что Эфрос умел находить такое решение и предлагать такое построение роли, столь неожиданное с самого начала, что вся твоя спесь как-то улетучивалась. То, что он говорил на репетициях по поводу роли и пьесы, всегда было открытием. Трудно было себе представить, как это может быть сделано по-другому, и если ты случайно видел что-то, уже кем-то сделанное иначе, то это казалось примитивным и неинтересным, в то время как придуманное им было самым ярким и точным.

Когда дошла очередь наконец до Федотика, я был уже настолько наэлектризован атмосферой репетиций, что со мной случился некоторый курьез, многому меня научивший. Мне очень хотелось сразу сыграть так, чтобы оказаться на уровне того, что уже было сделано до меня, и мне казалось, что я очень хорошо смогу выполнить то, что для Федотика придумал Эфрос. Анатолий Васильевич сначала репетировал как бы сам. То есть он брал кусок текста и сам его читал, причем совершенно не по-актерски, скорее наоборот, каким-то монотонным голосом, — просто читал, чтобы мы этот текст услышали. Потом он начинал этот текст подробно разбирать, по каждой фразе. Если же в отрывке, который он читал, участвовало несколько человек, то он разбирал каждую реплику, каждое слово, попутно рассказывая, в каком состоянии находится человек. Здесь он уже начинал немного показывать. Но показывал он очень сдержанно. Он всегда себя сдерживал в показе. И вот то, что он себя сдерживал, как ни странно, действовало на нас, актеров, обратным образом. Ты чувствовал, что он чего-то недоговаривает, и рвался сыграть это все сам. А он останавливает, не дает сыграть немедленно, начинает еще раз методично и скрупулезно разбирать сцену. Но мы уже подключены, мы уже в этом варимся. Сидя на месте, мы с нетерпением ожидаем, когда же настанет наше время. А потом он как бы обрезал постромки, — дескать, все, давайте. Таким образом, мы входили в роль бурно и импровизационно, так как действовать начинали еще не до конца {79} зная текст, и он позволял поначалу неточное знание текста, лишь бы мы точно сумели сделать то, что он объяснял.

Так вот, про Федотика он сказал: «Хотя первые слова Федотика о том, что погорел, но говорит он об этом как-то дико весело. Это какое-то необузданное веселье, почти что танец, он врывается со словами “Погорел, погорел, все сгорело дочиста!” — и в этом его сообщении не драматизм, а шутовское отчаяние». И когда Анатолий Васильевич после всех предварительных наговоров отпустил меня, я с таким отчаянием стал орать слова, да еще и подпрыгивать на пределе всех своих возможностей, что Эфрос, выдержав маленькую паузу, засмеялся, и тут засмеялись все. Поднялся хохот, который Эфрос как-то хорошо унял, и сказал: «Толя, не надо нам показывать сразу все, что ты умеешь. Мы поняли, что ты можешь и дико заорать, и сходу сорваться — это хорошо, — но здесь в таком качестве это не нужно. Все это надо делать красиво, во всем должно быть искусство». Он учил меня тому, что любое эмоциональное проявление должно быть выражено прежде всего эстетически — не нужно ни натурализма, ни запредельного напряжения голосовых связок. И драму и трагедию, любую крайнюю эмоцию можно изобразить «обратными красками». Это словосочетание — «обратная краска» — он очень любил и часто в работе к нему прибегал. Он говорил, что иногда, добиваясь максимального эффекта, авторскую ремарку «кричит» в спектакле можно превратить в шепот или просто спокойным голосом произнести те слова, которые все готовы услышать сорвавшимися в крике…

Эфрос очень неожиданно прочитывал любую пьесу. Я не думаю, чтобы он свою трактовку выстраивал расчетливо, математически точно. Он исходил из своих собственных ощущений, скорее интуитивных, чем осознанных. Вообще он говорил, что любая пьеса — это иероглифы, нуждающиеся в расшифровке. Чем значительнее автор, тем больше в его «иероглифах» заложено информации, но ее надо уметь прочитать. Он говорил, что это лишь кажется, что, скажем, у Чехова все так просто и понятно написано. Он воспринимал любую пьесу Чехова как загадку и испытывал огромное азартное желание ее разгадать.

На первых репетициях «Трех сестер» Анатолий Васильевич нам рассказывал о том, как совсем недавно он отдыхал где-то под Ялтой; народу было мало, погода в основном — {80} дождливая, и вот там он вдруг почувствовал Чехова. Как он жил и почему писал такие пьесы. «Я понял, — говорил Анатолий Васильевич, — что Ялта для Чехова была ссылкой. Добровольной или вынужденной по болезни или по каким-то иным причинам, но — ссылкой. И три сестры Прозоровы — это ссыльные, живущие в каком-то отдаленном, зачумленном городишке. Поэтому ощущение ссыльных людей должно быть главным в спектакле. Как это передать — это уже наше дело».

Нас всех поражала идеальная организация его репетиций. Уж если репетиция назначалась на 11 часов, так она в 11 и начиналась! Не было ни лишних разговоров, ни обычных актерских анекдотов, ни раскачки. В других театрах режиссер, как правило, задерживается где-то на 5 – 10 минут, а иногда опаздывает и на час — почти нигде репетиции не начинаются вовремя. А у Эфроса репетиция начиналась ровно в 11. И с того самого места, на котором мы останавливались накануне. Эфрос быстро входил в зал, где мы уже все находились, и начинал репетицию так, словно между вчера и сегодня не было ночи, утра, расставания. Он продолжал работу без малейшей потери времени, не допуская пустых разговоров. И мы привыкали к его самодисциплине. Правда, иногда для разрядки он допускал какие-то шутки (от них не могли удержаться ни Лева Дуров, ни Саша Ширвиндт), но, отдохнув таким образом, мы опять погружались в работу.

Анатолий Васильевич очень ценил время, он всегда так работал, что возникало ощущение: ему не хватает суток. Такой работоспособности, такого фанатичного отношения к делу я за свою жизнь не встречал больше ни в ком, ни в одной другой профессии. Так, как работал Эфрос, работают редкие художники, энтузиасты своего дела, которые сжигают себя и живут только работой.

И чужое время он ценил как никто другой. Мы репетировали «Ромео и Джульетту» на гастролях во Львове. Понятно, что на гастролях актеры не любят репетировать — город интересный, не дай бог, море или река рядом, солнце, лето… Хочется загорать, купаться или просто ничего не делать. В общем, не любят репетировать актеры на гастролях — это закон. А Эфрос любил гастроли, потому что можно было спокойно репетировать. Он не понимал, как это можно ничего не делать и попусту тратить время. Он радовался, что ему никуда не надо было бежать — ни на радио, {81} ни на телевидение — и мы рядом круглые сутки, вот он и стремился на гастролях сделать как можно больше. Так вот, во Львове мы с ним репетировали «Ромео и Джульетту». Был самый начальный период. Я еще не понимал, как буду играть, боялся поэзии — Шекспир, а тем более в переводе Пастернака! — и думал, что у меня ничего не получится. Анатолий Васильевич, чтобы особенно всех не мучить, дней десять — двенадцать репетировал одну сцену на балконе. То есть работали Ольга Михайловна Яковлева и я. Честно говоря, я привык себя считать простаком или социальным героем и всегда легче чувствовал себя, когда играл что-то свое, родное, а тут — смесь Англии с Италией, поэзия да еще лирический герой… Но Анатолий Васильевич не сомневался, что все получится, и не хотел меня заменять. Он, кстати, никогда не любил замен и всегда старался, несмотря ни на какие соображения, оставлять в роли именно того актера, которого с самого начала назначил. «Ромео и Джульетту», например, мы сдавали три раза. Каждый раз претензии комиссии были и ко мне в частности — это не тот Ромео, который должен быть, это какой-то экстремист или «русопятый» спортсмен, а не изящный юноша — в общем, говорили всякие благоглупости, а Эфрос их отметал и каждый раз защищал меня. Я знал об этой тяжбе и уговаривал Эфроса заменить меня ради того, чтобы спектакль был. Но он удивленно говорил: «Что ты, Толечка! Как можно, зачем? Это ведь уже готовый спектакль, я его сделал. Если делать замену, так это новый спектакль должен быть, зачем? Ничего, мы что-нибудь там сделаем, учтем, как-нибудь обманем их, и все…» То же самое было и с «Человеком со стороны». Опять были нападки на меня, говорили, что я — человек вообще не с той стороны, то есть чуть ли не «из-за бугра»… И опять Эфрос не захотел заменить меня, а я стал играть чуть менее остро. Он вообще никогда и никого в этих вопросах не слушался — ни мудрых чиновников, ни близких понимающих людей.

Итак, двенадцать репетиций сцены на балконе во Львове. В эти дни, мне кажется, я прошел школу Эфроса и стал в какой-то степени его актером. Что же это было? Сцена «балкона» у Шекспира довольно большая и сложная. Эфрос строит ее, составляя из множества маленьких сценок, у него это называлось «цепочка действий». Поначалу он просил нас импровизировать на заданную им тему. На первой репетиции {82} он задал нам тему вовсе не о любви. Он сказал: «Давайте в этой сцене попробуем нащупать психофизическое ощущение несовместимости двух пород, двух людей, которые полюбили друг друга, но знают, что это недопустимо. Как это ощущение несовместимости передать зримо? Если бы у них был разный цвет кожи, все было бы просто: это была бы расовая несовместимость. Но здесь — несовместимость классовая, ощущение ее — внутреннее. И вот у них возникает такая сильная тяга друг к другу, что они готовы нарушить все, накопленное веками. Попытайтесь сыграть ощущение плотности воздуха между вами. То есть ощутите, что воздух между вами так сгущен и наэлектризован, что если вы подойдете друг к другу чуть-чуть ближе, то произойдет взрыв, а если чуть дальше, — между вами начинает теряться связь, воздух станет разреженным и вам трудно дышать». Наши движения превратились в своеобразную пантомиму: мы кружились по комнате, то приближаясь друг к другу и мучительно ощущая едва ли не страдание от физически сгущающейся атмосферы, то удаляясь друг от друга. И вдруг мы, передвигаясь так по репетиционному залу, почувствовали какую-то определенно точную дистанцию между нами: только такое расстояние было приемлемо для общения, ближе — взрывоопасно, дальше — теряем контакт. Интересно, что те, кто присутствовали на репетиции, буквально физически ощутили то же самое. Не знаю, ощущалось ли это зрителями на спектакле, но, достигнув чего-то на репетициях, мы уже к этим задачам не возвращались, шли дальше.

Надо сказать, что Анатолий Васильевич был удивительно музыкальным режиссером. Когда он строил сцены с несколькими партнерами, то создавал, как мне казалось, некую сложную музыкальную партитуру. Гораздо позже, на репетициях «Дороги» по «Мертвым душам» Гоголя, он и сам об этом говорил. А на одну из репетиций как-то принес несколько записей Шостаковича — его ранние работы 20‑х годов и работы последнего периода — «Нос», «Коляску». Это был Шостакович бунтарь, экспериментатор. Эфрос дал нам послушать эти записи и сказал: «Хорошо, если бы удалось сделать спектакль так, как Шостакович сделал эту музыку — на синкопах, на неожиданных взрывах, на диссонансах. И в то же время достигнуть такой же стройности и красоты, какие есть в этой музыке». Он считал, что «Мертвые души» — это действительно поэма, музыкальная поэма, и хотел ставить {83} ее музыкально, по голосам. Помню одну, совершенно феноменальную репетицию сцены торгов. Тогда Чичикова еще репетировал Л. Броневой. Сделана она была так, что Чичиков торгуется одновременно с пятью помещиками. Анатолий Васильевич строил сцену на том, что каждый помещик — своего рода сумасшедший, но у каждого из них своя шизофрения. Чичиков ищет к каждому свой ключ и к каждому из этих странных типов пытается пристроиться. Те, наоборот, начинают давить на Чичикова своей патологической, уродливой стихией, и таким образом должно возникать многократное и жуткое столкновение. В этой сцене Чичикову приходилось подстраиваться к каждому помещику интонацией и голосом. Можно себе представить, каким должен был бы быть просто технический диапазон у Броневого, если Собакевича играл Коля Волков, Коробочку — Оля Яковлева, Плюшкина — Тоня Дмитриева, Ноздрева — Лева Дуров, а Манилова — Витя Лакирев. Каждый из них упрямо, тупо вел свою тему, а Чичиков в каждую тему вклинивался и, начав торг на басах с Собакевичем, переходил на верха в диалоге с Маниловым. При этом менялся не только музыкальный строй, но происходило и постепенное нагнетание ритма, и все это закручивалось в такой сумасшедший круг, что в результате на сцене неминуемо должен был появиться шестой сумасшедший — сам Чичиков. Репетиция получилась в этом смысле идеальной. Действительно, возникла дикая «симфония» сумасшедших людей, где каждый пытается пробиться к партнеру со своей темой, но темы никак не смыкаются, а на фоне этой какофонии выделяется голос героя, который постепенно сливается с остальными дикими голосами. В результате получилась такая сильная и такая жуткая сцена, что я, присутствуя на этой репетиции в зале, наслаждался высшим проявлением искусства моих товарищей. Оказалось, что театральные актеры могут сыграть и симфонию, если есть такой режиссер, как Эфрос.

Роль Чичикова Эфрос строил очень интересно, и это была бы лучшая роль Броневого, если бы он в силу каких-то обстоятельств не испугался чего-то. То ли чрезвычайной физической нагрузки (надо было очень тратиться на репетициях, не говоря уже о спектакле), то ли еще чего-то, не знаю. Но он вдруг категорически отказался от роли. Я считаю, что это был колоссальный урон для спектакля, потому что заменивший Броневого Андрей Мартынов — актер хороший, {84} но он не имел все-таки того огромного театрального опыта, каким обладал помимо мастерства Леонид Сергеевич. А в роли Чичикова был необходим богатый артистический арсенал, большая техническая оснащенность и большой опыт творческого общения с Эфросом. «Дорога» в нашем театре не получилась такой, какой задумывал ее Эфрос еще и потому, что сразу после премьеры отказался от роли Гоголя Миша Козаков. Мало того, еще во время репетиций он вступил в сильный конфликт с Анатолием Васильевичем. Я очень уважаю Михаила Михайловича, он замечательный артист, культурный и действительно знающий литературу человек. Но как часто наши знания, даже самые глубокие, мешают нам работать, мешают в том смысле, что они как бы сужают наши возможности, не дают полной свободы в работе над ролью. И это, с моей точки зрения, мешало Козакову, когда он репетировал Гоголя. Эфрос говорил ему, что для него как режиссера в данный момент существует только тот материал, который есть в пьесе, и его задача так препарировать его, чтобы получился убедительный спектакль, чтобы зрители по верили, что перед ними человек мучающийся, смертельно страдающий, человек, который когда-то сотворил эту поэму, «Мертвые души», а теперь от нее же, может быть, умирает. Но Козаков не принимал ни пьесу В. Балясного, ни трактовку Анатолия Васильевича. Так они спорили, пока не расстались. К великому сожалению, из-за всего этого спектакль, который по режиссерскому замыслу, да и по отдельным репетициям мог бы быть великолепным, не удался. В таких сложных ситуациях с Эфросом трудно было спорить, да я и не уверен, что это было нужно. Хотя он уважал чужое мнение, но у него всегда было свое особое, режиссерское знание, из которого он и исходил.

Так было и на репетициях «Брата Алеши». Он просил нас играть только тот материал, который есть в пьесе Розова. Он говорил: «Есть пьеса Розова, и есть один брат Алеша. Есть две семьи — Снегирева и Хохлаковых. Здесь локальная история двух несчастных семей, между которыми мечется Алеша Карамазов. Все, что есть в романе Достоевского кроме того — все это вы знайте, что оно есть, но только не тащите все это сюда! Не надо. Мы все равно не сможем сыграть Алешу, какой он с Иваном, с Дмитрием, со Смердяковым, с папашей. Здесь нам надо показать, какой он с Лизой Хохлаковой, со штабс-капитаном, с Илюшечкой — вот что нам {85} нужно в этой истории. Поэтому не перечитывайте роман, не надо!» Теперь я думаю, что он прав. Естественно, тогда я не послушался Эфроса и ринулся читать о Достоевском все (самого Достоевского я очень любил и читал его часто) — Мережковского, и Толстого, и даже Бердяева. Но, слава богу, я скоро пришел к выводу, что все это надо отбросить и остановиться на чем-то очень простом в толковании Достоевского и роли Алеши. По прошествии времени, посмотрев спектакль Дали Тамулявичюте «Брат Алеша» в вильнюсском Молодежном театре, я понял, что мои «знания» (а может быть, и мой характер — я ведь тоже спорил на репетициях с Анатолием Васильевичем, в частности, из-за Алеши) помешали мне сделать роль так, как можно было бы, как задумывал ее Эфрос.

Был, например, такой эпизод. Эфрос не боялся в этой работе резких красок, на репетициях предлагал пробовать моменты болезненных взрывов Алеши, вплоть до обморока. А мне казалось, что в спектакле, где и без того все больны, хотя бы один человек должен быть более или менее здоровым. Но вот теперь, когда я увидел в литовском спектакле сцену обморока Алеши, я понял, какой это сильный момент, и позавидовал. А Гена Сайфулин, который играл Алешу в другом составе, выполнял все указания Анатолия Васильевича. (Сайфулин вообще был одним из любимейших учеников Эфроса, он закончил у него и студию в ЦДТ.) Так вот, Сайфулин соглашался со всеми предложениями Эфроса не задумываясь. Играя Алешу, он не боялся нервности вплоть до припадков. Меня это настораживало, вызывало сопротивление — я не хотел повторять чужого рисунка роли. Это не было ни ревностью, ни соревнованием — ни ревности, ни зависти, ни вражды у нас в театре, слава богу, не было никогда (я имею в виду, конечно, мужчин), мы все делали одно общее дело. С Геной мы до сих пор друзья, и надеюсь, так будет и дальше, хотя мы не раз играли одни и те же роли. Я просто не хотел повторять того, что делает другой актер, не хотел копировать и самого Эфроса. Из‑за этого у меня с Анатолием Васильевичем была некоторая борьба, и сейчас, задним числом, я об этом жалею.

Во время репетиций Эфрос часто рассказывал нам о своем понимании актерского творчества и работы актера над ролью. Чем больше граней будет у роли и чем более острыми будут углы пересечения этих граней, чтобы получившийся {86} многогранник стал как бы шипообразный, тем лучше это будет для роли. Он говорил: «Не бойтесь самых неожиданных сочетаний и самых резких переходов. Совсем необязательно готовить какой-то эмоциональный взрыв постепенно и исподволь. Взрыв может произойти после самой тихой и спокойной реплики и — сразу. Например, ты говоришь: “Я не хочу так” (тихо, спокойно) и — “Я не хочу так!!!” на пределе громкости и срыва, причем сразу, сразу. От тихого-тихого до самого громкого. Не бойтесь этого сочетания». И здесь я подбираюсь к тому, что, на мой взгляд, было главным у Эфроса — это его внимание к подсознательному, неосознанному в душе человека.

Он любил говорить о подсознательном начале в работе актера. Говорил, что мы часто совершаем неожиданные для нас самих поступки и действия, которые мы можем осознать не сразу, а лишь по прошествии времени. Эфрос считал, что с людьми может что-то происходить, а сознание в этом активно не участвует. Потом, в какой-то момент, оно подключится, а может быть, и нет, и человек так до конца и не осознает, что же он делал, куда его вовлекло, в каком потоке он сейчас плывет. Но мы, художники, режиссеры, актеры — мы должны заниматься проблемой подсознательных течений, заниматься тем таинственным, что есть в человеке, что часто не поддается логической расшифровке. Анатолий Васильевич не любил логических рассуждений. Для него наибольшей ценностью обладали находки, если в них была какая-то алогичность. Он мог смеяться, радоваться именно странностям, которые рождались на репетициях. Он всегда замечал, кто как себя на репетициях ведет и даже кто как одет, был удивительно наблюдательным человеком, видел нас всех очень хорошо и знал почти доподлинно. Я не знаю, читал ли он научные труды психологов, скорее всего нет, но в нем самом жил великий психолог. И он работал с актерами, как психолог.

По моему ощущению, у него любой спектакль был готов до встречи с актерами. С самой первой репетиции он знал, какой у него будет спектакль, и приблизительно знал, как кто будет играть. Некоторые спектакли он вынашивал долго, другие рождались быстро. Например, такой удивительный спектакль, как «Счастливые дни несчастливого человека» Арбузова, он сделал очень быстро, за два месяца.

{87} Об этой работе Эфроса стоит рассказать чуть подробнее. Когда Арбузов принес пьесу в театр, Анатолий Васильевич прочитал ее, она ему очень понравилась, и он сразу же начал репетиции. Не было никаких предварительных разговоров о пьесе, никаких объяснений по поводу будущего спектакля — был вывешен приказ по распределению ролей, и на следующий день назначена первая репетиция. Вызваны были только Саша Ширвиндт, назначенный на главную роль, и двое-трое актеров, занятых в первых сценах. Я там был занят в очень маленькой роли, и меня долго не вызывали. Я даже беспокоиться начал — в чем же дело, почему не вызывают, даже обратился к Ширвиндту за разъяснениями. А он мне ответил: «Не волнуйся, жди, там сейчас только парные сцены идут, дойдет до тебя дело — и ты появишься». И когда действительно дошло дело до меня, я все понял. Анатолий Васильевич собирал эти репетиции на полчаса, на час, он разбирал маленькие сценки приблизительно в течение часа. Сцену, которая должна была длиться 10 – 15 минут, подробно анализировал, объяснял, что стоит за каждой фразой, определял, кто где в какой момент находится, то есть сразу очерчивал мизансцены. Разговоры на репетициях шли примерно такие: «Вот в этом месте ты взорвешься, а ты в это время перемещаешься сюда…» Если что-то было непонятно, вызывало вопросы, он призывал: «Попробуйте сходу, без всяких вопросов, не стесняйтесь ничего, сделайте! Сходу делайте, сходу!» Этот его призыв делать сходу, ничего не боясь, я воспринял, слава богу, и до сих пор мне это помогает. Будь то проба в кино или работа в театре с новым режиссером — в принципе я ничего не боюсь. Я могу самую непонятную вещь с ходу сыграть, не задумываясь — он так приучил. Так было и в «Счастливых днях». Он прорабатывал парные сцены быстро, пользуясь своими привычными и понятными нам словечками. Например, мог так сказать: «А вот эту фразу надо произнести поэтично». Речь шла, допустим, о простой фразе: «Я люблю закат…» А Ю. Катин-Ярцев, в роли которого были эти слова, умел произнести их так, что вся сцена становилась возвышенной, а его текст звучал, как отрывок из японской поэзии.

Так он и ставил «Счастливые дни» — в основном занимался парными сценами. Массовок он вообще не любил, но справлялся с ними, как мне кажется, очень элегантно. Через два месяца у нас уже был готов спектакль. Пошли прогоны. Было {88} готово оформление, чрезвычайно красивое. Задник из черного бархата и на черном фоне узкая полоска неба. На сцене в первом акте стояли некрашеные деревянные стулья с высокими спинками, а во втором — старые, тоже некрашеные деревянные пляжные лежаки. Рижское взморье, осень — лежаки пустые, на пляже никого нет, зонтики, вылинявшие от солнца и ветра… Герои в первом акте были одеты в бежевые, желто-белые костюмы покроя 30‑х, а во втором акте появлялись атрибуты 50‑х годов, в одежде преобладали все оттенки серого вплоть до белесого, и эта гамма очень красиво оттенялась черным бархатом.

И тут изъявила желание посмотреть, что там Эфрос делает на Бронной, Екатерина Алексеевна Фурцева, министр культуры СССР. Посмотрела она наш спектакль и сказала: «Это что же такое — похороны или поминки, может, панихида? Черный бархат — это что же, наша советская действительность? А полоска неба там — это что же, все небо? Небо с овчинку у нас, значит?» — так она поняла спектакль и категорически запретила постановку в таком виде… Известно, что у нас министры культуры в искусстве не искушены, а наш брат, актеры, режиссеры, художники — профессионалы и всегда могут сообразить, как, оставив суть без изменения, чиновникам все же угодить. И в результате вместо черного бархата у нас на сцене появился задник из разноцветных лоскутов. Пропало, конечно, определенное настроение, ушла изысканная красота, но тем не менее спектакль был очень хорошим. Это был удивительно пронзительный спектакль о безвременье, о трагизме нашего существования, будь то 30‑е, 50‑е или 70‑е годы. Часто играть нам его не давали, но раз в месяц мы его потихонечку играли, а потом и это прикрыли: нельзя было тогда играть этот спектакль, нехорошо…

Эфрос умел быстро и легко работать. Некоторые спектакли, такие как «Ромео и Джульетта» например, тормозились не по его вине, а из-за каких-то, чаще всего внешних, препятствий. Он вообще не любил годами работать над спектаклями. Мне кажется, ему это попросту надоедало, он всегда стремился к разнообразию. Стремился самую сложную классическую пьесу сделать компактно и быстро — максимум за полгода, а в среднем делал спектакль за три месяца. Его даже ограничивали в нашем театре, боясь «перекоса» в афише. Он ведь не был «главным», и его начали просить успокоиться, притормозиться — в театре есть и другие режиссеры. {89} А он готов был выпускать по три-четыре спектакля в год. Потому, я думаю, он и начал работать параллельно в других театрах, в кино, на телевидении и на радио. Потом в том же темпе и ритме, хотя и здоровье, и годы были уже не те, он работал на Таганке. Это удивительно, как много он успел там сделать за три года работы! По-моему, ни одному главному режиссеру никогда не удавалось поставить в такие короткие сроки столько спектаклей. А если еще учесть, какая там была обстановка… Я уверен, придет время — и пребывание Эфроса на Таганке, и спектакли его, сделанные там, обязательно будут оценены с точки зрения чистого искусства, которое только и определяло его жизнь и поступки. И мы, и актеры Таганки тоже осознаем, что значил в нашей жизни режиссер Эфрос и как нам его не хватает.

## Николай Волков Как мы работали[[14]](#endnote-14)

Если хорошенько подумать, самое трудное в нашем деле — быть естественным. Не просто органичным — сейчас все более или менее органичны, — а найти способ естественного и полного выявления в роли собственных человеческих свойств. Вот это и есть самое сложное. Долгое время меня упрекали в том, что я мало меняюсь в ролях, а я думал по-другому. Для меня обязательным было прежде всего оставаться самим собой. Это самое трудное, и этому учил меня Анатолий Васильевич Эфрос.

Практика наших отношений была замечательной проверкой на естественность и человеческую проявленность в игре. Может быть, потому, что Эфрос сам был абсолютно естественным человеком. Есть тип актера, о котором говорят: Актер Актерыч. В нем действует особый механизм — интуитивная спекуляция своими свойствами. Или есть режиссер. Он знает систему эффектных «колючек», придумок, он бросок и театрален. Но есть совсем иной режиссер. Он скрупулезно копается в сложном смысле не только пьесы, но и жизни. И тогда он перестает быть похожим на «деятеля театра». Эфрос не был похож на «деятеля», он, на мой взгляд, был человек прозаичный.

Сейчас, думая о нашей с ним работе, я прихожу к мысли, что театр Эфроса был похож на инструмент, который как {90} бы увеличивает наши свойства. Вот у меня есть рука, а у театра есть возможность увеличить ее в пять раз. Этот театр увеличивает мое влияние на мир, увеличивает мою дальнобойность. Такое ощущение возникало, когда я работал с Эфросом.

Не знаю, может ли человек быть полностью счастлив. Но знаю, что отчасти я это испытал, когда мы вместе работали на Малой Бронной. Была у меня такая золотая пора… Когда мы с ним встретились впервые, у меня было такое чувство, какое бывает, кажется, только у школьника, переходящего в новый класс. Жизнь становится более интересной, радостной от познания новых, неведомых горизонтов. При этом теории у Эфроса не было никакой, он не был для нас учителем в буквальном смысле этого слова. Влияние Анатолия Васильевича на нас в основном было личностное. Встреча с ним для нас всех тогда была как первая любовь. Мы вошли в «школу» Эфроса, прикоснулись к его образной системе, обрели новый способ существования на сцене.

Есть театры, которые засиживаются на азбуке, на грамоте — с какой ноги пойти, где лучше встать, — актерам кажется, что это и есть главный предмет их профессиональных забот. А Эфрос создал иллюзию, будто мы уже зрелые художники и решаем не только технические вопросы, но и художнические. От ремесла — вдруг сразу в творчество. В этом было нечто завораживающее.

Хорошо помню, как он пришел к нам после Ленкома. На репетиции «Трех сестер» он стал рассказывать, какой это будет спектакль. Он рассказывал, а я поймал себя на том, что уже вижу и роль, и себя в ней вижу, и спектакль тоже вижу. Он устанавливал высоту, к которой надо было стремиться. Казалось, будто до нас никто эту пьесу не ставил. Я думал над Вершининым, но мне понятна стала моя собственная неудовлетворенность, мои смятения, моя тоска.

Некоторые режиссеры считают, что артиста не надо посвящать в замысел — надо с ним лукавить, подводить его как-то хитро к задаче, которую надо выполнить. У Эфроса была совершенно другая тактика. Он не боялся погружать нас в замысел. Было полное доверие к тому, что мы сможем это понять, оценить, почувствовать. И действительно, актеры в его спектакле одолевали высоту, которую в обычных условиях они не одолели бы.

{91} Между нами не было противоречий. То, что я сам искал, чего я сам хотел, творчески совпадало с тем, что он предлагал. Эфрос говорил: это состояние души художника. Вероятно, так оно и есть.

Он был уверенным в себе человеком. Во всяком случае, казался таким, когда приходил к нам. Он приходил на репетицию готовым. Разрабатывал систему будущего спектакля дома, а потом, на репетиции, уже не вел долгих разговоров о пьесе, а сразу говорил, что надо делать, и мы каким-то образом понимали, почему нам предлагается то или иное решение, чувствовали, как это надо выполнить, и — делали. Потом я ему, правда, даже пенял, что, мол, вот когда-то мы с вами делали этюды, а сейчас в том, что вы предлагаете, появилась излишняя жесткость, что-то вами без нас уже осознанное, найденное, и нашего личного участия все меньше и меньше…

Но это касалось более позднего периода. А в «Трех сестрах» и «Дон Жуане», «Женитьбе» мы репетировали как бы пробуя, как петухи пробуют голос — не боясь, что ошибешься. Наверное, поэтому репетиции были легкими. Было такое чувство, что это не работа — настолько мы не замечали, как это трудно. Особенно на репетициях «Женитьбы» чувствовалось отсутствие всякого «усердия». Для актеров самое тяжелое — репетиции на гастролях. Всегда хочется пойти покупаться, погулять, словом — отдохнуть. А с Эфросом и на гастролях репетиции были замечательными, радостными. И в Москву мы иногда привозили уже почти готовый спектакль.

Его эстетика — особого свойства. Он, например, умел создать «атмосферный строй» спектакля, а это совсем необъяснимо словами. Но для нас самое существенное было то, что он обращался к нашим человеческим категориям, а не к профессиональным. У него, например, был период, когда его раздражала «ясная» речь. И он скорее прощал словесную невнятность — ради живости атмосферы и действия.

У Эфроса первое и необходимое условие — быть живым на сцене. Соединить умение выполнить задачу с живой, человеческой, эмоциональной потребностью это сделать. Это трудно, но он нас этому учил. Вообще же, весь фокус «школы» Эфроса, как мне кажется, заключался в возможности соединения на сцене как бы двух противоположных полюсов. Один полюс — абсолютнейшая правда жизни, почти бытовая {92} достоверность и естественность, а другой — такое состояние актера на сцене, когда он становится способным возвыситься, «взвиться в эмпиреи», когда он начинает «говорить душой», а не текстом роли, абсолютно обнажив свою душу, сделав ее совершенно открытой, как бы даже кровоточащей. Однако для того, чтобы совместить одно с другим, в игре необходимы и техническая ловкость, и способность с полуслова, с намека понимать своего режиссера. Вот в кино, например, есть монтаж до Феллини и после него, то есть более современный. Современный монтаж делают вольно, сопрягая кадры не по буквальной логике, а по логике внутреннего смысла. Так же и с Эфросом. Мы впервые вместе с ним осваивали на сцене «над-правду», особую «летучую» логику построения спектакля и роли.

На каком-то довольно раннем этапе жизни с Эфросом на Малой Бронной я вдруг почувствовал потребность нарушить закон простого правдоподобия. Показалось, что в пределах психологического театра можно делать что-то еще и другое. К этому тянут пьесы Чехова, в них есть как бы несколько уровней: нижний — там все, как в жизни, и более высокий — там поэзия и еще какой-то высший слой… Появилась потребность в пределах реализма выходить на другие круги — там философия, там целое мироздание открывается…

Это и есть структура театра Эфроса. От сильно нажитого содержания у вас появляется потребность нарушить законы правдоподобия — во имя какого-то высшего закона о правде.

«Женитьбу» всегда считали пустяковой пьеской, а у Эфроса там тоже свои круги, свои разные уровни. И я тогда, вслед за ним, сделал свое открытие. Есть такой тип — Обломов, есть толстый роман Гончарова. Но все это, оказывается, есть в Подколесине. Только выражено по-гоголевски — более емко и так сложно, что из холода бросает прямо на экватор. В одном месте Подколесин — шут гороховый, а в другом — почти Гамлет. Эфрос помог все это понять и почувствовать. Из всех моих ролей самое теплое чувство я испытываю именно к Подколесину. Каждый раз я открывал в нем что-то новое. Говорят, что Гоголь — мистик. Так вот, вероятно, по каким-то мистическим законам мой Подколесин постоянно менялся. Мне все время хотелось его играть, и играть по-разному. В самом спектакле Эфросом была заложена перспектива развития до бесконечности. Разбирая {93} роль, Эфрос всегда шел от противоречий. В Подколесине много нелогичных, ничем не оправданных мотивов поступков. Логика его поведения не может быть хоть сколько-нибудь предсказуема. Самая незначительная вещь может вмиг изменить жизнь героя, но почему и в какую сторону — этого понять не может и он сам. Такое построение роли давало мне возможность постоянного обновления чувств во время работы. Поэтому до сих пор эта роль мне особенно дорога и все еще интересна. Мне жаль, что на Бронной теперь ее играю не я.

Есть представления о том, как «надо» играть ту или иную классическую роль. И это приводит нас, актеров, к безжизненности. Мы перестаем дышать на сцене. Стоит человек на сцене — и не дышит. А тут свободно дышишь, в Подколесине — так, в Дон Жуане — совсем иначе.

Есть представления и о том, как играть «тему роли». Благодаря Эфросу я практическим путем (именно практическим) усвоил, что это можно делать совсем не так, как привычно думать. Выделить одну черту, одно свойство (пусть главное), некий гвоздь, на котором все держится, — это правильные понятия, но страшно опасные, потому что так молено обворовать роль, сделать ее плоской, нежизненной. А Эфрос исповедовал, как я уже говорил, противоречия. Жизнь состоит из противоречий, значит, и на сцене их надо искать. Он учил: надо выражать тему, но сложным способом, противоречивыми, «обратными» путями. Сбивчиво, как в жизни.

В «Платоне Кречете» есть сцена — герой приходит домой после операции, которая не удалась, а дома все приготовлено, чтобы праздновать его день рождения. Я представляю, что надо прийти на свой день рождения грустным. А Эфрос предложил другое: надо прийти домой и валять дурака, шутить. Играть роль, которую навязывают. У нас потом в гримуборной был разговор. Я недоумевал: у человека крушение, катастрофа, а он шутит — почему? Эфрос мне тогда ничего не стал объяснять, просто сказал: «Да, ему плохо, а он веселится».

Эфросовская художественная задача была в том, чтобы сбивать привычные представления. Он расчищал дорогу для нашего самостоятельного сегодняшнего творчества.

Как разогрето было мое воображение, когда мы работали над Вершининым! Эфрос так замечательно, так по-человечески его понял! Военный человек, а дома плохо: жена — истеричка, {94} девочки болеют, обеда в доме нет, и вот этот полковник уходит из дому голодный, на ходу где-то съедает пирожок… Это было ударом по привычным представлениям. Военный человек, полковник — какие там пирожки! Какая проблема — где поесть! Но мне после этого «пирожка» стала понятной и его неприкаянная любовь к Маше, и тоска по лучшей жизни. Все сплелось в одном узелке и удивительно ответило авторской задаче.

Так и в последней нашей работе с Эфросом, в «Директоре театра», мне было удивительно легко, так как нравились условия, предложенной им игры для моего героя. Он предложил, чтобы ничто существенное не выражалось, не обнаруживалось, не проявлялось вовне. Это должна была быть бесконечная игра, очень интересная, как если бы в комнате, где находятся и говорят о чем-то двое каких-то людей, присутствует третий человек, а эти двое изо всех сил делают вид, что не замечают его, хотя для них очень важно, что он здесь сидит… Вот такой был ключ к этой роли, мне было интересно ее играть и мне даже кажется, что она у меня получилась.

Наверное, театроведы со временем напишут, что явление Эфроса было поворотом в истории советского театра. Поворотом от упрощенного и тенденциозного показа жизни на подмостках в сторону полифонии. И я думаю, что именно так оно и есть, именно так было на самом деле. И еще: для меня самое дорогое в Эфросе то, что он никогда не стремился все объяснить во времени и в человечестве, а только лишь обозначал мучающие его проблемы. Этим он открывался людям и сближался с ними.

Мы прошли с ним рядом довольно долгий общий путь, и теперь я понимаю: один раз почувствуешь перспективу такого пути, и все другие покажутся короткими, неинтересными.

## Алла Демидова Репетиции «Вишневого сада» на Таганке в 1975 году (расшифровывая собственные дневники)[[15]](#endnote-15)

*24 февраля*. В 10 ч. утра в верхнем буфете первая репетиция «Вишневого сада» с Эфросом.

{95} На первую репетицию собираются в театре не только назначенные исполнители, но и те, кто хотел бы играть, но не нашел себя в приказе распределения ролей; собираются просто «болельщики» и околотеатральные люди. А тут — событие: в театре Анатолий Васильевич Эфрос. Режиссер другого «лагеря», другого направления.

Любимов впервые уехал надолго из театра — ставить в Ла Скала оперу Луиджи Ноно и перед отъездом, чтобы театр не простаивал, предложил Эфросу сделать какой-нибудь спектакль на Таганке. Эфрос согласился, хотя у него в это время было много работы. Он только что закончил на телевидении с Любимовым в главной роли булгаковского «Мольера», у себя, на Бронной, «Женитьбу», во МХАТе репетировал «Эшелон» Рощина. У нас Эфрос решил ставить «Вишневый сад». Распределили роли. По обыкновению нашего театра — на каждую роль по два исполнителя. На Раневскую — меня и Богину, на Лопахина — Высоцкого и Шаповалова, на Петю Трофимова — Золотухина и Филатова. Высоцкий с конца января на три месяца уехал во Францию, но перед распределением Эфрос говорил и с ним, и со мной, и с Золотухиным о «Вишневом саде», советовался о распределении других ролей (он мало знал наших актеров). Но, конечно, в основном роли распределял и утверждал Любимов. Знаю, Эфрос, например, не настаивал на втором составе…

И вот наконец мы все в сборе, кроме Высоцкого.

На первой репетиции обычно раздаются перепечатанные роли, а тут всем исполнителям были даны специально купленные сборники чеховских пьес. Кто-то сунулся с этими книжками к Эфросу, чтобы подписал, но он, посмеиваясь, шутливо отмахнулся: «Ведь я же не Чехов». Он себя чувствовал немного чужим у нас, но внешне это никак не выражалось, он просто не знал, как поначалу завладеть нашим вниманием. Рассказал, что только что вернулся из Польши, и какие там есть прекрасные спектакли, и что его поразила в Варшаве одна актриса, которая в самом трагическом месте роли неожиданно вдруг рассмеялась, и как это ему понравилось. Говорил, что в наших театрах очень часто замедленные одинаковые ритмы и что их надо ломать, как в современной музыке, и почему, например, в джазе такие резкие перепады темпа и ритма, а мы в театре тянем одну постоянную надоевшую мелодию и боимся спуститься с привычного звука; об опере Шостаковича «Нос», которую недавно {96} посмотрел в Камерном театре — почти проигрывая нам весь спектакль и за актеров и за оркестр; о том, как он любит слушать дома пластинки и особенно джаз, когда, нащупав тему и единое дыхание, на первый план выходит с импровизацией отдельный исполнитель и как все музыканты поддерживают его, а потом подхватывают и развивают на ходу новую музыкальную идею, и почему в театре такое невозможно, к сожалению; говорил о том, что он домосед, что не любит надолго уезжать из дому, о том, как однажды посетил места, где родился, и какое для него это было потрясение: ведь первая реплика Раневской — «Детская…». И с этой фразы перешел на экспликацию всего спектакля. Потом прочитал первый акт, иногда останавливаясь и комментируя. Сказал, чтобы мы с Вилькиным (ассистентом режиссера) развели без него первый акт и что он через неделю посмотрит, что из этого всего выйдет. Мы остались одни, и я стала самостоятельно копаться в пьесе, перечитывая раз за разом одни и те же куски, не обращая внимания на авторские ремарки, которые давно были играны и переиграны в театрах и обросли штампами. Я читала только диалоги.

Первый акт «Вишневого сада» Чехов начинает рассветом. Ранняя весна. Морозный утренник. Ожидание. В доме никто не спит. Епиходов приносит цветы: «Вот садовник прислал, говорит, в столовой поставить». Садовник прислал (это ночью-то!). Все на ногах. Суета, и в суете — необязательные, поспешные разговоры. Лихорадочный, тревожный ритм врывается в спектакль с самого начала, он готовит такое же лихорадочное поведение приехавшей Раневской. Да, дым отечества сладок, но здесь, в этом доме, умер муж, здесь утонул семилетний сын, отсюда «бежала, себя не помня», Раневская, здесь каждое воспоминание — и радость, и боль. На чем остановить беспокойный взгляд, за что ухватиться, чтобы вернуть хоть видимость душевного спокойствия? «Детская…» — первая реплика Раневской. Здесь, в этой детской — и сын Гриша, и свое детство. Что здесь ей оставалось? — только детство, к которому всегда прибегает человек в трудные душевные минуты… Для Раневской вишневый сад — это мир детства, счастья и покоя, мир ясных чувств и безмятежности. Мир справедливых истин, мир ушедшего времени, за которое она цепляется, пытаясь спастись.

{97} Чехов назвал «Вишневый сад» комедией, хотя это трагедия. Как никто, Чехов знал законы драматургии. Он знал: чтобы показать тишину, ее нужно нарушить. Трагедия, в которой от начала до конца плачут, рискует обратиться в комедию. И в то же время несоответствие поведения людей ситуации, в которой они находятся, бывает трагично. Герои «Вишневого сада» шутят и пьют шампанское, а болезнь прогрессирует и гибель предрешена. Об этом знают, но еще наивно пытаются обмануть себя. Беда и беспечность. Болезнь и клоунада. Во всех поступках героев есть что-то детское, инфантильное. Как если бы дети, говорил Эфрос, играли на заминированном поле, а среди них ходит взрослый безумный человек и остерегает их, предупреждает: «Осторожно! Здесь заминировано!» Они пугаются, затихают, а потом опять начинают играть, вовлекая и его в свои игры. Детская открытость рядом с трагической ситуацией. Это странный трагизм — чистый, прозрачный, наивный. Детская беспомощность перед бедой — в этом трагизм ситуации.

Первый акт — все знают о беде. О продаже имения. Но никто об этом не говорит, кроме Лопахина. Говорить об этом неделикатно, поэтому его никто не слушает. «Милый мой, простите, вы ничего не понимаете…» — смеясь, говорит Раневская. Как если бы больному, у которого смертельная болезнь (а он о ней, конечно, догадывается), здоровый, ничего не знающий, не понимающий человек, не врач, говорит, что излечение, скажем, в том, чтобы покрасить волосы в зеленый цвет, — тогда «как рукой снимет». Естественно, от такого совета отмахиваются.

*27 февраля*. Утром репетиции «Вишневого сада» без Эфроса. Народу уже мало. Уже нет «любителей» и «заинтересованных», нет и исполнителей второго состава. Вилькин командует — играет роль режиссера. Мне это странно. Начали разводить по мизансценам. По-моему, не очень интересно и без того нерва, о котором говорил Эфрос. Вилькин в основном упирал на то, что «мама больна».

*28 февраля*. Опять репетиция в верхнем буфете и опять без Эфроса, развели первый акт до конца.

*3 марта*. На репетицию пришел Эфрос. Мы, волнуясь, показали ему первый акт. Я вижу, что все не так, как он бы хотел, но он похвалил. Наверное, чтобы поддержать. После перерыва, так же, как и в прошлый понедельник, прочитал {98} второй акт с остановками и комментариями. Мне показалось, что он был не так включен и заинтересован, как 24‑го, видимо, душой был в другой работе. И опять оставил нас на неделю.

В «Вишневом саде» самый трудный — это второй акт. Разговор иногда просто абсурден. Как у клоунов. Эфрос, разбирая второй акт, вспоминал фильм Феллини «Клоуны», который недавно видел, и просил, чтобы первая сцена второго акта — Епиходов, Дуняша, Яша, Шарлотта — игралась как чистейшая клоунада. Каждый ведет свою тему, но это никуда не выливается. Белиберда, абсурд, клоунада. И все они кричат, не слушая друг друга.

Потом и господа говорят бог знает о чем. Лопахин, например, говорит, что назначены торги, а Раневская ему в ответ, вернее — не в ответ, — спрашивает: «Кто здесь курит дешевые сигары?» «Ваше имение хочет купить богач Дериганов», — бросает Лопахин. Это уже конкретно, это событие!

Я помню, когда я смотрела феллиниевских «Клоунов» в Женеве, а у меня тогда был острый приступ аппендицита, я корчилась от боли и от смеха, особенно в последней сцене фильма — «похороны белого клоуна». Вот уж когда для меня абсолютно слились в единое ощущение — мысли о смерти, боль и комизм происходящего на экране.

Со скрупулезностью врача Чехов ведет историю болезни. Во втором акте в болезнь уже поверили. О ней говорят. Лихорадочно ищут средство спасения. За Лопахина цепляются: «Не уходите… Может быть, надумаем что-нибудь!» «Нелюбимому врачу» Лопахину раскрывают душу (монолог Раневской о «грехах»), докапываются до причины болезни. На откровенность Раневской Лопахин тоже отвечает откровенностью: говорит о своем несовершенстве, что «отец бил палкой по голове» и что сам он пишет, «как свинья». Ему кажется, что сейчас его слушают, разговаривают с ним «на равных» и — вдруг — такая бестактная реплика Любови Андреевны: «Жениться вам нужно, мой друг… На нашей бы Варе…» От неожиданности, ведь его перебили почти на полуслове, он соглашается торопливо: «Что же? Я не прочь… Она хорошая девушка…» Наэлектризованная нервностью атмосфера вызывает неожиданный монолог Пети. Но его тоже никто не слушает, не принимает всерьез. Он в ответ кричит возмущенно: «Солнце село, господа!» — «Да!!!» и… слышен {99} тревожный звук лопнувшей струны. И как предзнаменование — проход пьяного в черном. Начинаются жуткие трагические символы — как возмездие.

*6 марта*. Опоздала на репетицию. За Эфроса — опять Вилькин. Кричит. Мне скучно и неинтересно. Ссоримся. Вилькин репетицию отменил. Завтра не пойду.

*7 марта*. Разговор по телефону с Эфросом. Он просил ходить на репетиции, сказал, что, когда придет, будет работать очень быстро и чтобы актеры знали хотя бы текст.

*10 марта*. Показывали Эфросу второй акт. Вместо меня Богина. Я не жалею, потому что мне все не нравится. Очень тоскливо. Наконец Эфрос это понял. Говорил про третий акт очень эмоционально и интересно.

Третий акт — ожидание результата торгов. Как ожидание исхода тяжелой операции. Тут несоответствие ситуации и поведения достигает вершины: стремятся прикрыть смертный страх музыкой, танцами, фокусами. И наконец узнают результат операции — смерть… А в смерти виноват тот, кому почему-то доверились, — Лопахин. Ведь это он поехал с Гаевым на торги, чтобы на 15 тысяч, которые прислала ярославская бабушка, выкупить имение, а их, оказывается, не хватило, чтобы проценты заплатить… Гаев с Лопахиным уехали в город на торги, а Раневская затеяла бал, где Шарлотта показывает фокусы. Да какие фокусы! «Вот хороший плед, я желаю продавать. Не желает ли кто покупать?» — ерничает Шарлотта. «Ein, zwei, drei!» — выходит из-за пледа Аня — на продажу! «Ein, zwei, drei!» — выходит Варя — тоже продается, но никто не покупает. Вокруг Раневской крутится фантасмагория: кто-то ее о чем-то просит, другой приглашает ее на «вальсишку», а рядом Дуняша выясняет отношения с Епиходовым. Этот трагический ералаш кончается нелепым выстрелом револьвера Епиходова и ударом палки Вари по голове Лопахина. Монолог Лопахина. «Я купил!..» После напряженного ожидания, после клоунады и ерничества — истерика Раневской: «а‑а‑а‑а!..» И на фоне этих рыданий беспомощные слова Ани о красивой жизни.

*9 апреля*. Вечером в 8 ч. — репетиция с Эфросом. Начали с первого акта, и все заново. Эфрос был прав — роли более или менее мы уже знаем, хоть и ходим по мизансценам пока {100} еще с книжками. Я, как всегда, со шпаргалочками, рассованными по всем карманам. Эфросу это забавно. Он относится к нам, как к детям, которых надо чем-то занимать и поощрять. Предостерегая нас от сентиментальности, говорил, что лучше уйти в другую крайность — в ерничание, хотя успех будет только тогда, когда гармонично сочетаются расчет и ум с сердечностью, детскостью, открытостью. Мне все очень нравится. И его юмор, и посмеивание, и тоже детская заинтересованность, когда что-то получается.

Эфрос ходил с нами вместе в мизансценах и говорил за нас текст. Очень быстро и точно.

Начало первого акта очень нервно. В доме никто не спит — все ждут. А Лопахин проспал, от этого зол на себя и волнуется, что поезд опаздывает. С досадой бросает Дуняше: «Хоть бы ты меня разбудила!» Потом вспоминает Раневскую, как она вытерла ему кровь, когда ему было 15 лет. Пятнадцать лет для сельского человека много — это уже почти взрослый человек. Он, видимо, сразу влюбился в барыню и сейчас о ней вспоминает нежно. Он ждет ее приезда и потому, что придумал для нее спасение, и потому, что это его тайная любовь. Он волнуется и боится, что она за границей изменилась. «Что ты, Дуняша, такая…» — мол, ты-то что волнуешься? Но у Дуняши тоже свои причины для волнения. У нее масса новостей для Ани (они ровесницы, почти приятельницы, может быть, молочные сестры — так бывало), она тоже не знает, как ее воспримет Раневская, а тут еще Епиходов некстати, и она раздражена на него — он говорит всегда черт те что, всегда некстати.

«Лопахин. И квасу мне принесешь.

Дуняша. Слушаю», — резко, с раздражением на Епиходова. А у Епиходова свои волнения, своя выношенная боль. «Сейчас утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету». Эфрос эти слова выкрикивал, как будто за все несчастья Епиходова виновата вишня, которая цветет некстати. Но я, Епиходов, тоже не научился жить, как эта вишня, вот купил сапоги, а они скрипят. Чем бы смазать? — как будто в этом спасение. Лопахин отмахивается: «Отстань. Надоел». Долгая пауза. Прислушиваются. Нет — тихо. Епиходов продолжает: «Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье», — жалуется Лопахину, что ему не до смеха — у него абсолютная несовместимость с жизнью, но он мужествен: {101} «И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь». Входит Дуняша с квасом. Епиходову неудобно перед ней, что он так некстати разоткровенничался. «Я пойду», — и роняет стул, потом надгробную плиту. Почти специально — мол, все равно.

Эфрос ходит по выгороженной площадке — репетируем мы пока на малой сцене — так же, как и мы, с книжкой и быстро-быстро говорит, почти обозначая и интонацию и мизансцену. Потом просит повторить, оставаясь на сцене. Но без него ритмы сразу падают, актеры садятся на свои привычные штампы. Эфрос не сердится. Продолжает дальше.

Выход Раневской. Выбегает так же легко, как и Аня, чтобы зрителю даже в голову не пришло, что это Раневская. Они привыкли, что она должна «появляться». Мне хорошо — я не видела ни одной актрисы в роли Раневской, поэтому во все глаза смотрю на Эфроса и копирую его, как обезьяна. Даже интонацию. И стараюсь схватить быструю манеру его речи. Почти скороговорка, так как слова не важны, они ширмы, ими только прикрываются.

Выбежала, натолкнулась глазами на Лопахина, который стоит с открытыми для объятия руками, не узнала его, прошла мимо и сразу отвлеклась — «детская»: «Я тут спала, когда была маленькой» — интонация вверх, и закончила с усмешкой: «И теперь я, *как* маленькая» — интонация вниз.

Пока я разбираюсь — что, почему, зачем? Это потом с этими вопросами я буду приставать к Эфросу, пока окончательно не почувствую его самого, чтобы мысленно за него самой себе отвечать на эти вопросы.

*11 апреля*. В 8 ч. вечера репетиция с Эфросом. Утром он репетирует во МХАТе. Как, наверное, ему странно и непривычно работать с нами. Мы привыкли к другой манере. У нас тоже не бывает застольного периода, но с Эфросом надо работать почти с голоса, то есть по интонациям понимать — чего он хочет.

Начали опять первый акт, с первого выхода Раневской. Затем сцена: Аня — Дуняша — очень бурная, веселая, молодая. Событие для Ани — приехал Петя. Это и хорошо, и плохо. Хорошо — потому что друг, плохо — потому что все считают, что Гриша утонул по недосмотру Пети, а Петя сейчас может своим присутствием напомнить Раневской о той трагедии, когда утонул ее семилетний сын. Затем сцена Ани с Варей: Аня устала после дороги, взнервлена излишне, {102} рассказывает Варе о дороге и парижской жизни — все ужасно: «Мама живет на *пятом* этаже» (это по тем-то временам!). «Шарлотта всю дорогу говорит, представляет фокусы» — и вдруг срывается на крик, с раздражением, Варе: «И зачем ты навязала мне Шарлотту!» Почти всю сцену Варя не слушает: она занимается делом, подбирает разбросанные вещи и подушки, которые валяются на полу. Но когда Аня рассказывает, как у мамы было накурено и неуютно, — Варя стихает. Им обеим жалко Раневскую. Мама приехала несчастная. Они это понимают. Надежды никакой нет. Дачу возле Ментоны она продала, у нее ничего не осталось. Лопахин, проходя, слышит это, шутливо блеет: «Мэ‑э‑э!» — мол, я спасу, я знаю способ, у меня сюрприз — Варя и Аня пугаются его. Реакции неадекватны, так как нервы обнажены. О замужестве Вари и Лопахина говорится между прочим — об этом в доме говорят часто — это не новость. И вдруг Аня — на радостном крике — забыла: «А в Париже я на воздушном шаре летала!», и они обе закружились-закружились, взявшись за руки. Как в детстве.

Действие катится, как снежный ком — все стремительнее и стремительнее. Раневская пьет кофе как наркотик (точно так же — как наркотик — в «Эшелоне» девочка будет читать книжку), а тут еще некстати телеграмма из Парижа. Не выдерживает напряжения Аня — уходит, потом Варя. Конфликт между Раневской и Лопахиным кончается предложением денег. Бестактно! Хам! Одна трезвая фраза в этом ералаше — Шарлотты: на просьбу показать фокус она говорит, что в это время надо спать, а не заниматься бог знает чем.

В «Вишневом саде» все крутится вокруг вишневого сада. Как в детском хороводе — а сад в середине. Левенталь сделал на сцене такой круг — клумбу-каравай, вокруг которого все вертится. На этой клумбе вся жизнь. От детских игрушек и мебели до крестов на могилах. Тут же и несколько вишневых деревьев. (Кстати, и в жизни, когда они не цветут, они почти уродливы — маленькие, кряжистые, узловатые.) И — белый цвет. Кисейные развевающиеся занавески. «Утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету». Озноб. Легкие белые платья. Беспечность. Цвет цветущей вишни — символ жизни, и цвет белых платьев, как саванов, — символ смерти. Круг замыкается.

*21 апреля*. Первая репетиция на большой сцене. То, что нам казалось, мы уже нашли в наших репетициях на малой {103} сцене — здесь все теряется. Начинаем первый акт опять сначала. Опять Эфрос ходит вместе с нами и за нас читает текст. Главное — очень внимательно за ним следить и ничего не упустить. Теперь я понимаю, что первый акт — это вихрь бессмысленных поступков и слов. Слова — ширмы. Ими прикрывают истинное страдание. Но иногда сдерживаемое страдание вырывается криком: «Гриша! Мой мальчик!.. Гриша!.. Сын! Утонул! Для чего? Для чего?» — а это спрашивать надо очень конкретно — почему именно на меня такие беды. А потом, смахнув слезы, почти ерничая: «Там Аня спит, а я поднимаю шум».

Паника Гаева. Сцена его с Варей и потом с Аней. Растерянность и паника.

Нас, исполнителей, потом будут упрекать в однозначности, в марионеточности, да и сам Эфрос в своей книжке будет вздыхать об объемности ролей, но где, мол, в Москве взять актера на роль Гаева, например, который бы играл роль объемно? Разве что Смоктуновский… Потом мы видели Смоктуновского в роли Гаева в телевизионном спектакле Хейфеца, а Эфрос уже настолько привыкнет к нам, что скажет — не нужен нам никакой Смоктуновский. Виктор Штернберг прекрасно и точно играет Гаева.

А что касается «марионеток»… Ведь натурализм «Вишневого сада» в Художественном театре, как известно, не нравился Чехову. Андрей Белый о Чехове говорил: «натурализм, истончившийся до символа». А разве можно играть объемно символ? Сразу скатишься в быт. Символ — это знак. «Вишневый сад» — это пьеса не о дворянах и интеллигентах, а о марионетках. Только водевиль усложняется темой смерти.

После 21 апреля мы репетируем «Вишневый сад» только по средам — а в остальные дни Эфрос занят.

*7 мая*. После вечерних «Деревянных коней» репетиция «Сада». Эфрос пришел очень усталый, было видно, что плохо себя чувствовал — сосал валидол. На репетицию не пришел Шаповалов — Лопахин. Помреж сказала, что у Шаповалова «колет сердце». Эфрос репетицию отменил. Мы, расстроенные, разошлись по домам. Я послала телеграмму Высоцкому.

{104} С 17 мая пошли регулярные репетиции «Вишневого сада». Теперь Эфрос был целиком наш.

*22 мая*. На сцене начали второй акт. Очень трудный кусок — монолог Раневской «о грехах». Здесь ненужно прикрываться маской беспечности. Слова истинные. На открытом нерве. Но монолог надо готовить уже с прихода — раздраженно бросает Гаеву и Лопахину: «И зачем я поехала завтракать… Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут *мылом*!» — ударение на *дрянной* и главное — *мылом*! Как будто вся беда в этом. Срываться на пустяках, а то, что ярославская бабушка пришлет только «10 – 15 тысяч, и на том спасибо», — говорить легко, беспечно. Но даже Лопахин не выдерживает напряжения и тоже срывается на Гаева, кричит ему: «Баба вы!» Фразу «Уж очень много мы грешили» Раневская говорит медленно, раздумно, почти про себя — о всех, о всей нашей жизни. И начинает монолог так же раздумно, но потом абсурд жизни ее захлестывает, и она криком вырывает отдельные эпизоды из своей жизни и бросает их Гаеву и Лопахину. Гаев постукивает бильярдным кием — нельзя при постороннем так откровенно, — Раневская не обращает на это внимания, продолжает. А потом, в конце монолога, очень конкретно обращается к Богу, просит его: «Не наказывай меня больше!» Слышится музыка, Раневская сразу же переключается на нее (все переключения очень легкие, неожиданные), предлагает зазвать музыкантов, «устроить вечерок».

Акт кончается страшным, непонятным звуком, на который отвечает песней Петя: «Что нам до шумного света! Что нам друзья и враги, было бы сердце согрето жаром взаимной любви…»

*25 мая*. К работе подключается Высоцкий. Он приехал с бородой. Смеется, что отрастил ее специально для Лопахина, чтобы простили опоздание.

*28 мая*. Развели третий акт. После обеденного перерыва прогнали первый и второй акты. Есть очень большие провалы. Пока не ясно, чем их заполнять.

*29 мая*. Репетировали четвертый акт. Четвертый акт — все позади. И беда, и болезнь, и ожидание, и смерть. Как после похорон, когда домашние вроде бы занимаются своими делами, приглашениями, разговорами, но голоса еще приглушенные; оперирующий врач чувствует себя виноватым — от {105} этого излишне громок и распорядителен. Суета сборов. Отъезд. Только иногда среди этой суеты — вдруг отупение, все сидят рядом, молчат. А потом опять дело, сборы. Суета. И опять на своей «клумбе» собрались осиротелой кучкой. Все вроде бы буднично. И лишь в финале прорывается настоящий, как будто только осознанный, последний крик Раневской — прощание над могилой: «О мой милый, мой нежный, мой прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай…»

Тема «Вишневого сада», во всяком случае нашего спектакля, — это не прощание с уходящей дворянской культурой, а тема болезни и смерти. Это не быт дворянский умирает, а умирает сам Чехов.

Туберкулез медики называют веселой болезнью. А сам Чехов часто цитировал Ницше, сказавшего, что больной не имеет права на пессимизм. Туберкулез обостряет ощущение окружающего. Умирают в полном сознании, в основном на рассвете, с воспаленной ясностью ума. Весной. А первый акт «Вишневого сада» Чехов начинает весенним рассветом.

«Я умираю. Ich sterbe» — последние слова, сказанные Чеховым перед смертью. «Жизнь-то прошла, словно и не жил… — говорит в конце “Вишневого сада” Фирс. — Я полежу… Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего… Эх ты… недотепа!..» И далее ремарка: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Это последние слова, написанные Чеховым в «Вишневом саде». Как пророчество тех, своих последних сказанных слов… И эту последнюю ремарку Эфрос выполнил абсолютно точно потом в спектакле, хотя до этого просил не обращать внимания на ремарки, а играть иногда наоборот; чтобы уйти от штампов.

По этим дневниковым запискам сейчас не верится — как быстро мы работали. И в какой, видимо, удивительной рабочей форме был в то время Эфрос. От тех дней осталось ощущение праздника, хорошего настроения, бодрости и нежности друг к другу.

Весь июнь — репетиции с остановками. Кое-какие места спектакля чистятся и уясняются. В это же время — поиски грима и костюмов. Мне, по эскизу, должны были сшить дорожный {106} корсетный костюм, который моя Раневская никогда бы не надела. Эфрос разрешил мне делать с костюмом что хочу. Левенталь, по-моему, был этим недоволен, но его не было на репетициях, и он не знал моей стремительной пластики и закрученного ритма.

*6 июня*. Утренняя репетиция. В зале сидела Беньяш. Она многое не понимает, хотя ей нравится. Я репетировала в брюках — она не могла понять почему, а для меня на этом этапе не валено — главное, чтобы уложился внутренний рисунок. Да и репетиция была в основном для ввода Высоцкого. Поражаюсь Высоцкому: быстро учит текст и схватывает мизансцены на лету. Шаповалов обижен.

*7 июня*. Черновой прогон «Вишневого сада». Эфрос первый раз сидел в зале. Потом замечания. После репетиции Высоцкий, Дыховичный, который играет Епиходова, и я поехали обедать в «Националь»: забежали, второпях поели, разбежались. Я заражаюсь их ритмом. Мне это важно для «Вишневого сада». Я ведь домосед-одиночка, а Раневская совсем другая. Правда, мне не привыкать играть роли, непохожие на меня, но чтобы до такой степени, когда во мне не совпадает ни одной черточки той Раневской, какую предлагает играть Эфрос! Полагаюсь на свое чутье и безошибочность Эфроса.

*12 июня*. Репетиция «Сада». Высоцкий быстро набирает, хорошо играет начало — тревожно и быстро. После этого я вбегаю — мой лихорадочный ритм не на пустом месте.

*13 июня*. Утром репетиция. Прогнали все четыре акта. Очень неровно и, в общем, пока плохо. Если до моего выхода хотя бы ритмом не закручивается первый акт — я сумасшедшая. Мои резкие перепады — вычурны. Как легко играть после монолога в третьем акте Лопахина — Высоцкого. Подхватывай его ноту — и все. Легко играть с Золотухиным. Его, видимо, спасает музыкальный слух — он тоже копирует Эфроса.

Наша сцена с Петей в третьем акте проскакивает как по маслу. Жукова — Варя, по-моему, излишне бытовит — и сразу другой жанр, другая пьеса. Не забывать, что Чехов — поэт. «Стихи мои бегом, бегом…». Главное — стремительность. После репетиции, как всегда, замечания Эфроса.

Для меня — не забыть: в первом акте на холм, где кресты и могилы, только коситься. Очень деликатно. Боковым {107} зрением. «Нет у меня денег» — как бред все. Это после Гриши-то. После трезвой реплики Шарлотты: «Я спать желаю» — впервые ощутить озноб и одиночество. То, что сгрудились все около Раневской — она далее не замечает. Здесь как бы разрядка всего напряжения.

Третий акт — раскручивать энергично. «Я, должно быть, ниже любви» — очень конкретно про себя, так как Петя, сказавший: «Мы выше любви», сказал, что она б… Часть монолога с Петей — отмахнуться: «какой правде?» Вторая часть монолога — пожалейте меня: «Вы смелее, честнее, глубже нас». «Надо иначе это сказать» — крикнуть, то есть надо хотя бы быть ласковым. Она соскучилась по ласке.

*19 июня*. Очень хорошая вечерняя репетиция с Эфросом. Разбирали по кусочкам третий акт. Монолог Лопахина: я купил — я убил… вы хотели меня видеть убийцей — получайте. Часов до двенадцати говорили с Эфросом и Высоцким о театре, о Чехове…

Во время репетиций я не люблю читать статьи о том или ином спектакле или пьесе, которую репетируешь, но тут я не удержалась и читала о Чехове и «Вишневом саде» все, что попадало под руку: и раннюю статью молодого Маяковского «Два Чехова», и Льва Шестова «Творчество из ничего», и Мережковского… Все свои сумбурные мысли о прочитанном я выложила Эфросу, а он, посмеиваясь, говорил, что из этого не следует ровно ничего.

Понимаю, что разговора «на равных» между режиссером и актером практически не бывает. У актера почти всегда «пристройка снизу», ученика к учителю, подчиненного к начальнику. А у Эфроса к нам, актерам, всегда было отношение взрослого к детям. Не «с высоты», а так — посмеиваясь: что, мол, с них возьмешь — дети! Надо им многое прощать, не раздражаясь на детскую невключенность или невнимание, а тихо переживая про себя. И мне такие отношения нравились, ведь он так прекрасно понимал и любил театр, и естественно, что наши рассуждения вызывали у него улыбку. Правда, часто он забывал, что мы тоже в театре не новички, выходим на сцену уже более 20‑ти лет… Но эта мысль придет потом, когда Эфрос, несмотря на мое предостережение, станет главным режиссером Таганки. А сейчас, на репетициях «Вишневого сада», все было прекрасно, радужно и влюбленно.

{108} Тогда, в ночном разговоре с Высоцким и Эфросом, мы говорили о том, что прежде всего надо понять самого Чехова, ведь Чехов растворялся во всех своих персонажах. Лопахин больше всего сам Чехов. Петя ему: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая душа…»

Лопахин тоже относится к персонажам «Вишневого сада», как к детям. Он их безумно любит, и они ему доверились, поэтому покупка Лопахиным вишневого сада и для них, и для него — предательство. Он это хорошо чувствует. Как если бы сам продал этих детей в рабство. От этого и крик души в монологе, боль, которая превращается в ерничание, он закрывается и от себя, и от Раневской пьяным разгулом.

Монолог Лопахина в третьем акте «Я купил…» исполнялся Высоцким на самом высоком трагическом уровне лучших его песен. Этот монолог был для него песней. И иногда он даже какие-то слова действительно почти пел: тянул-тянул свои согласные на хрипе, а потом вдруг резко обрывал. А как он исступленно плясал в этом монологе! Как прыгал за веткой цветущей вишни, пытаясь сорвать, на авансцене! Он не вставал на колени перед Раневской — он перед ней на них естественно в плясе оказывался и сразу менял тон, обращаясь к ней. Моментально трезвел. Безысходная нежность: «Отчего же, отчего вы меня не послушали?..» Варя раз пять во время его монолога бросала ему под ноги ключи, прежде чем он их замечал, а заметив — небрежно, как неважное, само собой разумеющееся: «Бросила ключи, хочет показать, что она уже не хозяйка здесь…» И опять в срыв: «Ну да все равно… Музыка, играй… Музыка, играй отчетливо!» Любовь Лопахина к Раневской мученическая, самобичующая. Абсолютно русское явление. У нас ведь не было традиции трубадуров, рыцарской любви, не было в русской литературе любви Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты. Наша любовь всегда на срыве, на муке, на страдании. В любви Лопахина, каким его играл Высоцкий, было тоже все мучительно, непросветленно. Его не поняли, не приняли, и в ответ — буйство, страдание, гибель. Середины не может быть. Как у Тютчева:

«Мы то всего вернее губим,  
Что сердцу нашему милей!»

Он сам понимал, что сделал подлость. Он, конечно, уже не купец, но еще и не интеллигент. Когда поехал с Гаевым на торги, он и в мыслях не допускал, что купит, но сыграла {109} с ним самим злую шутку его азартная душа: когда начался торг с Деригановым, Лопахин включился, сам того не желая: «Он, значит, по пяти надбавляет, я по десяти… Ну, кончилось… Вишневый сад теперь мой!.. Боже мой, господи, вишневый сад мой!» Он не верит еще этому. Уже купив, он все равно еще ищет путь спасения, мечется. Купил еще и потому, что интуитивно понимал еще раньше, что эта «пристань», к которой он пытался прибиться (к Раневской), для него ненадежна, и он в нее не верил в душе.

*21 июня*. Репетиция «Сада» с остановками… Потом прогнали два акта. Замечания Эфроса — точно и по существу: «Над Раневской беда — потеря всего. Это должны понимать все. Центр — Раневская. Любопытство к ней — к ее походке, одежде, словам, реакциям. Начинать первый акт надо очень резко. С самого начала динамика поступков и конфликтность ситуаций. Некоторые слова почти выкрикиваются. “Мама живет на *пятом этаже*!!!” Гаевское: “Замолчи!!!” — Фирсу. Раневская: “Как ты *постарел, Фирс*!!” На этих криках разрядка напряженности. “Солнце село, господа!!!” — “Да!!!” — не про солнце, а про потерю всего! Незначительные слова вдруг должны вырываться конфликтным смыслом. Все развивается очень стремительно. Одно за другим. Не садиться на свои куски, даже если их трудно играть. Тогда просто проговаривайте, но быстро. Смысл дойдет сам собой. Главное — передать *тревогу*. В тревогу надо включиться за сценой, до выхода. Нервность передается от одного к другому. От первой реплики Лопахина “Пришел поезд, слава богу” до непонятного звука струны во втором акте. Но все должно быть легко и быстро. Как бы между прочим».

Многие не берут его рисунок, может быть, не успевают… После репетиции я с бесконечными вопросами к Эфросу. Он терпеливо объясняет. Сказал, что для него главное в спектакле Высоцкий, Золотухин и я… Сказал, что раньше пытался добиваться от актеров тех мелочей, которые задумал и считал важными, но потом понял, что это напрасный труд и потеря времени, выше себя все равно никто не прыгнет.

*22 июня*. Прогон «Вишневого сада» для Любимова. Вместо Высоцкого — Шаповалов. Очень трудно… Замедленные ритмы. Я на этом фоне суечусь. Без Высоцкого очень проигрываю. Обсуждение в кабинете Любимова. Спор Эфроса и Любимова: Чехов — Толстой. Прекрасная речь Эфроса о Чехове-интеллигенте. Любимов раздражался, но сдерживался.

{110} Они, конечно, несовместимы… Я опаздывала на вагнеровское «Золото Рейна» Шведской оперы. Встала, извинилась и пошла. Любимов взорвался, стал кричать о равнодушии актеров, что больше не хочет разговаривать, выгнал всех из кабинета. По-моему, с Эфросом у них серьезно. Я умчалась.

*28 июня*. Прогон «Сада» для художественного совета. Они ничего не поняли. Выступали против. Много верноподданнических речей перед Любимовым…

*6 июля*. Премьера «Вишневого сада». По-моему, хорошо. Много цветов. Эфрос волновался за кулисами[[16]](#footnote-3). После монолога Лопахина — Высоцкого («Я купил») — аплодисменты, после моего ответного крика — тоже. Банкет. Любимова не было. Конфликт.

*31 октября*. … Вечером репетиция «Вишневого сада» — перед началом сезона. Половины исполнителей не было. Высоцкий еще не вернулся, а Шаповалов не пришел. Эфрос был расстроен. Думает перенести спектакль на свою сцену, со своими актерами.

*2 ноября*. Утром репетиция «Вишневого сада». Приехал Высоцкий — в плохой форме… Так всегда бывает перед срывами в его болезнь. Он раздражен и агрессивен.

*3 ноября*. Утром репетиция «Гамлета». Любимову явно не нравится наш «Вишневый сад» — постоянно об этом говорит к месту и не к месту. Вечером «Гамлет». Высоцкий играет «напролом», не глядя ни на кого. Очень агрессивен.

*4 ноября*. … Вечером прогон «Вишневого сада». Опоздала. Меня все ждали. Эфрос ничего не сказал. Первый акт — хорошо, второй акт очень плохо: не понимаю, кому говорить монолог о «грехах» — Высоцкий слушает плохо, играет «супермена». Ужасно! Все на одной ноте. Третий акт — средне, обозначали, четвертый — неплохо. Мне надо быть поспокойней.

*18 ноября*. Все дни черные, ночи бессонные. Очень плохое состояние. Ничем не могу заняться — паралич воли. Звонил Эфрос, спрашивал, кого бы на Симеонова-Пищика, так как Антипова в очередной раз уволили за пьянство.

*21 ноября*. Вечером репетиция «Вишневого сада», вместо Антипова вводим Желдина. Прекрасный монолог Эфроса о {111} конце. Всему приходит конец — жизни, любви, вишневому саду. Это неизбежно. Это надо постоянно чувствовать и нести в себе. Каждому исполнителю. Слова не важны. Общий ритм — как в оркестре, когда вводят, например, четвертую скрипку: она слушает оркестр и включается в него…

*23 ноября*. «Вишневый сад». Народу!.. Кто принимает спектакль — хвалит, кто видел летом, говорят, сейчас идет лучше…

*29 ноября*. Звонил Эфрос, прочитал письмо Майи Туровской: хвалит спектакль, меня, Володю.

*30 ноября*. … Вечером «Вишневый сад». Очень много знакомых. Все хвалят. Меня даже слишком. Флеров сказал, что это непривычный Чехов. Каверин очень хвалил. После спектакля зашел Смоктуновский с женой и сказал, что такой пластики не могло быть в то время, его жена возразила, а Таланкин на ухо мне: «Не слушай…» Окуджаве — нравится, Авербах — в восторге, но сказал, что после «родов» третьего акта четвертый играть надо умиротвореннее. Перезваниваемся с Эфросом, делимся впечатлениями и отзывами.

*8 декабря*. … «Вишневый сад». Володя опять в хорошей форме, на сцене ко мне, как я к нему в «Гамлете». Очень нежен и внимателен. После спектакля бесконечные звонки. Лакшин, например: «Понравилось: 1) как заявка — оформление. 2) Вы. У вас Чехов друг. Обаяние. 3) Высоцкий. Не понравилось: 1) Аня — нет юности. 2) Золотухин — было в “Трех сестрах” — скороговорка по будущей жизни. 3) 4 раза — “в ваши годы не иметь любовника” и 8 раз — Варя бросает ключи. Взрыв традиции — это может раздражать, но по целине новые всходы. Чехов — враг в монологах. В Раневской этого раздражения нет, но лучше бы другой автор». Сразу же перезвонила Эфросу — пересказала. Он посмеялся.

*23 декабря*. … Вечером «Вишневый сад» — замена вместо «Пристегните ремни». Публика обычная. Реакции другие… Теперь спектакль пойдет хуже.

О том, как развивался и взрослел наш спектакль, о том, как иногда прекрасно играли Высоцкий и Золотухин, о том, как менялась моя Раневская вместе с моей жизнью и как это все отозвалось после смерти Высоцкого в июле 80‑го года… О том, как уехал Любимов и на его место пришел Эфрос, как мы возобновили «Вишневый сад» с другим артистом, играли {112} его в Белграде на БИТЕФе и получили первую премию. Как играли на юбилее Стрелера в его театре в Милане и какие потом у меня были разговоры со Стрелером. О том, как мы играли «Сад» после смерти Эфроса в Париже в театре «Одеон», как пришел после спектакля восхищенный Антуан Витез и предложил с ним работать, о том, как постепенно умирал наш «Сад» и в конце концов — умер… Обо всем этом я как-нибудь напишу в следующий раз, потому что целую жизнь невозможно втиснуть в одну небольшую статью.

А здесь я попыталась расшифровать мои старые записи дневника 1975 года.

## Михаил Козаков «В своем квадрате»[[17]](#endnote-16)

Судьба свела меня с Эфросом и его искусством вначале как зрителя. Я увидел его знаменитый спектакль «В добрый час!», поразивший тогда всех. Главные роли в нем исполняли молодые еще Ефремов, Дуров, Заливин, Новожилова и другие актеры. Здесь впервые и надолго объединились Розов, Эфрос, Ефремов. Результат был великолепный: мы все бегали смотреть спектакль по многу раз. И на другие постановки Эфроса в ЦДТ тоже.

Я младше Анатолия Васильевича на десять лет. Он тогда казался мне мэтром, хотя, в сущности, являлся еще молодым человеком. Но в те годы разница в возрасте ощущалась особенно сильно, да и разница в положении тоже: знаменитый режиссер и начинающий артист. И еще одно очень сильное впечатление — его постановка пьесы «Никто» в «Современнике». Собственно говоря, этот спектакль определил мой переход от Охлопкова в «Современник». Впрочем, и последующие мои переходы из одного театра в другой всегда определялись впечатлением от какого-нибудь спектакля. Так, я перешел на Малую Бронную, посмотрев «Ромео и Джульетта», «Брат Алеша» и, кажется, «Счастливые дни несчастливого человека». К великому моему сожалению, я так и не видел «Три сестры» 1967 года…

Когда я оказался в «Современнике», Ефремов предложил мне дублировать его в спектакле «Никто», о чем я втайне мечтал. Вопрос о вводе был решен сразу. Меня это не испугало, {113} я привык к быстрым вводам еще у Охлопкова. Единственное, о чем я спросил: «Кто будет со мной репетировать?» Ефремов обещал попросить Толю Эфроса. Вводить нас стали парой с Натальей Архангельской.

Это было в Школе-студии МХАТ: тогда еще у «Современника» не было своего помещения. Мы с Наташей ждали прихода мэтра. Это была первая встреча с Анатолием Васильевичем, и я ждал ее с волнением. Он пришел, немного с нами поговорил, потом мы почитали роли. Всего он провел с нами от силы две‑три репетиции. Почему? До сих пор мне сложно ответить на этот вопрос. То ли спектакль его уже мало интересовал — он двигался дальше, может быть, снимал какой-нибудь из своих фильмов, может быть, что-то другое занимало его: он явно с нами скучал. Эфрос был вполне добросовестен, но яркого впечатления от репетиций у нас не возникло, да и не могло возникнуть, конечно. Мы вошли в этот спектакль сами, нам помогла Галя Волчек и другие актеры. Ввод был очень быстрый, и сначала я играл эту роль подражательно, абсолютно в рисунке Олега Николаевича, но постепенно нашел свое решение, начал получать удовольствие от роли и года через два освоил ее окончательно. Однако небольшой осадок от первой встречи с Эфросом у меня остался. Я не то чтобы обиделся, но какая-то досада у меня была: значит, я ему неинтересен…

Шли годы. Эфрос возглавил Театр Ленинского комсомола, снял замечательный фильм «Шумный день», который я очень любил (в нем превосходно играл Олег Табаков). Я ходил в Ленком на спектакли Анатолия Васильевича, многие мне нравились, и я даже написал об этом. Он поставил «104 страницы про любовь» Э. Радзинского, где главную роль играла О. Яковлева. Спектакль пользовался огромным, сенсационным успехом, так же как позже — «Снимается кино» и «Мольер». «104 страницы…» мне не понравились, но абсолютно покорила Яковлева. Понять тогда, что игра Яковлевой — это и есть Эфрос, я не мог. Только с годами я стал осознавать, что лишь в редких случаях актер может выстроить роль без режиссера. Но для такого понимания понадобились годы работы с Эфросом, партнерство с той же Яковлевой на Малой Бронной, понадобилось, чтобы я сам занялся режиссурой и понял фразу «умереть в актере» во всей ее сложности. А тогда написал статью о спектакле, в которой, выделив Яковлеву, как бы противопоставлял ее всей постановке, {114} указав, что она во многом играет вопреки партнерам, пьесе и всему остальному. Так я тогда чувствовал. Думаю, что это не могло доставить Эфросу большого удовольствия. Рассказываю для того, чтобы было понятно: путь к нашей первой совместной работе был совсем не прост.

Но время летело. Я уже прошел «Современник», поработал с Ефремовым во МХАТе; когда закрыли «Медную бабушку» Л. Зорина и театр собрался ставить «Сталеваров» Г. Бокарева, я понял, что надо уходить. Только не знал куда. И тут неожиданно получил приглашение от Александра Дунаева, который был тогда главным режиссером Театра на Малой Бронной, принять участие в его спектакле, который, правда, потом так и не вышел. Это была пьеса Уильямса с очень претенциозно, на мой взгляд, переведенным названием — «Сладкоголосая птица юности». Я понимал, конечно, что если пойду в Театр на Малой Бронной, то не к Дунаеву и не ради Уильямса. В этом театре есть Эфрос и его спектакли, которые мне чрезвычайно нравились. Поэтому через знакомых попытался выяснить, как отнесется Эфрос к моему приходу, и получил весьма обнадеживающий ответ. Я решился на встречу с Эфросом. Он очень хорошо меня принял, сказал, что для меня есть работа, ибо он намерен ставить «Дон Жуана». Тогда еще он предполагал соединить в одном спектакле мольеровского «Дон Жуана» и пушкинского «Каменного гостя». Одного из Дон Жуанов предложил мне. Но сразу предупредил, что играть мы будем в два состава с Волковым. Я ответил, что для меня это не может быть проблемой, так как привык репетировать в двух составах. На этом договорились, и я пришел в театр.

Работа по Уильямсу не состоялась, и я репетировал у Дунаева в спектакле «Не от мира сего» А. Островского, а у Эфроса «Дон Жуана» Мольера. Он к этому времени отказался от идеи совместить пьесы Мольера и Пушкина и, как показало время, оказался совершенно прав. Мы с Колей Волковым репетировали эту роль в двух составах, причем в работе не было разграничения, какой состав будет первым, какой — вторым, мы репетировали абсолютно вровень. Но партнеры у нас были разные: у Коли — Лев Дуров, у меня — Леня Каневский. Слов нет, конечно, Дуров был актером и по положению, и по уровню мастерства «первее» Каневского, и мое участие в паре с Леней получило оттенок второго {115} состава, хотя, повторяю, это никак не сказывалось на репетициях. Это была интереснейшая, увлекательная работа.

К моменту встречи с Эфросом я прошел очень неплохую школу. Мне было 38 лет и за плечами было много сделанного. После Охлопкова и Ефремова мне предстояло теперь работать с Эфросом. Обычно, встречаясь с новым режиссером, я стараюсь понять законы, по которым он творит. Стараюсь вписаться в его законы, не отказываясь от своего предыдущего опыта, но и не ставя этот опыт во главу угла. Если уж я пришел к Эфросу, я должен понять, что же такое этот Эфрос и чего он хочет от актеров, чего добивается? Одно дело — видеть это из зала, другое — понять в репетиционном процессе.

Чем поражал меня Эфрос на репетициях? Как ни странно, во-первых, абсолютным отсутствием трепотни. В последние годы моей работы в «Современнике», да и во МХАТе тоже, у нас на репетициях был какой-то «плебисцит»: все мало что делали, но очень много говорили. Актеры так созданы — они оттягивают момент воплощения, когда надо встать на ноги и начать действовать, они стесняются друг друга, боятся сделать ошибку, даже знаменитые и опытные. А вторая причина — простая лень. И все это часто происходит под тем предлогом, что актеру пока непонятно: как играть, что делать, почему надо делать именно так, а не этак и т. д. Обсуждение роли — безусловно необходимо, но в очень определенной дозе. На мой взгляд, первый признак распада в театре — когда на репетициях начинают больше говорить, нежели делать. В этом смысле то, как Эфрос вел репетиции, — поражало и давало важнейший профессиональный урок.

К началу репетиций Эфрос уже имел свой взгляд на всю пьесу в целом — на ее тон, ритм, стилистику. Все это могло потом уточняться, но в основном весь спектакль был продуман им заранее. Он приходил абсолютно подготовленным и никогда не начинал рассказывать об авторе, что он о нем знает и думает. Он сразу начинал делать спектакль одного актера — Эфроса. Он обязательно читал пьесу сам. Не мы читали по ролям и, как это часто бывает, безграмотно ковырялись в тексте, а он «шел» по пьесе, пробовал ее звучание, проходил ее действенную линию. И тут надо было не задавать вопросы, а слушать и записывать. Когда я, еще не посвященный в это, попытался пару раз «встрянуть», мои коллеги — {116} Яковлева, Дуров, Волков — посмотрели на меня с недоумением. Потом я уже всегда записывал за Эфросом, стремился вникнуть в его видение спектакля. А он читал пьесу как замечательный актер, творил на наших глазах, при нас искал верный тон, прилаживался, часто говорил: «Подождите, я сейчас “раскручусь”…» Он обязательно должен был «раскрутиться» и никогда не предлагал решения, идущего от холодного ума. Он шел иным путем — чувственным, интуитивным. Это отнюдь не исключало какого-то отвлечения — цитаты из стихотворения, воспоминания из жизни, или апелляции к фильмам Феллини, Бергмана, или к эпизоду из вчерашней телепередачи, — но главным была его погруженность в пьесу, его слияние с ней. Такого рода читка шла дня два, три, иногда четыре. За это время он успевал пройти всю пьесу. А в конце мог сказать: «Может быть, что-то непонятно — задавайте вопросы, но лучше потерпите еще немного до завтра».

Потом начинался второй этап. Я привык, что мы за столом разбирали пьесу по кускам. Ничего подобного здесь не было. Он сразу «поднимал на ноги», некоторые еще и текста не знали наизусть. Мне было легко — я люблю работать с листа, но некоторые воспринимали это с трудом. Эфрос репетировал, минуя застольный период. Когда-то он работал этюдным методом, но и в нем он был очень конкретен, всегда направлен на предложенную автором пьесы ситуацию. И вот мы двигались с ролями в руках, так сказать, взаимодействовали «ножками». Мы потели в хорошем смысле этого слова, начинался труд, настоящий труд.

Мы репетировали «Дон Жуана» на гастролях в Минске, да еще работали в два состава. И уже там спектакль вчерне был готов. Мизансцены не закреплялись — Эфросу, казалось, были безразличны частности. Очень редко закреплялись и какие-то удачные находки. Он просил импровизировать, но на тему, в развитие действия, которое всегда четко прочерчивал. «Дон Жуан» — один из самых любимых моих спектаклей, а может быть, и самый любимый из всех, в которых я участвовал. Я любил его даже больше «Женитьбы», хотя очень трудно какому-то из них отдать предпочтение. «Дон Жуан» был построен как бы на одном дыхании. И здесь для меня открылась еще одна поразительная особенность дарования Эфроса: его умение самыми разными способами вернуть затертому слову первоначальный смысл. Суметь {117} взглянуть на хрестоматийную пьесу как будто по-новому. Простота и грандиозность его находки заключалась в том, что он в 1972 году, в эпоху крайнего застоя, увидел в пьесе Мольера ее коренную, на мой взгляд, проблему: «Если Бога нет, то все позволено». Мне кажется, что в этом плане пьеса Мольера удивительно перекликалась с лучшей советской пьесой, уже написанной в те годы, но еще не поставленной, — «Утиной охотой» Вампилова. В этом спектакле, как и в существе жизненной позиции Эфроса, главным был поиск нравственной истины. Этим он выгодно отличался для меня от привычных поисков социальности, гражданственности, которые к тому времени уже исчерпали или исчерпывали себя и в «Современнике», и во МХАТе, и в других театрах.

Меня всегда чрезвычайно привлекало в режиссуре Эфроса, если говорить о ее сверх-сверхзадаче, поиски нравственного самоусовершенствования. Особенно в эпоху, когда ни у кого, и у меня в том числе, не было никакой веры в то, что происходило в стране и в жизни. Выход в безвременье один — самоусовершенствование. Эта мысль звучала в спектакле как бы от противного, никак не буквально, не поучающе, через парадоксальную постановку самой проблемы.

Для этого Дон Жуана женщины были отнюдь не самым важным в жизни. Эфрос и выбрал нас с Волковым, уже немолодых актеров, на эту роль, чтобы не возникало даже оттенка молодой игры плоти. Дон Жуан как бы говорил Сганарелю: «Ну, докажи мне, единственный мой спутник жизни, докажи, что Бог есть, тогда я переменю свой образ жизни. А если ты мне не можешь этого доказать, если Бога нет, тогда надо заполнить чем-то жизнь, а что может быть интереснее, чем женщины?» И этот внутренний, продолжающийся весь спектакль спор был важнее всех любовных приключений. То есть женщины были для Дон Жуана лишь заполнением пустоты. В пьесе Мольера, и Эфрос увидел это неожиданно ясно, женщины не доставляют Дон Жуану никакой радости. Он не успевает даже насладиться ни одной из завоеванных им донн, — драматург не дает ему на это времени: очередные события неотвратимо наваливаются. Виток за витком — и Дон Жуан неминуемо приходит к физическому и нравственному распаду. Конец закономерен еще и оттого, что Дон Жуан — человек незаурядный. И если бы Мольер наделил его каким-нибудь художническим даром, он смог бы проявить {118} свою незаурядность, к примеру, в искусстве. Но Дон Жуан не художник. Мольер, а за ним и Эфрос провели чистый эксперимент — что делать живому, думающему человеку в эпоху рухнувшей веры? Ответ может быть только один, и он был дан, как мне кажется, нашим спектаклем.

«Дон Жуан» был удивительно гармоничен. В нем было гармонично все — и оформление Боровского, и костюмы, и музыка (старинные испанские мелодии и напевы). Спектакль несколько аскетичный, но очень красивый, с подвижными, музыкально-пластичными, какими-то изысканными мизансценами, с точно выверенным темпоритмом…

Еще одно меня ошеломило в работе с Эфросом: он разрешал присутствовать на репетициях посторонним людям. Для меня это было очень непривычно и поначалу неприятно: легко ли выслушивать замечания в присутствии зрителей. Но я быстро понял, что это очень полезно, ибо на премьеру актеры выходили уже подготовленными — не было страха перед публикой, не было пропасти между пустым залом репетиций и забитым залом первых представлений.

Эфрос прекрасно показывал на репетициях. Показывал и смысл, и темпоритм. Нюансы актер должен был разрабатывать сам. И кто умел это делать в режиссерском ключе, тот в результате выигрывал. Нужно было привносить свою личность, но, как говорят джазисты, в своем квадрате. И это ограничение импровизации актера «квадратом» мне представляется удивительно верным. Ведь если все «квадраты» объединены, как это всегда было в лучших спектаклях Эфроса, волей режиссера, у исполнителей нет возможности растащить действие. К сожалению, актеры в силу своей природы всегда стремятся «тянуть одеяло на себя», если их жестко не ограничивать. И со временем на эфросовских спектаклях это стало происходить, что справедливо его раздражало. Может быть, оттого он и не любил смотреть свои старые постановки.

Мы играли в очередь: Волков — Дуров, Козаков — Каневский. Как мне казалось, Эфроса вполне удовлетворяли обе наши пары, он был доволен моей работой, и тут я пережил маленькую (пока) драму. Надо сказать, что я ни разу в своей творческой жизни не был, что называется, основателем. Ни в «Современнике», где мне понадобились многие годы, чтобы выбиться в «первачи», ни, конечно, во МХАТе. Не был я «основателем» и у Эфроса. И сам он, и публика, конечно, {119} отдавали предпочтение паре Волков — Дуров (оба были протагонистами Эфроса). Кроме того, я думаю, Эфрос всегда отдавал предпочтение Волкову потому, что тот был его порождением. До Эфроса мало кто знал Волкова; он очень одаренный актер, но звучать по-настоящему, мне кажется, он мог только у Эфроса, как, впрочем, и О. Яковлева. Волков являлся для Анатолия Васильевича чистым белым листом, на котором режиссерский рисунок ярко проступал для окружающих. Я же был разлинован и запачкан разными красками. Да еще местами прорывалось мое собственное, хорошее или плохое, но весьма заметное индивидуальное начало. И, наверное, Эфросу казалось, что на моем «ватмане» его рисунок проявляется не так верно. Поэтому, вероятно, я и получил от него первое серьезное замечание, которое показалось мне тогда несправедливым, да и сейчас таким кажется. Он мне сказал: «Понимаешь, Миша, ты играешь хорошо. Но ты нравишься обывателям. Коля играет для элиты». По-моему, это было несправедливо, потому хотя бы, что мы оказались в неравном положении: во-первых, я позже пришел в театр, а во-вторых, у меня был менее сильный партнер, чем у Волкова. Эта неравноправность имела свои практические результаты. Когда Эфрос повез спектакль на международный фестиваль в Югославию (а тогда это было большим событием, не то что сейчас), то взяли состав Волкова — Дурова. Но это я перенес спокойно, так как снимал фильм «Покровские ворота» по пьесе Л. Зорина, хотя заноза в сердце осталась. Однако настал час, когда Эфрос снял Волкова с роли, и я один многие годы играл Дон Жуана. Правда, у Эфроса еще долго не возникало ко мне доверия. Это выразилось и в том, что когда Анатолий Васильевич распределял «Женитьбу», то единственным из главных исполнителей, кого назначили в двух составах, был я. Мне дали роль Кочкарева в паре с В. Смирнитским. Такое недоверие было обидным, и мое недовольство постепенно накапливалось.

Во время постановки «Женитьбы» у Анатолия Васильевича случился инфаркт, и я навещал его в больнице. Тогда мы еще дружили, если этим словом вообще можно назвать отношения, которые Эфрос допускал с артистами — при внешней мягкости, дружественности он всегда держал актеров на расстоянии и, может быть, правильно делал. Вообще наша работа над «Женитьбой» шла еще вполне хорошо. Что нового было в этой работе? Опять-таки уточнение первородного {120} смысла. Когда Эфрос только начал распределять роли, я совершенно не представлял, как можно ставить сегодня эту пьесу, как она может прозвучать (хотя я сам же на отдыхе в Пярну навел его на мысль, что по абсурдности окружающей нас жизни самое время ставить именно Гоголя). Эфрос и тут остался верен себе, и тут он обратился к изначальному смыслу, заложенному, скажем, в роли Кочкарева, и за это я ему необыкновенно признателен. Он рассматривал структуру образа Кочкарева и кочкаревщины вообще в рамках всей пьесы Гоголя, где все было подчинено одной идее — поиску выхода из скверны, и Кочкарев пытался хоть как-то заполнить пустоту своей жизни. Этот человек полон энергии, но он не знает, куда ее девать. Вновь тема Дон Жуана, только по-русски. Но если Дон Жуан — философ, богоборец, то Кочкарев — фигура гораздо более мелкая. Он хотел бы быть чертом, но это был бы какой-то заштатный, облезлый чертушка. И вот этот провинциальный, запечный домовой, который действует, действует, действует — ведь ему надо куда-то девать энергию, — вдруг резко останавливается, натолкнувшись на мысль: «А на кой черт мне все это надо?» Мне кажется, что эта «вечная» мысль чем-то сродни донжуановской мысли, только с поправкой на жанр — на жанр абсурдной комедии, грустной комедии, очень русской, даже провинциальной, хотя ее действие происходит в Петербурге. Эфрос говорил нам, что все персонажи «Женитьбы» — люди не очень крупного масштаба. Все они, и Кочкарев в том числе, жалки и по-своему смешны. Эфрос призывал нас: «Вскройте их человеческое нутро, найдите в них то, что роднит их с Акакием Акакиевичем. И вообще, когда ставишь “Женитьбу”, надо ставить всего Гоголя». Это было одной из его главных идей вообще. Когда ставишь «Дон Жуана» — надо ставить *всего* Мольера, знать всего Мольера, иметь общее ощущение автора и т. д. Мне эта его идея представляется чрезвычайно верной.

В первом акте у Кочкарева два противоположных состояния души, и стало быть, психофизики и темперамента. У Гоголя в ремарке написано, что Кочкарев вбегает. Всегда его так и играли, как «моторного» человека: вбегает и быстро начинает говорить. А Эфрос замечательно придумал: Кочкарев появляется страшно медленно, с тоскливым от безделья взглядом, ему скучно жить, все надоело, женился неудачно, детей много, Петербург скучен, девать себя некуда. Первые фразы он говорит лениво, с большими паузами, заторможенно, {121} не заметив, случайно разбивает зеркало. Подколесин начинает жалобно скулить, зачем, мол, разбил зеркало, а Кочкарев, вдруг поняв ситуацию, вникнув в замыслы Подколесина, постепенно оживляется и, почувствовав, что ему есть чем поживиться, набирает темп — «раскручивается», «заводится». Он и сам искренне поверил в то, какое счастье — женитьба и как она необходима Подколесину. Самым драгоценным в роли были небольшие остановки, когда Кочкарев на мгновение сам на себя оглядывался и как бы сам себе удивлялся. А финал первого акта был предельно темпераментным. Эфрос попросил даже станцевать «что-нибудь этакое», выдать какое-нибудь антраша, довести до апогея эту сцену и на словах: «Этого только мне и нужно было, только этого мне и нужно было!» — устроить целый танец с присвистыванием, с приплясыванием: «Я добился, я — Наполеон, я — Мефистофель, я всех победил…» Потом вдруг — невероятная пауза, остановка и — прямо в зал тихо и с недоумением: «Только этого мне и нужно было?..» И с тоской в глазах, в изначальном вялом ритме уйти со сцены.

Так замечательно придумал Эфрос построение роли, ее рисунок. Мне надо было его освоить и сделать своим. Я всегда, незаметно для Эфроса, зная, как он не любит характерность, вводил все-таки некоторые облегчающие мне работу приспособления. Эфрос этого не признавал, и мы часто спорили. Он считал, что надо играть «от себя», а мне не всегда это удавалось. Я понимал, что во мне, как во всяком человеке, есть нечто от Кочкарева, однако я не совсем Кочкарев. Мне хотелось добавить что-то совсем не мое: должен же Кочкарев чем-то отличаться, например, от Дон Жуана. Пластика, речь — это само собой, но мне казалось, что я должен помочь себе какой-то деталью, характерностью. Я убежден, что это помогает. В этом смысле для меня чрезвычайно авторитетны М. Чехов и Ф. Шаляпин. Как они умели использовать внешние средства! И вот я тихо, незаметно «выдавал» некоторые внешние приспособления, без которых не смог бы играть роль. Скажем, Кочкареву я добавил шарнирную походку, жокейскую кепочку, которую он надвинет то так, то этак, а позже, репетируя Ракитина в «Месяце в деревне», я обязательно надевал парик. Хотя как раз эту роль я играл максимально от себя, но все же понимал, что Ракитин не может быть лысым.

Надо сказать, что после работы над «Дон Жуаном» и «Женитьбой» Эфрос уже вполне признал меня своим. Тогда театр {122} был в расцвете славы, нас стали приглашать за границу. Можно сказать, что в это время у нас с ним был «медовый месяц». И когда он распределял роли в «Месяце в деревне», я получил роль Ракитина уже в одном составе. Мы начали работу. Методология репетиций была все та же, бесконечно нравящаяся мне: спектакль-разбор, блестяще и талантливо сделанный Эфросом, определение действенной сути пьесы и мгновенные наши пробы еще без текста, но «на ногах». В это время к нам в театр пришли такие актеры, как Олег Даль, Алексей Петренко, Лена Коренева. Интересовался театром С. Любшин — он сидел на репетициях в фойе. (Позже он работал в театре, но, увы, недолго.) Готов был прийти А. Калягин.

Итак, это был пик, но пик, как известно, является одновременно и началом спуска. Во всяком случае, мне кажется, это было так на Малой Бронной, когда ставился «Месяц в деревне», пьеса Тургенева во многом разговорная, литературная. Встал вопрос о сокращениях. Я с самого начала заныл: «Сколько молено говорить? Говорим, говорим…» Предлагал сократить длинные монологи. Но Эфрос не торопился, считал, что сократить всегда успеем. Конечно, его интересовала в пьесе прежде всего фигура Натальи Петровны, которую играла О. Яковлева. Мне кажется, что в этом спектакле у Эфроса уже было большое количество просчетов, поэтому работать в нем было труднее, чем в предыдущих. Я не вполне понимал, почему конструкции декораций должны быть из металла — только для того, чтобы их разобрать в конце, разорив это «дворянское гнездо»? Я не понимал карет, которые вначале были задуманы как Колины игрушки, но Коля исчез из спектакля, а его игрушки застряли на сцене, хотя, мне казалось, были уже совершенно не нужны… Когда я спросил, зачем они вообще, Эфрос сказал шутливо, иронией останавливая мою актерскую наглость: «Критики разберутся». Мне было странно, что все мы одеты в одинаковые костюмы: и доктор Шпигельский — не дворянин и бедняк, и Ракитин… Ушли из спектакля персонажи пьесы как бы второстепенные — доктор Шарп, девушка Катя, Коля и еще кто-то, то есть, как мне казалось, началось то же, что было при постановке «Отелло»: вместо того, чтобы исполнять Девятую симфонию Бетховена с помощью оркестра и хора, Эфрос играл ее всего на двух роялях. В таких случаях классика начинает, как мне кажется, жестоко мстить за себя. Нечто подобное, на мой взгляд, происходило и с «Месяцем в {123} деревне», хотя впоследствии спектакль этот считался очень удачным, его возили в Англию, в Германию; с большим успехом играли в Москве — и всюду была очень хорошая пресса… Но моя душа восставала и сопротивлялась, когда приходилось катать по сцене металлическую конструкцию, крутить ее — одному или со всеми вместе… Мне трудно было судить об этом спектакле изнутри, но потом я сумел увидеть его со стороны, когда он был снят Анатолием Васильевичем на телевидении, к сожалению, очень неудачно. Дело не только в том, что были актерские замены, но телевидение выявило все просчеты: ненужность металлических конструкций, однотонность, одномерность спектакля.

А потом наступил трудный час, проклятый час «Дороги», где вся беда была, на мой взгляд, в инсценировке В. Балясного. Она как бы восстанавливала планы Булгакова о переводе «Мертвых душ» на сцену.

Эфрос начал репетировать, и довольно скоро стало ясно, что эта телега неподъемна, что она не может ехать и не потому, что режиссер бездарен или актеры паршивые, а потому, что сама конструкция инсценировки абсолютно неверна. И вот тут начались наши длительные, жестокие споры с Анатолием Васильевичем. Я, в силу своего характера, все время «встревал»: говорил, например, что не может быть Чичиков равен Автору по интеллекту, а в инсценировке Балясного получалось именно так, поскольку Чичикову были отданы некоторые мысли Гоголя. В этой пьесе Гоголь стал похож на какого-нибудь идеалистически настроенного героя из второго тома «Мертвых душ». На мой взгляд, происходило двойное оглупление Автора, которого в спектакле должен был играть, увы, я.

И вообще в этой инсценировке все было плохо, даже эпизод с «птицей-тройкой», из-за которого у меня тоже был спор с Эфросом. Я говорил, что сам понимаю, куда «прискакала» Русь, и знаю мнение, что мчит Русь-тройка не кого-нибудь, а Чичикова, но если вслушаться в то, с какой интонацией написан Гоголем этот монолог, то ясно, что он верил в эту Русь, перед которой «сторонятся, давая ей дорогу, другие народы и государства». Именно так и надо произносить этот монолог. Слова «Дай ответ…» — это не более чем вопрос и никак не должны звучать, как крик отчаяния: «Дай ответ! Дай ответ! Не дает ответа…» Этот монолог у Гоголя не истерика. В инсценировке он дан в финале первого действия, после того, как Автор «нахлебался» картин русской жизни и {124} впал в отчаяние. Я чувствовал, что мы вступали в неравную борьбу, я говорил: «Анатолий Васильевич! Гоголь превыше нас, и он отомстит!»

Так это, к сожалению, и произошло. Я ненавидел этот спектакль. Работа над ним шла очень долго — два года, и ничего не получалось. Конфликты Эфроса с исполнителями участились, отношения стали сложными. Актеры начали уходить из театра, я еще держался дольше других. Ушли Петренко, Даль, Любшин, Коренева. И вот тут между мной и Эфросом возник конфликт, который, к сожалению, принял у меня уродливую форму. Я умолял его освободить меня от роли, заменить, но он считал, что все это — мое упрямство, и я обязан сыграть… Репетиции шли все более тяжело, конфликты продолжались, они были и общественные, и частные — всякие… Я очень переживал эту ситуацию, писал ему письма, он мне отвечал. Наконец спектакль был сыгран, вышла статья А. Смелянского, довольно резкая, но, по-моему, справедливая. Я к тому времени уже ушел из театра.

Последние постановки Эфроса на Малой Бронной мне, честно говоря, не нравились, а на Таганке я не видел ни одного его спектакля.

И все-таки, несмотря на наши сложные и даже болезненные отношения, я убежден, что жизнь Анатолия Васильевича — это своего рода подвиг. Она была очень плодотворной и очень драматичной. Эфрос первым из наших режиссеров обратился к поискам нравственности в нашей безбожной жизни. Именно это меня всегда сближало с ним и манило к нему. Теперь, когда прошли годы, я должен сказать, что очень многому научился у Эфроса и как актер, и как режиссер. В человеческой памяти хорошее безусловно должно быть превыше всего дурного и самые светлые минуты нашего общения навсегда остались в моем сердце.

## Вера Глаголева И больше никогда[[18]](#endnote-17)

Начну с моей юности. Я не имела никакого отношения к театру, но очень его любила. И ходила только на Таганку и к Эфросу. В Москве ведь так и говорили: «Пойдем к Эфросу» {125} (то есть в Театр на Малой Бронной). Мы шли к Эфросу, старались не пропускать ни одного его спектакля.

Для меня спектакли Эфроса — это фейерверк. Фейерверк искусства. Особенно актерского. И однажды, в то время, когда я уже снималась в кино, мне вдруг позвонили в Сочи, где я была в экспедиции, и сказали, что Анатолий Васильевич Эфрос хочет пригласить меня на картину. Я, конечно, очень обрадовалась. Кроме его спектаклей я знала и любила книгу «Репетиция — любовь моя» и всегда завидовала актерам, работавшим с Эфросом.

Я приехала в Москву. Пришла в студию. У меня был уже некоторый съемочный опыт и я знала, как обычно проходят пробы. Но то, что я увидела тогда, меня просто поразило. Такого я не наблюдала ни до ни после и уже, наверное, никогда не увижу! Это мог позволить себе только А. В. Сейчас я понимаю, что ничего особенного не происходило. Но в тот момент мне казалось, что совершается что-то ужасное! Почему? А потому, что Эфрос собрал вместе, в один день всех предполагаемых исполнительниц роли Вари для фильма «В четверг и больше никогда». В кино это принято считать неэтичным — стараются, чтобы артисты не встречались друг с другом.

Я села рядом с целой группой девушек, всем нам дали почитать сценарий. А. В. даже и не говорил со мной до этого — ни о роли, ни о фильме… В общем, ситуация забавная. Через некоторое время нам сказали: «Прочитали? Давайте начнем». Пробы снимались на монитор. Тогда это было редкостью.

Мы в коридоре перед комнатой монитора. Нас уже человек пятнадцать. И тут начали подходить новые! Это было потрясающее зрелище! Объявляют: «Студентки МХАТа». Мимо нас идут человек десять студенток. «Студентки ВГИКа». И так далее… Словом, идут целые партии.

При этом удивила свобода и даже естественность атмосферы. В наш тесный коридор вышел А. В., улыбаясь, как только он один умел, чуть грустно и опустив глаза и при этом поразительно обаятельно. Он сказал: «Поймите, вас много, а роль одна. И я не делаю из этого тайны».

Первой пробовалась Лена Цыплакова. Ей дали кусочки из сценария. А мне, когда я вошла и села, Эфрос предложил: «Ну, Вера, давайте-ка что-нибудь этакое, импровизацию». {126} В душу закралось подозрение: «Почему он не дает мне отрывки из текста? Не к добру…» Эфрос обратился к ассистенту: «Ну‑ка, отнимай у нее часы, будто ты бандит!» Ну и дальше пошло в этом роде — на первый взгляд полная ерунда, не имеющая отношения к фильму.

«Черт возьми, — думала я. — Ведь некоторых он пробует по-настоящему, дает читать монологи из текста и т. д.». (Об этом я могла судить, поскольку А. В. разрешал всем желающим просматривать на мониторе только что отснятый материал.)

Сейчас я понимаю, что способ пробы, предложенный Эфросом, был замечателен. Ты мог живо и свободно показать «свое», индивидуальное, не стремясь «отыграть» дежурный выданный кусок текста, помня об очереди в тридцать человек за спиной.

А тогда я расстроенно посмотрела съемку — свою и других — и ушла, уехала из Москвы.

Через какое-то время пришла телеграмма, где было сказано, что меня утвердили на роль. Я до сих пор не знаю, почему меня? Думаю — это просто везение… Ну и, конечно, счастье!

Очень скоро, когда я поехала на студию примерять костюм (до непосредственной работы), Эфрос неожиданно предложил мне роль Верочки в спектакле «Месяц в деревне», который он ставил на Малой Бронной. И тут я совершила самую большую ошибку в своей жизни. Я отказалась. Потом, во время съемок и озвучивания, Эфрос возобновлял разговор о театре. Но обстоятельства моей жизни в то время складывались так, что думалось — правильнее отказаться.

До моего приезда на съемки А. В. не говорил со мной о роли. А я ждала разговора, не понимая, как можно без этого обойтись.

Снимали мы фильм в Пущино, в лесничестве. А. В. жил прямо там, а мы — на другом берегу Оки. И никаких профессиональных разговоров, которые обычно ведутся в несъемочное время, у нас с ним не было.

Первый съемочный день. А. В.: «Вера, ну что… Пройди по комнате вот так, здесь подними платок и уходи». В другой раз неожиданно: «Вылези в окно с ногами и, сидя на подоконнике, говори монолог». Вылезла, сделала. Следующий кадр. А. В.: «Спрыгни с окна». Я думала: «Что же такое делается, почему он ничего не объясняет, где же его режиссура, где его знаменитая работа с актером? Ведь он же “актерский” {127} режиссер!» Я-то полагала, что мы будем репетировать с утра до ночи. И так изо дня в день.

Раньше я встречалась с другой режиссурой, когда в каждой сцене передо мной ставились конкретные задачи. А здесь нам говорили о физических действиях, пространственных передвижениях. И больше как будто ни о чем. Казалось, что Эфрос движет нами, как гроссмейстер фигурами на шахматной доске. Он-то сам точно знал, чего хочет от актера.

Конечно, я с самого начала играла не бессознательно. Сценарий Битова был мне ясен. Вскоре я поняла и принцип работы Эфроса. Его устраивала моя органика, мой типаж. Догадавшись, что А. В. в фильме именно это нужно больше всего, я оставила свои сомнения. И играть мне стало легко и приятно.

Мне кажется, и с другими актерами, снимавшимися в нашем фильме, он работал так же, как со мной. Его контакт с И. М. Смоктуновским был просто удивительным. И. М., например, говорил: «А давайте я здесь сделаю так, а тут вот это отчебучу!» И А. В. ему все разрешал. Ведь Смоктуновский играл чудаковатого старика и мог позволить себе многое. Это, казалось, был поток бесконечной актерской импровизации.

Видимо, Эфрос подобрал для фильма актеров, которые устраивали его как человеческие типы. И моменты их самовыражения, непосредственные реакции и просто типажную естественность он использовал в фильме в полной мере и очень точно.

Естественно, мы работали под бдительным оком режиссера, но совершенно не ощущали на себе его давления.

В театре А. В. часто показывал, проигрывал актерам какие-то моменты их роли. В кино — никогда. Один только раз, когда у Олега Даля что-то не получалось, он ему чуть-чуть подсказал, немножко его подтолкнул.

Работать с Эфросом было замечательно просто. Он брал нас и вел за собой. Брал такими, какие мы есть. А идти за ним было бесконечно интересно, увлекательно.

Два месяца съемок для всех участников были почти что временем отдыха. Мы сделали фильм раньше срока. Натужного напряжения работы, как часто бывает в кино, совсем не ощущалось. Всем все удавалось, все давалось легко — так мне казалось тогда и так запомнилось. Атмосфера внутри группы и на съемочной площадке была на редкость доброжелательной. Наши профессиональные отношения строились {128} на поразительно естественной человеческой основе. А главное — мы верили ему. И верили безоговорочно. Теперь это редко встречается.

## Александр Калягин Ясность[[19]](#endnote-18)

Висит у меня дома фотография: Эфрос, Вертинская и я дурачимся и смеемся. Если кому-нибудь сказать, что снято это во время репетиций спектакля «Живой труп», никто не поверит. Я понимаю, что здесь изображена, так сказать, пауза, но ведь пауза вытекает из чего-то! Такая пауза вытекает… из атмосферы работы. Да, вот так у нас проходили репетиции. А ведь это Толстой.

Я довольно много прочитал, чтобы понять, что такое «Живой труп». Но ни один литературовед, ни один человек мне так ясно не рассказал о Толстом и о Феде Протасове, как Анатолий Васильевич Эфрос. Именно *ясно* — другого слова не могу подобрать. Сложными ходами, но удивительно *ясно*.

Должен сказать, что роль очень мучительно вызревала. Возможно, не прямое мое это дело — играть Федю Протасова. Слишком многое в себе нужно было преодолеть. Опыт ролей был не тот. Вроде бы опыт жизни тот, а опыт ролей не тот. Мы пробовали и так и сяк, подходили к роли и с той стороны, и с этой. Я понимал, что Анатолий Васильевич мучается, и мне было неудобно, хотелось как-то оправдать себя перед ним… Это было совсем не похоже на прекрасные репетиции «Тартюфа», где он, выстраивая спектакль, ждал от актеров навара импровизации, и мы зажглись в конце концов. От того, что уже было вместе с ним наработано, произошло это прекрасное самозажигание. В «Живом трупе» все было не так. Он предлагал мне то одно, то другое, я пробовал и, слава богу, не испугался неудачных проб, все же разгадал, зачем все эти бесконечные варианты нужны. Он познавал мой драматизм. Он чувствовал, что я смогу поднять эту драматическую роль, он верил в меня.

И вот на одной из репетиций Эфрос взял в руки пистолет — реквизиторский пистолет, из которого должен застрелиться Федя, взял этот пистолет и прошел роль Феди целиком, с начала до конца. Репетиция остановилась. Актеры {129} сидели раскрыв рты. Сидели Прудкин, Пилявская, Вертинская и другие. Мы слушали и смотрели какую-то детективную историю, любовную, драматическую историю, — очень ясную, потому что он так ясно все прочертил, так блистательно сыграл! Он не выпускал из рук пистолета, держал его как-то очень обыкновенно — как мы обыкновенно берем чашку чаю или вынимаем платок. Это не холодный металл, не то, что обжигает, не то, что опасно — не дай бог, будь осторожен, что-нибудь случится и т. п. Пистолет был продолжением его руки. Анатолий Васильевич показал всю судьбу Феди, стуча этим пистолетом то по столу, то по ноге, то по груди. Это было и страшно, и прекрасно, и какая-то «не свобода, а воля» была в нем, и такая ясность…

Показ произвел на всех ошеломляющее впечатление. Я не скажу, что именно с того дня я сдвинулся с места, нет. Но очень многое стало ясно. И к этой ясности я приближался потом с каждым спектаклем все ближе и ближе. Мне кажется, что роль Феди Протасова я мог бы играть всю жизнь. Я очень любил наш спектакль, и мне было больно, когда его сняли.

… Не знаю, стоит ли признаваться в этом, но временами я был влюблен в Эфроса, как женщина. Вроде бы смешно так говорить, но когда получаешь просто физическое удовольствие от человека, который присутствует рядом, молчит или рассказывает, когда каждый жест любим, когда в его тихом голосе слышишь малейший звук и любишь и понимаешь этот звук, — как это назвать, что это такое?

Я думаю, что Эфрос не просто наложил отпечаток на мою жизнь, нет, он во многом перевернул мое представление о профессии и о мастерстве. Сейчас я сам занимаюсь педагогикой, и все время у меня перед глазами маячит этот человек. Как он нужен сегодня людям культурным, высокопрофессиональным! Все, что он говорил о профессионализме, стало для меня программой, которую я чем дальше, тем больше обдумываю и понимаю.

Мы сложными путями шли друг к другу, но, придя, были в работе как любовники, как мужчина и женщина, которые, намаявшись по разным углам жизни, вдруг встретились. Мы шли навстречу друг другу. Очень сложными путями, повторяю, но именно навстречу друг другу.

Я ведь иногда закидывал удочки через других актеров, еще когда у меня во МХАТе жизнь не очень-то прорисовывалась, {130} когда неясен был мой путь. Я хотел работать только с Эфросом. Понимал, что и у него могло быть несладко, и у него сложности, и не обязательно я приду к нему и буду сразу играть, но все-таки закидывал удочки… До меня доносилось — «нет, он сейчас не может». Он вообще не мог взять никого на Малую Бронную, ведь он был не главный, и никаких прав у него не было. Думаю, от этого бесправия в конце концов он и страдал больше всего. Все остальное — следствие. От двусмысленности своего положения страдал. Крупнейший режиссер — а прав никаких.

Я играл только в двух его спектаклях. Но до этого была работа над «Гамлетом». Недавно я вынул книгу — пьесы Шекспира, которую не доставал уже много лет — со времени репетиций и съемок «Гамлета». Пьеса вся в пометках, очень густо. Первое, что мне пришло в голову: все эти тексты, которыми испещрена пьеса, вложены в меня, как программа в компьютер. И если я посижу над ними подольше, то вспомню все. Эфрос заложил данные, по которым очень легко найти дорогу к мысли, мучившей его, когда он начинал работу над «Гамлетом». Это было за год до «Тартюфа».

Для меня самым потрясающим было то, что с человеком, которого я так давно добивался, мы встретились не на проходной роли, не на эпизоде. Мне позвонили с телевидения и сказали: «Вас ищет Эфрос». Меня пригласили на роль Гамлета. Начались репетиции. Естественно, я очень боялся. И очень хотел понравиться, доказать, что он выбрал меня не зря. И от старания ему понравиться, от желания, чтобы ему было легко со мной, я был актером, который не успевал переваривать его замечательные мысли. То есть не было процесса и проживания, а сразу игрался результат. Эфрос показывал тенденцию, я ее схватывал и повторял в точности его показ. Поэтому репетиции были вначале такими: я был очень исполнительным, а он бесконечно терпимым. Он никогда не думал о том, что это был рискованный шаг — взять на роль Гамлета Калягина. Он намеревался терпеливо работать, разбираться. Мы работали у него дома, мы работали в Театре на Малой Бронной. Таня Догилева должна была играть Офелию.

Я уверен, что во время этой тяжелейшей работы пришло взаимопонимание, что мы уже тогда понравились друг другу. Съемки были прерваны в тот самый момент, когда я входил в творчество, когда я уже отвечал за себя, когда перестал {131} бояться. Все прекратили приказом свыше. И я, и сам Эфрос кого-то не устраивали. Мы сняли только несколько пробных сцен.

Гамлета он трактовал необычно. Делал очень моим. Это вообще удивительная его черта — адаптировать свою концепцию к исполнителю, подчинять ее актеру. Его Гамлету — под сорок лет, но это большой ребенок, которого обманули. Он исходил из моих человеческих, психологических данных. Во всяком случае — мне было очень удобно. Ведь Гамлет изначально не моя роль, в ней не было для меня магнита, и своего видения образа я сперва не имел. И вдруг на репетиции я почувствовал: какой же это *мой* автор — Шекспир. Фантастика! Текст становился *моим*, по *моему* росту. Для меня, кстати, загадка — сильно ли влияла индивидуальность актера на его начальную идею? Я видел только, что все было органично. Он вообще все делал органично.

Наши отношения были в итоге прекрасны, сейчас им уже подведена черта. Так случилось, что я узнал идеальную психофизическую совместимость человека с человеком. А что может быть сложнее этой проблемы — совместимости актера с режиссером?

Анатолий Васильевич очень не любил вводов — был верен своим актерам, даже если у кого-то что-то не получалось. Он или ждал, что получится, или мирился с результатом, но никогда не шел на замены. Он из тех режиссеров, которые ценят биологические связи людей — в нашей работе это очень важно: привыкание к голосу, капризам человека, к его физиологии.

Повторяю, вся легкость наших отношений, вся приподнятость наших отношений (а так было даже в самых трудных репетициях) основывалась на том, что мы шли навстречу друг другу. Намаявшиеся люди шли, поверьте мне. Каждый со своими сложностями, со своим багажом — и вдруг встретились.

Еще одно меня поражало. Я приходил к нему домой, мы закрывались в его комнате, он брал текст, ясно-ясно его читал, но самое удивительное было то, что, разбирая драматический кусок, он вдруг начинал смеяться!.. Меня всегда потрясала эта несуществующая граница, этот внезапный переход, это невероятное чувство юмора и отсутствие всякого ханжества. Перейти от трагедии к юмору для него было так же естественно, как перейти из одной комнаты в другую. {132} Прочитает самый серьезный текст, вдруг что-то сострит и сам рассмеется… Я даже думал — может, это он специально? Может, это такая методология? Ведь и правда, профессионал должен уметь моментально переключать себя с одного на другое, что-то сбросить и во что-то противоположное окунуться.

А теперь я понял — это нормально. Эти контрасты и в жизни нормальны, только мы их не замечаем, а на сцене привыкли делить все по жанрам, по полочкам. Нет никаких полочек в искусстве, нет никаких границ, просто надо быть вот таким динамичным и гибким.

Когда мы начали разбор «Тартюфа», я, как ученик, записывал все на полях пьесы или между текстом.

Анатолий Васильевич разбирает, а я записываю. На следующий день прихожу, читаю роль так, как записал: эту реплику нервно, эту — смешно, эту реплику надо быстро, тут — пауза. А Эфрос вдруг взял и все переиначил.

Там, где смешно, оказывается, надо драматично; там, где пауза — наоборот, никакой паузы быть не должно, а должна быть невероятная стремительность; там, где самое серьезное, — надо обязательно рассмеяться и еще сделать так, чтобы публика тоже обязательно рассмеялась. Я зачеркнул все на полях и стал писать заново — режиссер пробует, я за ним прилежно пишу.

Проходит несколько репетиций, и опять все переиначивается. Тогда я плюнул и ничего больше не стал записывать, просто даже ручку не стал вытаскивать. Понял, что передо мной режиссер, который уверен, что общается с профессиональными людьми, ждет от них готовности, притом, что сам четко знает, что ему нужно.

Он пробует наши возможности. И ждет, чтобы мы сами их почувствовали по-новому. Вот этого, клянусь вам, почти никто не умеет из тех режиссеров, с которыми я общался.

Со стороны могло показаться — он не знает, чего хочет, и потому мучает актеров. Но это было совсем, совсем не так! Во-первых, он как-то весело нас мучил, а мы непринужденно и весело мучились. А во-вторых, по-моему, мы друг другом любовались.

Ту потрясающую репетицию с пистолетом я никогда не забуду. Не забуду, как он бросил этот пистолет, то есть не бросил, а стукнул им об стол в конце и сказал нам: «Ну, теперь {133} понятно?» Сказал не насупив брови, а улыбнувшись какой-то невероятной улыбкой. Ну, мол, давайте!

Теперь можно признаться, что я не только брал у него, не только следовал его анализу, но и копировал его.

Копировал буквально его физиологию — ведь вот эти пальцы не придумаешь, он их так интересно растопыривал, и я их взял для своего любимого Оргона. Совсем другие руки были у него во время того показа с пистолетом — и я взял пластику его рук. Это не просто копирование, это что-то другое. То, что дается любовью и проникновением.

… Мне повезло. В детстве у меня был Райкин, а потом — Анатолий Васильевич. Да, по-настоящему — эти два человека…

## Анастасия Вертинская Мастер[[20]](#endnote-19)

Я полагаю, потомки с удивлением обнаружат в нашем поколении досадное отсутствие способности ограждать великих творцов от мелочных притязаний и жестоких ударов. Поразятся умению низводить подлинных просветителей искусства с их законных пьедесталов и бесконечному стремлению водружать на их места неких временных «божеств», «лидеров» и т. п. Время, к счастью, все расставит по своим местам.

Кем же был для меня человек, чье имя произносится сегодня с горьким оттенком чувства несправедливости, незаслуженно доставшейся ему под конец жизни?

Подобно тому, как в детстве не успеваешь загадать самое сокровенное желание, пока падает с неба звезда, так и тут я не успела задать Мастеру тысячу вопросов, узнать от него волшебные тайны искусства, хранителем которых он являлся. Если бы знать!..

Анатолий Васильевич Эфрос появился во МХАТе и предложил к постановке несколько названий. Через некоторое время мы узнали, что он начнет работу над мольеровским «Тартюфом». Как теперь мне кажется, Эфрос уже тогда искал пристанища. Для него эта работа во МХАТе не была просто переменой актеров. Он был на удивление ровен и спокоен в разговорах о Театре на Бронной, хотя мы знали о его неладах с труппой. Что-то было болезненное в этом спокойствии, {134} как будто он понимал, что никогда уже не вернется туда, где осталось так много сделанного им. Так началась его «эмиграция», в которой он еще успел обрести успех и любовь зрителей, восторг учеников и радость творческих содружеств. Он искал тогда любви и понимания, без которых невозможно было его творчество, и нашел все это в тех давних уже репетициях «Тартюфа». В этом отношении наш союз был незабываемо прекрасен.

Я никогда в жизни не видела, чтобы режиссер был так сильно влюблен в актеров, чтобы любовь была столь сильным катализатором искусства. Вообще, по-моему, лишь в том заключался его режиссерский метод, что он какими-то очень простыми приемами высвобождал энергию актерского мастерства.

«Тартюф» буквально завертел нас в вихре фантазии, импровизации, он внес в нашу актерскую душу счастливую удовлетворенность профессией, словно мы напились живой воды и стали богатырями, ощутив небывалую силу и уверенность.

Репетиции Эфрос проводил энергично, почти не давая нам продыха и совершенно не заботясь о перерывах. «Она — самая умная, ваша Эльмира», — говорил он мне. «Так не бывает в комедии, — отвечала я, — так будет скучно». — «А как не скучно?» «Она — самая наивная», — предлагала я. «Ну, хорошо, — упрямо отвечал Эфрос, — пусть будет самая наивная и самая умная одновременно». Я соглашалась. А вообще он почти не спорил с нами. Только как-то незаметно сочинял свой спектакль, и вот мы уже знаем мизансцены первого и второго актов и почти нет в группе человека, который не знал бы текст. Может быть, лишь за исключением Саши Калягина.

К Саше — особая любовь, почти обожание. Когда Саша репетирует Оргона, Эфрос хохочет до слез и все время выбегает на сцену что-то добавить или показать. Но на самом деле я думаю, что он просто как ребенок рвался в общую игру. Когда он записывал замечания актерам, они делились на те, что были «до появления Саши» и «после ухода Саши». И звучали они примерно так: «Здесь нужно выйти отсюда и немного раньше сказать реплику, потом вышел Саша, и я не помню, что было дальше. А потом Саша ушел, и я записал еще несколько замечаний». Мы все злимся, ревнуем его, шумим, недовольствуем, требуем хоть чуть-чуть выстроить и {135} нам роли. Эфрос отмахивается от нас, как от назойливых мух, уверяя, что все мы и так — таланты. Нина Гуляева злится, я рыдаю и намереваюсь отказаться от роли, а он все видит и, посмеиваясь, лукаво ждет от нас всех этих обычных актерских проявлений, всех этих театральных «бурь», «скандалов», «отказов», готовый на все, только не на разрыв любовных отношений. И вот постепенно все наносное стихает. Мы уже и сами чувствуем, что каким-то неведомым способом и незаметно для нас все роли выстроены и дальнейшее зависит уже только от нас самих.

Так получилось, что нам часто приходилось менять репетиционные помещения, мы переходили из больших комнат в маленькие, а это совсем немаловажная вещь — другое распределение актеров в пространстве. Но когда мы вышли на сцену, мы растерялись. Не было вокруг ни стульев, ни столов, за которыми можно было прятаться, ни широких подокончиков, на которые можно было взбираться. Пространство сцены пугало своей пустотой. Однажды я, прячась от Тартюфа, спрыгнула в суфлерскую будку и оттуда обратилась в зал с текстом: «Ну, что вы все сидите, смотрите?» Эфрос был доволен и просил оставить эту мизансцену. Но я сомневаюсь: «Молено ли в Мольере позволить себе выйти из образа и обратиться в зал, это ведь не Шекспир, который допускал апарты?..» Эфрос комически закатил глаза, приняв выражение «исследователя-театроведа»: «Видите ли… (долгая пауза) … вам — можно».

Поразительна была легкость, с которой он обращался с драматургией веков.

Однажды я вышла на сцену уже в костюме. Это было платье, сшитое из настоящей старинной парчи, и весило оно, наверное, килограммов десять. Увидев меня в этом платье, Анатолий Васильевич пришел в ужас и замахал обеими руками: «Нет, нет, Настенька, ни в коем случае не надевайте это платье! Вы так порхали в своей репетиционной юбке, а теперь вы в этом платье — тетя…» Я поняла тогда, что должна «порхать» и в этом десятикилограммовом платье…

Когда мы уже почти завершили работу над спектаклем и шли прогоны, однажды какой-то очередной прогон был очень неудачным: такое, увы, бывает в каждой работе. В этот день мы все путались в мизансценах, забывали текст, раздражались, перебивали друг друга бестактными замечаниями, агрессивно обвиняя партнеров в неудаче, боролись за первенство. {136} После прогона, спускаясь в зал, еще не остывшие актеры ждали бури. Еще секунда — и вспыхнули бы обидные обвинения и взаимные упреки. Но Эфрос повертел в руках свои записи и отложил их в сторону. Помолчав, он сказал: «Знаете, а мне понравилось. Все было не так уж плохо. В этом прогоне что-то было. Вы были как разъяренные тигры в клетке, даже страшно стало». Не знаю, как другим, но мне стало стыдно. Уж лучше бы он отругал нас. Это было то самое воспитание добром, которое я знала в детстве, — именно так воспитывал нас отец. Когда я делала что-то плохое, он говорил, что это не я виновата, конечно, это злая волшебница меня попутала. И от этих слов расцветало в душе только хорошее. Вот и у Эфроса в момент наших неудач проявлялась невероятная широта души, этим он часто напоминал мне моего отца.

Я никогда не видела Эфроса злым, раздраженным, кричащим. Мне кажется, он чувствовал себя с нами как дома, и мы берегли его покой. И тогда, после премьеры «Тартюфа», и потом, после премьеры «Живого трупа», передавая ему мнения об этих спектаклях, мы старались пересказывать только хорошее, а неприятное облекали в ироническую форму, чтобы вместе с ним посмеяться над теми, кто плохо отозвался о нашем спектакле…

После премьеры он подарил мне афишу, на которой на писал: «Настя, я думал, Вы — штучка, а Вы — актриса». На что я ответила: «Нет, я не возьму от вас афиши с такой глупой надписью. Никакая я вам не штучка». И тогда он взял вторую афишу и написал: «Актрисе — от штучки…»

Держался Эфрос во МХАТе независимо. Только однажды он был сверхсерьезен, когда «Тартюфа» смотрел Ефремов. Он сухо сказал нам тогда перед прогоном: «Играйте, как обычно». Потом мы с Сашей Калягиным видели Ефремова и Эфроса о чем-то серьезно беседующими. Саша сказал тогда с нежностью: «*Наши* разговаривают». Они оба действительно были *наши*, а мы были *их* дети. Только один так трагически ушел от нас не простившись, а другой так же трагически изгнал нас не колеблясь.

Мне кажется, Ефремов очень любил Эфроса, и тот в свою очередь платил ему тем же. Хотя каждый из них как будто не признавал искусства другого. Впрочем, так уж у нас в России заведено: при жизни — соперничество, после смерти — {137} братство. Ефремова потрясла смерть Эфроса, он долго не мог прийти в себя, как будто они о чем-то не договорили.

Работа над «Живым трупом» через год после «Тартюфа», увы, не стала для Анатолия Васильевича и мхатовских актеров привычной радостью. Мы еще порой шутили по старинке, пытаясь веселить его, но видно было, как падало его настроение. Попав на огромную, бескрайнюю сцену на Тверском бульваре, он буквально ежился от размаха и удали строителей театра. Он то садился далеко в зале, то приближался к нам, то просто ставил стул для себя на сцене, сидя у нас на носу. Ему было неуютно на этой сцене, он старался приблизиться к нам, сблизить и нас, но на сей раз это было очень трудно. Мизансцены-дистанции, которые он так любил, не срабатывали, разбивая зрительское внимание. Быстрые, экспрессивные переходы актеров занимали слишком много времени. Дойти от портала до портала быстро не получалось. Привычная и налаженная комнатная репетиция не переносилась на сцену. Прекрасен был, пожалуй, лишь разбор ролей Феди Протасова и Лизы. Эфрос нашел между ними ту самую любовь-муку, когда и вместе — не жизнь, и врозь — тоска. На одной из репетиций Анатолий Васильевич сказал мне: «Федя для Лизы — ребенок-калека, ребенок-урод. Она бьется над ним из последних сил, жалеет его. Но он ее мучает так сильно, что иногда она думает: “Уж лучше бы он умер”. А когда узнает, что он утопился, не может простить себе свой грех, что желала ему в мыслях смерти. Узнав же, что Федя жив, она пошла бы за ним в ссылку во искупление этого греха, да он избавил ее от этого». Как это жизненно! Как точно! Как по-толстовски! «В этой трагедии хороших людей: Феди, Лизы и Каренина, — говорил Эфрос, — нет ничьей вины, есть только вспышки чувств: стыда, тоски, любви, и есть последняя вспышка — Федино самоубийство». Так и в жизни мы не можем разорвать окончательно наши связи. Они вопреки нашим усилиям тянут нас назад, провоцируют наши чувства, ослепляют ненависть любовью. А сколько страстей обнаружил Эфрос в сцене суда! Никогда я не видела такого Толстого. За внезапной, как удар хлыста, встречей — вся жизнь в ее великой правде.

Как-то мы договорились с Анатолием Васильевичем встретиться и поразмышлять о будущих творческих планах. Комнаты здания на Тверском были заняты; и в результате долгих поисков мы забрели в партком. Эфрос долго устанавливал {138} «мизансцену» нашего разговора. То усаживался на высокий стул, а меня просил стоять перед ним, то садился под портрет вождя революции и, грозно скрестив руки, вопрошал меня, где я была в 18‑м году. Я отвечала, что меня еще не было на свете, а он уверял, что уже была. Затем просил меня сесть на стул секретаря парторганизации, а сам робко стучался в дверь. Так, шутя, он убирал неловкость обстоятельств. Эфрос чувствовал всю пошлость ситуации, когда режиссер вызывает актрису к себе в кабинет для разговора, и юмором старался преодолеть «чаплинское» неравенство между нами. Он всегда соблюдал дистанцию в общении с актерами, но всегда сохранял равенство и уважение по отношению к другой творческой личности.

В результате мы «приземлились», кажется, на подоконник, и Эфрос стал говорить о своих планах, называл пьесы, которые хотел бы поставить, и наконец упомянул «Бурю» Шекспира, которую я очень люблю. Но он считал, что в ней нет для меня роли, так как Миранда, как он сказал, — роль для девочки. Я же попросила Анатолия Васильевича разрешить мне сыграть роль Ариэля. Ведь Ариэль — это дух, а дух не имеет пола и возраста. Кроме того, у Ариэля в пьесе три превращения: он меняет свой облик на богиню плодородия Цереру, на Нимфу и, наконец, на Гарпию. И все три воплощения — женские. Реакция Эфроса была поразительной, я никогда не видела у него такого лица. В глазах его что-то дрогнуло, и я увидела, что от этого моего предложения он как бы взлетел. И тогда я сказала, что могу научиться кататься на роликах, чтобы мой Ариэль не бытово и скучно двигался по сцене, а мог летать, скользить в пространстве. И тут у него буквально задрожали брови! Он мгновенно подхватил идею Ариэля на роликах и уже сам, подобно духу, носился по пьесе, сочиняя спектакль.

«Бурю» во МХАТе ему поставить не удалось. Ефремов настаивал на работе с молодежью театра, Эфрос хотел работать с ведущими актерами, и они не сговорились.

Прошло некоторое время, и Святослав Теофилович Рихтер пригласил Эфроса поставить «Бурю» на «Декабрьских вечерах» в Музее имени Пушкина. Так мы в третий раз встретились в работе. Эта работа Эфроса была совершенно неожиданной. Холодный белый зал с колоннами призывал нас к строгости. Портреты вельмож XVII века смотрели со стен с аристократической снисходительностью. Казалось, что действие {139} в стенах музея должно быть академически чинным. Эфрос разрушил это представление. Конечно, кататься на роликах в этом помещении у меня не было возможности, но эксцентричность моего предложения осталась у него в памяти, и он пошел еще дальше, предложив мне сыграть сразу две роли — Просперо и Ариэля. Я не была готова к этому и возразила: «Я ведь не Сара Бернар, чтобы играть мужские роли». На что он шутливо ответил: «Почему? Вы — Сара Бернар». И, конечно, все сделал по-своему, а я ему подчинилась. В спектакле участвовали студенты ГИТИСа, его ученики. Они начинали действие. Робкие звуки, извлекаемые трением разноцветных воздушных шариков, постепенно усиливались и начинали раздражать слух. Их скрежет нарастал, и вот уже в него вплетался свист ветра, истерические крики чаек. Рок-группа подхватывала звуки ударными, и внезапно разрушительная волна грохота обрушивалась на зал. Так начиналась «Буря». Как нашел он эту форму звука? Как посмел в торжественном хранилище искусств нарушить покой гробниц и гулкую тишину залов? Прибежала бледная смотрительница, потребовала немедленно прекратить репетиции — могут лопнуть амфоры. Это требование вызвало у Эфроса совершенно детский восторг — как это здорово, что амфоры лопаются от нашего искусства.

Помню, он был как-то удивительно грозен в эти часы репетиций, резко собирал внимание актеров, плотно выстраивал композицию сцен, соединяя текст Шекспира с божественной музыкой Перселла. А мне чудилось, что это еще не буря, а лишь разминка мастера перед предстоящей ему бурей. Подобно шекспировскому Просперо, исчислившему по звездам день возмездия, казалось, и Эфрос ждал своего часа. В этом ожидании была уверенность в силе, бесстрашие и великое знание тайны стихий. Его положение «изгнанника» было воистину шекспировской драмой. Но он был выше мелкой людской враждебности, знал, что придет время, и буря прекратится, море утихнет и все в мире уравновесится. И это возвышенное милосердие роднило его с «Бурей» — шекспировским завещанием.

Какого рода постоянство заставляло меня всякий раз откликаться на его зов? Наверное, это было не только желание работать вместе. Что-то в этих встречах было более существенное. Помню с детства: искусство рождается в муках. Это — как лозунг, Но неужели можно творить в радости, в {140} любви, в покое и простым постигать сложное? И если да, то что же такое вся моя прежняя жизнь? Уж не ошибка ли?

Анатолий Васильевич сдвинул в моей душе целый пласт укоренившихся понятий по отношению к театру. Он создал совсем иную человеческо-творческую связь, профессиональные приемы или режиссерский метод не играли здесь никакой роли. Мне кажется именно в этой связи — «зерно» его учения. Может быть, только это и давало творческие плоды. Он рождал в актере *веру*. Не важно было, какую он предлагал роль — маленькую или большую, главную или второстепенную, — я уже не размышляла. Я знала: работать с Эфросом означает обрести веру в театр и в свои возможности.

На сей раз его звонок застал меня врасплох. «Прекрасное воскресенье для пикника» Теннесси Уильямса в Театре на Таганке. Роль Доротеи. Это был год, когда Ефремов справедливо потребовал от труппы играть спектакли первыми составами. Нагрузка моя во МХАТе увеличивалась, и Ефремов запрещал мне репетировать на Таганке, опасаясь срыва репертуара. Эфрос пришел ко мне домой, сам прочел пьесу и, как всегда, нафантазировал весь спектакль. Я была в нерешительности. Пьеса не произвела на меня сильного впечатления. Роль показалась сложной, она требовала много сил, серьезной работы и сосредоточенности. Эфрос почувствовал мои колебания и дал мне несколько дней на размышление. Похоже было, он не надеялся на мое согласие. После его ухода у меня появился неприятный осадок, в его всегдашней улыбке было что-то обреченное. Я знала, что его жизнь в Театре на Таганке была трудной. Труппа бурлила, не все принимали приход Эфроса в театр, кое-кто из актеров ушел из театра совсем. Атмосфера была напряженной. Спектакль «На дне», поставленный Эфросом на Таганке, был кристально ясен по режиссуре и поразил меня своим новаторством и мощью. Но актерское исполнение огорчило, очевидно, тягостная атмосфера не привела к общему вдохновению.

Мы часто притязаем судить творческую личность по своим законам, не отдавая себе отчета в том, что мы ей не равновелики. Последние годы Эфроса на Таганке были трагическими. Они не принесли ему ни счастья, ни славы. Он сам чувствовал и понимал это. Таганка, как одичавший бездомный пес, рвала цепь, невольно приковавшую ее. Она рычала и ощетинивалась на всякого, кто приближался к ней, кроме хозяина. Приручить этого пса было нельзя, даже стерпев {141} его укусы. Глупо влезать в чужую жизнь, но всякое осуждение Эфроса в те годы вызывало во мне чувство обиды. Я понимала, в «Пикнике» могла бы сыграть любая актриса театра, но он звал меня, может быть, для того только, чтобы рассеять тягостную атмосферу недружелюбия.

С тяжелым сердцем, услышав от Ефремова резкое «предательница», я не сразу, но твердо протянула Эфросу свою руку.

Мы довольно быстро выпустили «Пикник». Как всегда, более всего Эфроса занимал анализ чувств, в данном случае — чувства одиночества четырех женщин, и он был поразительно глубок в своем анализе. Но у Теннесси Уильямса в пьесах всегда присутствуют еще и некие психопатологические мотивы. Это и оказалось камнем преткновения, далеким от нас и от Эфроса. Мы, четыре актрисы — Демидова, Яковлева, Славина и я, — были совершенно разными индивидуальностями, но при благоприятных обстоятельствах могли бы стать актрисами театра Эфроса, могли по-настоящему соединиться в работе. Наш спектакль этой возможности до конца не использовал.

Бывают режиссеры, которые наваливают на себя работу по сочинению автобиографии героя. Эфрос не любил делать за актера эту домашнюю работу. Ему это вообще, кажется, было неинтересно. Он любил характеры зыбкие, неуловимые, непредсказуемые, поэтому избегал подробных объяснений обстоятельств жизни героев за рамками пьесы. Зато скрупулезно разрабатывал эмоциональную структуру характера, искал моменты взрыва чувств, выстраивал перепады настроений, всегда при этом точно выявляя причины. Меня восхищало его свободное отношение к мизансцене. Казалось, он доверяет актеру все пространство сцены, настолько важны для него были свободные, переменчивые и динамичные переходы. Мне кажется, он жизнь воспринимал именно в движении.

Он всегда был окружен огромным количеством поклонников и поклонниц. Я помню, сколько людей сидело на его репетициях — актеры разных театров, критики, студенты, приезжие из других городов, исписавшие за ним целые тетради, фиксируя каждое слово, каждое движение. Порой мне казалось, что они, как Левий Матвей у Булгакова, все ходят и ходят за ним, пишут, пишут, но все не то… У него было много учеников и среди актеров, и среди режиссеров. Но он не {142} был хорошим педагогом в обычном смысле этого слова. Он был в состоянии сдвинуть в чужих душах какой-то существенный пласт и считал, что этого воздействия достаточно, что в «сдвинутых» душах что-то само созреет, даст плод и превратится в новое и последовательное продолжение зарожденной им жизни. Он не мог долго сидеть на одном месте и упорно добиваться чего-то от актеров или студентов. Он был Художником, которому не посчастливилось иметь свой театр и, я думаю, потому еще, что у него абсолютно не было дара руководителя. Он был человек невероятных пристрастий. Его пристрастия были его миром, он ими жил. И если бы однажды случилось невероятное и он смог бы раздать поровну всем самого себя и уделить каждому свое внимание, тогда, мне кажется, его мир разрушился бы. Он не мог этого сделать органически. Он мог быть главой и руководителем только своего Искусства.

Не знаю, важно ли это с высшей точки зрения, были ли его последние спектакли более или менее удачными, нежели предыдущие. Театр — искусство эфемерное, интуитивное и чрезвычайно зыбкое. Оно, как никакое другое, связано с понятием времени, оттого обречено на быстрое умирание, но иногда, очень редко — на вечность.

В моем дневнике записано: «… 13 января 1987 года умер Эфрос. Вчера я стояла у гроба и не могла осознать его смерть. Потрясенные, стояли на панихиде те, кто любил его, и те, кто пытался не любить; те, которые знали его близко, и те, кто были только зрителями.

Друзья и недруги. У смерти есть великий знак. Она объединяет. В этот скорбный час было нечто незыблемое, что объединяло всех нас. Вечность. Странно, но память о его страданиях, далеко превышавших его радости, утихнет. Останется вечность — единственный равновеликий его партнер. Кто мы все перед ее лицом?..»

## Светлана Алексиевич Так посмотреть, чтобы увидеть все, как оно есть…[[21]](#endnote-20)

Слова эти я выписала из книги Анатолия Эфроса «Продолжение театрального рассказа». Выписала не сейчас, а еще раньше, когда мы только познакомились, и он мне ее подарил. {143} Я приехала в Москву — до сдачи спектакля «У войны — не женское лицо» оставалось два месяца. Впечатлений каждый день было много — и от театра, и от людей, и от разговоров, но, придя в гостиницу, я открыла книгу и прочла ее не отрываясь за ночь. «Но жизнь во многом нелепая штука. Настолько нелепая, что может закружиться голова, если посмотреть на нее чуть отстраненно. Так посмотреть, чтобы увидеть все, как оно есть». Услышать от Анатолия Васильевича что-нибудь подобное в разговоре было бы невозможно. Он был немногословен и закрыт. И помню, что поначалу меня это отчаивало.

… Читаем с режиссером Борисом Глаголиным ему только что оконченную пьесу. Звонит телефон, кто-то входит в кабинет, Анатолий Васильевич смотрит в окно — это совершенно у него естественно, как бы внутреннее отключение произошло от назойливого и дергающего внешнего ряда. Не слышит и не видит, в себе. Вот это его умение скрыться в себе я потом не раз отмечала. Так он спасался или хотя бы защищался. Но слышит ли он то, что читаем? Нравится ли ему? «Живу на юге… Солнце кругом, цветы, а у меня до сих пор не женское лицо… Так и вижу, как лежат ребята убитые… И головы у них зеленые, зеленые от солнца…». Поднимаю глаза — плачет, и кажется, что не видит и не слышит, что плачет, потому что слез не вытирает.

Кончим читать, скажет: «Будем ставить только это. Думал о Гроссмане, об Астафьеве, но будем это». Больше ничего, никаких других слов. Правда, через несколько дней добавит: «Странно на меня действует ваш материал: как будто и не мой и в то же время чувствую — мой. Потому что интонация в нем честная».

В книгах же его о звуке пьесы, в которую он стал вслушиваться, врастать для работы, об интонации ее можно найти целые страницы. Сама интонация его книг удобно-разговорная, он здесь как бы выговаривается. Так я себе и представляю: все, что накопится за день, укладывается потом на бумагу. Не думаю, что он как-то сознательно сберегал свои эмоции, жесты, слова. Может быть, даже скорее всего, это была совершенно бессознательная система его внутренней защиты от несовершенства мира, человеческих отношений и чувств, всей нашей жизни. Когда же он писал, то представлял, что говорит с близким, дорогим, идеальным для себя собеседником.

{144} Раним этот человек был удивительно. А может, я его застала в такую его пору. У меня не раз возникало чувство, что в разговорах с ним идешь по тонкому, весеннему льду: мгновение — и непрочная опора доверия в его вспыхнувших глазах надтреснет, и сразу соскользнешь в холод обычно принятых рабочих отношений. Но с ним не хотелось обычно принятых, потому что это сразу было видно — он не такой, как все, он отдельный, он что-то знает об этой жизни больше других. Очень доверяю лицам. После сорока лет у человека нет случайного лица, чем бы ни наделила природа — свое, собственное, изнутри к этому времени проступит. Как мне открылось его лицо? Приехала я в Москву утром, позвонила в театр, сказали: сегодня репетируем. Репетиции шли уже месяц. Анатолий Васильевич увидел меня, посадил рядом: «Смотрите». За те два часа, что шел уже начавший складываться спектакль, много разных чувств возникло в моей душе. Надо признаться честно, что театра я боялась. Так, наверное, боятся те, кто любил, рассказывать о любви. Сформировал меня факт, сформировал меня документ, жестокий, драматичный порой до патологии, до ненормального. Женщина на войне. Ребенок на войне. Сами о себе рассказывают. Сумеешь подойти близко — не сфальшивят, не соврут, только помоги, убеди, что надо говорить свое, пережитое, и совсем не обязательно так, как в газетах пишут. Такое из души вынут, что твоя душа, как маленькая девочка, сожмется от ужаса и восхищения: как страшен человек и как иге он прекрасен! Все это жило во мне в конкретных судьбах, лицах, глазах, словах, и вдруг эта условность, именуемая — театром! Конечно, первое, что во мне сработало: не так, как в жизни. А еще — громкие голоса, громкая музыка, сильный свет. Последняя сцена, Анатолий Васильевич доверчиво поворачивается: «Как?» Я — в отчаянии: «Сколько шума… Как будто меня два часа били по голове…» Такое детское, такое вдруг обиженное лицо: «Авторам никогда спектакль не нравится с первого раза. Никогда!» Далее не попрощался, оделся и ушел. Два дня потом не разговаривал.

Работа над спектаклем продолжалась еще два месяца. Я жила в Переделкино, приезжала на каждую репетицию. Совсем необязательно было это делать, приезжала я не для спектакля, приезжала я для себя. Мне нравилось смотреть, {145} как делается спектакль, как делается то, что называется театром. Я влюблялась в театр. Не знаю, как сложились бы мои отношения с театром, если бы первым режиссером, с которым я работала, не был Эфрос и театр не был бы Театром на Таганке. Но для меня, как я сейчас считаю, радостно совпало — и этот режиссер, и этот театр. А еще мне повезло в том, что, несмотря на сложное время, переживаемое этим театром, на очень чуткую настороженность в его отношениях с новым режиссером, это все-таки, и я в этом уверена, был период желания взаимной любви. Мне легко было влюбиться в этот театр, потому что в этот театр хотел влюбиться Эфрос. Я видела, как он влюблял себя в него каждый день. Уже шел поставленный им здесь спектакль «На дне» М. Горького. Он позвал меня. После спектакля говорили. Запомнились его слова: «Горького, как и Чехова, ставить сегодня трудно. У нашего времени другие ритмы. Сегодня так длинно не говорят. И о человеке сегодня что-то другое знают. Мы искали… В этом театре мне было интересно искать… Я здесь светом научился пользоваться…»

Еще запомнилось, как влюблялся он в актеров. Несколько репетиций он больше всех любил Машу Полицеймако. «Присмотритесь, — говорил он мне, — какая это необыкновенная актриса. Она не боится того, чего обычно боятся актрисы. Видите, как она падает на пол… Она не боится некрасиво упасть на пол… Она большая, тяжелая, а об этом забываешь…». В конце спектакля все четыре главные актрисы исполняют частушки, каждая свою. Надо было видеть лицо Анатолия Васильевича, когда он ожидал выхода Маши Полицеймако. Сколько было репетиций, столько у нее было новых частушечных вариантов. Появляется Маша, и Эфрос ей улыбается своей такой внезапной улыбкой, скорее даже это была не улыбка, а излучение внутренней радости — ее раньше почувствуешь, чем заметишь.

О Зине Славиной он сказал: «Мы сегодня долго с ней говорили, не помню, о чем мы говорили, но от меня до сих про не уходит впечатление этого разговора. Я люблю ее видеть в спектакле». И о Тане Жуковой: «У нее самый жестокий текст… Послушайте, как она кричит. Не крича…»

Разное мне приходилось о нем слышать, и разным он был человеком. Мы все разные — в начале жизни, в ее середине, {146} в конце. Я думаю, что утром, проснувшись, мы не такие, как вечером или ночью, засыпая после дня. И летом мы другие, чем осенью. И уж совсем другие мы с детьми, чем со взрослыми. В нас столько нас разных, что утверждать даже собственную подлинность в том или другом поступке, слове не всегда возьмешься. Тем непонятнее, как торопливо мы судим других, так мало зная о тайне чужой души. Рядом с ним я всегда ощущала легкость своего физического веса, которую только слышишь в воде, когда плывешь, а еще, наверное, ее знают те, кто летел хотя бы раз под раскрытым парашютом в солнечный день. Иногда с этим чувством встаешь к концу дня из-за стола, когда хорошо поработаешь. Это легкость высвобождения из себя энергии, радости, доверия. Не простые это вещи в хрупких человеческих отношениях.

В то же время он был ужасно одинок. Вокруг него всегда полно народу: умных и талантливых мужчин, умных, красивых и талантливых женщин, а он — одинокий. Чувствовалось это. Одиночество, как и красота, непостижимы. Гипнотизируют. Пристальнее, чем в другие, он вглядывался в молодые лица, красивые и некрасивые. Молодые. В спектакле у нас должно было яснее проступить течение этой молодой жизни, эти непонятные старые люди должны были столкнуться с этими непонятными молодыми людьми. Но с молодыми мы не сладили. Однажды Анатолий Васильевич в бессилии признался: «Они мне непонятны, как китайские иероглифы. Не знаю, понимают ли они, что я говорю, но я не понимаю, что они говорят. Может быть, они уже слишком далеко от меня, на другом конце жизни…»

Он любил, чтобы у него на репетиции были люди, чужие, свои. Приходили, кто хотел. На последних репетициях уже набивался полный зал. Ему это не мешало. А я пыталась понять: что это? Его доверие? Его бесстрашие? Любить каждого из нас в отдельности ему было трудно, а всех нас вместе он любил. Вместе мы были — зрителем, его любимым зрителем.

По-моему, он не любил премьер. Когда нас стали вызывать на сцену, его с трудом нашли и уговорили выйти один раз. Он любил больше то, что кончалось премьерой, работу. Работал медленно, тщательно, точно, а результат стремился получить изящный. Непременное его требование к искусству — требование изящества. Очень точно поставленный им диагноз: мы все больны на неизящество. Мне возразят: {147} жизнь — грубая вещь. А я отвечу: жизнь — таинственная вещь. Так просто сегодня люди убивают друг друга. Может быть, объясни искусство им лучше, какая это тайна — человеческая жизнь, они бы опомнились. Когда сажусь за стол, часто вспоминаю эти его слова: «Так посмотреть, чтобы увидеть все, как оно есть…»

## Валерий Золотухин В границах нежности[[22]](#endnote-21)

Чтобы попасть в административную часть театра, нужно пройти за бархатом кулис, через новую сцену, пробраться в темноте, и сделать это сложно без опасения не споткнуться или не врезаться во что-нибудь лбом… И всякий раз, пробираясь через закулисье, я жду, что меня окликнет из зала дорогой голос: «Валерочка, ты знаешь, я подумал…»

Нет, не окликнул. И не окликнет завтра. «Господа, прошу разъезд! У нас несчастье. Войдите в положение, господа! Разъезд, господа. Спектакль окончен». Это из булгаковского «Мольера»…

Он лежит рядом с Арбузовым и Трифоновым там, на Кунцевском кладбище. «Что же явилось причиной его смерти? Немилости Короля? Черная Кабала?..» Обо всем этом необходимо думать. И очень хочется поругаться. Но при взгляде на деятельность смежных Союзов, на выступления некоторых писателей берет оторопь. Статьи, похожие на гнусные доносы… Не хочется.

Алла Демидова написала, с моей точки зрения, статью и умную, и слогом достойную! И я-то знаю, как она относилась к Эфросу! И вдруг нажила себе массу врагов — защитников Анатолия Васильевича. Не надо Эфроса от нас защищать! Ни в вашей, ни в нашей защите он не нуждается, поскольку вся защита лежит в его творчестве.

Как возразить новому главному режиссеру, который заявляет, что театр болеет, что нужно вернуться к прежним ценностям? Что такое возврат к ценностям прошлого? Попытка повторить почерк другого мастера? Возможно ли? Нужно ли? Время мастера ушло вместе с мастером. В искусстве ценности творятся каждый раз заново… или как? Куда можно уехать «в карете прошлого»?

{148} И потом, что все это означает? Пришел Эфрос и зачеркнул прежние ценности? Снял любимые зрителем спектакли и насадил свою эстетику? Спектакли сняты были не по вине Эфроса, а «Дом на набережной» восстановлен исключительно по его инициативе. Эфрос на своих спектаклях не сидел, а восстановленный «Дом на набережной» весь смотрел с публикой из зала и сказал, что это выдающееся произведение. А многое на Таганке не принимал. Когда я по поручению труппы обратился к нему с просьбой о восстановлении «Мастера и Маргариты», он ответил: «Пусть восстанавливают, если хотят, но доведи до сведения труппы, что спектакль мне — по искусству — не нравится». Да, Эфрос считал «Мастера и Маргариту» спектаклем поверхностным, художественно не принимал его. И тем не менее отдал распоряжение о его восстановлении. Он умел считаться с чужим мнением, не скрывая никогда, однако, своего. Но открыто высказывая нам свои суждения о спектаклях, он никогда не предавал их гласности ни в публичных выступлениях, ни в печати. Почему? Можно ответить так: по душевному благородству. Если непонятно, объясню иначе — он не хотел нанести хотя бы косвенный вред своим мнением другому человеку. Эфрос всегда уважал талант художника вне зависимости от личных отношений и личностных оценок. И предпочитал тысячу раз взвешивать и проверять, прежде чем оформить свое мнение на бумаге, сделать его документом.

Его собственный путь пролегал в другую сторону, к другому Театру. Эфросу органически, физически стала противна всякая шумиха, театральщина, показуха на сцене, так называемая острота форм. Он через все это давно прошел и оставил позади. Ему стоило огромных усилий и здоровья в том числе, чтобы удержать нас в «Мизантропе» от поисков внешних эффектов и приспособлений. Все внимание Анатолий Васильевич сосредоточил на актере, на виртуозности диалога, на фантастических амплитудах монолога. И — никаких ошарашиваний зрителя… Я говорил ему: «Скучно!» Он отвечал: «Я не знаю, что такое скучно. В зале всегда найдется три, пять, двадцать пять человек, которым это интересно. Вы развратили московскую публику. Да и Бронная, и другие театры много потрудились для этого. Публика стала ходить в театр, чтобы ее чем-то ошарашивали, возбуждали, дразнили. А если публика этого не получала, то уходила {149} неудовлетворенная и брюзжала: Таганка стала не та и т. д. Таганка начинала: был “Добрый человек”… Слова “сочетание острейшей формы с острейшим содержанием” имели смысл. Но довольно скоро Таганка поняла, что надо публике: чтоб было против начальства да позадиристей. А начальство — это власть, любая власть. И пошло — от политики к политиканству…»

Эти мысли Анатолий Васильевич высказывал в частных разговорах, никогда их не скрывал, но никто не слышал, чтобы он декларировал их, чтобы он адресовал их «общественному мнению» и искал у него поддержки. Грустно, что «общественному мнению» недостало взаимной деликатности, взаимной корректности… Мне дорога история моего театра. Я не пытаюсь подвергнуть ревизии то, что было. Но было и счастье трех лет — работать с Эфросом. Я потерял своего человека, своего режиссера…

Больно, что все так зыбко, так несправедливо… Он не любил ввязываться в игру, в борьбу, «брать на горло». Он не любил доказывать. Если его не понимали, считал он, значит, так тому и быть. А иногда, быть может, надо ввязываться, надо доказывать? Не знаю…

Таким же он был в искусстве. Никогда ни с кем не заигрывал — ни с публикой, ни с критикой, ни с актерами. Он хотел вернуть театру несуетную тишину и углубленность. Мы ему говорили: «Все искусства хороши, кроме скучного». Как, в сущности, это пошло! А Эфрос считал, что скучно может быть только неразвитой душе. Тарковского скучно смотреть с точки зрения массового зрителя, кассы. А развитой душе не скучно — она работает. Хватит ориентироваться на кассу, мы в этом достаточно преуспели.

Один критик сказал о «Мизантропе», что, мол, да, это Мольер, но театр ничего своего пьесе не добавил. Я передал это мнение Эфросу. «Скажите критику, что он сделал комплимент. В отсутствии театра и есть театр — в хорошем смысле. Высокий, изначальный, который целиком ориентирован на актера». И он заставлял актеров искать смысл не в написанных словах роли, а между и — дальше. Он говорил: «Главное — уловить смысл, а потом — темп и легкость. Вот, в сущности, весь мой метод». Да тут-то и заковыка! Под смыслом он разумел не интригу и не фабулу, не примитивную логику, а высшую точку психофизического состояния человека, растянутую в сложную кривую эмоциональных перепадов. {150} Под смыслом у Эфроса глубокое, емкое понятие. А потом — темп и легкость!

Он очень любил джаз, Эллингтона. Индивидуальное мастерство ценил чрезвычайно, но еще больше — тот ансамбль, то сочетание разных голосов в единой теме, которым в совершенстве владели виртуозы Эллингтона. И каждый раз, когда звучит джазовая «увертюра» к «Мизантропу», я будто слышу напутствие Эфроса: играть, как музыканты, импровизируя легко, но в границах темы, в границах «нежности». Он много вкладывал в это слово, это важное для него слово: нежность…

Ориентация Эфроса на актера требовала актера-виртуоза. Ругаясь с ним, я приводил свой резон: «У вас нет такого артиста, который мог бы все. Можно, конечно, нафантазировать, чтобы было обаяние Жерара Филиппа, непосредственность Ролана Быкова, убийственный сарказм Ивана Бортника, изначальный трагизм Даля, Ульянова и… Но вы имеете, как говорят в Одессе, одного Золотухина. Как быть? Для кого мы играем? Для публики. Значит, предлагаю: нос Петра Ивановича подкрепить музыкой, глаза Ивана Петровича — светом, рост Фомы Лукича — пантомимой, да я и сам покувыркаюсь в характерности, почудю». Он мне возражал: «Ты, Валера, боишься, трусишь. Ты не доверяешь, ты добавляешь, шутишь, подспудно штукарствуешь. Ты человек, думающий серьезно, пишущий серьезно — а на сцене часто придуриваешься, прячешься. Так сложилась твоя театральная биография. В роли Пепла я на многое закрыл глаза. Пусть, думаю, раз ему так легче. В Пепле у тебя — отрыжка не лучшей Таганки, в Пепле ты — оттуда. А в “Мизантропе” надо войти на сцену через другую дверь, отомкнуть образ другим методом. Поверь Мольеру, поверь себе — человеческому, а не сценическому. И будет легко». И наконец на какой-то репетиции он сказал: «Роль села на тебя, как костюм на фигуру».

На афише к премьере 4 июля 1986 года он сделал мне надпись: «Валера, отношусь к тебе с нежностью, хотя ты, конечно, орешек. Играешь ты замечательно, чем-то веет старым в самом хорошем смысле этого слова. Старое для меня — это Добронравов, Хмелев, Москвин и проч. Эфрос».

Да, надпись чрезвычайно лестна и дорога мне. Но очень непроста была дорога к ней. Дорога, с которой я хотел свернуть, сбежать, дезертировать. Изверившись в своем праве на Альцеста, в минуту отчаяния я даже подал заявление об уходе. {151} Анатолий Васильевич застал меня в дверях театра. Я уходил с репетиции — навсегда. Меж двух стеклянных дверных проемов мы простояли — он, не войдя в театр, я, не выйдя из него, — около часа. Когда через час мы вместе переступили порог театра вовнутрь, — Эфрос сказал: «Я могу освободить тебя сегодня от репетиции, но знаю по себе — в таком состоянии необходимо выйти на сцену и начать работать…»

Нам было трудно. Он вел в непривычную сторону. Нужно было научиться психологически проникать друг в друга, понимать другого больше, чем себя… Легко работать, легко репетировать с бездарностью. С бездарностью можно просто не считаться. С таким громадным талантом, с таким выдающимся режиссером, как Эфрос, работать было сложно. Он просил, чтобы логика была нежной, краски — чистыми, разговор — простодушным. В простодушии, в этой нежности возникает дополнительный, несюжетный, но очень важный и даже самый важный смысл… Он действовал и методом показа, и методом объяснений, но была у него еще такая форма: домашняя репетиция. «Приходите, поговорим». Форма такой беседы, душевного разговора, казалось бы, не относящегося к делу, имела, как потом стало ясно, огромное значение в его методе. Шла настройка на волну, на раскрепощение, на нужную интонацию.

Л. Броневой, с которым они оказались в последнее время по разные стороны баррикад, говорил мне на съемках фильма «Чичерин»: «Как я вам завидую. Вашему театру. Помяните мое слово: через три года у вас будет интереснейший театр. Потому что он чувствует эпоху. Цвет времени. Не временную ситуацию, а Время».

На портрете Анатолия Васильевича я записал слова из статьи Франсуа Мориака об Альцесте в «Мизантропе» парижского театра: «Он жаждал обрести твердую почву в стране Нежности, которая по природе своей — царство зыбкости». Вот мне и кажется, что Эфрос всем своим творческим подвигом искал твердую почву в стране Нежности, которая — и он это знал! — есть царство зыбкости… Вот такая парадоксальная вещь.

«Господа, прошу разъезд! У нас несчастье… Господа, спектакль окончен…».

## **{****152}** Ольга Яковлева Так было не только со мной[[23]](#endnote-22)

Сформулировать, в чем секрет творчества Анатолия Васильевича Эфроса и каков метод его работы с актерами, не может никто. Это, к сожалению, неуловимо.

У него было свойство вытягивать из артиста самое высокое, что в том было заложено. А когда человек однажды почувствует, на какую высоту он может подняться, ему трудно забыть об этом или тем более отказаться от подобного ощущения. Поэтому актеры, работавшие с Эфросом, никогда его не забудут.

Он был для нас неким нравственным камертоном, хотя ни на какие моральные или политические темы никогда не разговаривал, общественных событий не обсуждал. Но благодаря ему мы очень точно понимали, что дурно, а что хорошо.

В жизни ведь всякое бывает, но что бы со мной ни случалось, я всегда знала, что встану рядом с ним и снова поднимусь на его высоту. Он это сумеет и захочет сделать. И так было не только со мной.

Говорят, что Анатолий Васильевич не любил актеров… А за что нас любить? Что мы такое, Господи! Низменные, себялюбивые, эгоистичные инструменты, да еще и очень несовершенные, часто сделанные из грубого дерева, — плохо звучим, царапаемся, не выполняем того, что надо, вызываем раздражение у мастера, который с нами работает… У Анатолия Васильевича накапливалось это раздражение; он очень страдал, иногда просто не мог работать. Когда же получал от актера то, чего добивался, то просто обожал его, идеализировал. Надо было совершить уж очень большую пакость, чтобы разрушить его хорошее отношение к себе. Например, случай с одним из ведущих актеров.

Как он его любил! Было много тяжелого и странного, но все оставалось по-прежнему, пока этот «любимец» на сдаче спектакля «Наполеон», в котором не был занят, не проявил «бдительности», указав представителю Управления культуры на сомнительное в политическом смысле место. После этого доноса Эфрос сразу поставил точку в многолетних дружеских взаимоотношениях. И все же он любил актеров. Но какой-то другой любовью, как болезненных детей… Он не мог не видеть их низменных проявлений, — как бы не глядя, он все замечал. Анатолий Васильевич умел прощать многое, {153} быть очень терпеливым, пока люди не заходили за предел допустимого. И тогда уже все не имело значения — он был как стена. Никакие попытки что-то восстановить не приносили успеха: у него был свой нравственный счет.

В Эфросе было много прекрасного: абсолютная чистота, благородство, мужество. Многое он держал в себе, ни с кем не делился болью. Это чисто мужское качество, сейчас очень редкое. Теперь я понимаю, как часто он берег меня, защищая от тяжелой информации, предполагая мою бурную, не всегда адекватную реакцию. Он был человеком предельно внимательным, тактичным и благодарным. Работая с актерами, прекрасно их понимал. Актеры вовсе не сложный народ, как мне кажется. Никакой сложной внутренней жизни, как часто думают, у них нет — все, в общем, достаточно понятно в актерской психологии. Эфрос воспитывал в нас как чувство уверенности в себе, так и сомнение, то есть стремление к самоусовершенствованию. Ему приходилось, бывало, развивать и ту и другую фазу, балансировать где-то посередине, находя необходимую гармонию. Именно здесь он проявлял себя как великолепный педагог, умеющий точно разобраться в причинах наших поступков, почувствовать, от чего возникает та или иная реакция. Благодаря ему актеры могли сохранять равновесие между двумя крайними состояниями — маниакальной уверенностью в себе и депрессивным спадом в самооценке.

Когда я только познакомилась с Анатолием Васильевичем в Ленкоме, меня прежде всего поразила его простота. Та редкая простота, которая дает человеку возможность жить естественной жизнью. Эта естественность даже тогда, в 60‑е годы, меня удивляла и задевала. Он был каким-то очень открытым человеком, в том смысле открытым, что очень первозданным, что ли… Если нервничал, то никогда не скрывал этого. Вообще-то, он казался замкнутым, но если его что-то сильно волновало — открывался, как ребенок. И вот эта его детскость уже тогда сражала наповал. Ведь он был взрослым, сложившимся человеком лет тридцати восьми, седеющим. Мне же было чуть больше двадцати, и мне он казался намного старше. И при этом — такая непосредственность: мог плакать, нервничать, хохотать, у него были прозрачные чувства. Он как бы нас самим себя открывал.

На репетициях он ничего особенно нового вроде и не делал — подсказывал осторожно, разрешал играть так, как мы {154} сами чувствовали. Он еще только знакомился с нами. В «104 страницах про любовь» он подсказал мне, что в сцене расставания я должна произносить слова так, чтобы никто не увидел, что я плачу: «Говори с ним и пудри нос, чтобы он не видел, что ты плачешь…» «А я тут плачу?» — спрашивала я и тут же понимала, что, конечно, — плачу. «Делай что хочешь, — говорил он, — можешь уйти, потом снова приди и говори свой текст, будто и не уходила…». Он давал нам самостоятельность. А когда мы спрашивали, правильно ли у нас получается, он отвечал: «Да, да…» — и прятал глаза, и был при этом почему-то очень взволнован. Он волновался до слез из-за самых примитивных наших действий — он нас как-то по-особенному видел. И это удваивало наши силы, давало ощущение полета, счастья.

Вместе с этим счастьем возрастал страх провала. Так было у меня в «Чайке». Для меня классика долго была трудным испытанием. Одно дело играть в современных пьесах, где на мне иногда были надеты мои собственные вещи, совсем другое — классика, которая долго оставалась серьезным барьером. Я так нервничала, что должна сыграть роль, которую играла Вера Федоровна Комиссаржевская, что накануне общественного просмотра приняла снотворного больше, чем надо, проспала — и в результате опоздала. Я не смогла справиться со своим страхом и провалила просмотр — играла сонно, вяло. Анатолий Васильевич, мне кажется, тогда так и не понял, что же со мной произошло, да он и не вникал в это.

Позже он начал прививать мне свои нравственные законы. В каждом его письме ко мне было преподавание какого-либо урока. Он всегда и во всем оставался педагогом. Много писал о том, как надо себя вести, что делать, чтобы не впадать в депрессию, или как быть скромным, чтобы «не зашкаливала стрелка маниакальности». Таким образом между нами все время шел педагогический разговор — он бесконечно воспитывал меня. Болезненно переживал мои взаимоотношения с другими актерами, следил, чтобы я не обидела кого-нибудь из труппы. Для него было очень важно сохранять достоинство в любых ситуациях, причем в равной мере достоинство и свое, и другого человека. Этому он старался научить и меня. Его нравственные нормы были высокими, трудно достижимыми, но и бесконечно притягивающими.

{155} Я очень любила смотреть спектакли Эфроса из зрительного зала. Мне несколько раз удавалось урывками посмотреть «Мольера» — это было красиво! А «Ромео и Джульетту» я однажды посмотрела в Риге целиком — с большой высоты, с балкона. Я посмотрела спектакль сверху и восхитилась. Подумала: «Боже мой! Какая красота! И дело совершенно не в актерах!» Там была какая-то возвышенная геометрия. Актеры двигались по диагоналям и параллелям, все было так выстроено: мизансцены, звуки — целая симфония!

Звуковое, музыкальное построение было для Эфроса важным во всех спектаклях — особенно в «Ромео», в «Директоре театра», в «На дне», в «Дороге». В «На дне» было много чистого пения. Но гармония такого искусства оказалась недоступна актерам Таганки. Они включались голосово, но «петь», как надо, не могли. Это было очень досадно, поскольку ослаблялось звучание спектакля.

Анатолий Васильевич никогда не требовал от актера больше, чем тот мог дать. Но артисты часто не сознают предела своих возможностей, не удовлетворяются эпизодами и добиваются главных ролей. Я, слава богу, свой предел всегда знала, и часто у нас возникали обратные ситуации — он вытягивал меня из многих моих комплексов. Например, я всегда стеснялась фронтальных мизансцен, предпочитая «играть спиной». Если же мне это никак не удавалось, старалась закрыть лицо волосами или стать боком к залу. Анатолий Васильевич знал это за мной и иногда специально отнимал у меня всякую возможность закрыться. Так, в «Ромео и Джульетте» он велел художнику сделать мне такой головной убор, чтобы все лицо и лоб были предельно открыты. А первый раз поставил меня лицом к публике в «Счастливых днях несчастливого человека». Сказал: «Никуда не поворачивайте, стойте фронтально и разговаривайте…» — и не разрешил ни одного поворота. Например, в «Мизантропе» он поместил меня на авансцену и развернул прямо на публику. В «Мизантропе» это было ему нужно, чтобы не прекращалось звучание крепкой, здоровой тональности, чтобы не буксовать и двигаться вперед. Ему, как он сам говорил, необходима была «крепость», крепкий, здоровый тон.

Вообще, когда мы работали на Таганке над теми спектаклями, которые там вышли, и над теми, что не успели закончить, — над «Геддой Габлер» Ибсена и «Членами общества кактусов» Дворецкого, — Анатолий Васильевич не особенно {156} объяснял мне, что надо делать. Я понимала его уже без слов. Мы могли разговаривать как бы нотными знаками. Ситуация в театре была такая, что она освобождала от всякой шелухи — тут было не до жиру… Я была уже настороже и слышала, и понимала его сразу, как настроенный инструмент. Мои партнеры часто бывали, мягко говоря, не в форме… впрочем, об этом не хочется вспоминать. Помочь Эфросу, спасти его — это было основным моим желанием. Были там и хорошие актеры, которые честно и хорошо работали, Юрий Беляев, например; позже я его видела в каком-то фильме — очень достойный артист. Серьезно и интересно репетировал Александр Трофимов; были, конечно, и другие артисты, которых Анатолий Васильевич сумел втянуть в работу… Но в основном актеры Таганки в течение тех трех лет, когда Эфрос был в театре, вели себя так, что понять и простить их я не смогу никогда. Как не могу до сих пор постичь всего, что случилось с его учениками, друзьями, единомышленниками — теми, кого он сам создал в Театре на Малой Бронной.

Когда Анатолий Васильевич начал на Таганке разбирать с нами «Гедду Габлер», когда он рассказывал, про что будет этот спектакль, я поняла вдруг, что он ставит не просто про Гедду, но и про то, чем он сам в настоящий момент мучается. Он говорил, что Гедда — не злодейка, а жертва. Она проснулась однажды утром и обнаружила — у нее нет будущего. И ее состояние, поведение, дальнейшие поступки объясняются именно тем, что она дошла до предела своих возможностей. Становятся совершенно понятными ее такие противоречивые взаимоотношения с другими персонажами. Потому и за Тесмана выходит, что это ненадолго — у нее нет будущего. Ее «зверства» не от зависти или ревности, они от отчаяния. Гедда понимает, что Бракк идет к ней со злом, но обращается ему навстречу открыто, как бы распахивая ребра для удара. Она не только ждет смерти, но буквально торопит ее. Гедда — жертва, но еще и самоубийца. И потому, например, ей легко в сцене с Бракком, — он не знает, что она все равно от него ускользнет… Эфрос подсказал мне для нее в этом состоянии такую интонацию: «А вот у меня остаются мои пистолеты…» Как будто это ее игрушка любимая. Как последняя надежда: уйти непойманной, не сдаться обстоятельствам, все-таки вырваться ото всех. А пока ей все {157} мешает: все время кто-то входит, что-то говорит, делает. Солнце и то мешает, поэтому она постоянно закрывает занавески. Она как бы накапливает, накапливает боль… Сцена с Бракком — это, пожалуй, последняя капля. Он загоняет ее в ловушку, и она стреляется — «Не поймаете…».

Мне кажется, что-то подобное происходило и с ним, когда он в то последнее утро не смог заставить себя снова пойти в театр, где опять встретили бы его люди, глядящие кто с неприязнью, кто подобострастно. Часто и сами не обладающие достоинством, и стремящиеся другого человека унизить… Вот он и не пошел в то утро в театр и разрешил себе умереть.

Работая на Таганке, Анатолий Васильевич был очень терпелив, хотя, вообще-то, в последние годы часто раздражался и даже кричал — христианское терпение ему не было свойственно. А тут вдруг это терпение появилось — всепрощение какое-то. И все же как он ни подавлял себя ради работы (ведь они вместе сделали несколько спектаклей!), ему было тяжко в этом театре.

Трактовка Гедды определяла и объясняла в ней все. А дальше шла подробная, арифметическая работа. Эфрос показал, что делается с Геддой на протяжении двух актов в каждой сцене. Как меняется поведение и самочувствие Гедды с появлением каждого нового персонажа. Все определялось тем, что она — жертва, но в запасе имеющая средство от всего и от всех уйти непойманной, свободной, самой собой… Когда Анатолий Васильевич разбирал таким образом поступки Гедды, мне сначала казалось, что это он про меня рассказывает и думает, но потом я поняла, что Гедда — это не Яковлева, а он.

Сейчас мне кажется, что все его спектакли были о нем, кроме, может быть, некоторых — «Месяц в деревне», «Лето и дым», где, вероятно, какой-то первый план был рассчитан на меня. Тогда мне в голову не приходило, что и эти вещи он мог ставить о себе. Но если бы только пришло — понять всю ситуацию через него мне было бы, наверное, легче, я бы скорее и точнее многое сделала. К его постановочным приемам я давно привыкла и знала, что у него нельзя работать вполсилы. Он часто говорил молодым или новым актерам: «Играйте легко, как играется, вполсилы». Я тогда ходила по сцене и потихоньку объясняла: «Не верьте ему, не верьте, это он только так говорит, а потом после репетиции устроит {158} такой разбор, что плохо будет, играйте, как положено, в полную силу, иначе будет разгон». Так оно большей частью и бывало. Эфрос просил не затрачиваться, играть на репетициях технично, чтобы снять с актеров ответственность, чтобы они заиграли свободно, были раскованны, не напряжены. И тем не менее потом спрашивал с них серьезно.

Для него в спектакле очень важна была музыка, ритм, и человек одаренный всегда мог на слух уловить эти ритмы, которые способствуют возникновению некоего общего джазового звучания — с переливами, подхватами… Когда это делалось легко, в репетиционном зале, то казалось простым и все получали удовольствие, ведь люди были одаренные. Они быстро соображали, подстраивались, иногда чисто интуитивно. А Эфрос из этого что-то сочинял, какую-то музыку, которую слышал и знал он один. Из причудливой разноголосицы он создавал гармонию, точно зная, как достичь этого. Наиболее ярким спектаклем с такой сложнейшей задачей должна была стать постановка гоголевских «Мертвых душ».

Но именно на этой постановке возникло сильнейшее несогласие актеров с его попыткой оркестровки диссонансной музыки. Правда, на мой взгляд, непонимание возникло не из-за сопротивления эфросовской музыке, а потому, что тогда было взято много новых актеров. Там был Любшин, не знакомый с эфросовским методом работы. Кроме того, Козаков получил наконец роль первой скрипки. В других спектаклях главную партию «пел» Волков, а здесь Волков вел вторую партию, а Козаков — первую, что было не свойственно ни тому, ни другому… Козаков, которому не давалась роль Гоголя — главная в этой пьесе, — отказался играть, объясняя свою неудачу несогласием с концепцией Анатолия Васильевича. Потом Броневой отказался от роли Чичикова, хотя она ему очень подходила. Отказался, может быть, испугавшись провала, а может быть, и по каким-то другим причинам. Все, кто мог, тащили в спектакль свое понимание Гоголя и растащили его в разные стороны, — спектакль не получился. Актеры ждали как бы заранее гарантированного успеха, особенно после безусловного триумфа «Женитьбы». Но кто такие гарантии может дать?! Вдобавок ко всему там было множество иных помех, вроде громадных коней Левенталя и актерских самолюбий, которые мешали этому действу. Все вместе и не дало возможности из замечательной музыкальной разноголосицы и белиберды возникнуть {159} прекраснейшей музыке. Об этой возможности можно было догадаться лишь на некоторых репетициях, где все получилось легко и изящно…

Главной темой постановки пьесы Дворецкого «Члены общества кактусов» должна была стать судьба двух чудаковатых стариков, ведущих переписку. Этот роман в письмах так и не стал для них реальностью. Люди, стремившиеся соединить свои судьбы, не смогли сделать этого, потому что старик умирал и вот — оставлял ее одинокой. Но суть замысла Эфроса была в том, что между ними шла духовная перекличка, перекличка двоих через небеса (не воздух и не расстояние, а небеса как явление, что ли). Их души окликали друг друга. Эти доживающие старики представлялись Эфросу последним оплотом духовности. Они были такими странными и непохожими на современных людей, что казались какими-то мамонтами. Было ясно, что больше таких, как они, не будет никогда. Но я произношу слишком красивые слова. Анатолий Васильевич так не формулировал. Он работал с нами конкретно по действию, подробно разбирал текст, но как-то высоко и очень драматично. Технические задачи ставились таким образом, чтобы наши действия не превращались в простое чтение писем. Он очень старался, чтобы это было как можно дальше от литературного театра. На роль старика сначала был назначен И. Бортник, но через какое-то время он отказался работать, сказав, что ему не нравится пьеса. Однако, я думаю, дело было не в отношении к пьесе, а в каком-то неверии в себя, в привычке к другому материалу, к другому способу существования. Потом стал репетировать А. Трофимов, и мне кажется, что он был бы в этой роли очень интересным. В нем есть душевное благородство, а Эфрос именно это вытягивал на первый план. Забавно было бы: он — длинный, высокий, нелепый… Она — маленькая, худенькая, смешная. Вот такие могли быть «наши» старики. И в спектакле, собственно, самым главным должно было быть — невозможность их контакта. Невозможность того, к чему двое стремились…

Мне бы хотелось посмотреть на этот спектакль со стороны, увидеть, что Эфрос в конце концов выстроил… Вот и это невозможно. Самое трагическое в этих незавершенных работах то, что мы совсем не знаем, какими бы они получились на сцене. Репетируя, Анатолий Васильевич всегда знал, что он делает. Он приходил к актерам на репетицию только {160} тогда, когда спектакль был целиком продуман и сложен у него в голове. Ему оставалось лишь воплотить все это на сцене. Он был одновременно и творцом, и первым зрителем, и главным критерием для нас. Но общую картину будущего спектакля знал он один.

На телевидении же Эфрос работал очень немногословно. Не объясняя ничего, говорил: «Пройдите вот сюда, сядьте, потом покрутите колесо, уйдите, и все…» Я спрашивала: «Как это — и все? Но мне не понятно, что я здесь делаю!» — «Не понимаете — и не надо. Делайте, как я сказал, потом объясню». Иногда так бывало и в театре, но очень редко. Правда, до съемок он объяснял исполнителям все психологические построения. Он их так железно в нас вколачивал, что потом актер все равно никуда не мог от них деться. Главное было — не выйти за жестко обозначенные рамки. А внутри них Эфросу было уже почти все равно, что актер сделает. Но импровизацию, которую Эфрос предполагал в работе над ролью, многие актеры понимали очень вольно, трактуя по-своему. А импровизация, допускаемая Эфросом, должна была быть строго ограничена «квадратом» роли и ни в коем случае нельзя выходить за его пределы, чтобы не помешать вступлению следующего «квадрата». Но часто, поскольку обычно актеры хорошо понимают только свой «квадрат» и редко видят целое, они норовили расширить свое пространство или даже целиком захватить чужое и нарушить тем самым общее построение. Это иногда печально отражалось на эфросовских спектаклях. Когда он имел дело с не очень хорошими «музыкантами», спектакли быстро расшатывались, теряя первоначальную стройность и красоту.

Раньше Эфрос репетировал так, что все актеры, участвовавшие в спектакле, знали общее построение. Так было еще в работе над «Дон Жуаном», например. А позже он общую картину уже не объяснял так подробно, как раньше, хотя основные исполнители всегда знали, как развивается спектакль и их роли в нем.

Я всегда понимала общее, и мне не надо было это каждый раз повторять. Достаточно было сказать однажды. И мне не так важны были эти общие объяснения. Важнее иногда была какая-нибудь одна точно сказанная фраза. Я до сих пор помню, как он мне объяснял самочувствие Альмы в «Лето и дым» Уильямса: «Знаешь, когда цыпленок умирает, то он все время тянет голову вверх и так вытягивает, вытягивает {161} шею…» С этим образом умирающего цыпленка можно сыграть всю Альму, да и не только ее. Вот он сказал про Гедду, что она — самоубийца, и это сразу дает возможность сделать всю роль: никто не знает, кто такая Гедда, кроме нее самой. Такая же подсказка была для А. Трофимова — Луки в «На дне». Лука у Эфроса не врет, не лукавит, он не утешитель, а человек абсолютно правдивый, который истинно верит во все, о чем говорит. Он независимый, гордый человек, который призывает всех к лучшей жизни. Это — как в «Трех сестрах», но в условиях дна, самого дна человеческой жизни…

Эфрос был мастером мирового масштаба. Посмотрите, сейчас есть возможность сравнить его спектакли с теми, что привозят к нам мировые знаменитости. Его спектакли были сильнее, ярче, они все (даже неудачные) заключали в себе что-то новое, чего ни у кого раньше не было; они всегда попадали в болевую точку и говорили о сегодняшнем времени… Может быть, именно поэтому всякий раз ему приходилось преодолевать тысячу мелких и крупных препон, и не было случая, чтобы не осудили его «сильные мира сего», да и все иные, кто считал себя почему-то вправе судить его творчество. А в проверяющих комиссиях кого только не было — чиновники, администраторы, в лучшем случае — журналисты. Но — не художники! А Эфрос — прежде всего — Художник! И это — главное его качество. Он не занимался политикой, но то, что происходило вокруг него, чувствовал как человек с абсолютным слухом и стремился передать свое восприятие теми средствами, которыми владел в совершенстве, — средствами театра. Он не вступал ни в какие сделки ни с какими группировками, часто бывал одинок, но с упрямством, вернее, с непробиваемым упорством занимался тем, чем хотел, — Искусством.

Говорят, во всяком человеческом содружестве или объединении существуют противоположно заряженные единицы. Одни — со знаком плюс, другие — с минусом. У Эфроса не было ни плюса, ни минуса, он просто был *другим*, и этого, наверное, не могли ему простить ни те, ни эти. Эфрос никогда не играл ни в какие политические игры. Он считал это ниже своего достоинства, не умел и не хотел этим заняться. Главное, из-за чего он решился пойти в Театр на Таганке, была работа. Не работать он не мог, на Бронной оставаться было невозможно, впечатления от артистов Таганки после {162} «Вишневого сада» были самые радужные, — он верил, что все трудности преодолеет творчеством, работой. И он взял театр. Трудился без продыха. Долго, два года, а то и больше убеждал нас и себя самого, что все хорошо. Выпускал спектакль за спектаклем, на все пакости закрывал глаза, вернул любимовские спектакли, подписал письмо с просьбой о его возвращении… Но мы-то обязаны были видеть и чувствовать все, что на него обрушилось! Мы не имели права ждать, что он сам все преодолеет; мы должны были спасти его раньше, чем это стало невозможным. Мы не сделали этого… Не могу себе простить ни одного спокойно прожитого дня в Театре на Таганке. И все же я обвиняю не только себя. При всем том, что над Анатолием Васильевичем всегда была грозовая атмосфера, свою пакостную роль сыграли самые низменные инстинкты, обычные актерские интриги, замешанные на мелких амбициях, ревности, зависти… Все то, что он всегда старался не замечать и не брать в расчет, поскольку это мешало работать.

К сожалению, обо всем не расскажешь. Одна из его студенток прислала письмо, в котором найдены очень точные слова. Когда Анатолий Васильевич умер, она была в Ленинграде, и все вокруг стали расспрашивать ее — какой он? «А как рассказать, какой он? — писала студентка. — Как рассказать, как он смеялся, как ходил, как улыбался? Как рассказать про то, как он отшучивался, когда его одолевали разными вопросами?»

Действительно, как про это расскажешь? Самое трагичное — его нет, и мы не можем сделать для него ничего хорошего, а плохого, сделанного когда-то, уже не исправить…

# **{****163}** Профессия: режиссер

## **{****164}** Николай Погодин В добрый час! Заметки об одной пьесе «Литературная газета». 1955. 29 января[[24]](#endnote-23)

Раздумывая о нашем искусстве драмы, мы часто с беспокойством оглядываемся вокруг, — что-то нет и нет ничего нового, ибо не всякая пьеса, впервые поставленная на сцене, есть новая пьеса. Понятие новизны в искусстве, не говоря уже о «новом слове», — понятие емкое, содержательное и многообещающее. Как в науке, так и в искусстве под этим понятием скрывается какое-то открытие, И таких пьес, которые бы открывали нечто новое для нас, мы долгое время не видали.

Но вот сегодня явилась живая пьеса и такой спектакль, и мне радостно сделать это обязывающее предисловие и назвать пьесу драматурга В. Розова и спектакль Центрального детского театра «В добрый час!» выдающимся событием в жизни нашего сценического искусства.

В этой пьесе и в этом спектакле перед зрителем предстает живая, неотразимая современность. Когда смотришь спектакль, то все время радуешься тому, как автор, а вместе с ним и актеры сумели передать эту бездну жизненности, жизненности, схваченной во множестве точных черт, жизненности, дорогой нам, потому что она до конца правдива и, значит, поучительна. Слово это обычно отпугивает нас от книг и пьес, как отпугивало во все времена и эпохи читателей и зрителей. Поучительно — часто значит скучно. Но в пьесе «В добрый час!» нет ни одного резонерского места, и в спектакле нет ни одной скучной минуты. И если пьеса эта поучительна и педагогична, то лишь постольку, поскольку поучительно и педагогично всякое глубокое, умное, сильное художественное произведение.

Мне бы не хотелось портить это произведение так называемым кратким изложением его содержания. При этом надо заметить, что сюжеты настоящих драматических произведений, в отличие от всяких подделок, хотя бы и ярких, всегда незатейливы. Вообще традиция русской драматургии, созданная А. Н. Островским, которая проходит ведущей линией через пьесы Горького, Чехова вплоть до Тренева, эта традиция — вся в жизненности содержания, в типизации {165} сцен и лиц, освещенных мыслью автора, его взглядом на современную ему жизнь, его идеями.

Молодой советский автор верно следует этой традиции и раскрывает перед нами жизнь интеллигентной советской семьи в тот трудный и тревожный момент, когда одному из молодых членов семьи надо избрать дорогу в будущее — поступить в какой-то вуз, наметить какую-то профессию. Центральным лицом пьесы, таким образом, оказывается Андрей Аверин, сын советского ученого-географа Аверина, который в своей юности бежал из дому в поисковую партию, потом прошел трудный путь и очень тонко, без навязчивости идет по пьесе как пример для его детей. В семье Авериных живет и другой сын — Аркадий, уже начавший свою трудную биографию актера в одном из столичных театров и зачисленный братом, друзьями и знакомыми в неудачники.

Пьеса молодая, полная неожиданностей, во многом комическая своими положениями и диалогом, но одновременно освещенная взглядом автора на жизнь современного молодого поколения, взглядом, который состоит в том, что нет ничего труднее в жизни молодежи, как определить и начать свою биографию.

Для сюжета педагогически неукоснительного было бы рискованно центральных героев пьесы ставить в положение неудачников, которые не попали в вузы. Да, представьте себе, пьеса из жизни нашей молодежи не кончается громким весельем. Финал идет в слезах любящей матери, от которой уезжает невесть куда — в Иркутск, на Ангару, в тайгу — ее бесценный, обожаемый сын Андрюша, к слову сказать, влюбляющий в себя весь зрительный зал искусством игры артиста В. Заливина, создавшего этот превосходный современный тип. И хоть сцена эта вызывает наш мягкий смех, но где-то точно щемит сердце и приходит грусть… Они уехали — двое юнцов: Андрей и его друг Алеша (артист О. Ефремов), приехавший в Москву поступать в Тимирязевскую академию и срезавшийся на экзамене. Дверь закрылась, сцена опустела, и — такова сила искусства — мы грустно ощущаем эту пустоту. Но вот отец Андрея (в замечательном исполнении артиста М. Неймана) на этой опустевшей сцене вспоминает свое детство, как он бежал из дому, и говорит о своем сыне и нежно и мужественно: «Пусть поищет… Пусть поищет…»

Вот глубочайшая педагогичность пьесы, призывающей нашу молодежь искать свои пути, не обманывать себя бездумным {166} выбором, не обольщаться каким-то легким и обязательно великолепным будущим. Автор прямо-таки воюет против пустозвонства и легкомыслия на этом ответственном этапе жизненного пути и непримиримо разоблачает холодный карьеризм.

Нельзя забыть и не сказать ни слова о Кате и Афанасии, в особенности о последнем, по театральному амплуа традиционных провинциалах и ролях эпизодических. Об образе Афанасия, приехавшего вместе с Алексеем из Сибири «сдавать в вузы», можно писать отдельную новеллу, так он репински живописен. Конечно, тут актер Л. Дуров дал этому образу плоть и кровь бесконечно обаятельного, по сотням лиц знакомого и всегда милого парня.

Возьму одну черту из этого чудесного характера. Афанасий горд и независим. Но как! По его словам, у него в Москве множество родственников, которые наперебой приглашают его жить у них, но мы прекрасно понимаем, что он ночует на вокзалах и родственников у него нет.

Аплодисменты раскатываются по театру, и почти всегда мне хотелось хлопать в ладоши от истинного удовольствия вместе со зрительным залом там именно, где поражала эта неотразимая верность жизненной правде, поданная умно, тонко, в нужном месте, как учили нас великие мастера драматургии.

Учить-то они учили, да не так просто следовать их примерам и урокам, тем более, если начинаешь сочинять новые и самоновейшие теории, вроде тех, по которым жизнь надо видеть в лице идеальных героев, хотя бы и присочиненных. Нужен большой, чуткий, редкостный талант, чтобы в испорченном легкой жизнью Андрее Аверине разгадать замечательные черты честного характера и создать сильный художественный образ положительного порядка.

Он выписан, этот образ, кистью любовной и, значит, смелой, потому что любимые вещи трусливо не пишутся; он создан всей гаммой красок, и он — живой, донельзя узнаваемый портрет… Вся пьеса, весь спектакль так насыщены этим «донельзя узнаваемым», что неподдельно радуют своей новизной, показывая, как мы истосковались по настоящей современности на сцене.

Пересказать это «донельзя узнаваемое» — значило бы пересказать всю пьесу от начала до конца, но, в чем сущность этого узнаваемого, сказать надо обязательно. Автор умеет {167} выделять из жизни ее характерности, акценты, главное — аккорды, а то и ведущие лейтмотивы и передавать их с чеховской легкостью, предлагая зрителю узнать родное, личное и подумать о нем.

Слова, какими говорит наша молодежь, мир чувств и строй понятий, повторяю, это донельзя узнаваемо и вновь открыто мне здесь, на спектакле, в зрительном зале. Каким образом открыто, если узнаваемо? А таким образом, что отшлифовано, облагорожено, поднято искусством, и я, не понимавший или совсем не принимавший в жизни каких-то вещей у нашей молодежи, понимаю и принимаю их теперь.

О, как это важно — уметь объяснять жизнь, с тонким расчетом увлечь тебя за ее лучшими явлениями! Не значит ли это переделывать нас? По-моему, да.

Я не могу выделить какую-то сцену и сказать, что она запомнилась. Мне запомнился весь спектакль и все его участники, но для примера приведу одну сцену.

Аркадий — старший сын Авериных — переживает мучительную пору своей молодости. Он уходит из театра, где шел на маленьких ролях начинающего актера. Уходит потому, что приготовил какую-то большую роль, и она не удалась… Значит, жизнь не удалась… Отношения с Машей тоже развиваются нескладно… И как бы мы, зрители, хорошо ни понимали, что молодой человек в том и другом случае ошибается, мы уже не можем с улыбкою следить за развитием этих ошибок. Театр играет драму, пусть драму молодости, мнимую, но все равно мучительную. В тот момент, когда Аркадий пришел после провала, решив порвать с театром, к нему пришла проститься Маша, та самая, с которой он уже расстался две недели тому назад.

Сцен разрыва на театре тысячи. Но только оттого, что автор, постановщик и актеры (А. Елисеева и Г. Печников) взяли образцом для этой сцены настоящую и присущую нашему времени правду жизни, она, эта сцена, восхищает новизной открытия.

Маша возвращает Аркадию дорогие ей вещи — письма его и подарки, которые он дарил ей в день рождения, в день Восьмого марта… И то, что не забыто автором Восьмое марта и как почти скороговоркой сказано о нем, — эта мимолетная деталь вздымает сцену ввысь, делая ее родной моему сердцу.

{168} Но горе автору, если он знает жизнь только в деталях и не понимает, в какой процесс складываются отдельные черты нового. Когда он знает это, то он может творить на сцене такие вещи, которые в старину назывались чарами театра, а театр без этого волшебного очарования — театр наполовину, а то и вовсе не театр.

… Маша уходит из дома Аркадия. Вот уж и порог, сейчас за ней захлопнется дверь. В это последнее мгновение брат Аркадия Андрей говорит ей, что Аркадий ушел из театра. Опять чудесная деталь. Насмешливый, мальчишески циничный Андрюшка, издевавшийся над братом, «артистом-неудачником», в серьезную минуту чутко и умно понимает, как далеко зашло несчастье у брата.

Маша поражена, ее личное горе теряет свое значение перед несчастьем Аркадия, который — она знает — делает ошибку. Какой поэзией проникнут монолог Маши, полный новых чувств, присущих только нашей, советской молодежи!

Маша говорит какие-то неожиданно странные вещи о скамейке в Сокольниках, от которой осталось два столбика, о толстухе мороженщице, которую когда-то повстречали там Маша и Аркадий… И вдруг тебя пронизывает радость догадки, мгновенно объясняющей все — скамейку в Сокольниках и мороженщицу, и весь огромный художественный замысел драматурга. Маша зовет идти гулять Аркадия немедленно, сию минуту, потому что так надо ему, ей. Аркадий не должен оставаться один и не останется. И вот чего хотел несносный мальчишка, грубиян Андрюшка, когда он сказал Маше о горе Аркадия.

В этой сцене, которая не длится и пяти минут, так много рассказано о нашем молодом поколении, и рассказано одно хорошее, если угодно, идеальное, что одна сцена подобного жизненного насыщения и неотразимо жизненной правды может заменить целый мудрый трактат о положительном и идеальном герое нашего времени.

Но разве в пьесе «В добрый час!» одна эта сцена — подобной жизненности? В том-то и захватывающая сила пьесы и спектакля, что все здесь переполнено богатством яркой, звонкой, неподдельной жизни. И оттого не знает зритель до последней минуты, чем кончится пьеса; жизнь, увиденная зорко, подслушанная чутко, понятая умно, не похожа на наши однотипные и серые сюжеты!

{169} Вы не покинете этого спектакля с какой-нибудь тяжеловесно-назидательной сентенцией, известной вам чуть ли не с детства. Какую тенденцию автор провел? А кто его знает… Будто бы никакой. Но нет. Большое искусство писать пьесу, между прочим, состоит в том, чтоб зритель не только не чувствовал ее тенденции, но и не замечал самой пьесы с ее ходами, нитями, узлами. Мне думается, что у автора много тенденций, потому что пьеса зовет к большим раздумьям о людских отношениях в семье, в делах дружбы, любви, отношениях поколений и о многом другом, чем поучительна наша жизнь. Но раздумья эти — светлые, от которых радостно жить. А причина этой большой радости от спектакля состоит в том, что автор и театр смело и поэтично выделили из жизни черты нового, составляющего гордость и достоинство советских людей.

Искусство, если под него подводить вещественность и даже видеть в нем живую Мельпомену с ее характером, сколько мне доводилось наблюдать, совершенно не заботится о местоположении, адресе и признанности сцены и уживается там, где ему, искусству, лучше всего дышится. Вот все, что мне хотелось сказать о театре, именуемом Центральным детским, о молодом режиссере А. Эфросе, о всем ансамбле, явно дружном, остро творческом, сыгравшим этот спектакль.

Мне в этих заметках хотелось только откликнуться на появление пьесы В. Розова, заслуживающей большого литературного разговора. Мне хотелось сказать без оговорок и прямо о том, что в наших рядах появился новый, большой драматический талант.

В добрый час!

## Майя Туровская «Друг мой, Колька!» «Театр». 1960. № 4[[25]](#endnote-24)

Ах, Колька, друг мой Колька, пионер Колька Снегирев! Как могло это с тобой приключиться?

Вот ты стоишь посреди пионерской комнаты, а вокруг стола расселись члены совета дружины, и с тебя снимают твой пионерский галстук.

Ты молчишь? Ты упрямо смотришь в пол? Подними голову, Колька, друг мой Колька! Ведь это с тебя снимают твой {170} красный пионерский галстук! Подними голову, скажи им — ведь это для тебя — ты слышишь его? — бьет вдали твой пионерский барабан!

Но Колька молчит, упрямо глядя в пол, а его товарищи за столом не слышат требовательной дроби пионерского барабана. Им некогда — у них уроки, у них общественные нагрузки. У них, наконец, инструкции! А Колька — хулиган. Ведь это он взял и ушел со сбора, где битых полтора часа мусолили тему «береги минуту». Он оскорбил добрую председательницу родительского комитета, бросив ей ботинки, которые торжественно выделили ему как «необеспеченному».

Честно говоря, у Кольки наберется немало проступков, даже если подходить к нему не с ползучей меркой «как бы чего не вышло» старшей пионервожатой Лидии Михайловны, а с обычной, родительской, учительской и просто взрослой точки зрения. Такой Колька хоть кому доставит хлопоты и заставит поломать голову.

Но в том-то и дело, что ради него пораскинуть мозгами стоит. И драматург А. Хмелик, который недаром дал своей пьесе название «Друг мой, Колька!», и Центральный детский театр, показавший ее на своей сцене, решительно берут Кольку под свою защиту, хотя они не скрывают от нас ни одного из его грехов, ни одной из его слабостей.

Вот на школьной перемене к нашему герою развинченной походкой приближаются два великовозрастных шалопая.

— В расшибалочку? — Секунда колебания: Кольке и хочется уйти — денег нет, играть не на что; и стыдно — вдруг подумают, что он маменькин сынок? А они между тем так великолепно презирают и Колькин школьный портфель, и галстук, и все его атрибуты не очень примерного, но все же нормального шестиклассника, и форменные тужурки…

Да, Колька остается. С независимым видом, но с кошками, скребущими на душе, он проигрывает еще сколько-то рублей плюс к старому долгу. Ложная гордость? Да, ложная, и за то, что она ложная, Кольке еще придется расплатиться жестокой дракой с прежними дружками, когда он будет защищать доверенный ему ключ от отрядного гаража, построенного собственными руками. Но гордость — это хорошо.

Вот Колька, лениво подхватив портфель, уходит со сбора «Береги минуту». Почему? Этого не может понять вожатая Лидия Михайловна, для которой самое неприятное в ее работе — дети. От них того и жди беды: никак не хотят укладываться {171} в инструкции. И это отлично понимает шофер завода Сергей, который сам пришел в школу вожатым пионеротряда и для которого самое интересное в этом деле — дети. А значит, и Колька, и даже особенно — Колька, самовольно покинувший пионерскую комнату. Ведь и Сергею на примерном школьном сборе так же скучно, как Кольке. И у него для ребят припасено реальное, живое дело — построить гараж, достать старую машину, научиться водить ее…

И сразу все, кто сидел на стульях вразвалку, нехотя, привычно подтянуто, примерно аккуратно, вскакивают, окружают Сергея, забираются на стол, отталкивают друг друга. Оказывается, это живые, активные, веселые шестиклассники, самые настоящие ребята, которым все на свете важно и интересно…

Это самые настоящие из всех ребят, которые когда-либо появлялись на сцене Детского театра, и им на самом деле все необыкновенно интересно, потому что спектакль имеет одну особенность: почти все его участники — дебютанты. Дебютант автор пьесы А. Хмелик. Может быть, поэтому она написана если не с совершенным драматургическим мастерством, то так остро, свежо, так по-человечески страстно и смело.

Дебютанты все актеры — даже еще не актеры, а студенты Драматической студии Центрального детского театра (я не называю их фамилий — иначе прошлось бы перечислять всех), полтора года назад пришедшие сюда из-за школьных парт. Может быть, поэтому школьные перемены и школьные сборы выглядят в их исполнении такими неотразимо настоящими. И немногие артисты Детского театра, которых мы привыкли и согласны были видеть в ролях девочек и мальчиков, на фоне этого спектакля так солидно выглядят «взрослыми».

Дебютант ассистент режиссера Л. Дуров и, как ни странно это может показаться, режиссер спектакля А. Эфрос. Он тоже дебютант, так как в этом спектакле он впервые выступает не только в привычной роли режиссера, но и в новом качестве педагога.

Можно было бы много хороших слов сказать об этом дебюте, равно примечательном с любой точки зрения — драматургической, режиссерской, актерской. Я думаю, что заслуживает специального разбора и пьеса Хмелика, и интересный опыт молодежной студии. В особенности же — режиссерская работа А. Эфроса, которая — после первых его успехов в пьесах {172} Розова, после спорных удач и бесспорных полуудач последних лет — на этот раз мне представляется образцовой по редкой слаженности всего ансамбля, по четкости мизансцен, по точной мере жизненной достоверности, которая нигде не опускается до бытописательства, а в моменты кульминации поднимается до обобщения, до романтики, почти до символа.

Разве не романтика, не символ этот пионерский барабан, все громче бьющий в Колькиных ушах в страшную минуту, когда уверенные руки вымуштрованного Лидией Михайловной маленького карьериста снимают с него пионерский галстук? Галстук, который он, может быть, не раз совал в карман, небрежно бросал на стул, забывал погладить, но который он ни разу не предал ни равнодушием, ни корыстной ложью, ни примерным ханжеством. Быть может, самая сильная сторона режиссуры А. Эфроса в этом спектакле в ее действенности и целеустремленности. В том, что он видит жизнь в ее реальных конфликтах — будь то конфликт в человеческой душе или между людьми, стоящими на разных позициях. При этом он не превращает своих героев ни в ангелов, ни в карикатуры, он сохраняет им все разнообразие их житейского поведения и всю его психологическую достоверность. Но оттого, что вожатая Лидия Михайловна так по-житейски добросовестно старается понять Сергея, добровольно и даром пришедшего в школу, и объясняет это тем, что его заставили по комсомольской линии; и оттого, что Сергей, лишь в первую минуту попытавшись объяснить ей что-то, легко и охотно соглашается на это оправдание, — только виднее их внутренняя несовместимость. Они живут как бы в разных плоскостях, и при всей взаимной вежливости конфликт между ними начинается с первой минуты.

И оттого, что председательница родительского комитета так благожелательно в самом интересном месте прерывает занятия ребят с Сергеем; оттого что слово «шофер» вызывает у нее не высокомерие, а вполне добродушную фамильярность (а у мужа шофер Вася…); оттого, что ей искренне хочется облагодетельствовать «необеспеченного» Кольку и она как можно пышнее старается обставить акт вручения ему общественных ботинок, — от всего этого ненарочного, добродушного, вполне бытового хамства молчаливое сопротивление ребят так явно нарастает и конфликт становится так осязаем, что он неизбежно должен разрешиться коротким замыканием.

{173} Конечно, это замыкание вызывает Колька. Не только потому, что он тот «необеспеченный», которому торжественно вручают пресловутые благотворительные ботинки, но и оттого, что он самый честный, очень гордый, прямой и смелый мальчишка.

Да, мальчишка, и ему нужна романтика, а не Лидия Михайловна с ее галочками в планах. Вот Сережа с его настоящим строительством гаража и настоящей машиной, а главное, с настоящим интересом к такому вот тринадцатилетнему Кольке и его немаловажным духовным потребностям — это да…

И Сережа не бежит жаловаться на Лидию Михайловну, когда равнодушные руки снимают с Кольки галстук. Он просто знает, что правда на стороне Кольки, и строго осматривает своих пионеров перед тем, как идти с ними на педсовет, где будет решаться судьба Кольки — моего друга, нашего друга, вашего друга, читатель! А нам всем нужно правильно решить его судьбу.

Потому что нельзя отдавать живого Кольку в жертву мертвой букве. И нельзя толкать его туда — к циникам с расшибалочкой. И, значит, не только Сергею и его пионерам — нам всем надо вмешаться в Колькину человеческую судьбу.

Друзья-читатели! Мы с вами вышли из пионерского и, может быть, даже из комсомольского возраста. Но прислушаемся к требовательной дроби пионерского барабана. Он бьет и для нас!

## Инна Соловьева «Цветик-семицветик» «Театр». 1962. № 9[[26]](#endnote-25)

На сцене игрушки. Плюшевый медведь топырит тупые лапки, жираф озирается с высоты своего роста. Тут же разноцветная пирамидка, мяч, скакалка. Мяч и скакалка обыкновенные, с ними можно и во дворе попрыгать, а пирамидка гораздо выше человека.

Спектакль называется «сказка-феерия», но нет никаких феерических «чистых перемен». Переносится ли действие из комнаты на улицу, в сад волшебницы или на Полярную звезду, декорация одна и та же. Только в момент чудес у медведя-растопырки в глазах загораются восхищенные зеленые {174} лампочки, да качает в недоумении головой «конструкторный» жираф.

Есть термин — игровая площадка. Профессиональный термин. Режиссер спектакля «Цветик-семицветик» как бы вертит это привычное выражение, смотрит его на свет. Игровая площадка. Площадка игр.

Момент, когда начинаются чудеса, никак не «отбит», нет сценической «красной строки». Для Анатолия Эфроса пьеса Валентина Катаева вовсе не распадается на две части: вот до сих пор — реальная история некоторой девочки Жени, а вот с этой минуты мы допускаем, что с Женей происходят чудеса. Женя и ее мама появляются на сцене пританцовывая, заканчивая какой-то танец, должно быть, ими самими выдуманный. Потом мама повязывает передник, и, собственно, только с этой секунды она уж безусловно мама. А до этого — очень может быть Женя и мама были вовсе не Женя и мама, а, допустим, придворные дамы и танцевали на королевском балу. Но сейчас они Женя и мама с той мерой безусловности, с какой девочки во дворе играют в дочки-матери.

Но вот комната уже не комната, а магазин. Женя в булочной — или играет в булочную. Желающих быть продавщицами сразу несколько.

Потом магазин уже не магазин, но и не комната, а улица, где Женя бредет, читая вывески слева направо и справа налево. Тут же по улице так же рассеянно бредет собака. Не какая-нибудь несчастная уличная псина, норовящая стянуть бараночку, а ленивый призер, брякающий медалями на ошейнике. Связку баранок с пальца раззявы Жени пес снимает этак меланхолически-механически. Потом в приступе привычной сытой порядочности собака чуть не возвращает баранки, когда ничего не заметившая Женя бредет к следующей вывеске… Грызет баранки без восторга — очень сытый пес. Убегает от спохватившейся Жени вяло, торопится лечь на спинку и нераскаянно заявить: пардон. А что уж пардон, баранки-то съедены. К тому же Женя заблудилась.

Тут появляется волшебница. В театре ей дали свиту. Ее сопровождают семь рослых и сухопарых фей педагогического обличья, в приличных платьях из темненького ситца с оборочками, с огромными классными журналами под мышками. А может быть, это не классные журналы, а еще что-нибудь. Феи становятся в ряд, лицом на публику, распахивают {175} свои большие папки, там изображены дома, деревья: незнакомая улица, вдоль которой с плачем идет Женя.

Волшебница намерена подарить девочке цветик-семицветик. Чтобы он вырос, надо полить его. Зовут тучку. У автора эта «знакомая тучка» — пионерка. В театре на зов волшебницы по поднебесью в классической позе балетного феерического полета прилетает классический дворник в фартуке, кажется, даже с бляхой. Волшебница обращается к нему в стихах, слегка подвывая. Полив цветы, он простецки отнекивается от благодарности — дескать, чего там, и уносится в той же изящной позе, простирая вперед руку, отставив в арабеске сапог, дочитывая свои хореи:

«Полечу теперь опять  
кукурузу поливать».

Стихами объясняются и в другой сцене — когда Женя и мальчик Котя попадают в космос. Детские представления о звездном полете накладываются друг на друга двуслойно: деловитые толки о невесомости и ручках управления — и театральное ледяное царство, хрустали и злодейства повелительницы Полярной звезды, для которой первое удовольствие — превратить отважных пионеров в своих рабов. В то время как дети противопоставляют ее проискам свойственные советским детям мужество, свободолюбие и товарищескую взаимовыручку.

Если сказка в спектакле ЦДТ и отделена чем-то от всего остального, то вот этой иронической подсветкой, этой чуть пародийной театральностью. Дети играют в сказку, имитируя театр и обнаруживая смешное и несуразное в имитируемом «взрослом» мире.

Девочки играют в куклы. «Она у вас мальчик или девочка?» — «Она у нас мальчик Витя…» — «Он уже большой?» — «Громадный. Ему уже восемь месяцев. Пошел пятый. Он уже у нас второй год в школу ходит». — «Трудовые навыки уже имеет?» — «Немножко». — «Да, очень неприятно… А вы куда идете?» — «Мы идем в аптеку за сосками. У нас потерялась соска. Прямо кошмар. Там, говорят, как раз выбросили чехословацкие соски с французской выставки. Боюсь, что уже расхватали». Девочки разговаривают чинно. Разговор самый разумный, притом, что одна банальность с другой банальностью смыкаются в цепь алогичности.

{176} Великолепен выезд немецкой куклы Матильдочки, куклы с настоящими ресницами, снимающимися и надевающимися туфельками, с наглым тоном существа, знающего себе цену. «Ей всего два годика», — приносит некоторые извинения за ее грубость владелица, а Матильдочка возражает хрипло: «Мне уже семнадцать рублей пятьдесят копеек». Девочки, игравшие во дворе, вяло волоча своих кукол за ручку, завороженно идут за приезжей. Не очень решительно пытаются поставить ее на место: что за имя — Матильдочка? так девочек не зовут. «У вас не зовут, а у нас в Восточном Берлине зовут», — без снисхождения парирует приезжая, чуть колыша свои локончики и воланы. «Лично у нас она Матильдочка». — «А она у вас ходит?» — «Нет, она у нас только ездит». — «Это ее колясочка?» — осторожненько трогает Женя колеса. Ей отвечают надменно: «Нет, это ее “Волгочка”». — «Прелестный ребенок». — «И не говорите».

Рядом с этой роскошной охамевшей куклой чувствуют себя неимущими даже девочки, которые сами только что отшивали из своей компании Женю: «Девочки, во что вы играете?» — «В уличное движение». — «Примите меня». — «А у вас есть автомобиль?» — «Нету». — «А мотоцикл?» — «Нету». — «Тогда идите с кем-нибудь играть в метро. А мы вас не можем принять: вы бедная».

Конечно, если у тебя в руках имеется подходящий семицветик, то можно в два счета заставить лопаться от зависти и обладательниц педальных автомобилей, и гордую хозяйку Матильдочки. Пожалуйста. Вырывается лепесток и, пока он летит наподобие маленького пропеллера, кричите ему вслед: «Вели, чтобы все игрушки, какие есть на свете, были мои!» Из‑за кулис выкатываются огромные, угрожающе раскачивающиеся неваляшки. Маршируют, держа равнение на Женю, болванчики с цилиндрическими башками, едят ее деревянными гляделками, торопятся поступить в распоряжение того, кто выкликнул заклятие — «мои!» Забавные, пока они маленькие и пока их немного, они пугают своим умножением, своим неотступным увеличением…

Хорошо, если у тебя в руках подходящий семицветик. Не жалко лишнего лепестка, чтобы «переиграть обратно».

Сцены во дворе — разговор девочек и мальчиков — решены несколько в ином ключе, чем весь спектакль. Впрочем, сказать так — неточно. У спектакля вообще нет единого ключа, нет одного приема: «Цветик-семицветик» решается как игра, условия которой свободно меняются по желанию играющих. {177} Конечно, тут действуют условия сказки. Но в то же время это похоже на балет, поставленный озорником.

На импровизированный театр (даже мизансцены не закреплены сколько-нибудь точно).

На капустник.

На самозабвенную детскую игру.

На сценическую пародию.

Притом — безупречное органическое существование в образе и психологическая правда в самых произвольных фантастических обстоятельствах.

Притом — полная и убеждающая условность.

Это спектакль, не связанный беспокойством: что полагается и что не полагается в театре. Это спектакль, сделанный с доверием к театру, в котором все «полагается». И это спектакль, сделанный с удовольствием. Как будто было так: прочитали пьесу, пьеса была хорошая, легкая, ясная. Без всяких многозначительных — мол, пиф‑паф, но не в этом дело… Дело было именно в том, что было на самом деле написано. И тогда кто-то сказал: знаете что? давайте работать так, чтобы это было для всех удовольствием. Так и сделали. И получился спектакль «Цветик-семицветик».

Если бы в этом разделе полагались заголовки, рецензию о «Цветике-семицветике» надо было бы назвать так: «Семь возможностей театра». Семь радужных, ясных, волшебных возможностей. Если хоть одна из них используется с толком, тут же вырастает — как в сказке — еще один семицветик. Можно начинать чудеса сначала.

А собаку, которая сперла баранки, играл Е. Перов. Самоотверженно летал в виде тучки Л. Дуров. Волшебницей была В. Сперантова. Строгая мама — А. Дмитриева, ее дочь Женя — Б. Захарова, которая только что окончила студию. Остальные — студийцы, вчерашние и сегодняшние.

## Юлий Смелков Страницы любви Премьера в театре Ленинского комсомола «Московский комсомолец». 1964. 29 октября[[27]](#endnote-26)

Современный театр освобождается от многих классических приемов и канонов. Он может обойтись без символических и многозначительных названий — пьеса Э. Радзинского {178} называется «104 страницы про любовь», потому что в авторской рукописи было 104 страницы. Для него необязательны подробные экспозиции, когда-то занимавшие по целому акту. Вот на сцену вынесли столики, поставили щит с надписью «Кафе “Комета”», вышли двое и сели за разные столики, посмотрели друг на друга — и кончилась экспозиция, началось действие, и мы уже знаем, что спектакль про них, про их любовь, про их жизнь. И про нашу жизнь тоже, потому что это спектакль Анатолия Эфроса, а все, что он делает на сцене, имеет к нашей жизни самое прямое отношение.

Они знакомятся, и мы знакомимся с ними: ее зовут Наташа, его — Евдокимов; потом мы узнаем, что он называет себя по фамилии, потому что у родителей «было плохо с юмором», и он получил имя Электрон. Они нравятся друг другу и нам тоже: милая, обаятельная стюардесса Наташа и симпатичный, остроумный физик Евдокимов. Все у них хорошо, и мы улыбаемся вместе с ними. Только вот она держится не так, как другие красивые современные девушки: чуточку нервнее, напряженнее, невпопад смеется, говорит что-то незначащее и смотрит на него как-то испытующе — понимает или не понимает? И есть ли тут вообще что-то трудное для понимания?

Вроде бы и нет ничего. Познакомились — и очень скоро оказались дома у Евдокимова. Ночью. Вдвоем. Мы немножко боимся за нее, но гораздо больше боится она сама: вздрагивает, отстраняется, чуть только он подойдет к ней. Он целует ее, она вырывается — злая, взъерошенная — современная девчонка, которая знает, чего можно ожидать в таких случаях.

Тогда зачем она пришла? И что будет дальше? Дальше она останется. И уйдет утром, оставив записку: «Не надо больше встречаться». И придет опять. И еще много раз будет приходить и уходить, и говорить, что не надо, и опять приходить.

Потом она расскажет ночью подруге, как все это случилось. Как ей показалось, что они — друг для друга. Она могла бы и не рассказывать — Ольга Яковлева, которая играет Наташу, все это уже сыграла в маленькой сцене, в одну-две минуты, почти без текста: любовь, надежду, ожидание, боязнь, что если она уйдет, все кончится и ничего больше не будет, совсем ничего — ни любви, ни счастья, и что надо что-то сделать, и нельзя уйти, потому что в этом веселом и {179} излишне самоуверенном парне где-то глубоко спрятан другой, во много раз лучший человек, тот, что для нее, и, может быть, ей удастся пробраться к нему. Она понимает все, даже то, что он не может сказать словами, а он не понимает — ни ее, ни себя, но, может быть, поймет потом.

Уже давно, часто и привычно употребляются нами слова «воспитание чувств». И еще — «борьба за человека». Сейчас пользоваться привычными терминами не хочется, хотя в спектакле Театра имени Ленинского комсомола именно это и происходит. Только по-другому, по-настоящему. Нет вовремя сказанных умных слов и положительных примеров, и индивидуального подхода, и благотворного влияния общественности. И не думает Наташа о том, как воспитать Евдокимова и как бороться за него. А просто живет рядом с ним и просто любит. Очень любит, необыкновенно любит и горит, и страдает, и мучается, и живет на последнем пределе: кажется, еще чуть-чуть, еще одно неосторожное слово — и не выдержит. Не потому, что так надо, а потому, что иначе она просто не может. Она отдает все силы, мысли, чувства, нервы, душу, всю себя выплескивает в этот огонь, и в нем очищается душа человека, который рядом. Только так и можно, только так и нужно, это и есть воспитание чувств.

Если логика этих строк покажется вам неубедительной, пойдите в театр, и вы будете убеждены и побеждены логикой искусства. Огонь, которым горит Наташа, очистит и вашу душу. И после спектакля у вас не останется одной, четко сформулированной мысли — о величии чувства, или о трудности настоящего счастья, или о необходимости понимания и доброты, или о красоте современного человека: будет все это и еще много других мыслей и чувств и не так-то просто будет разобраться во всем этом многообразии.

Эфрос увлеченно и настойчиво ищет в драматургии и воплощает в спектаклях характеры сложные и многозначные, которые нельзя исчерпать одним-двумя определениями; в талантливой пьесе Радзинского есть потенциальные возможности для создания таких характеров. Это стремление режиссера отчетливо, ощутимо в прекрасной работа Яковлевой. И Евдокимова, которого хорошо играет В. Корецкий, тоже не определишь сразу. Умный, честный, талантливый. Абсолютно серьезно относится к работе. А к людям — немного иначе: не то чтобы несерьезно, но не очень вдумчиво, не очень внимательно, чуточку эгоистично. Его не назовешь эгоистом {180} или равнодушным, или циником, хотя есть в нем и то, и другое, и третье. И еще есть хороший парень, которого не зря любит Наташа, который действительно — для нее. Ему доступно — не сразу, не легко — быть таким. Образ построен на тончайших градациях. Евдокимов понимает, видит, чувствует почти все, почти правильно. Но Корецкий иногда смазывает эти градации, и точность исполнения уступает точности режиссерского замысла.

А вокруг них — жизнь, люди, и не так уж часто им приходится быть вдвоем. На них смотрят разные глаза — добрые и равнодушные, подозрительные или сочувствующие или такие, которые видят в их судьбах что-то свое. Глаза сторожа зоопарка (Д. Гошев), убежденного в том, что зверей надо охранять от людей и что надо таращиться на людей, когда они целуются. Глаза веселого гражданина (В. Ларионов), который чувствует себя неудобно в двадцатом веке с профессией балалаечника. И люди, которых нет на сцене, смотрят на Наташу и Евдокимова, когда они прощаются на аэродроме и ей неловко плакать на глазах у людей. Она плачет и пудрится, и опять плачет, и опять пудрится, и никак не может уйти, и уходит. Они часто прощаются — ей в рейс, ему надо ехать на «установку»: встреча, прощание, встреча, прощание — это тоже наше время, время дальних дорог и долгих разлук, когда нужно быть вместе и нужно уезжать или улетать, и слова остаются несказанными.

Евдокимов все-таки успевает понять, что он любит ее, и сказать ей это. А потом она отправится в свои последний рейс, из которого не вернется, — пожар в самолете, и изящная, спокойная стюардесса поможет пассажирам выйти, а сама покинет самолет последней, и спасти ее будет невозможно. Рассказом об этом кончится спектакль, кто-то поставит на сцене рекламный плакат, с которого улыбается изящная и безликая стюардесса, и в этом плакате, в этом жесте отразится на мгновение весь спектакль, вся история, прошедшая только что перед нами. И в банальном драматургическом приеме — неожиданная гибель героини в финале — обнаружится неожиданная мысль: торопитесь найти в себе самое настоящее, самое доброе, не жалейте сил на это, иначе можно опоздать и навсегда потерять самое прекрасное в жизни.

В спектакле Эфроса нет прямолинейных ходов. То, что хочет сказать театр, говорится как бы само собой. И нет иллюстративных {181} эпизодов, когда старательно подчеркивается и разжевывается какая-нибудь нехитрая истина — отношения между героями и ситуациями ассоциативны и многоплановы. Средства, которыми пользуется режиссер, точны и современны — психологическая и поэтическая правда характеров сочетается с условностью, не демонстративной, не становящейся самоцелью, но укрупняющей происходящее на сцене. Все реально, правдиво, достоверно и в то же время чуть приподнято, опоэтизировано. Ничто не приукрашено, герои не наделены всеми возможными добродетелями, — обыкновенные люди — сложные, интересные. Актеры Театра имени Ленинского комсомола играют этих людей по-новому и не типажно, а образно, обретая многогранность и избавляясь от поверхностности; в первую очередь это относится к А. Ширвиндту. Но и к М. Струновой, В. Ларионову, Л. Каневскому, ко всем, кто играет в этом спектакле, тоже. Их сценическое бытие правдиво, именно из правды рождаются красота и поэзия современного человека. Эти качества всегда были свойственны режиссуре Эфроса, и особенно заметны они в спектаклях, поставленных им в Театре имени Ленинского комсомола.

Этот театр сейчас начинается заново. Начинается хорошо — талантливо, современно, интересно.

## Ирина Уварова Мой бедный Марат «Московский комсомолец». 1965. 18 февраля[[28]](#endnote-27)

В Театре имени Ленинского комсомола премьера: «Мой бедный Марат», спектакль неожиданный и спорный, и пьеса Арбузова тоже неординарная и спорная. «Марат» примыкает к циклу работ режиссера Эфроса, поставленных в этом театре, — спектаклям о человеческих отношениях, острым, своеобразным, новым. Про новое в театре почти всегда говорят: «Это уже было». Про эти спектакли не говорят так даже те, кому они не нравятся.

С «Маратом» сложно. В нем нет острых конфликтов, борьбы противоположностей. В пьесе вообще участвуют только трое, притом все трое хорошие люди. Трижды в трех актах показана одна и та же комната.

{182} Мы видим только троих — Лику, Марата и Леонидика. Они связаны любовью, и жизнь их прослежена на протяжении многих лет, как некий опыт. На сцене лабораторно чисто, точно и сосредоточенно. Условия опыта режиссер объявляет по радио: «Май тысяча девятьсот сорок второго». Или: «В комнате появился еще один матрасик».

Поначалу предполагалось, что будет выходить и четвертый актер — объявлять. Потом он исчез, потому что постороннее лицо лишало спектакль деликатности, к которой располагает пьеса. Мера тактичности, необходимая, если вы уж стали наблюдателем чьей-то интимной жизни, всегда соблюдена в пьесах, избранных Эфросом. Он не предлагает людям рассудить чью-то любовь: потому сама по себе фабула не имеет в спектакле особого значения. Важно другое, но об этом чуть позже.

Итак, на сцене трое: Марат — актер Збруев, Лика — Яковлева, Леонидик — Круглый. Ленинград, 1942 год.

Лика — девочка, Лика — студентка, Лика — женщина, от акта к акту она взрослеет, набирает уверенную силу красивой женщины, на глазах актерским чудом набирает мягкую округлость жеста, полноту рук, вначале тощих и неловких.

Настороженная девчонка в валенках, сумевшая выжить в голод, в конечном счете становится приветливой, энергичной женщиной, у которой «все концы сходятся». Хотела быть врачом — стала, и не просто врачом, а врачом растущим. Вообще все хорошо. Любила Марата, вышла замуж за Леонидика и стала не просто женой, а женой любящей, преданной, заботливой и вездесущей. И опять все хорошо.

Есть в характере этой Лики не то чтобы тяга к благополучию, но такое качество женской энергии, при котором все, что она делает, будет сделано хорошо. Поэтому любая форма жизни, предложенная ею, всегда приведет к благополучию. Марат сказал: «Везучая».

Просто оторваться нельзя от этой Лики, которая прямо с первого акта все делает как можно лучше, потому что от природы в ней есть — выжить, а потом быть счастливой с Леонидиком. Как она ловко открывает банку тушенки, присланную в Ленинград, как мягко вынимает из серванта торт и фрукты четырнадцать лет спустя. Она красива, и даже некоторая ординарность — на пользу ей. Кроме того, она хороший человек.

{183} И Леонидик хороший человек. Соперник и друг Марата, символически вошедший в тот самый миг, когда Марат впервые целовал Лику, Леонидик в конце концов женится на Лике. Такова жизненная логика, в конце концов Марат, и не кто иной, уехал из-за своего дурацкого характера и сам же оставил их вместе.

В Леонидике сыграна не мелкотравчатость и не заурядность даже, но удалось Круглому сыграть человека славного, но не крупного, что ли. Он, оказывается, прекрасно пришелся по мерке нормальной жизни, с хорошими отношениями с соседями, с хорошей службой, с плохими стихами и с хорошей семейной жизнью.

В театре показана эта семейная жизнь не только хорошей, но просто замечательной.

Но в искусстве сложном, многоплановом и многообъемном заключен некий нерв, который время от времени задевают художники: одному из них представилось, что благополучная жизнь превращает людей в носорогов. Другой написал, что от похожести мирных дней человек может стать сороконожкой.

Опыт, поставленный с помощью Лики и Леонидика, неминуемо ведет к благополучному результату. И тогда, не в силах как-нибудь остановить это, Марат, появившись, ломает опыт крича: «Как вы тут живете?!»

Леонидик, которому от бога отнюдь не дано стороннего взгляда людей неугомонных, вдруг со стороны посмотрел на все, что с ним случилось, и расправился с собой, как охотник с бешеным носорогом. Он вернул Лику Марату, а сам уехал, исчез, изъял себя.

Вот, собственно, и все, о чем говорится в пьесе, но как говорится? Режиссер чертит диаграммы и сложные кривые человеческих отношений. Вычерчивает психологические реакции и пунктиром намечает диалоги души и сердца, происходящие вне слов. Если бы зримое и невидимое поменялись местами, сцена превратилась бы в сложнейший пульт, испещренный цветными лампочками сигналов.

Самостоятельно вычерчен, выстроен, найден язык рук, язык движения по сцене, наконец, «язык интонации». Будто все слова сложены вместе, в единый ряд, как подсобный материал. После этого материал пропустили сквозь сито интонаций современного обычного языка. Потом из него лепят {184} форму, где-то уплотняют: когда Марат говорит Лике о том, как в Драгобыче его любила женщина с жилплощадью, в таком материале почти осязаемо встает: «Я не верю, что ты ждала меня!»

Ни театральный пафос, ни ложная патетика при такой системе работы со словом невозможны.

Здесь актеры, предельно близко подходя к заветному порогу «как в жизни», совершают этот путь не для того, чтобы создать иллюзию абсолютной похожести с нами. Но для того, чтобы мы оказались вдруг в положении Гамлета, который прочел множество книг и воскликнул потом: «Слова, слова, слова!» Но для того, чтобы слова, составившие ткань нашей повседневности, не дали забыть нам о жизни человеческой души, о ее правах и обязанностях и о законах, по которым она живет и не живет, независимо от состава слов, которые поворачиваются, как деньги из рук в руки, где-то рядом.

В этом — ценность опыта, поставленного театром в «Марате».

И не только в этом. Еще в самом Марате.

Арбузов сказал: «Мой бедный Марат». На сцене он упрям и колюч, груб, труден, раним, но Збруев ни за что не допустит, чтобы этого Марата пожалели.

Три портрета нарисованы на заднике — три лица, упершись подбородками в пол, — смотрят в зал, мимо троих на сцене. «Мой бедный Марат» расщеплен, как атом. Три мирных атома вечного мира вращаются по своей орбите, в своей комнате. Но три отщипленных, увеличенных, зафиксированных лица, три непохожих портрета не принадлежат им лично. Они уже представители рода человеческого и за род свой несут ответственность. Театр, как мог, укрупнил и обобщил частный случай, описанный Арбузовым.

Три винтика в машине человеческого бытия. Но один из трех сам хочет стать творцом и рационализатором этой машины. Такие люди всегда рождаются на свет, и с этим ничего не поделаешь.

Шесть зрачков смотрят с задника, каждый величиной с голову Марата. Лика и Леонидик свили гнездо под прицелом этих зрачков — мирное гнездо в жерле пушки.

Но Марату не дано ни гнезда, ни мира. Шесть глаз, смотрящих в зал, имеют прямое отношение к его отстраненному взгляду, способности смотреть со стороны на то, что с ним {185} же происходит. Все они трое — те самые люди, которые, если нужно, «снимут с себя для вас последнюю рубашку». Но Марат будет требовать, чтобы вы эту рубашку взяли. Обязательно. Непременно! И будет невыносимо груб при этом.

По логике вещей такому Марату живется трудно и неприкаянно. Это и строил Збруев. Это и содержал в себе спектакль. Художники (Сосунов и Лалевич) в первом акте написали фреску — три лица мазками смятенными, бурными, как серыми осколками снарядов; во втором акте мазки эти расположились в более сносном порядке и окрасились зеленым сумраком белых ночей; а в третьем — незыблемо и прочно укрепились в спокойном и ровном порядке золотисто-коричневой мозаики, намертво вмурованной в цементную стену. И Марат, не разбирая дороги, ринулся на эту стену и, сжав кулаки, закричал: «Как вы тут живете?!»

Тут драматург и нарушил эту самую неукоснительную «логику вещей», и Марату достается Лика без боя и без каких-либо стараний с его стороны.

Автор, назвавший его «мой бедный Марат», не захотел считаться больше с «жизненной правдой» и наградил его. За что? За то, что есть на земле такие вот люди.

В театре, пожалуй, этого не получилось: психологический анализ завел далеко. Счастливый конец не выстроился сам собой. Психологические обоснования продолжали отстаивать свои права, и Марату тягостно от новогоднего подарка, на который он не рассчитывал: Лике и Марату совсем невозможно было присутствовать при таком конце. Весь конец принял на себя Круглый.

Где-то задолго до конца прошла по спектаклю трещина. Скорее всего, она возникла на несоответствии укрупнения, к которому прибегали режиссер и художники, и дробной россыпи фактов пьесы, не соединенных драматургическими эффектами и хитрыми композиционными приемами. Между точностью в толковании внутреннего мира героев и туманной приблизительностью мира внешнего, описанного неконкретно. Никто не заметил, когда возникла эта трещина. Потому что следить за всем, что делают эти трое на сцене, очень интересно. Интересно слышать непривычную мелодику речи. Интересно начать понимать смысл новых интонационных акцентов.

Даже когда не все концы сошлись с концами — это все равно интересный театр.

## **{****186}** Александр Асаркан Булгаков. «Мольер». 1966 «Театральная жизнь». 1988. № 24. (Написано в 1967 году)[[29]](#endnote-28)

— Где служишь ты теперь, любезный мой собрат?

— Я… ламповщик теперь я… у Мольера.

— Мольер… Да… Он талантлив, говорят.

Мольер был популярен при жизни, как Маяковский. Он был легендарен. О нем все время что-нибудь рассказывали. Если не на улице, то при дворе. Мольер своими сочинениями (и постановками) производил шум подобно какому-нибудь современному молодому поэту (и режиссеру).

Потом он попал в историю.

— А‑а! Вы — историк?..

— Я историк, — подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: — Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!

Так и вышло: одному литератору трамваем отрезало голову.

Михаил Булгаков описал все это. Историю на Патриарших, легендарного Мольера, свою театральную судьбу, свою писательскую карьеру, большой бал у сатаны на квартире Степы Лиходеева, переживания сыщика, приставленного следить за Пушкиным, описал также жизнь в подвале на Арбате и жизнь в сумасшедшем доме. Лучше всего описал он мир, в который уходит человек, спасающий свое достоинство: конуру, в которую он уползает, стремясь остаться человеком. Мир фантастический, конура может быть раздвинута до необъятных пределов («скажу вам более, уважаемая госпожа, до черт знает каких пределов»). Булгаков был образованный человек, много читал, знал французский язык, переводил, много писал, только его мало печатали.

«Беспредельно утомленный и встревоженный Мольер» особенно занимал его воображение. Только такой Мольер, другого Булгаков не знал.

«Шестнадцатого октября состоялось второе представление, и опять на нем был король. По окончании спектакля он подозвал к себе Мольера.

— Я хотел вам сказать о вашей пьесе, Мольер, — начал король.

“Ну, убей меня!” — прочитали все в глазах у Мольера».

{187} Отзыв, однако, был благосклонный. Мольеру в тот раз повезло.

Это написал Булгаков в книге документального жанра — для серии «Жизнь замечательных людей», написал в начале 30‑х годов, но в то время издательство отвергло рукопись, она опубликована лишь теперь. Мольер в этой книге проверен автором по источникам и документам, и получилось то же, что в пьесе «Кабала святош» (писавшейся в то же время), где автор ничего не обязан был проверять и доказывать. Откуда же известно, что прочитали «все» в глазах у Мольера? Есть ли документы? Спросите у любого крупнейшего специалиста по Мольеру — документов нет.

Просто Булгаков (очевидно, силой писательского воображения) хорошо знал состояние беспредельно утомленного и встревоженного автора, выслушивающего от важной персоны медленное начало фразы в ожидании быстрого конца.

Жил он в то время в полуподвале (правда, не на Арбате; см. «Театр», № 9, 1966, воспоминания С. Ермолинского), и у него был пес Бутон, в чем (в частности) и состояло его отличие от Мольера, у которого никакого Бутона не было.

Бутон появился в пьесе «Кабала святош». Он там ламповщик у Мольера (в пятом акте «Сирано де Бержерака» на эту должность Ростан определил кондитера Рагно) и предан Мольеру, а Мольер придирается к нему, когда беспредельно утомлен и встревожен.

В спектакле «Мольер» (это и есть «Кабала святош») Бутона замечательно играет Л. Дуров.

Два раза он поднимает на палке расшитые театральные костюмы, под игом которых проходит жизнь Мольера и приходит его смерть. Король аплодирует. Мольер выходит на сцену перед королем и произносит экспромт: «Но я счастлив уж тем, что жил в твое время…» Не каждый может догадаться, что экспромт приготовлен заранее, но каждый должен понимать, что вся жизнь Мольера вела его к этому чувству, излитому ныне по велению сердца. А Бутон — но скорее в качестве актера Театра имени Ленинского комсомола Л. Дурова, чем в качестве Бутона, поднимает на палке королевскую мантию и упирает (скорее, втыкает со злобой) верхний конец палки в стену зрительного зала, где была бы королевская ложа, если бы она была. Почти как в кукольном театре. Почти как в истории Вильгельма Телля — шапка наместника на шесте, а ты этой шапке кланяйся. Одни зрители {188} говорят, что это сатира. Другие — что это символика или, говоря по-русски, аллегория, только ничего не поймешь. А на самом деле это романтическое преображение действительности. Взвейтесь, соколы, орлами. Беру кусок жизни, серой и грубой, и творю из нее, что положено, ибо я поэт.

Второй раз Дуров взметнет таким же образом женскую юбку: вторая тревога и усталость Мольера, вторая гибель — под знаменем любви и измены.

Двойной образ несчастья и раздавленности — образ патетический (а если вы не поняли, что он патетический, значит, возвышенность чужда вашему сердцу), ибо страдание это *во имя* творческих замыслов, во имя создания бессмертных произведений, во имя сохранения хоть каких-нибудь клочьев, обрывков, фрагментов своей жизненной цели и даже — поскольку предполагается, что Мольер сознавал себя Мольером, — во имя своего исторического предназначения. Искусство — жестокая вещь, это такой праздник, который всегда с тобой, хочешь ты этого или нет, так что и «смейся, паяц» есть не столько банальный оперный жест, сколько банальная основа жизни в искусстве, — и потому в спектакле «Мольер» каждый артист может сыграть свою судьбу, как если бы у каждого артиста была «своя тема» (в действительности так не бывает, но режиссер раздал *свою* тему каждому участнику спектакля, и каждый стал равен Мольеру, Булгакову и их общему горю, то есть искусство придало значительность — и доставило радость — каждому участнику этой постановки).

Проще умереть, чем добиться разрешения на постановку «Тартюфа». Надо «сделать жизнь». Надо научиться жить так, чтобы позволили сыграть «Тартюфа». Я — червь, я — бог. Божественное искусство! Все ли ты сделал для того, чтобы доказать, что ты червь? Разберемся. Льстил: достаточно; ползал: много; лучшего блюдолиза, кажется, не найти. Все условия, при которых могут позволить быть богом, соблюдены: я — червь, не имеющий равных. Однако «Тартюф» запрещен. Ах, сир… Смерть, которая бродила у порога, может войти в этот дом: для нее нет больше никаких препятствий.

Смерть стояла у порога мольеровского дома — театра Пале-Рояль или вот этого зала на улице Чехова, где портал сцены разрисован карабкающимися обезьянами (биографическая деталь!) — и слушала музыку Андрея Волконского, такой, знаете ли, биг‑бит эпохи Просвещения. И потом вошла, {189} закончив романтический цикл и начав реалистический, но придав искусству недостававшую ему божественность. На осину, на осину, как говорит Справедливый Сапожник. В историю, в благодарную память человечества!

Справедливый Сапожник — королевский шут. Шутовство его состоит в том, что он режет правду-матку. Этим он и кормится, и ненавидит любого соперника по королевским милостям. Актер Г. Сайфулин играет простого парня, который хорош во всякой компании, а потом на лестнице сводит счеты, с кем надо.

Мольера он ненавидел, но когда увидел, что тот опростоволосился — впал в немилость у короля, — то и пожалел мимоходом.

Предложил яблочко.

Какое яблочко? Почему яблочко? Почему немилость? Ведь это же бедствие… хуже плахи. Мольер раздавлен, он плохо соображает, и хуже всего соображает, почему раздавлен. В чем дело? Ах, яблочко… Ничего нельзя понять.

Ну, пусть.

*Мольер* (машинально беря яблоко): Благодарю.

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 расходится с прямыми указаниями пьесы «Мольер». Режиссер работает свободно. Эту свободу он получил от Булгакова. И эту нервность, и эту ненависть. И эту неуверенность: комедиантство спектакля точно и (к огорчению некоторых) изысканно, страдание и злоба не оставляют места для кривотолков, но само художественное мышление, которое привело к таким вроде бы законченным «решениям», импровизационно, импульсивно, не имеет твердых гарантий успеха. Как будто режиссер «лепит» свое произведение у нас на глазах (спектакль «Мольер» похож на знаменитый кинорепортаж Клузо «Тайна Пикассо»: камера была направлена на художника, а тот начал рисовать, допустим, женщину, затем она — уже вполне «готовая» — превратилась в петуха, а к тому моменту, когда кончилась пленка, этот рисунок изображал быка; можно издать репродукции этих кинокадров — как бы еще один альбом Пикассо, — но оригинальный рисунок, который может быть выставлен, есть лишь один, и на нем нарисован бык), озабоченный, взволнованный и не имеющий готовых ответов. В режиссуре Эфроса нет самодовольства, {190} потому что нет всепонимания. Он ищет. А мы смотрим. Иногда мы видим не то, что читатели в пьесе, но мир этого спектакля, где все *притворяются теми, кем они являются в действительности*, так органичен, возникает в процессе столь искреннего, душевного, бескомпромиссно-человеческого творчества, что перед нами в самом деле *весь* Булгаков, ибо *так он и писал*. Только его мало печатали.

И ставили тоже мало и плохо.

Первая постановка «Мольера» тридцать с лишним лет назад прошла всего семь раз и осталась в истории теми муками, которые она причинила автору. Художественный руководитель просил Булгакова показать Мольера в творческом процессе. Чтобы зрители поверили в его гениальность. Постановщик полагал, что ставит «современную транскрипцию знаменитого некогда жанра исторической мелодрамы» — очевидно, вроде «Мадам Сан-Жен». По-видимому, пьеса не очень нравилась тем, кто ее ставил, и они хотели быть максимально точными. Они легко отзывались на хорошо знакомые слова «Мольер» или «историческая мелодрама», но плохо понимали слово «Булгаков». Впрочем, это не их вина.

Пьеса была пышно оформлена и холодно сыграна. Спектакль мало что говорил о Мольере, ничего — о Булгакове, а то, что он говорил о своих создателях, было неинтересно.

Точности постановщики не добились, а свободы не захотели.

Я думаю, что тот спектакль готовился целиком и полностью под знаменем Мольера. Нынешний спектакль идет под знаменем его судьбы.

Судьба Мольера в пьесе Булгакова злосчастна. Мольера не убили. Он умер сам. Но это не была естественная смерть. «Причиной этого явилась немилость короля и черная Кабала».

Бредовые причины.

Причины, сконструированные чуждыми силами. Непонятные, если думать о простых вещах — о жизни, любви, творчестве. Причины загримированные, в напяленных масках, неестественно хохочущие, жеманно музицирующие, с зычными актерскими голосами, притворно-откровенные и откровенные в своем притворстве. Нагло дающие жизнь и нагло прерывающие жизнь, как теперь говорят, не в формах самой жизни.

Мольер и король. Оба ломают комедию.

{191} Жизнь, униженная до комедиантства, и жизнь, возвышенная до комедиантства.

— Я хотел вам сказать о вашей пьесе.

— Ну, убей меня!

Погодите, Мольер, все еще впереди. Сперва зажжем свечи.

Ламповщик Бутон зажигает свечи, двигаясь по краю авансцены. Актер Л. Дуров раскланивается по-придворному, по-театральному неумело. На проволоке развешаны костюмы — очень художественно выполненные, готовые принять в себя неодетых людей и зажить 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. Над распятием написано то, что просил Булгаков: «крупно: КОМЕДИАНТЫ ГОСПОДИНА… и мелкие слова». Написано только: КОМЕДИАНТЫ ГОСПОДИНА — и поставлено указанное автором многоточие, а мелких слов нету. Актеры Мольера были, как известно из истории, сперва Комедиантами Господина Единственного Брата Короля, а потом Труппой Короля в Пале-Рояле. Из судьбы же Мольера известно, что все эти слова — мелкие, ничего они не определяли и теперь тоже ничего не значат. Пусть не надеется человек, что, назвав себя «комедиантом», он станет иным; пусть не надеется комедиант, что, назвав себя «комедиантом господина», он окажется под защитой, существующей помимо него; пусть не надеется комедиант господина, что, перейдя из-за кулис в свою комнату, он покончит с комедией, а достучавшись из своего дома в королевский дворец, станет на равную ногу с господином; нет, господа: от перестановки декораций результат не меняется. Перестановка могла бы понадобиться для создания сценической иллюзии, но к чему, если вы носите свои иллюзии при себе. Берите все свои игрушки сразу и разбирайтесь в них сами, мы приколотили вам вывеску — КОМЕДИАНТЫ ГОСПОДИНА, — и теперь наше дело сторона.

В такой вот обстановке (художники В. Дургин и А. Чернова) играется не шарж и не сатира, не «историческая мелодрама», но также и не «высокая и мощная трагедия» (определение, в сущности, наиболее верное — в комментариях {192} К. Рудницкого к сборнику пьес Булгакова 1965 года), а *лирическое высказывание* современного художника, выбитого из колеи вторжением вечных тем в его личную жизнь. Я бы сказал — утомленного и встревоженного вечным вторжением назойливого шаржа, непрошеной сатиры (он все приценивается к гремящей лире, а в продаже один только ювеналов бич — берите, а то и этого не будет), исторического мелодраматизма («рука всевышнего отечество спасла») и высокой и мощной трагедии, которая теперь, как известно, в каждой бочке затычка.

Лиризм этого спектакля — не «щемящий», а ущемленный. Возможность «встать и сказать, даже если тебя обезглавят», отвергается. Неизбежность победы гения Мольера над величием короля не выявлена. Ну скажите, разве это хорошо?

Чего уж хорошего.

Плохо.

Да, с горечью приходится признать, что новый спектакль одного из талантливейших советских режиссеров, Анатолия Эфроса, недостаточно оптимистичен. Несмотря на обилие ярких и затейливых эпизодов, он производит мрачное впечатление.

Из всех персонажей спектакля только король Людовик светится каким-то внутренним спокойствием, только его появление приносит зрителям удовлетворение и радость. А сам Мольер — необаятелен, просто-напросто неприятен, и, по верному замечанию одной зрительницы (профессионального искусствоведа), его не хочется любить.

Трудно поверить, что к моменту своего первого выхода на сцену Мольер является автором бессмертных произведений: «Тартюф», «Дон Жуан» и «Мизантроп». Впрочем, похоже, что он и сам уже в это не верит.

В атмосфере этого спектакля нельзя верить никому и ни во что.

А любить — только Короля.

По ремарке Булгакова, в начале первого акта — за кулисами Пале-Рояля в вечер королевского спектакля — «на всем решительно — на вещах и на людях (кроме Лагранжа) — печать необыкновенного события, тревоги и волнения». И Эфрос наложил эту печать, но не так, как ожидали читатели пьесы. Печать мертвой тишины на всем и на всех. Механически {193} делают актеры какие-то актерские закулисные дела, сбившись поближе друг к другу, как утомленные беженцы на холодном темном полустанке. Может быть, сейчас решается их судьба, но не ими. Остается ждать. Они обречены на королевскую милость, королевское равнодушие или королевское неудовольствие.

На другом конце сцены тихо появляется Мольер. Все молча смотрят на него. Мольер хватается за сердце. В. Раутбарт показывает, что Мольер хватается за сердце чуть-чуть демонстративно: пусть видят актеры, какой ценой достается «мэтру» благоденствие труппы. Но сердце у него болит и в самом деле. Актеры еще некоторое время смотрят на Мольера: может, он что-нибудь скажет. Он делает несколько шагов, садится в кресло, говорит:

— Воды.

Без восклицательного знака, стоящего в этом месте у Булгакова.

Мольера освежают, как боксера в перерыве между раундами. Ремарка «пьет, прислушивается с испуганными глазами» не выполняется. Как и все ремарки Булгакова, указывающие на физическое и душевное состояние Мольера, она принимается в этом спектакле к сведению и реализуется так полно, как Булгаков не мог и мечтать. Но буквальных выполнений нет. Мольер отдыхает между раундами. Ни одного лишнего усилия, даже на исполнение указаний нашего любимого драматурга Булгакова: силы нужны для самого неотложного.

Два донесения с поля боя:

— Король аплодирует.

— Король аплодирует.

Счастье? Победа? Заткнитесь, мы заняты. Актер Мольер — на выход.

Мольер говорит негромко, без какой-либо выраженной интонации (а не «волнуясь»):

— Да. Пречистая Дева. Раскрывай сцену.

«Да» — это Мадлене, в третий раз прибежавшей с сообщением, что король аплодирует. «Пречистая Дева» — это Пречистой Деве, чтобы она была наготове. «Раскрывай сцену» — это Бутону.

Бутон что-то там условно раскрывает, и Мольер выходит перед нами, сидящими в партере, и перед королевской мантией, поднятой на палке.

{194} Дальше у Булгакова идет сцена, как Мольер охмуряет короля. Как будто он ничего не может сказать — нет слов, — потом приходит вдохновение и рождается экспромт, потом автор экспромта «резко меняет интонацию» и выдает историко-патетический подхалимаж на уровне, подтверждающем его право на первое место в литературе своей эпохи.

У Эфроса это — сцена, как Мольер продолжает делать свое дело. Он по-прежнему на работе. Актеры его труппы сидят там же, где сидели, и так же прислушиваются к героическому кривлянью своего мэтра, как прислушивались к обреченной тишине. Но разве это только Мольер только перед королем? Нет, это искусство поет славу тем, кто его содержит и от кого зависит его расцвет. Это музыка, славящая тех, кто ее заказывает. И Эфрос вводит мощный хор, подхватывающий мольеровскую величальную после слов «легко ль в интермедии Солнце Франции мне смешить?..» «*Бутон*: Ах, голова! Солнце придумал. *Шарлатан* (с завистью): Когда он это сочинил? *Бутон* (высокомерно): Никогда. Экспромт. *Шарлатан*: Мыслимо ли это? *Бутон*: Ты не сделаешь». Ясно, что Булгаков имел здесь в виду такой «апарт»: Мольеру аплодируют за «Солнце Франции», а в это время где-то сбоку два персонажа обмениваются характерными репликами. Эфрос же включает этот диалог в сцену Мольера на равных правах с ней. Солнце Франции! — и раздается звонкий молодой голос:

— Ах, голова! Солнце придумал!

И так же звонко откликается другой молодой голос:

— Когда он это сочинил? (Никаких «бытовых интонаций», никакого «общения», все на публику, патетическая оратория.)

— Никогда! Экспромт!

— Мыслимо ли это!

(Бутон и Шарлатан, актеры Л. Дуров и Б. Ульянов, что они делают? Они издеваются над королем? Над Мольером? Над нами?)

— Ты не сделаешь!

Чего-то не хватает этим звонким голосам. Не хватает им искренности. То, что они сейчас делали, было притворством. Отсюда начинается действие яда, первой каплей которого было подчеркнутое движение Мольера, когда он схватился за сердце. Притворство — это их цельность. Комедиантство — это не маска, а плоть и дух, единственная возможность человеческих {195} связей, дорога сердец и место под солнцем. Под Солнцем Франции.

Муаррон — наглый щенок, и Арманда изменница, а Бутона можно было в той ситуации посчитать за сводника. Мольер убежден в этом. Но он лишь играет, что Муаррон негодяй и Бутон сводник, подобно тому как Бутон играет свою собачью привязанность к Мольеру, хотя и в действительности привязан к нему, как собака.

Мольер ломает комедию с королем и со своей труппой. Он делает один неуверенный шаг (забыл, разучился) по правде, когда надеется на любовь Арманды, но потом и они ломают друг с другом комедию. Ничего не вышло.

Все призрачно, все относительно там, где абсолютна монархия. От вас ничего не зависит — значит, вас нет. Может, никогда и не было.

Одноглазый убийца механически вскрикивает: «Помолись!», чтобы засвидетельствовать факт своего существования от одного убийства до другого; пусть каждый найдет себе свое «помолись» и держится за него, ибо убивать он не может или не умеет, а ничего другого не дано.

Только трое в этом спектакле имеют нечто вне своей физической оболочки: Мольер — творчество (вернее сказать — непоставленного «Тартюфа»), король — власть, актер Лагранж — свою летопись, «Регистр». Да еще Бутон пытается вырваться, выйти из себя в последней, большой сцене с обезумевшим Мольером, но это ему не удается, и он плачет. (В пьесе существовал «вне себя» еще архиепископ Шаррон, интрига которого вдохновлялась потусторонней страстью, верой в дьявола: комедиантство с верой в Бога держалось не только на необходимости свалить Мольера, но и на некой мистической поэзии. Во всякой силе есть ограниченность; спектакль Эфроса, сильный прежде всего личной болью режиссера, не вместил всех мотивов Шаррона, и вся эта «черная Кабала» больше похожа здесь на комиссию по делам несовершеннолетних. Жаль, конечно. При более «объективной» режиссуре этого бы не случилось. Но тогда это вообще был бы другой спектакль, а я не уверен, что мне хотелось бы другого.) Лагранж — когда его играет Л. Круглый, но отнюдь не Ю. Колычев, изображающий малоинтересного «живого человека», — в своем замечательном костюме, как бы закованный в кольчугу своего рыцарства, точно соответствует первой вышеприведенной ремарке Булгакова: «*кроме*…»: {196} он летописец, поэтому у него есть совесть — стыдно перед «Регистром», больно за людей, которые входят в историю в таком виде, — и совесть эта омрачена. Когда Л. Круглый разговаривает с Армандой или бросается на Муаррона — это он пытается исправить историю, которая уже состоялась и, как всем известно, исправлена быть не может. Блестящий век Людовика уходит в будущее, и Лагранж в знак ужаса рисует черный крест. Участие Л. Круглого придает спектаклю особую композиционную цельность, но участие Лагранжа в «проблематике» пьесы ничего собой не определяет.

Историки мудры, но бессильны.

Остаются Мольер и король.

На первых представлениях «Мольера» заглавную роль играл А. Пелевин, потом он заболел, и я видел только В. Раутбарта, вступившего в труппу специально для спасения «Мольера»; из тех зрителей, кто видел обоих, одни больше признают Пелевина, другие — Раутбарта, но никто не говорит о каком-нибудь принципиальном несходстве, так что у меня есть право считать, что Мольер Раутбарта — это в полной мере Мольер Эфроса. Короля же играет А. Ширвиндт, и хотя в программе обозначен еще один исполнитель, он ни разу не выступал в этой роли, и трудно представить в ней кого-либо, кроме Ширвиндта. Этот спектакль по многим признакам «режиссерский», но вся эта режиссура расписана на данных актеров с таким точным попаданием и выполнена данными актерами с такой силой самоотдачи, что ни о каком «втором составе» не может быть и речи; И. Печерникова в роли Арманды сумела не заменить О. Яковлеву, а воспроизвести ее контуры с фотографической достоверностью (что подтверждает большие способности молодой актрисы, но проявятся они, конечно, только в самостоятельной работе, а Яковлева останется навсегда единственной Армандой, невинным ангелом-хранителем и в то же время «биологическим воплощением» этого смертоубийственного комедиантства); пожалуй, только на месте И. Кириченко (Мадлены) можно было бы теоретически представить себе и другую исполнительницу — я бы сказал, психологически менее громоздкую; а пронзительная и виртуозная тупость Одноглазого — это вклад В. Гафта, его нельзя передать по наследству; странная угроза: «Я никогда не сплю» (в ремарке же было «хнычет») и мимолетное признание: «Да, нагловат я, это верно» — это неотъемлемое достояние В. Смирнитского, хотя его выбор на Муаррона был, по-видимому, не идеальным решением; неописуемый эстрадный {197} номер Д. Гошева — бродячего проповедника Варфоломея — никем другим не может быть выполнен и ничем иным теперь уже не может быть заменен; Бутона вообще в этом спектакле играть нельзя — Бутоном в этом спектакле является Л. Дуров, а «другой Бутон» — это просто другой спектакль… Король и Мольер — А. Ширвиндт и В. Раутбарт.

— Я хотел вам сказать о вашей пьесе, Мольер.

— Ну, убей меня!

Король улыбается.

— Остро пишете. Но следует знать. Твердо веря, что в дальнейшем. Я разрешаю вам вашу пьесу. По делу о вашей женитьбе: я запрещаю вам вашу пьесу. И бойтесь отныне. Но! Но чтобы ваша труппа не умерла с голоду, я разрешаю вам играть ваши смешные комедии. На осину!

На осину, на осину. Франция перед вами, господин де Мольер. Она ест цыпленка.

Она убивает вас.

Она убивает вас возвышенной речью и лучшими в мире манерами. Жизнь этого короля — власть. Абсолютная власть — это смерть. Смерть — это так грубо, так резко, так, в сущности, просто (ну, убей меня! — торопит Мольер). И король возвышает свою жизнь до комедиантства, подобно кошке, возвышающей свою расправу с пойманной мышью.

Король в спектакле — единственный, чье комедиантство непритворно, органично, цельно, потому что оно творческое, поэтическое, оно призвано украсить собой мир, в то время как комедиантство всех остальных преследует практические цели, оно прозаично, натянуто и является средством к существованию.

Людовик Великий — луч света в своем темном царстве, и любимый актер москвичей А. Ширвиндт ослепителен и благожелателен.

В. Раутбарт — Мольер находится с пронизывающей спектакль культурой комедиантства в особых отношениях. Собственно, он создатель этой культуры, он и ее жертва. Но главное — комедиантство для него не было заменой жизни, оно было защитой, тактикой, орудием. Мольер написал «Тартюфа» — это творчество. Мольер пританцовывает, кривляется, вникает в мелочи и в нужный момент собирается с силами — это жизнь. Была такая стройная система: я вам стелюсь под ноги, вы меня за это возносите к небесам. Но вышла ошибка.

{198} «Тартюф» потерялся где-то по дороге. Жизнь еще идет, а смысл ее, так ясно осознанный, утерян. Среди всех средств и красок Раутбарта самое сильное впечатление производит найденная им форма неконтактности: что? ах, да… сейчас, минутку… а, еще с вами… да, иду…

— Что-то я хотел сказать… что-то я недоговорил… ну, что еще? Арманда с Муарроном… теперь что-то делать еще и с этими… ну, хорошо: ты — мерзавец, ты — уличная женщина, ты, Бутон, сводник… когда же меня оставят в покое?

И вот натравили на него одноглазую собаку — мушкетера.

Мольер опускается на колени, почти машинально — рефлекс унижения развит у этого великого артиста, и он опускается на колени не из страха, а чтобы скорее прошло еще и это наваждение, мешающее вспомнить… что? он не помнит… кажется, что-то о человеке.

— Не оскорбляйте меня и не бейте. Я как-то чего-то не понимаю. У меня, изволите ли видеть, больное сердце… и моя жена бросила меня… Бриллиантовые кольца на полу валяются… даже белья не взяла… беда…

*Одноглазый*: Ничего не понимаю! — Но он не Мольер, у него не может мутиться в голове. Обдумав ситуацию, он все же понимает, что Мольеру почему-то некстати быть убитым сейчас, и он договаривается с ним о встрече в более удобное время: я убью вас после спектакля.

Прекрасно. Что может быть лучше для артиста, чем быть убитым все-таки после спектакля.

А что же «Тартюф»? А ничего. Король запретил его… еще за что-то. «За тень скандальной свадьбы». А может, и нет. Тому королю, которого играет Ширвиндт, это не важно.

Да и Мольеру, пожалуй, тоже.

«Тартюф» уже не был ни стимулом творчества, ни его итогом. Он был землей обетованной, символическим воздаянием за все унижения и ужимки. Но слишком много было унижений и слишком много было ужимок, чтобы сохранилась потребность в том, ради чего все начиналось.

Человеческое достоинство так долго загонялось в подсознание, что возвращается к жизни оно лишь в бреду:

— Я ему говорю: я, ваше величество, ненавижу такие поступки, я протестую, я оскорблен, ваше величество, извольте объяснить… Что еще я должен сделать, чтобы доказать, что я червь? Но, ваше величество, я писатель, я мыслю, знаете ли, я протестую.

{199} Бутон в ужасе.

А вы не в ужасе? Вы же видите, что он уже *не* писатель, что он *не* мыслит, что он бредит, да, но *не* протестует.

Он умирает на спектакле. Его уносят. Актеры собирают висящие на сцене костюмы — очевидно, им придется искать себе новое пристанище.

В печатном тексте этой пьесы есть эпиграф:

«Для его славы уже ничего не нужно. Но он нужен для нашей славы».

Может быть, это и хотел сказать Мольер, отмахиваясь, уклоняясь и унижаясь:

— Для моей славы уже ничего не нужно. Но я нужен для вашей славы.

Как достоинства спектакля «Мольер», так и его недостатки наглядно свидетельствуют, что каждый из нас должен дать себе полный отчет в том, что нужно ему для его славы.

## Марианна Строева Если бы знать… «Советская культура». 1968. 18 января[[30]](#endnote-29)

Как трудно бывает расставаться с привычной театральной традицией. Словно тебя обкрадывают, отбирают частицу от твоего прошлого. Особенно мучительно прощаться с той чеховской традицией, что жила так долго на сцене Художественного театра в поэтических созданиях Станиславского и Немировича-Данченко. Да и нужно ли прощаться? Все равно, хотели мы этого или нет, лирическое, интеллигентное искусство это давно вошло в душу каждого. Пусть там и останется. Как то, ради чего стоит жить. Ведь все мы когда-то писали об этом, снова и снова погружались в особую гармонию светлой печали, в задумчивую атмосферу тоски о лучшем будущем, прикасались к благородной, деликатной манере чеховских людей и проливали над их судьбой тихие слезы сочувствия.

Этих светлых слез вы не прольете на спектакле «Три сестры» Анатолия Эфроса. Вот почему такие споры вызывает сегодня новый чеховский спектакль, поставленный не на улице Чехова, а на Малой Бронной. Прошлогодняя «Чайка» в Театре им. Ленинского комсомола была для Эфроса лишь пробным шаром. Спектакль о гибели таланта в суетной среде {200} людской несовместимости прозвучал резко, антилирично, как крик подстреленной чайки. Теперь в «Трех сестрах» нет уже прямого вызова. Желание эпатировать — позади. Сейчас режиссеру явно не до того.

Восстановлены в правах гонимые прежде паузы, подтекст, замедленный ритм. Снова, как в доброе старое время, неторопливо тянутся четыре акта с тремя антрактами. Облик спектакли не обрублен «брехтовским» аскетизмом. Линии его, извилистые, льющиеся, продолжают модерн начала века, подхватывают знакомые завитки на занавесе Художественного театра в современном стилизованном рисунке. Даже кушетка все время торчит на авансцене — почти как та знаменитая «четвертая стена» Станиславского. Только каждая деталь — и кушетка, и рояль, и граммофон — не вросла в быт, а вынута, окопана порознь, подана приемом монтажа.

Таков и весь спектакль: словно тот же человек, но вынутый из привычного быта, отчужденный от теплого жилья и сразу изменившийся почти до неузнаваемости. Быт умер, жилье давно остыло, время, когда были живы великие мхатовские старики, ушло. Не вернешь. Играть по воспоминаниям? Зачем? Для кого? Нет, современное прочтение — объективный закон сценической жизни классики.

Конечно, каждый художник видит классическую пьесу своими глазами, как увидел Бабочкин «Иванова», а Товстоногов — «Горе от ума», «Три сестры» и «Мещан», как прочел в свое время Равенских «Власть тьмы», а недавно Хейфец «Смерть Иоанна Грозного». И никто нынче не спорит, что «Король Лир» Брука — это не Шекспир, а «Месяц в деревне» Барсака — не Тургенев только потому, что вовсе не так играли когда-то при Шекспире или Тургеневе. Но вот стиль Художественного театра до того сросся в наших глазах с пьесами Чехова, что каждый действительно новый спектакль встречается естественным протестом: «Это не Чехов!» И как-то сразу забывается и тот объективный закон, и многолетняя яростная борьба со штампами «чеховщины» самих создателей МХАТа, и то, что не может существовать вечный эталон в искусстве, которое живет только сегодня с 7 до 11 вечера…

Как все последние работы Эфроса, «Три сестры» поставлены субъективно. В них открыто, незащищенно выступает личность художника. Конечно, это прекрасно, потому что {201} художник этот талантлив и имеет право и смелость сказать то, что чувствует. Но, может быть, ему еще не хватает сейчас объективности, равновесия, чеховского терпения и сдержанности. К тому же спектакль достаточно непривычен, загадочен, не укладывается сразу, многого требует не только от актера, но и от зрителя.

Должно быть, правы будут те, кто упрекнет новые «Три сестры» в известной односторонности, в том, что не все актеры исчерпывают сложную, многогранную «диалектику души» чеховских характеров. Новый взгляд утверждается с какой-то беспокойной, мучительной прямолинейностью, без той мягкой полифонической широты и спокойной исторической перспективы, к которым тяготеет писатель. Слишком бьют в глаза неожиданные детали, мизансцены, очень уж современны манеры. Образам подчас недостает попросту культуры, интеллигентности, воспитанности, что ли. Той воспитанности, о которой когда-то писал свое знаменитое письмо брату молодой Антон Чехов.

Словом, нет чувства меры. Все так. Но, может быть, нарушение устойчивости, равновесия и дает возможность сделать шаг вперед. Наверное, когда-то необходимо было непочтительно нарушить прежнюю меру, чтобы помочь рождению новой. И кто знает, быть может, тогда в иных человеческих измерениях будет ближе, острее угадано то «истинно чеховское», что протягивается к нам из дали времен без привычных исторических напластований.

Холодная весна. Почки не распустились. Черные покинутые гнезда на голых ветвях — во всю глубину открытой сцены. В центре ее — нечто вроде древа жизни с желтыми жестяными листьями. Вокруг него вьются, словно сгибаясь от ветра, три женщины в зеленом. Позже их платья как-то пожухнут, дымчатая гамма покроется темной кружевной паутиной. А под конец женские фигуры будут рассечены черными полосами горя. «Если бы знать… если бы знать…» — будет глухо повторять Ольга, уходя с авансцены в глубину, туда, где золотятся листья над головой. Они уйдут, и вы забудете их лица, голоса и сколько их было. Но мотив осени — как мотив вечно погибающей и вечно живущей человечности — будет горько звучать в вашей душе.

Нет, три сестры никогда не узнают, «зачем мы живем, зачем страдаем…». Мечта недостижима, она обманчива: почудится — и нет ее. У этих сестер отнята «Москва», им ехать {202} некуда. Они как будто насильно отрезаны, отчуждены от большой земли, словно живут в каком-то изгнании, в духовной ссылке и захолустье. Здесь некуда приложить силы, знания, талант, здесь «труд без поэзии, без мыслей», лишенный «общей идеи» — «бога живого человека».

«Тягота, ужас», трагическая безысходность такой жизни — вот чеховский лейтмотив, доведенный здесь до какой-то странной, дисгармоничной остроты. Здесь смех на именинах звучит как дурацкий розыгрыш, а светлый катарсис страдания сменяется трагическим гротеском. Это Чехов, который пришел к нам после Булгакова, Пиранделло, Брехта… Это чеховские люди, вобравшие в себя весь горький опыт той эпохи, когда возможны стали Освенцим, Бабий Яр и Хиросима, когда фашизм насильно вошел в обыденные поры общественной жизни, когда массовые уничтожения людей измельчили, принизили и обесценили человеческую жизнь.

Когда-то Станиславского упрекали в том, что он «снизил в ранге» трех сестер: устроил им не «генеральскую», а «капитанскую» квартиру, подчеркнул захолустность быта. Сегодня режиссер идет дальше. Он чувствует, что пошлый быт давно заполз в душу, искрошил былую ценность, снизил благородную возвышенность. Он скорее готов согласиться с Чебутыкиным: «Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой, но люди все же низенькие… Глядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь». Режиссер явно не хочет этого «утешения», он рассматривает жизнь без романтического флера, на уровне будничной обыденности.

Затерянный остров беззащитных людей, осажденный мещанством, теснимый пошлостью. Сюда на время заброшены те, кто мог бы вернуть сестрам «Москву», смысл жизни или хоть видимость их наконец, — мужчины в густо-зеленых мундирах. Звучит медь духового оркестра в странном сочетании с нежным голосом рояля. Подхваченные ритмом музыки, из глубины идут широким разворотом вперед, на авансцену, военные. Вальс-марш кружит и командует. И покорно и радостно закружились сестры. «В нашем городе самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди — это военные…».

Мелодиям этого удивительного вальса-марша весь спектакль и подчинится. Он закружится по законам музыкального произведения со своей, тонко прочерченной партитурой. {203} Душевный ритм каждого актера будет рожден и продиктован ею. И покажется, будто все они не говорят, а скорее «танцуют» свои партии. Мелодия вальса-марша войдет в спектакль как утренний мотив торжества жизни над смертью, вечером зазвучит теплотой сближения, в ночь пожара пересечется диссонансами гармошки, набата, шансонетки, стилизованной под твист, и уйдет в холодное утро прощания навсегда. Весенние почки, так и не распустившись, замерзнут.

«Как странно меняется, как обманывает жизнь». Военная форма — лишь видимость силы, лишь форма той далекой «Москвы». «Самые порядочные, самые благородные» — здесь самые беспомощные. Беспомощна доброта, наивны высокие слова, повисает в воздухе протест. Подполковник Вершинин — тот, что «из Москвы» (Н. Волков), здесь словно «сниженный в ранге», слинявший, не дворянская косточка, а скорее из мелких разночинцев. Какой уж там романтик, защитник «слабого пола»! Посмотрите, как близоруко вглядывается в лица сестер этот добряк, а счастье свое берет урывками, с несмелой оглядкой, стыдливо отводя Машу в сторонку.

Андрей Прозоров (В. Смирнитский) — тот по молодости лет и сам защититься не может, когда его буквально заглатывает опытная, перезрелая мещанка. Наталья Ивановна (Л. Богданова) подкрадется, повалит мужа на кушетку и станет вымогать ласку (как у сестер — комнаты). Не вырвешься. А когда это «шершавое животное» уползет наконец к своему «Бобику», Андрей подойдет к нам поближе (словно переступая «четвертую стену») и доверчиво расскажет об ужасе этого подневольного существования — своего и чужого. Да так откровенно, что даже страшно станет за его сорвавшуюся откровенность.

Поручик «барон» Тузенбах (Л. Круглый) явно считает, что откровенность глупа, благородный гнев смешон, а красивые слова давно стерлись, отдают в наше время донкихотством. Этот умный мальчик с удивленными бровями будет напряженно паясничать, сам первый высмеивая пустоту своих призывов «работать, работать». И только под конец, когда он снимет военную форму, из-под его шутовской маски впервые выглянет ранимый, добрый человек — тот, что раньше только угадывался. Здесь он впервые робко обнимет Ирину и увидит те «красивые деревья», около которых, в сущности, {204} «должна быть красивая жизнь». Но выглянет слишком неосторожно: тут же его и пристрелят.

Каждый прикрывается, чем может. Военный доктор Чебутыкин (Л. Дуров) — этот прячет горькую пустоту за нелепые, абсурдные репризы. «Бальзак венчался в Бердичеве!», «Средство для крашения волос!», «Чехартма!», «Цицикар!» — резко выкрикивает низенький человечек новую «эврику». Но в ночь пожара сгорит и это чепуховое прикрытие. Среди гула колоколов и громыхания пустых бочек вдруг зазвучит иная музыка — человеческого надрыва. Исступленно плача, чертыхаясь, проклиная все на свете, задергается, как марионетка, в гротесковых ритмах твиста одинокий пьяный старик.

Здесь кульминация спектакля. «Нам только кажется, что мы существуем»; без «общей идеи», без «Москвы», даже без любви — все бессмысленно, сдвинуто, алогично. Ухватиться не за что. Происходит подмена, смещение понятий. Люди живут эрзацами мыслей, «комплексами» чувств, случайностью поступков, слов. Хватаются за мелочи, пустяки. «Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение…».

И тогда глупые мелочи могут стоить жизни. Ведь кто-то не считает их мелочами. Вот этот Соленый (С. Соколовский), например. У него на этих мелочах вырос свой «комплекс» неполноценности: «почему это барону можно, а мне нельзя?» Каждый отнятый у него пустяк подогревает, накаляет его «комплекс» до случая. Случай становится роковым законом алогичной жизни. Массивный господин с седыми висками и свинцовым взглядом нехотя, но без «ложного гуманизма» при случае может доказать свою «полноценность» с оружием в руках.

И доказывает. В последнем акте, когда сцену снова охватит, закружит знакомый вальс-марш, когда в его уходящем ритме широко зашагают, замашут руками военные в шинелях, странным эхом раскатится тот нелепый выстрел. И полосатые платья сестер спутаются в клубок горя. Трудно будет различить в этой триаде страдания разные оттенки.

«Счастья нет и не может быть…» и у этой отцветающей, осенней Маши (А. Антоненко), чьи руки так судорожно цеплялись за шинель уходящего Вершинина. Разве ее обманчивая, глухая любовь не оставляла на губах сухую горечь, разве не была одним сплошным прощанием? И у этой декадентски {205} манерной Ирины (О. Яковлева), которая «не любила ни разу в жизни», но, чувственно томясь, слонялась вокруг широкой тахты. И падала, и билась, когда старшая сестра Ольга словно распинала ее руки, принуждая выйти за нелюбимого Тузенбаха. А теперь вот он убит, ушел совсем, навсегда. И не узнает счастья сама Ольга (Л. Перепелкина), что уже затянула себя, как монашенка, в жесткий корсет начальницы.

… Останутся одни потерянные сестры. Застынут слезы в глазах Маши — «Надо жить!» Ирина странно повторит: «Я знала, я знала…» А старшая, Ольга, подняв плечи, стиснув себя руками, первая начнет тяжело отступать — туда, в глубину, где висят над головой условные желтые листья. И каждое слово будет гулко падать, как капли в колодец: «Пройдет время, — и мы уйдем навеки, — нас забудут, — забудут наши голоса и сколько нас было…» Все глуше звучит медь духового оркестра, все мягче голос рояля: «Если бы знать…»

Финал не приносит избавления. Он не разрешит вам того «просветленного» вздоха, того катарсиса, который привычно снимает печаль, освобождая от гнета страданий. Спектакль приходит к Чехову, страдая за человека, но не позволяя себе уйти в мечту о том красивом «светлом будущем», которым так часто утешало и обманывало себя человечество. Печаль его горька. Трагедия его дисгармонична и безысходна. С этого спектакля вы, должно быть, уйдете с тяжелым сердцем. Но, может быть, не всегда надо снимать тяжесть с наших сердец, если речь идет о смысле жизни…

Что же остается людям? Не только вечный чеховский призыв: «Так жить больше нельзя!» Оглянитесь на себя, господа хорошие, посмотрите, как скверно вы живете, как страшно бездуховное, безыдеальное, разобщенное существование. Поймите всю меру личной ответственности — она подчеркнута здесь трезво, почти до жестокости. Страшно не только то, что порядочные люди обездолены судьбой, но и то, что порядочные люди привыкли быть обездоленными. Вместе с тем, когда виноваты все, виноватых нет. Есть нечто объективное, выходящее за рамки личной ответственности, отчуждающее человека от «общей идеи».

Вот почему гротеск здесь трагичен, а жестокость смешана с непроходящей болью за человека. Для нас, сидящих в зале, — это боль не отрицающая, но утверждающая как бы «от противного»: человек может быть несчастен, но, несмотря ни на что, в любых обстоятельствах не должен терять достоинства, {206} терпения, порядочности. При всех условиях «свобода выбора» сохраняется. «Надо жить» — в этой формуле нет капитуляции, подлости, нет измены себе. Что бы ни было, человек должен продолжать искать смысл, совместимость, общность. Иного не дано, иной жизни не будет: надо жить стиснув зубы, но жить не изменяя себе. Вот сегодняшняя трезвость гуманизма Чехова.

Таких чеховских спектаклей у нас еще не было. Он действительно очень непривычен, хотя, в общем-то, продолжает поиски Бабочкина, Товстоногова, Крейчи, идя по той же стезе дальше. Так не будем торопливо накладывать на этот спектакль рамки знакомых понятий, утвержденных представлений. Он в них явно не уложится. Лучше подумаем о неслучайных и непроизвольных переменах в ликах искусства двадцатого века. Подумаем о том, как оскорбительна была когда-то музыка Шостаковича для слуха, настроенного на волну Чайковского, как трудно было принять Маяковского после Блока, как невозможно было после Левитана смотреть рисунки Пикассо.

Может быть, тогда мы почувствуем, что непривычность этого талантливого, интересного, но пока еще спорного спектакля тоже неслучайна и непроизвольна. И может быть, наконец, вспомним, что Станиславский велик не тем, что охранял раз найденные театральные формы, а именно тем, что всякий раз смело их ломал ради бесконечно разнообразного, современного постижения «жизни человеческого духа», и тогда его неожиданные творения всякий раз вызывали брюзжание хранителей старины.

## Юрий Дмитриев Пьеса А. П. Чехова. Режиссура А. В. Эфроса «Советская культура». 1968. 18 января[[31]](#endnote-30)

В последнем акте пьесы Чехова «Три сестры» подпоручик Родэ, отправляясь вместе со своей бригадой из большого русского северного города в Царство Польское, приходит прощаться с сестрами Прозоровыми. И он говорит, целуя руку Ирине: «Спасибо за все, за все!» И через несколько минут: «Прощайте, надо уходить, а то заплачу. Прекрасно мы здесь пожили».

{207} Интересно, за что же он благодарит? Известно, что у Чехова персонажи просто так, на ветер слов не кидают.

Хорошо говорит о сестрах и подполковник Вершинин: «Вот таких, как вы, в городе теперь только три, но в следующем поколении их будет больше, все больше и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас…»

Почему же люди так тянутся к сестрам, так ценят их? Чтобы ответить на этот вопрос, приведу еще слова их брата Андрея Прозорова: «Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему». Короче говоря, это город тупой и сонной мещанской одури.

Сестры Прозоровы не героини, в них много от интеллигентской мягкотелости, окружающая пошлая среда в какой-то мере задевает и их. Жизнь, сталкивая сестер со сложными обстоятельствами, заставляет их страдать, переживать подлинные драмы. Но при всем том они сохраняют внутреннее благородство и высокое уважение к людям. В них нет мещанской рачительности и сохраняется мечта о жизни светлой и честной, при которой ложь и пошлость покинут землю. Сестер три, они различны по характерам, но сказанное относится ко всем троим. Напомню, что пьеса была закончена в 1900 году, когда значительная часть интеллигенции ощущала приближение освежающей бури, ждала ее. Это совсем не значит, что сестры Прозоровы, Тузенбах или Вершинин революционеры. Но эти люди, как и тысячи других, все больше не принимали той жизни, которая их окружала, и все больше стремилась к новому. И пусть в их речах много наивного, но то, к чему они стремились в целом, заслуживало уважения. Это делало незыблемой веру в человека.

Предварительные эти строки необходимы, прежде чем переходить к рассказу о постановке «Трех сестер» в Московском драматическом театре на Бронной. Эфрос поставил спектакль по-своему талантливо, последовательно, выдержал свой план во всех деталях. Но вот насколько его постановка близка Чехову и в то же время современна? Это уже другой вопрос. В пьесе режиссер ничего не менял, только подсократил кое-какие реплики. Но у чеховских героев характеры {208} сложные, и для их раскрытия важны не только текст, но и так называемый подтекст. Ставя пьесу, можно сконцентрировать внимание на тех или других сторонах характеров, на тех или других взаимоотношениях персонажей.

Спектакль идет без занавеса. Перед началом действия выходят сестры: Ольга останавливается на середине сцены, Ирина ложится на диван, находящийся на переднем плане. Источники света, расположенные наверху, нарочито обнажены, сразу видно, что это именно театральное освещение. На переднем плане дерево, одетое золотыми листьями, сияющее и мертвенное (художник В. Дургин). На сцене еще находится обеденный стол и граммофон на высокой тумбочке.

День именин Ирины. По пьесе, она одета в белое платье и лицо ее сияет. На дворе весна, и когда Ольга проснулась, радость заволновала и ее душу. В театре дело обстоит не так. Белых платьев нет ни на одной из сестер, да и радости не заметно. Одеты сестры в стилизованные костюмы, одинаково далекие и от времен Чехова, и от нашей жизни. Сразу видно, что они раздражены, нервны, почти истеричны. То, что Ирина валяется на диване, не подходит для благовоспитанной барышни, но это дает и режиссеру, и актрисе (О. Яковлева) возможность еще более подчеркнуть то состояние истеричности, которое очевидно с первых реплик. Яковлева, с ее, как кажется, надтреснутым голосом, угловатыми манерами, с какими-то блуждающими жестами, особенно усиливает это ощущение настороженности, неопределенности, повышенной нервозности. Появляется Тузенбах (Л. Круглый). По пьесе, он некрасив, но актеру этого мало, он делает его каким-то дергающимся, напоминающим куклу из театра марионеток. Если говорить о главном, что отличает барона, так это его незначительность и внешняя, и внутренняя. По ходу действия Тузенбах произносит монолог о том, что через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет каждый человек. В этом Тузенбах видит смысл жизни. Круглый произносит этот монолог иронически, явно подсмеиваясь над своей мечтой. И что еще существенно, никто из действующих лиц его не слушает и уж тем более не принимает всерьез. При исполнении этого монолога становится особенно очевидно, что в этом обществе каждый занят собой и что все эти люди глубоко равнодушны друг к другу. И что характерно, если монолог Тузенбаха сделан, выражаясь театральным языком, проходным, то насмешки барона над Вершининым {209} выделены. Так же, как рацеи Чебутыкина, в которых он подчеркивает свою и окружающих ничтожность.

Чебутыкин (Л. Дуров) дарит Ирине серебряный самовар. У Чехова в ремарке сказано: «Гул удивления и недовольства». Зачем такой дорогой подарок. Это до какой-то степени обижает старика, и он приказывает денщику: «Неси самовар туда…» И самовар уносят в зал. В театре эта сцена проходит по-другому, здесь подарок встречают с иронией, издевательски, даже с ожесточением. И дело кончается не просто слезами, а истерикой Чебутыкина и его приказом отнести самовар не в залу, а к нему на квартиру и там его разбить, распаять, уничтожить. Чего другого, а чуткости, интеллигентности в доме у Прозоровых явно не хватает. Входит Вершинин (Н. Волков). У Чехова в ремарке прямо говорится, что он знакомится с сестрами весело. Здесь же подполковник себя престранно аттестует: он почему-то до неприличия близко заглядывает своим новым знакомым в лица. И весь его облик до обидного не военный, в этом смысле он собрат Тузенбаха. И когда Вершинин произносит монолог о том, что теперешняя жизнь будет со временем казаться неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной, он смущается, а все те, кто его слушает, относятся к этой речи, как к блажи. Впрочем, к ней особенно и не прислушиваются. Зато Тузенбах и не шутливо, а с какой-то даже не иронией, но злобой делает намеки на странности Вершинина и снова напоминает о его полусумасшедшей жене.

В первом акте Чехов создает приподнятую, праздничную атмосферу, люди здесь раскрываются с лучшей стороны, во всяком случае, те, которым писатель сочувствует. И когда позже на них обрушиваются беды, когда они жестоко страдают, мы вспоминаем их в день именин, за праздничным столом и понимаем, что это люди значительные, умеющие мечтать, чуткие, решительно отвергающие грубость и пошлость во всех проявлениях. И именно поэтому, когда грубость и пошлость врываются в их жизнь, окружают их, мы с особенной остротой сочувствуем им и нам за них очень больно.

Конечно, в первом акте действуют и персонажи, Чехову неприятные. Конечно, в первом акте проявляется и эгоизм, в том числе и у сестер Прозоровых. Но в целом это акт мажорный, в нем присутствует вера человека в счастье и вера {210} в то, что счастье можно добыть. В этом акте говорится о труде и о любви, без которых счастье невозможно.

В постановке Эфроса дело обстоит совсем иначе. Здесь действуют люди изнервничавшиеся и почти истерические. Друг от друга они отгорожены невидимой, но очень крепкой стеной равнодушия. Движения иных из них судорожные и какие-то деревянные. В чем-то они напоминают марионеток. Да и весь акт напоминает действие трагического балагана. Нарочитая подчеркнутость того, что действие происходит именно в театре, еще больше усиливает это впечатление. И воспроизводимый при помощи граммофона один из тех вальсов, какие любили слушать в начале века в мещанских квартирах, он еще больше приземляет действие, лишает спектакль полета мечты, романтики, подчеркивает мещанскую сущность всех без исключения персонажей[[32]](#endnote-31).

Второй акт начинается с диалога Андрея Прозорова и его жены Наташи. Именно в этом разговоре впервые с такой силой проявляется Наташин эгоизм, то мещанство, которое принижает ее до уровня мелкого, слепого, шершавого животного. В спектакле диалог ведется на диване. Охваченная любовным экстазом, Наташа (Л. Богданова) с такой силой перекидывает, тормошит, кладет на лопатки своего мужа (В. Смирнитский), что можно только поражаться ее силе и ее страсти. Андрей такого натиска явно не выдерживает. Но если это так, тогда, может быть, и любовника она завела потому, что ей, попросту говоря, мужа мало. Пьеса снова получает нечеховский крен.

Несколько слов об Ольге и Маше Прозоровых (Л. Перепелкина и А. Антоненко). В первом акте артистки показали, что жизнь их героинь тяжела и беспросветна. Даже чувство к Вершинину не слишком-то подняло Марию Сергеевну. Впрочем, в этом, может быть, виновата и актриса. Того, что любовь и озарила, и вдохновила ее, зрители как-то не почувствовали. В последующих актах сестры остаются такими же, как и в первом. Их характеры не развиваются, а это значит, что и мы остаемся достаточно равнодушными к тому, что с ними происходит, ибо их натуры ясны с первого акта.

Но во втором акте есть два персонажа, на которые нельзя не обратить внимания. Это Тузенбах и Вершинин. Они оба философствуют, говоря о настоящем и будущем. Не спорю, кое-что в их словах сегодня может показаться наивным и даже {211} смешным, но, право, многое, о чем они говорят, заслуживает высокого уважения, и прежде всего — это вера в человека. В спектакле Тузенбах сильно пьян, так пьян, что не стоит на ногах, и к тому же вливает в себя все новые и новые рюмки коньяку. И благодаря этому все его рассуждения оказываются пьяной болтовней, и естественно, что на нее никто всерьез не реагирует. Беседу с Тузенбахом пытается поддержать Вершинин, и он же излагает ему свои сокровенные думы, но, право, беседа с человеком, пьяным вдребезги, не очень-то хорошо характеризует того, кто эту беседу ведет. В то же время любовное объяснение Маши и Вершинина приглушено. Знаменитое объяснение между ними междометиями почему-то вовсе снято. Лирическое, поэтическое выражение чувства, по существу, отсутствует. И в последнем акте при их прощании чувственное начало является превалирующим, а может быть, даже единственным. Конечно, нельзя отрицать чувственного начала в любви, но у Чехова, особенно в этой пьесе, присутствует не одно оно.

И здесь неожиданно на первый план выходит Соленый (С. Соколовский). Во время объяснения с Тузенбахом один на один он так проникновенно глубоко и значительно говорит о своей любви к Ирине, что ему нельзя не посочувствовать. И тогда дуэль воспринимается не как следствие дешевой и пустой бравады, а как результат искренней и большой любви. Вот и получается, с одной стороны, кривляка, весь дерганый, любящий красивые слова, за которыми ничего не скрывается, Тузенбах, каким его показывают на сцене, а с другой — значительный в своем подлинном чувстве Соленый.

И еще Кулыгин (А. Песелев). Суетливый господин в вицмундирном фраке, злоупотребляющий латинскими выражениями. Он одновременно и трусоват, и самоуверен, и больше всего боится нарушить тот этикет, который принят среди учителей гимназии. Кажется, он и Машу не очень-то любит, просто учителям принято быть женатыми. И слова «милая Маша, хорошая Маша» звучат в его устах холодно и формально. Артист хорошо справляется со своей ролью. Но вспомните принцип К. С. Станиславского о необходимости искать доброго в злом, кстати сказать, он его вывел, в первую очередь, работая над пьесами Чехова. И хотелось бы, чтобы и Кулыгин пусть на мгновение, но поднялся если не до степени подлинной трагедии, то хотя бы драмы — как кажется, пьеса для этого дает основания. И тогда, будучи этой драмой {212} оттененной, его обывательская сущность проявится с еще большей силой.

Центральным эпизодом третьего акта является танец Чебутыкина. Он поднимается к Прозоровым, как в пьесе сказано, пьяным и под граммофон, явно подражая шансонеткам, исполняет кек‑уок. Делает это мастерски, с темпераментом, с трагическим наполнением. При помощи этих пошлых движений раскрывает Чебутыкин одиночество своей души. Танец вырастает до символа. Он поставлен и исполнен отлично, но это уж совсем далеко от Чехова, ибо танец утверждает одиночество человека как главную сущность жизни.

В четвертом акте эта же тема не то чтобы раскрывается более сильными средствами, но упорно сохраняется. Мечется Кулыгин в поисках жены, он никому не нужен и не интересен. Но так и по пьесе. Прощается Тузенбах, уходя на дуэль. Это правда, Ирина его не любит, но в спектакле она проявляет такой максимум безразличия, что становится очевидным: при таких условиях бедному барону ничего не остается, как покончить жизнь самоубийством, и он просто подставляет свой лоб под пулю Соленого. Тот крик, который Ирина испускает, когда Тузенбах уже спускается по берегу, чтобы сесть в лодку, ничего не меняет: он внутренне, психологически не подготовлен предыдущим диалогом, мало того, он противоречит ему.

Ольга издает душераздирающий вопль, узнав о любви Маши и Вершинина, и становится ясно: она тоже влюбилась в подполковника. Только в этой среде равнодушных на ее любовь никто не обратил внимания.

Прощание Маши и Вершинина показалось излишне мелодраматичным, со страстным поцелуем, когда женщину буквально отдирают от возлюбленного. А Ольга, чьи чувства сметены, стоит, как на часах, спасая влюбленных от прихода мужа. Заключительные слова Ирины и Ольги, в которых звучит вера в жизнь, в человека, в будущее, теряются, тускнеют. А на передний план выходит песенка Чебутыкина: «Тара… бумбия… сижу на тумбе я». И его слова: «Все равно! Все равно».

Ольга говорит: «Музыка играет так весело, так радостно, и кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем… Если бы знать, если бы знать!» А за сценой раздается все тот же вальс, который звучал на граммофоне. {213} Взволнованным словам Ольги аккомпанирует примитивный мотив, придавая этим словам несерьезный и даже шутовской характер.

Подпоручик Родэ ушел вместе с бригадой. Если исходить из пьесы А. П. Чехова, то он унес с собой подлинную красоту человеческих отношений, веру в человека, умеющего сохранять душевное благородство при самых трудных обстоятельствах. Если же принять за истину постановку А. В. Эфроса, тогда Родэ унес сознание, что люди глубоко безразличны друг к другу, что правда и красота — понятия настолько относительные, что едва ли с ними стоит считаться. Но неужели за познание этих положений Родэ благодарил Прозоровых и тех, кто их окружает. Но главное — это то, что поэтическая ткань пьесы оказывается разорванной.

Я повторяю, Эфрос поставил по-своему талантливый, своеобразный, по-своему яркий спектакль, но не по Чехову, а вопреки ему. Он выдвинул то, что у Чехова второстепенно, на место главного и затемнил главное.

Хорошо известно, что метод социалистического реализма при постановке классических пьес требует прежде всего выявления того прогрессивного, что в произведении содержится. В данном случае режиссер пошел по другому пути. Это скорее декадентское решение пьесы, одинаково далекое и от Чехова, и от современного театра.

## Вадим Гаевский Приглашение к танцу Из книги «Флейта Гамлета». М., 1990. (Написано в 1968 году)[[33]](#endnote-32)

Этот мучительный спектакль о людях, вынужденных ставить на себе крест, начинается таким радостным, таким сверкающим прологом, какого нам не доводилось видеть при постановке не только чеховских драм, но и комедий плаща и шпаги. Они и впрямь кажутся откуда-то оттуда, из Тирсо де Молина, из «Дон Хиль — зеленые штаны», эти три дамы в зеленом, как будто бы одетые Сомовым или Бакстом, или Головиным, в экзотических платьях с высокими заостренными рукавами. Лишь потом, присмотревшись, мы поймем, сколько простоты, сколько горького знания жизни несут в себе эти три бабочки, три царевны, три невесты, дожидающиеся {214} женихов, и как же унижены, как биты жизнью их спутники, веселые мушкетеры в зеленом, пришельцы из сказочного Лукоморья, из вечно зеленеющей страны, — как сами они, защитники и герои, нуждаются в утешении и поддержке. Что же касается зеленого цвета, окрасившего портал, мундиры офицеров и платья сестер, то, надо полагать, он избран не без связи со знаменитыми репликами Маши («дуб зеленый», «кот зеленый»), он создает радостный фон для нерадостных наблюдений (своеобразная декоративная ирония), но кроме того, он заново открывает нам Чехова-импрессиониста (художники спектакля В. Дургин и А. Чернова).

Впрочем, яркое колористическое решение чеховского спектакля — не единственная неожиданность новой постановки. Необычную роль получает в ней цвет, но еще более необычную — танец. Чеховские герои, неисправимые говоруны, говорят в этом спектакле несерьезно и неохотно, словно по принуждению извне, но танцуют, пока им танцуется, радостно и увлеченно. Можно подумать, что им дано знать то, о чем не забывает режиссер: что слово здесь разъединяет, рождает споры, недоразумения и вражду, что от неосторожной шутки до смерти здесь полшага; может быть, они заранее знают участь барона, — их влекут не разговоры, их влечет танец. Стихия танца входит в дом Прозоровых как весна, вестником ее становится Тузенбах, его жест, приглашающий к вальсу, по существу, начинает спектакль. Сколько изящества, сколько театрального блеска в этом неожиданном бальном вальсе, в который постепенно вовлекаются персонажи и в котором все они — обездоленные сестры, старый Чебутыкин, угрюмый Соленый, некрасивый Тузенбах — чувствуют себя красивыми и молодыми. Очень скоро выяснится, что с праздником поторопились, что Лукоморье помянуто умной Машей не зря и что незримая «златая цепь» сковывает всех их, — но в первом акте до этого так далеко. На протяжении всего акта вспышки вальса, как и вспышки веселья, будут возникать поминутно. Снова и снова зазвучит граммофон, снова и снова увидим мы тузенбаховский жест приглашения к танцу. Это станет пластическим лейтмотивом, подобным тем речевым («та‑ра‑ра‑бумбия» у Чебутыкина, «а он и ахнуть не успел» у Соленого), которыми любил наделять людей Чехов. И это покажется приглашением в прошлый век, в чеховскую эпоху. Сама же музыка вальса написана в наши времена и {215} взята из современного чешского кинофильма «Магазин на площади». Наверное, еще ни одна режиссерская находка А. Эфроса не была полна такого сценического обаяния и такой психологической остроты: персонажи «Трех сестер» все время заводят одну и ту же пластинку, вслушиваются и вслушиваются в шлягер 60‑х годов, подобно тому как мы проигрываем без конца записи Паниной, Вяльцевой или Плевицкой.

И наконец, еще один режиссерский прием, еще одна формальная неожиданность: заостренная трактовка среды, опять-таки близкая Чехову-импрессионисту. Предметы, которыми обставлена сцена, — тахта на переднем плане, старинная мебель, старинные люстры, граммофон — это и не метафоры, как в условном, поэтическом театре, это и не вещи, как в театре прозаическом, бытовом. Это — осколки метафоры и осколки вещей, подобные бутылочным осколкам, блестящим в лунном свете в рассказе Тригорина. Серебряные горлышки прощальных бутылок шампанского, весело поблескивающие в последнем акте на столе, — образец чуть осколочной, ранящей, острой и сверкающей материи спектакля. Когда, в ночь пожара, напившийся Чебутыкин вдребезги разбивает старинные фарфоровые часы, изящная материя режиссуры оборачивается другой своей — грубой и наглядной — стороной. Эти две манеры в совокупности определяют стиль постановки.

Конечно, он выглядит озадачивающим, сбивающим с толку, местами — попросту вызывающим, этот спектакль, где хрестоматийные монологи произносят чуть ли не повернувшись к зрительному залу спиной, а малоизвестные реплики получают неожиданный и не всегда оправданный вес, — спектакль советует доверять не словам, но поступкам. Конечно, в нем много полемики с традиционным понятием о чеховской интонации и о чеховском типаже, о чеховской режиссуре и о самих «Трех сестрах». В лирическую ткань пьесы режиссер вводит эксцентрику и слегка остраняющий гротеск, в авторе «Трех сестер» угадывает — предоставляет угадывать нам — автора «Вишневого сада». Но так ли это непозволительно, нелепо, смешно и не о таком ли воплощении Чехова мечтал в свое время Вахтангов? Тем более, что чистая лирика Чехова в нужный момент звучит с удвоенной — по контрасту — силой, да и гротеск придает ей необычную, ранящую остроту. Своими шутками, розыгрышами, эксцентрическими интонациями и эксцентрическими приемами игры, {216} наконец, апофеозом всего этого — канканом Чебутыкина в третьем акте (по неосведомленности принимаемым за твист) — спектакль Театра на Малой Бронной бросает вызов вовсе не классике, старому МХАТу, великой русской культуре. Спектакль бросает вызов псевдокультуре, мещанской культуре не идей, но манер, по внешности — добропорядочной, по сути — вульгарно-захватнический, бандитской. Тема эта — культуры и псевдокультуры — одна из существеннейших тем пьесы. В спектакле она решается, может быть, недостаточно глубоко, но зато последовательно и оригинально. Наташа и Соленый здесь не такие, как всегда: куда девался ее взвинченно-хамский тон, куда девалась его невоспитанность и грубость? Наташа (Л. Богданова) — самая церемонная среди всех, а Соленый (в эффектном исполнении С. Соколовского) — самый воспитанный, самый корректный. Играется не открытое хамство, но сознание своих исключительных прав и претензия на благородство — фортепианная музыка Наташи и ее французский язык, лермонтовские стихи в устах Соленого. Идет борьба не за собственность, не за дом (как думал и писал В. Ермилов), идет борьба за обладание культурой. Драматизм пьесы заключается в том, что и борьбы-то подлинной нет: образованнейшая Ирина поступает на почту, а утонченный Тузенбах уезжает на кирпичный завод: интеллигенция оттесняется от культуры. Драматизм же спектакля (и, может быть, в то же время существенная слабость его) состоит в том, что некоторые лучшие персонажи, и Вершинин прежде всего, и не являют собой людей высокой культуры. То же можно сказать и о Маше, и об Ольге, и о самом Чебутыкине, докторе-забулдыге. Эти люди не осознают за собой никаких прав и не ощущают в себе никакой силы. В третьем акте нянька Анфиса ни с того ни с сего произносит в слезах: «Олюшка, милая, не гони ты меня! Не гони!» Усталая, старая нянька произнесла слово, которое у всех на устах, психологическая и социальная дистанция между героями здесь сужена до нуля, господа и слуги живут одним ощущением — страхом, что их прогонят. «Не гони ты меня! Не гони!» — мольба всеобщая, всех приблудных мужчин в этом доме. «Не гони!» — об этом молит Соленый Ирину. «Не гони!» — об этом пытается не молить Ирину Тузенбах. «Не гони!» — написано во взгляде Вершинина, седого женатого военного, когда он смотрит на чужую жену, когда он ее целует. «Не гони!» — написано в безумном взгляде Кулыгина, {217} когда он застает собственную жену в объятиях другого. И когда Чебутыкин делает все, чтобы его прогнали: напивается, учиняет дебош, танцует канкан, — и все это в страшную ночь пожара, — в душе у него тот же страх, та же мольба, те же непереносимые для женского слуха мужские рыдания. Какое-то всеобщее чувство бесправия и вины. Какая-то всеобщая, вселенская бесприютность. Этот лирический, эмоционально, конечно же, очень сильный мотив режиссер педалирует, выдвигает на первый план, растворяя в нем другие темы, и в частности тему культуры.

Может покоробить такое обращение с чеховскими героями. Может показаться, что режиссер укорачивает их — сводит к одной узкой мерке, подобно портному, что шил черную пару, в которой появляется в спектакле ушедший в отставку Тузенбах. Можно, наконец, посчитать, что театр А. Эфроса, каким он предстал в «Трех сестрах», это яркий театр неярких личностей, если бы не одно обстоятельство. Если бы не молодые персонажи — Андрей, Тузенбах и Ирина. На их долю выпадает не одно только сочувствие. В их хрупкой ранимости — не одна только слабость. В стилистике нежных, чуть осколочных полутонов даны портреты натур цельных — надломленных, но не опустошенных. Тут режиссура берет реванш: не заметив в Вершинине большого человека, Эфрос замечает, что Андрей Прозоров не стал человеком маленьким. В исполнении Смирнитского Андрей неожиданно молод и очень умен. Артист ставит его чуть ли не вровень с Ивановым, с лишними людьми чеховского трагического театра. Гримаса отвращение не сходит с его умного лица, «надоело», «все надоело» — горький лейтмотив роли. Мера презрения его к похотливой мещанке жене и к себе, вялому ненасыщенному бездельнику, — безгранична. Его история — обманутой, опозоренной любви — история заблуждений, ослепительных, коротких и непостижимых. Она мотивируется прозаически — нерассуждающей вспышкой юных страстей, но кроме того, объяснена атмосферой первого акта — тяготением людей к какому-то свету. И в чисто профессиональном отношении артист многого достиг: горькая сила монологов Прозорова звучит в спектакле так, как на нашей памяти никогда не звучала. А с Тузенбахом (Л. Круглый), о котором главная речь еще впереди, в спектакль привносится насмешливая стихия. Мы не ожидали увидеть столь ироничного Тузенбаха. Этот Тузенбах подтрунивает над всем и над всеми, {218} но более всего — над собой. Он не переставая издевается над своими словами, поступками, над своим внешним видом, своим положением — влюбленного, жениха, без пяти минут мужа. Он дразнит себя так, как его должен — по пьесе — дразнить Соленый. В укороченной паре, с обреченным на некрасоту видом и не очень молодым лицом, в котелке набекрень, отдаленно напоминая клоуна, он поддерживает пародийный тон счастливого, удачливого, уверенного в себе человека, умеющего всего добиваться. С Ириной он разговаривает грозно. В последней сцене маска иронии сбрасывается, внезапный судорожный вопль — «Скажи мне что-нибудь!» — обнажает не только всю меру его страданий, но и один из главных нервных узлов пьесы. Мы как-то не слышали раньше этих слов. Мы были при убеждении, что чуть ли не главные слова в четвертом акте — сдержанно-гневные слова Маши: «Так вот целый день говорят, говорят…» Крик Тузенбаха позволил нам в пьесе, где «говорят, говорят», обнаружить другую пьесу — где молчат и где гибнут от своего и чужого молчания. Ирина Ольги Яковлевой — главная героиня этой, поставленной Эфросом чеховской молчаливой драмы. Она говорит мало, больше молчит: молча слушает граммофон, молча ходит ленивой походкой, молча сидит свернувшись в комок, молча стоит опершись о стену. Роль строится почти как сюита красивых поз. Ее разрушают лишь безутешные рыдания («Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!.. О, я несчастная…») — в ночь пожара. Под самый конец начинает казаться, что Ирина у Яковлевой — не персонале пьесы Чехова, но персонаж пьесы Треплева («Люди, львы, орлы и куропатки…»). Тонкая, вытянутая, пепельно-траурная фигура на траурно-черном фоне; голос, задумчиво-отрешенный, безжизненно-нежный, неясный ни для кого, пронзающие нас слова («Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания…») — на сцене одинокая Мировая душа, придуманная Костей Треплевым и даже описанная им впоследствии — в зачеркнутой фразе, признанной бездарной. «Бледное лицо, обрамленное темными волосами» — вот портрет Ирины в заключительный момент спектакля, вот стиль этого сценического портрета. Но на этот раз ничто не режет слух, ничто нам не кажется бездарным. Может быть, потому, что «бледное лицо» Яковлевой обладает, как и ее голос, ускользающим, сумеречным очарованием, а может быть, потому, что ей дано то, в чем было отказано Треплеву, — непосредственность, {219} дар простых человеческих чувств. Ими ведь и согрета роль зябнущей девушки с чуть вялой походкой и чуть декадентскими позами, способной по-детски перепугаться неловкой встрече с ряжеными, умеющей улыбнуться некстати, умеющей по-женски страдать, казня себя и тоскуя от невозможности прийти на помощь близкому измученному человеку. «Что? Что сказать? Что?» — со слезами, с мольбой, с отчаянием вторит она крику Тузенбаха «Скажи мне что-нибудь!» В этот момент мы видим на сцене подлинную, большую актрису.

В эту симфонию недоговоренности, где слова играют роль пауз, а тирады — пауз затянувшихся, в эту обитель молчания — молчания от стыда, молчания из деликатности, молчания от нечего сказать и от невозможности высказаться — врывается, как лязг джаз-банда в радиоприемнике при случайном смещении волны, громкая, кричащая, орущая исповедь Чебутыкина. Чебутыкин — вообще одна из главных неожиданностей спектакля.

Роль была написана для Артема, старейшего артиста Художественного театра, и, казалось бы, не заключала загадки: одинокая, опустившаяся старость — ее «зерно», медленное погружение в равнодушие — ее горькая динамика; в сущности, нам дано увидеть историю постепенного умирания, душевной смерти. В таком духе роль играл, играл замечательно, и А. Грибов. Л. Дуров убеждает нас, что можно играть иначе, что все обстоит совсем не так, что старость, равнодушие, даже вечная газета, которую Чебутыкин все читает и не может прочесть, — всего только маска, куда прячет свое подлинное лицо истерзанный позором совсем не старик: Чебутыкин у Дурова — человек без возраста. «Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке»: запой Чебутыкина — возможность высказаться за всех и за все, вывести себя на чистую воду, да так, чтобы всему свету стало муторно и неловко. «А у поэта всемирный запой», — мог бы ответить дуровский Чебутыкин выговаривающему ему Кулыгину, если бы дуровский Чебутыкин читал Блока. Но монолог его как раз о том, что он и не доктор, и что женщину уморил, и что Шекспира и Вольтера не читал, «а на лице своем показал, будто читал». Мы слышим его рыдающий смех из-за кулис — так в античных трагедиях тяжкий стон актрисы опережает ее появление на сцене. Плача, смеясь и дрожа, он включает граммофон, и под улюлюкающие звуки современного джаза {220} начинается истеричный и хохочущий танец, «макабрская пляска отчаяния» наших дней, мочаловский миг в жизни артиста Льва Дурова. Это совсем не тот танец, который Чебутыкин танцевал в первом акте, в день Ирининых именин. Это — гримаса, посланная тому танцу. Это одинокий и безнадежный танец, в котором чувствуешь не свою молодость и красоту, но, напротив, свое, да и не только свое безобразие, свою, но и всеобщую старость. Артист показывает то, что не может показать режиссер: безобразие и старость барона, Ирины, Андрея и даже Бобика и Софочки, которых прогуливает в колясочке ни о чем не догадывающийся отец. Что значит и что может танец в драматическом спектакле: артист танцует то, чего мы, зрители, не видим, видеть не можем и, может быть, видеть не захотим. Танец здесь — грубое, но и сверхинтенсивное самообнаружение подтекста. Острая деталь сцены — выглядывающий из-за шкафа насмерть перепуганный Кулыгин, человек порядка и фраз, гимназических латинских истин, впервые, но не в последний раз столкнувшийся с правдой, с чем-то действительно истинным, но изложенным не по-латыни, а на общечеловеческом языке, языке отчаяния и протеста. Но этот язык Кулыгину кажется диким, кощунственным, недоступным (миниатюрная, на мгновение сверкнувшая коллизия мрачного художника-авангардиста и довольного жизнью просвещенного обывателя; или иначе, минувший век с ужасом наблюдает за веком нынешним; классический, благополучный век лицом к лицу с веком бесчинствующим, джазовым, пропащим). Потом, когда в гостиной соберутся люди, Чебутыкин вновь включит граммофон и еще раз начнет свое буйство. Это приглашение к танцу не будет, разумеется, принято, и лишь нам, зрителям, станет ясен его гротескный смысл. Надо только не забывать, что у Чебутыкина только что умерла пациентка. Бесстыдный скандал Чебутыкина — от невозможности что-либо изменить, кому-то помочь, искупить собственную вину, это отчаянная выходка человека, которого принимают не за того, кто он есть, продолжают считать доктором, порядочным «милым Иваном Романычем». Скандал Чебутыкина — самоотрицание интеллигента и попытка разорвать круговую поруку утешающей лжи. В этой громкой и тяжкой сцене сошлись все тонкие, все печальные нити спектакля: прощание с Москвой сестер, и прощание с университетом Андрея, и мучительный вопль Ирины («Выбросьте меня, {221} выбросьте, я больше не могу!..»), и танцующий, улыбающийся уход из жизни Тузенбаха.

И все-таки именно этот танцующий уход со сцены — высшая точка спектакля, его эмоциональный апогей, его моральное завершение. В последний раз мы видим обаятельный жест Тузенбаха, добрый жест приглашения к танцу. Вот итог и эмблема разыгранной драмы. (Но кроме того, глядя на эти печально-веселые, почти клоунские движения хрупкого человека с поднятыми бровями и в котелке, мы вспоминаем, как в 40‑х годах примерно так же — и с этой же сцены — уходил в образе «человека воздуха» актер Вениамин Зускин.) Впрочем, весь этот акт, сверкающий и печальный акт венчания без любви и прощания без надежды, акт, где пьют шампанское, держатся за руки и целуются открыто, — в целом есть завершение спектакля. В нем «стреляет ружье» — играют эффекты, заготовленные заранее, еще в первом акте. Бальный вальс преобразуется в походный марш, бальная композиция — по оси сцены — преображается в композицию некоего трагедийного «ухода». Вдоль этой оси, в глубину сцены, вслед за уходящим Тузенбахом побежит Ирина — не своим бегом, бегом генеральской дочери, но бегом обезумевшей от горя солдатки. «Нет!» — закричит ей Тузенбах тоже не своим голосом. «Нет, нет, нет», — будет повторять он, возвращая ее обратно, и каждое «нет» будет менее громким, но более решительным. Это «диминуэндо», спад крика почти до неясного шепота, и это параллельно идущее нарастание воли, внутреннее «крещендо» — незабываемый театральный эффект и тот патетический миг, в котором «человек воздуха», человек-мотылек, танцующий мальчик действительно становится мужем, заступником, мужчиной. Спектакль Эфроса строится на психологическом парадоксе, открытом Достоевским: чем агрессивнее ведет себя человек, тем он оказывается беспомощнее и беззащитнее. Чебутыкин Л. Дурова — и самый агрессивный, и самый беспомощный персонаж: проклиная все на свете и самого себя, он помогает тем, кого ненавидит, уничтожать тех, кого любит. Тузенбах Л. Круглого — самый хрупкий, самый миролюбивый, но перед дуэлью он и спокоен и тверд. Чебутыкин дает нам увидеть мир, где возможен лишь скандал и где сопротивление уже невозможно. Тузенбах показывает нам тот же мир по-иному: как мир, где нельзя все время молчать, где можно и нужно вовремя произнести решительное, хотя бы и жестокое слово.

{222} А. Эфрос поставил пьесу, о которой Чехов писал в одном из писем, что она получается «мрачнее мрачного» и которую он сам же называл Станиславскому «веселой комедией». Эфрос ввел в спектакль приемы и формы «веселой комедии» — эксцентрику, музыку, ритм, массу движения, массу актерских приспособлений; «мрачность» пьесы тем самым лишь оттенилась. «Три сестры» — пьеса, в которой аккумулировалось столько страдания, что кажется, будто она определила время. Неудивительно, что она так потрясла зрителей в 1940 году (знаменитая мхатовская постановка) и что сейчас контакты с ней устанавливаются проще. «Трем сестрам» еще предстоит великое театральное будущее, рецензируемый спектакль — шаг к нему. Сделан ли он в единственно правильном направлении? Вовсе нет, единственно правильных направлений в театре не существует. Почти одновременно с Театром на Малой Бронной «Три сестры» поставил Ленинградский БДТ, и этот спектакль в режиссуре Г. Товстоногова совершенно иной: гораздо более сдержанный, гармоничный, предельно внимательный к интеллектуальному содержанию пьесы. Нечего и говорить, что все роли сыграны великолепно, с блестящим, уверенным мастерством, как умеют играть в этом театре. Спектаклю на Малой Бронной в интеллектуальном отношении до спектакля БДТ достаточно далеко, но он ярче эмоционально. Страдание — вот что прежде всего воспринял в пьесе режиссер, страдание и горькую, хотя и отчасти сказочную тему непришедшего избавления, несостоявшегося чуда. «Златая цепь» Лукоморья так и осталась неразбитой. Воспринял режиссер и скрытую (по контрасту к главной) тему полета. «Гуси-лебеди» Маши, «летите, мои милые» Чебутыкина, «птица моя белая» опять-таки Чебутыкина — слова эти создают образ трех сестер — перелетных птиц; тоска по полету, так же как тоска по Москве, — поэтический лейтмотив пьесы. Режиссер поддерживает этот лейтмотив, вводя движение, вводя танец. Приглашение к танцу — приглашение ввысь, вдаль, в дорогу. Неутяжеленность спектакля — его стиль и его метафорически выраженная тема. Конечно, это не все, из чего складывается второй план этой поистине неисчерпаемой пьесы. И даже не все, из чего складывается необычный в драматургии групповой портрет трех сестер. И все-таки недооценивать такое решение никак нельзя — оно возвышенно и очень красиво.

{223} Что же касается образа Вершинина, действительно сниженного в спектакле, хотя и хорошо сыгранного артистом Н. Волковым в рисунке, ему предложенном (и вместе с тем — присущем только ему), то остается напоследок добавить, что образ этот раскрывает скрытый художественный секрет режиссуры. Он прост: режиссер, в сущности, не изменяет своим постоянным установкам. Вершинин-чудак, каким мы видим его на Малой Бронной, смешно и странно размахивающий руками, не слушающий сам себя и лишь восторженно внимающий Маше, — не режиссерская выдумка и не актерский произвол. Вершинин эксцентричен и в пьесе. Если внимательно прочитать знаменитый монолог Вершинина из третьего акта, произнесенный в ночь пожара, под гул набата и в общей растерянной суете, и сопоставить текст монолога с авторскими ремарками (Вершинин говорит о своих девочках, об их будущем, о прошлом, о набегах, пожарах и грабежах, но при этом все время смеется — четыре ремарки в одном монологе — и даже поет), то станет ясно: психологическая суть человека («зерно», по К. С. Станиславскому) — чудак — уловлена верно так же, как психологический подтекст монолога — влюбленность. Исполнение лишь намеренно утрирует все это и переводит в несколько необычный театральный ряд. Психологическая правда, но в формах парадоксальных и пластически неожиданных — вот метод режиссера в этом спектакле. В случае с Чебутыкиным и Тузенбахом этот метод дает эффект, в случае с Вершининым — обнаруживает свою слабость. Монолог Вершинина не менее важен, чем его психология. В Художественном театре как раз и играли чеховское прозрение — чеховский Монолог, с пугающей остротой сближавший далекое прошлое и сегодняшний день, внезапно вносивший в камерную пьесу перспективу истории и открывавший вокруг уютного дома Прозоровых бездну. В Художественном театре Вершинина играли по законам некоторого сверхпсихологического театра — Немирович-Данченко позволял себе эту дерзость. Эфрос — не позволяет, к тому же и философия истории, и чувство исторического времени — это такие материи, которые Эфросу чужды. В своих спектаклях он намеренно неисторичен. Поэтому Эфрос оказывается большим мхатовцем, нежели Немирович, Качалов или Ершов, а Вершинин у Волкова так непохож на Вершинина Качалова или Ершова. Несмотря на кажущуюся смелость замысла, Вершинин на Малой Бронной {224} сыгран робко. Да и задуман не широко. Тут вспоминается, что постановщик «Трех сестер» был автором статьи «Бедный Станиславский» и режиссером спектакля «Бедный Марат». Вершинин на Малой Бронной — Бедный Вершинин, но надо же оставаться верным своим старым привязанностям.

## Витас Силюнас «Ромео и Джульетта» «Театр». 1970. № 10[[34]](#endnote-33)

Грубости в прежних переводах обходили. Буржуазная публика не приняла бы их. Шекспир настоящий не мог бы пройти. <…> А как же Виттенберг? Выкинуть Виттенберг, если на то пошло! Никакого университета! Никакого гуманизма!

*Вл. И. Немирович-Данченко*.

*Из стенограмм, бесед и репетиций «Гамлета»*

Настоящее трагическое представление оставляет в нас чувства смешанные: память о боли и ужасе, горькую и мучительную, и память иную — возвышенную, питающую сознание человеческого достоинства.

Свет трагедии — таинственный и зыбкий, мерцающий в сумрачной глубине — он оказывается все же самым ярким озарением сцены. Найти ему объяснение — значит добраться до внутреннего смысла спектакля. «Ромео и Джульетта» А. Эфроса — и, может статься, это самое ценное в нем — спектакль подлинно трагический, а значит, пронизанный суровым, немеркнущим светом трагедии, к чьим источникам мы и хотим обратиться.

Верона в этом спектакле выглядит вот как. Это Верона, в которой привыкли убивать, предавать и заниматься торговлей.

Убивают тут почем зря. Веронцы, живущие тупой и бездушной жизнью, любят, чтобы «душа взыграла», когда можно сцепиться в драке. От лени и апатии к бешеному темпераменту грызни ход не долог — это две стороны одной медали, как у животных. Предают почем зря. Петр, только что ухаживающий за Кормилицей, начинает подыгрывать молодым людям, потешающимся над ней. И Кормилица в свою очередь предаст Джульетту, толкая ее в объятия Париса.

{225} А вот торгуют с толком. Дочку выдают замуж — спокойно прицениваются. «Ну что, по рукам?» — словно спрашивает Капулетти Париса. Ромео, покупая отраву у аптекаря, может не произносить пресловутых слов:

«Вот золото, гораздо больший яд  
И корень пущих зол и преступлений,  
Чем этот безобидный порошок».

Это и так видно. Для Броневого — Капулетти самое потрясающее не смерть племянника, не брак дочери; насквозь его проняло другое, о чем он сообщает как о светопреставлении, чеканя слог за слогом:

«Монтекки и меня оштрафовали».

Не случайно в сценической картине Вероны Капулетти обрисован самой жирной чертой. Озабоченность торгаша сплетается у него с ухватками преступника. Он глава клана, за которым числится несметное количество убийств. И уж будьте покойны, эта резня ему чем-нибудь да выгодна.

Капулетти Броневого, боящийся штрафа больше крови, — буржуа, образ по-своему не менее бессмертный, чем Ромео и Джульетта. И раз хозяин жизни — он, то, конечно, какой уж там гуманизм! Никакого гуманизма!

В 40‑е годы Немирович-Данченко, репетируя «Гамлета», хотел обострить трагический конфликт между героем и его окружением тем, что отодвигал действие из традиционного Ренессанса на столетие назад. Эфрос обостряет конфликт героев и среды, подвигая действие на столетие вперед, когда Ренессанс оборачивается господством буржуазии, источающей, по выражению Маркса, кровь и грязь из всех своих пор.

Тема борьбы со злом с самого начала спектакля обретает свою остроту и свою конкретность. И вот в атмосфере животной, в атмосфере драки появляется первый человек, атмосферы этой не приемлющий. Неудивительно, что театр останавливается на нем, чтобы рассмотреть его подробнее. Это Бенволио, прекрасно сыгранный Г. Сайфулиным.

Разнимает сцепившихся слуг, не удивившись, впрочем, этой драке. Он знает своих веронцев — не ведающих, что они творят. И в глазах Тибальта, вызывающего его на поединок, Бенволио читает всю ту же бессмысленную жестокость. Он отбрасывает свой меч, грустно и просто обращаясь к Тибальту со словами о мире.

{226} Слова эти только раздражают Тибальта. Тибальт Л. Дурова — не из тех, кто выбирает свою роль в жизни. Он берет ту, которая ему досталась, и играет ее со всей доступной ему прямотой. Он честный исполнитель бессмысленного обряда междоусобицы.

Бенволио же — вне образа домочадца Монтекки. На самого себя — одного из веронцев — он смотрит как бы со стороны, встревоженно и грустно. И Тибальту он предлагает забыть, что он Тибальт, что он Капулетти, и тогда кажется, что между ними есть нечто общее — каждый из них человек.

«Что значит имя? Роза пахнет розой,  
Хоть розой назови ее, хоть нет».

Мысль Джульетты, которую она выскажет некоторое время спустя, звучит уже здесь, потому что Джульетта и Бенволио единомышленники. Как и Меркуцио, и Ромео, и его духовный отец Лоренцо. Еще до того, как любовь свяжет Джульетту и Ромео, между ней, им и его друзьями установятся на сцене связи духовной общности. Ибо Ромео и Джульетта — два веронца, не принявшие Верону.

Даже Тибальт, и тот постигнет ошеломляющее его открытие человеческой общности. Заколов в грубой свалке Меркуцио, выбив оружие из рук так долго не желавшего драться Ромео, он в рукопашной натыкается на собственный меч. Тибальт понимает, что он сейчас умрет, качается, схватившись обеими руками за живот, и глядит на убитого им Меркуцио. А ведь он прибежал обратно к месту драки в смятении, словно желая извиниться перед убитым. Ведь он не хотел убить Меркуцио, он хотел убить Ромео! В роли, которую он всегда с таким ражем исполнял, что-то оказалось неправильным. Истекая кровью, Тибальт с недоумением, потрясением и болью шепотом кричит: «Меркуцио! Меркуцио!» — и мы словно слышим то, что он не может уже произнести: «Как же так? Как, оказывается, больно умирать. Ты же только что умирал от моей руки, хоть это мне и не было нужно. И как теперь нелепо и больно умираю я. Как мы с тобой оказались похожи…» И плачущий, задыхающийся, растерянный Тибальт падает рядом со своей жертвой. Но это будет много времени спустя. А пока что Тибальт — это всего лишь Тибальт, и он готов пойти на все, чтобы заставить Бенволио быть всего лишь Бенволио. Он ударяет Бенволио по щеке и прыгает назад к мечу: «Ну, Бенволио! Играй {227} же роль врага!» Бьет его кулаком, сбивает с ног. Тот встает, но не кидается к оружию, не принимает приглашения к убийству. Он удерживает себя из последних сил, как будет удерживать себя Гамлет, шепчущий в час ночного колдовства: «Без зверства, сердце!»

Бенволио Сайфулина в эфросовском спектакле предваряет Ромео, живущего почти гамлетовской болью, появляющегося на сцене с глазами, полными грусти и ужаса, словно хранящими еще кровавый отсвет убийств:

«Сколько крови!  
Не говори о свалке»,

словом, Ромео, мучающегося не из-за своего увлечения, но из-за того, что «мир раскололся».

Он предваряет и Джульетту, с ее внутренней стойкостью перед лицом разбушевавшегося зла и горестным сознанием своей судьбы. Бенволио — провозвестник их встречи.

Для того, чтобы встретиться с Джульеттой, Ромео надо преодолеть нечто посерьезнее, чем увлечение Розалиной (да и вообще Розалина в этом спектакле — только очередной пример нелепости веронской жизни); чтобы встретиться с Джульеттой, Ромео нужно с любовью и миром войти в стан врага — пойти на неслыханное для Вероны.

Здесь необходимо заметить, что в этой постановке театральная образность часто как бы опережает логически последовательное развертывание сюжета, эмоционально подготовляя зрителя к тому, что свершится после. Трудность и опасность любви Ромео и Джульетты предваряется еще до ее зарождения пространственно-временным решением спектакля.

Время спектакля — растянутое. Это время пауз, вяжущих слова в безбрежности тоски и томления. Пространство — разуплотненное, разряженное: в нем тяжело дышать (Джульетта будет кричать — и задыхаться).

Это — пустота. Верона — безлюдный город. Меркуцио может и не призывать чуму на оба семейства. Чума уже пришла. В шекспировском тексте о ней, о вызываемом ею паническом ужасе говорит брат Джованни. В спектакле нет этого рассказа — чума живет не в словах, в воздухе Вероны.

В сцене свидания влюбленных протяжные крики за сценой «Джульетта!.. Джульетта!..» будут постепенно замирать {228} в опустошенном пространстве, словно желая потянуть за собой Джульетту в угасание, в небытие.

И среди притаившейся со всех сторон гулкой и враждебной пустоты, когда лишь битком набитый, видящий их, но невидимый зрительный зал является союзником своих посланцев в прошлое, — Ромео и Джульетта идут навстречу друг другу. Идут по Вероне, кишащей потаенной злобой, чтобы сказать ей «нет» и бросить свой неслыханный вызов. Идут, чтобы встретиться на балу у Капулетти.

Редкостен и диковен этот бал. Что называется, праздник с подвохом. Долго, очень долго мы ждем, когда же появятся веселящиеся. Наконец понимаем, что ждали зря. Ибо это действительно праздник особенный. Праздник, на котором веселится один его устроитель. Но, уж можете быть покойны, веселится за всех. Полюбуйтесь, с каким аппетитом Броневой — Капулетти — счастливая помесь лавочника и бандита — правит собственным торжеством. Мясник, надевший парик и белые перчатки, задающий тон «обществу», он увлекается, он входит в раж. Цинично хихикнув, отмачивает шуточки дамам, походя дирижирует головорезами, составляющими его челядь. («Мошенник низкий», — произносит он сладострастно-ласкательно, и подчиненный млеет от удовольствия.)

Бал у Капулетти — модель мира Вероны, парадная сторона кровавого ритуала ее жизни. Здесь нет ни танцующих, ни развлекающихся. Только прохаживается хозяин, следя, чтобы все было, как надо, как заведено и положено. Чтобы был порядок. Тибальт захотел прямо на балу напасть на Ромео. Не положено.

«За все богатства мира я не дам  
Кому-нибудь у нас его обидеть».

Обождать надо — дает он свою команду, не повышая голоса, деловито, как босс, знающий, что подчиненный должен ловить все с полуслова. А если Тибальт забылся, что ж, ничего не поделаешь, придется проучить, и лениво подойдя — хрясть его рукой в белой перчатке по лицу. Потом еще раз — головой об стену: тоже для порядка, незлобно, скорее с удовольствием. Избиение Тибальта — блюдо, которое Капулетти сам себе преподносит. Это же его праздник. И мертвенную тишину несуществующего веселья, которым с упоением дирижирует Капулетти, прорезает нагло ликующая, {229} агрессивно наступающая своим маршеобразным шагом музыка. Его музыка.

Мы еще услышим эту музыку истерически распоясавшегося балагана. Придет время, и под ее радостно ржущий аккомпанемент будет умирать, заколов себя кинжалом, дочка Капулетти.

А сейчас, настигаемые волной враждебной им музыки, затерянные на чужом пиру, Ромео и Джульетта встречают друг друга.

Когда до этого спектакля я читал шекспировскую трагедию, то думал: «Поразительно, как верно они выбрали друг друга!» После этого спектакля я думаю: «Поразительно, как верно каждый из них выбрал себя!» В Вероне молодежь созревала рано. У Джульетты и Ромео ранняя зрелость совести. Оттого такая зоркость и чуткость. По отношению к настоящему — нервная дрожь при соприкосновении с беспощадно жестоким временем. По отношению к будущему — ясность сознания. Каждый из них — пророк собственной судьбы.

В тишине бала, послав Кормилицу узнать, кто такой Ромео, Джульетта — Яковлева с широко открытыми глазами, словно пораженная видением грядущего, сосредоточенно-серьезно произносит провидческие слова:

«Если он женат,  
Пусть для венчанья саван мне кроят».

А на пороге дома Капулетти Ромео — Грачев печально и чуть торжественно говорит:

«… что-то,  
Что спрятано пока еще во тьме,  
Но зародится с нынешнего бала,  
Безвременно укоротит мне жизнь…»

Эти слова для них — главные. Они произносятся в миг самого важного в жизни решения. Спокойно, с неколебимой ответственностью они делают выбор. Они выбирают свои роли, трагические роли влюбленных, умирающих друг за друга, они сознательно решают стать Ромео и Джульеттой.

Это действительно решающий момент — момент истины. С этого момента Ромео и Джульетта находят путь друг к другу. С этого момента А. Эфрос находит путь к трагедии.

{230} «Чайка» в его постановке была взвинчена, но не трагична. Вопрос о выборе был начисто снят сгущенной, изнуряющей атмосферой фатализма.

Свобода выбора — вот что подчеркивается в «Ромео и Джульетте» — спектакле, где герои выбирают самих себя.

В «Чайке» не было даже креста Нины Заречной, выбранного ради веры. Был только крест, носимый без цели, а значит, носимый без конца, — отсутствовала та духовная решимость, которая кладет предел бесцельности муки и знаменует собой начало трагедии. В «Чайке» не было и не могло быть катарсиса — ничто не могло прийти к разрешению, ибо не было никакой подлинной устремленности. «Дурная бесконечность» превращалась в нелепый повтор одного и того же куплета. Громкие выкрики и стук фишек лото в финале представлялись нестерпимо звонкой, беспрерывно тоскливой мелодией галерников, безнадежно гребущих под одну и ту же песню. Безвременье русской жизни рубежа веков мучительно растягивалось в вечность, как в пытке разрывая, однако, не суставы, а внутреннюю цельность, будто выветривая ту не захватанную пошлостью и грязью душевную красоту, которую мы привыкли видеть в чеховских героях. Мы видели, как люди на сцене корчились «у жизни в лапах», огрызаясь друг на друга и на нее, бессмысленно ожесточаясь.

Ромео и Джульетта не подвластны ни ожесточенности, ни бесцельности. Драматизм судеб теперь осмыслен самими героями. Их страдания неоправданны, ибо это было бы оправданием бездушия и жестокости, но не нелепы. Их гибель невозместима, но не абсурдна. Она — следствие не только необходимости внешней, но и внутренней стойкости — нравственной необходимости. Она — конец трагического пути, сводящего воедино не муку и отчаяние, а страдание и свободу. Свободу, без которой, видимо, немыслима красота. И вместо болезненно-напряженных или болезненно-расхлябанных персонажей «Чайки» появились герои, наделенные духовной красотой и гармонией.

Образ красоты и свободы раскрывается впервые и сполна в сцене у балкона.

Раскованность здесь становится темой Джульетты. Она подпрыгивает, свешивается с балкона — лишь бы ноги не касались земли и тело стало бы неподвластным земному тяготению, свободным, словно парящим.

{231} На балу Джульетта не танцевала. Яковлева танцует сцену у балкона — так представляется нам: настолько непроизвольно-прекрасны ее угловатые, порывистые движения. Кажется, что танец — самое естественное проявление жизни, ничем не ограничиваемой, послушной лишь внутреннему ритму.

Вот она понеслась с балкона, быстро пересекла сцену, рванулась к Ромео, остановилась, не добежав, как вкопанная, и, задыхаясь от бега, от головокружительной искренности, от азарта самоотдачи, прошептала свое признание. Прошептала на последнем дыхании, словно желая последним словом до дна исчерпать свою жизнь, до конца себя растратить, стремглав полететь, чтобы отдаться на милость любви, бездумно и страстно веря в ее благородство.

Любовь Джульетты — непостижимое слияние серьезности и игры: среди двух угрюмо притаившихся враждебных друг другу станов, в награду за безбрежную откровенность, она испытывает простодушную детскую радость. Эта любовь — прорыв из алчного, жестокого мира в мир доверчивости и чистоты. Джульетта и безрассудна в своей решимости, и сознательна — она знает цену своей любви. Знает, что цена эта — жизнь, и требует за нее честно и сполна. Раскрепощенно-серьезная, торжественно-ликующая Джульетта Яковлевой поднимается в этой сцене до трагической героини.

Есть в этой Джульетте еще одно таинственное сочетание — сочетание поэзии и прозы. Быть может, в этом наиболее остро проявляется характер дарования Яковлевой.

Яковлева — актриса нескрываемых порывов, совершенно не защищенная от зрительного зала, не играющая с ним в прятки, а раскрывающая себя сразу, сполна, раскалывающая зал на своих сторонников и противников. Это и немудрено — противоположности сходятся: прямота иным кажется манерностью, высшая степень искренности порой походит на «сделанность»; слишком подозрительный наблюдатель не раз готов воскликнуть вслед за Оскаром Уайльдом, что естественность — это всегда маска. Между тем мне представлялось, что Яковлева обладает почти пугающей безыскусностью молодого творческого максимализма.

В Джульетте она стала более зрелой. Ничем не сглаженная резкость стала здесь глубокой простотой. Простотой трагической, требующей не только еще большей, почти немыслимой {232} уже самоотдачи, но и более терпеливо всестороннего охвата образа. Если хотите, менее прямых ходов к нему.

К Джульетте она идет через прозу. Вот монолог Джульетты, ожидающей Ромео. В нем есть слова, которые обычно сливаются в стершийся образ-штамп:

«Прабабка в черном, чопорная ночь,  
Приди…»

«Прабабка!» — кричит Яковлева негромко, но повелительно, как кличет скучающая барышня старую няню, и потом, после паузы, скороговоркой: «… в черном, чопорная ночь…» В этом обращении, как и во всем монологе, нет никакой приподнятости, все говорится бытово-доверительно: внешний пафос очищается грубоватым прикосновением житейской прозы, и слова обретают свой истинный вид, свою индивидуальную физиономию, а значит, в конечном счете и поэтическую неповторимость.

Отношения прозы и поэзии здесь не завуалированы — ведь и любовь Джульетты и Ромео в этом спектакле не романтически обособлена от мира, а реалистически трезво соотнесена с конкретным бытом Вероны. Вот почему так психологически достоверна Джульетта.

Если верно, на мой взгляд, то, что в «Ромео и Джульетте» появилось нечто новое по сравнению с чеховскими постановками А. Эфроса, то верно и то, что в определенном смысле Шекспир Чеховым подготовлялся. И прежде всего Шекспир русский, полнокровный и непосредственный, обретающий поэзию своего звучания не в отлете от реалистической правды, а в углублении в нее. Чехов показал, что прекрасное — не вне повседневно материального, а среди и внутри него…

В Джульетте Яковлева играет непреходящее в будничном. Она не боится быть некрасивой в горе и суховато-строгой в отчаянии, словно ощущая, как просвечивает через эту неброскость удивительная красота внутренней формы образа. Впервые актриса не проявляет до конца то, что заключено в ее героине, а заставляет нас догадываться об этом. Да ведь только в одной сцене — сцене у балкона — Джульетта и могла быть целиком сама собой, затем она уже не сможет избавиться от мысли о бедствиях, обрушившихся на ее любовь.

И когда придет ее час, Джульетта решит умереть, не задумываясь ни на мгновение. Ведь она знала, на что шла, знала {233} все, знала заранее. В ударе кинжалом она второй раз проявляет себя целиком в такой же совершенно мере, как в сцене у балкона. Стало быть, это в высшей степени естественно для нее, — так стоит ли удивляться, что она так просто, словно ложась после непомерно тяжелого дня, усталым жестом раздирает на груди одежду, чтобы лезвие вернее поразило грудь.

И впрямь все это просто, все, кроме ответа на вопрос: во сколько обходится трагическая простота?

Простота эта сочетается с завораживающей и тонкой, пластически-музыкальной выразительностью спектакля. В этом — органичность его бытия, незатвердевшего, свободного, переливающегося, несводимого к какой-либо, пусть самой удачной или современной схеме, формуле или идее.

Вот в первом действии, после стычки Капулетти и Монтекки, сцена вновь опустела, остался один смятенный, мающийся Бенволио; томительная, гнетущая пауза — и вот она начинает заполняться музыкой рыдающей флейты. Под эту мелодию появляется Ромео, и Бенволио действительно незачем рассказывать ему о драке — музыка сама говорит о горечи и тоске друзей в зачумленной, грубой Вероне.

Эта же протяжная, рыдающая флейта начнет звучать при появлении Джульетты, и станет ясно — она здесь такая же белая ворона, как Ромео и Бенволио, охвачена той же тоской, что и они.

И вновь мы услышим эту нежную и печальную мелодию — на этот раз как сопровождение монолога о королеве Маб. Меркуцио, увы, не отнесешь к лучшим ролям В. Смирнитского. Музыка говорит нам о том, о чем трудно догадаться, глядя на игру актера: что Меркуцио — родной по духу Джульетте и Ромео, что в монолог о снах он вкладывает свое печальное, шутливо-терпкое сознание о преходящести всех надежд и увлечений.

Разумеется, музыкальный лейтмотив в драматическом спектакле — вещь не новая. Но чаще всего мелодия, как и жест лишь подчеркивают или оттеняют слово. И в «Ромео и Джульетте» они порой играют такую же роль. Но сейчас речь идет о пластике и музыке, не подчиненных слову, а равноправных ему, не иллюстрирующих явное, а вызывающих к сценическому бытию сокрытое и сокровенное. Как будто герои, которые вынуждены все время держать себя в руках, все же, как это зачастую бывает при сильном волнении, выдают себя жестом и, если можно так выразиться, разоблачают {234} себя музыкой. В лишенную воздуха Верону музыка и пластика вносят живительную атмосферу внутреннего мира. Это — второе дыхание спектакля, телесность мысли, стихия духовного. Героев волной музыки принесло в лишенный слуха город и унесет отсюда.

Не будет уже Джульетты — останется ее жест, то по‑боттичеллиевски утонченный, то трепетный, как у встревоженной птицы. Останется в удивленной памяти: такая хрупкая, а не сломалась.

И вновь, в последний раз, сойдутся вместе щемящая музыка веронских влюбленных и истерически парадная музыка веронских хозяев. Вновь мы увидим папашу Капулетти — этого вышедшего на пенсию Яго, раздобревшего, несколько обмягшего, но свято помнящего свою единственную заповедь: «Набей потуже кошелек!». О, конечно, сейчас он расстроган, он готов поставить в память дочки свечку… золотому тельцу, стоящему на фамильном алтаре. Увы, Джульетта сыграла выбранную ею роль до конца — Капулетти не провернуть выгодную сделку с Парисом. Сыграл свою роль и Ромео. Правда, А. Грачев в первых двух действиях не в силах ни осознать, ни пережить внезапно застигшее Ромео чувство. Искренность его отношения к миру вражды не подвергнешь сомнению — его чувство к Джульетте мало убедительно, в него мешает поверить инфантильно-выспренняя интонация актера. В третьем, последнем акте спектакля, с приближением конца, Грачев постепенно обретает должную простоту и мужество.

У Шекспира «Ромео и Джульетта», как известно, произведение переходное. Многое в нем можно прочесть в свете предшествующих комедий, как обычно и поступали. Но можно, как это сделал Театр на Малой Бронной, воспринимать эту трагедию в одном, органически едином ряду с последующими. От этого, как уже говорилось, многое меняется. Новый, буржуазный век оказывается не грезившимся когда-то торжеством гуманистических принципов, а жестокостью, более циничной, но не менее вопиющей, чем феодальная. Мы привыкли к постановкам, в которых мир вражды жил по своим законам, а любовь — по своим. Здесь же они взяты в непременном резком столкновении. Потому и любовь героев напряженна и тревожна. Потому и

«… повесть о Ромео и Джульетте  
Останется печальнейшей на свете…».

{235} Да, теперь уже останется. Они захотели стать Ромео и Джульеттой, стали ими и останутся ими навсегда.

Монтекки и Капулетти поставят им памятники из золота. В их глазах — это красная цена. Другой системы ценностей они не знают. Но мы узнали иную цену «печальнейшей повести», цену духовной решимости и верности себе.

## Наум Берковский Шекспир у Эфроса К гастролям московского Театра на Малой Бронной «Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК». 1976. Вып. 6[[35]](#endnote-34)

Спектакль, поставленный Анатолием Эфросом, конечно, явление незаурядное. На немногих точках земного шара ставят сейчас Шекспира с таким рвением воистину обновить его, с такой бодростью и свежестью восприятия, какими отличается эта работа московского режиссера.

В спектакле мы находим многое, чем мы не избалованы в нашей театральной жизни. В спектакле налицо продуманный большой и единый стиль, сделаны усилия охватить этим стилем всех и каждого из участников. Как были, например, актеры Вахтангова, так перед нами сейчас актеры Эфроса.

Актеры играют без грима, а у актрис легкая гримировка, с подрисовкой глаз, с раскраской ресниц, и все это в меру того, как принято сейчас у женщин в обыкновенном быту, вне сцены. Актрис грим такой по-особому сближает со зрительным залом. И по ту и по эту сторону рампы женщины держатся одного обычая, одной моды, как бы сговорившись друг с другом. У иных актеров под одеждой полосами сверкает голое тело. Они остаются самими собой, «в чем мать родила». Режиссер никого не гнет, не отвлекает от его натуральных качеств и только старается овладеть вместе с актерами этими качествами, сделать из них искусство. Эфрос, много работавший с молодежью, ставивший спектакли о молодежи и для молодежи, сохраняет и сейчас в измененном виде эти навыки молодежного режиссера, что не в укор ему будь сказано, а в похвалу. Из актеров он извлекает на свет божий прежде всего их молодость, старается дать простор их юношеской радости жить и действовать. Улица города Вероны со слоняющимися по ней в поисках встреч, схваток, приключений молодыми веронцами дает первооснову этому спектаклю, {236} как бы налаживает в нем непрерывность гудения, веселого шума, создает хор для спектакля в целом, а лучше бы сказать, его оркестр, из которого выступают большие и малые партии отдельных инструментов. Эфрос не слишком заботится в своем спектакле о пунктуальной верности его быту эпохи, что вовсе не означает равнодушия к зрелищной стороне. Превосходно сделаны костюмы: художник — А. Д. Чернова. Отчасти это традиция Таирова — центрами театрального зрелища делать костюмы. Эпоха и люди цветут своими платьями, не состоят при красках мебели и декораций, а носят эти краски на самих себе. Запоминаются серебряные тона платьев Джульетты, камзолы Ромео и Меркуцио, торжественные одежды князя Веронского. Вряд ли все это сшито безо всяких отступлений по историческим образцам и справкам. Стиль костюмов — обобщенный, и можно бы сказать, что не в костюмы Ренессанса одеты актеры, а одеты они как бы в самый Ренессанс. Причем постановщик вовсе не хочет выдавать себя за археолога Ренессанса. Драму Шекспира он понимает как праздник юности, и Ренессанс попадает на сцену в меру того, поскольку он и есть этот праздник.

Мы говорим о едином стиле спектакля. «Праздник молодости чудной» и дает ему этот стиль, дает направление. Все актеры — как люди одной семьи, хотя вражда двух семейств строит сюжет этой драмы. Возраст, постоянные взрывы накопленных сил, уверенность жеста и походки, по-юношески гордо закинутые назад головы создают в спектакле этот единый стиль торопливо и бурно проживаемой жизни.

Нам не довелось видеть в роли Джульетты основную исполнительницу — О. М. Яковлеву. На ленинградских гастролях Джульетту играла В. В. Салтыковская, которая хорошо справилась с неблагодарным заданием замещать и дублировать. Актриса себя показала с наилучшей стороны. Ее Джульетта обладает грацией и легкостью, голос ее звучал с подобающей наивностью, некоторым намеренным инфантилизмом она чуть-чуть напоминала чудесную Джульетту советской сцены, уже давно не играющую эту роль, — М. И. Бабанову. Быть может, неполная уверенность интонаций у Салтыковской происходила от недостатка опыта, от незаконченности работы над ролью. Но мы бы стали склонять актрису оставить все как есть, не доучивать и не доделывать сырые, срывающиеся интонации. Это интонации в данном случае самые правильные, когда изображают девушку-подростка, {237} застигнутую трагической зрелой страстью. В этих интонациях есть все, чего ждешь: характер, состояние, ситуация.

Нам кажется, Ромео (А. Д. Грачев) был сыгран чересчур симметрично к Джульетте. Для Ромео нужно бы меньше простоты и больше искушенности. На его стороне и ум, и возмужалость, и та инициатива, на которую Джульетта только равняется. В Ромео спектакля слишком много от здоровенного и задорного малого с хорошо развернутыми плечами и мало от мечтателя, от человека, склонного к резким и незаурядным поступкам, каким его задумал Шекспир. То же самое скажем о Меркуцио — В. Г. Смирнитском. Почти исчез Меркуцио — своеобразный философ, остроумец, все в нем вытеснил дуэлянт с длинным мечом. Поправкой к Меркуцио явился Г. Р. Сайфулин в роли Бенволио, одного из той же плеяды друзей Ромео, что и Меркуцио. Он очень хорошо провел сцены первого акта, где он так последовательно и умело уклоняется от поединка, который ему навязывают люди из партии Капулетти. Постановщик обыграл его имя: Бенволио — человек доброй воли. С большими тонкостями и даже с законным вполне избытком высказана была добрая воля этого молодого веронца.

Старого Капулетти превосходно играл Л. С. Броневой. В его исполнении очень значительной оказалась эта обычно малозаметная на театре роль. Он играл двойного человека: одного — в условиях мира, другого — в условиях войны или войн, которые он считает нужным вести. Покамест все идет заведенным порядком, покамест все вокруг вызывает в нем одобрение, Капулетти со своей плешинкой и чуть-чуть комическим клоком волос — приятнейший, приветливый хозяин дома, любящий отец, покладистая личность, уютно закругленная, — он кажется безопасным, как умеет казаться таким Павел Афанасьевич Фамусов, например. Стоит же кому-либо пойти против его воли, стоит Джульетте, дочери его, обнаружить строптивость, как все в этом человеке меняется, он становится лют и вредоносен, добрейший Фамусов того и гляди скакнет зверем. Он бывает минутами страшен из-под своего рыжего парика. В его интонациях появляются грозные перекаты, которым он, впрочем, не предается, так как слишком любит себя, чтобы расточать на гнев свои душевные силы, и, помимо того, демонстрации гнева уронили бы его; достаточно двух-трех знаков его недовольства, чтобы {238} призвать мятежные силы к порядку и показать, что безумие ждать от него уступок. В тускловатых глазах старого Капулетти по временам зажигается огонь дикой истребительной ненависти. Все эти переходы от домашнего человека к тигру даются одним коротким порывом. Актер не боится крутых поворотов в трактовке персонажа, не боится давать главное в нем одной-двумя вспышками, не подробнее того. Для актера торжество, когда, глядя на его игру, мы лучше понимаем ход событий в драме и какие моральные силы приведены в ней в действие. Капулетти здесь средоточие и образ зла, которое и не думало уходить из Вероны, казалось бы, такой счастливо-шумной и веселой.

Через Капулетти, каким он сыгран в спектакле Эфроса, становится ясным, что Джульетта могла спастись от родительской воли, от родительских решений только ядом и могилой, средств попроще не было.

Актер играл своего Капулетти с необыкновенной подвижностью, с изяществом и точностью упражнений с мячом. Трудный, неприемлемый для нас человек, сыгранный с легкостью, нетрудно, ненапряженно, — это и по-особому назидательный случай в практике сцены. Актер не только изображал Капулетти, он еще и исподволь сражался с ним, носителем зла. Получалось впечатление, что Капулетти и создан на сцене, и на сцене же побежден. Иногда казалось, что мы только вспоминаем, каким Капулетти был прежде, до того, как началась игра с ним и в него. Будучи самим собой, Капулетти игрой актера переведен был, однако, в другое измерение, вне быта и выше быта.

Петр, слуга Капулетти, — выразительный в спектакле актер Л. С. Каневский. На нем почило нечто от звериной породы его хозяина. В нем видна грубая и себя сознающая физическая сила, видно, что он очень основательно впечатался в землю, на которой стоит, видно, что он тоже соответственно возможностям своим опасен. Постановщик дал людям из дома Капулетти сходные цвета одежд, то же самое — людям из дома Монтекки. Но Капулетти похожи друг на друга не только своими оранжевыми одеяниями. Петр рядом со старым Капулетти образует одну группу еще и по нравственным признакам. Старый Капулетти — господин-тигр, а Петр — молодой подручный при господине-тигре, уверенный, что его поощряют и будут поощрять.

{239} Среди актеров, неявственных в отношении к общему замыслу спектакля, назовем И. Н. Кириченко — Кормилицу и Н. Н. Волкова — фра Лоренцо. Кормилица была сыграна довольно шумно и без юмора: шум юмора не заменяет. Лоренцо остался в спектакле фигурой до конца не определенной, несмотря на то, что у Шекспира он разработан очень подробно. В нем смешано многое и разное: философ и ученый, очень преданный своим занятиям и созерцаниям, он заодно и довольно близорукий прожектер, способный разбудить стихии, с которыми ему не справиться. В спектакле Лоренцо безосновательно моложав. Облик умудренного старчества и седовласости нельзя не сохранить, играя его. Только дополнительно можно в этот облик внести черты иного значения, даже черты церковника-интригана, которых он не чужд. По видимости постановщик хотел остаться верным своему исходному принципу. Лоренцо, как и все прочие, не гримирован, ему оставлено моложавое лицо, и это лицо без грима определяет лик Лоренцо в спектакле, — лик и психологию.

Спектакль Эфроса при всех заслугах постановщика далеко не полон, не на все вложенное Шекспиром в драму дается в спектакле отклик, и это относится к весьма важным мотивам шекспировской драмы. Мы бы сказали, что постановщик овладел энергией жизни, как она представлена у Шекспира, а это очень немало, это очень много и это очень важно, и все же это не все, не весь Шекспир. Энергией жизни постановщик владеет и только еще овладевает глубиной жизни, как она присутствует в шекспировском тексте. Мы подразумеваем эмоциональность текста, его лирические содержания. Нам кажется, постановщик не до конца отошел от некоторых предрассудков, бытующих в искусстве вообще и в искусстве театра в особенности и в частности. Он страдает, как страдали и некоторые из наших лучших художников, неполнотой доверия к чувству, а то и вовсе недоверием к нему. Его режиссерская манера то тут, то там сводится к тому, чтобы спектакль не заподозрили в солидарности с патетическими тирадами, которые по ходу действия появляются в разных эпизодах текста. В спектакле тирады эти произносятся очень беглой скороговоркой, как бы сквозь зубы, очень прозаическим, умышленно деловым голосом.

Мы, конечно, понимаем, что не случайно появляется у художников эта преувеличенная осторожность в отношении эмоциональной жизни. Слишком много было в литературе {240} и в театре открытой, рыдающей, глупой эмоциональности и, наконец, вдоволь было заправских мещанских сантиментов, чтобы не бояться их. Наивную жизнь художник не может передавать наивно же. Сомнения Эфроса не есть признак его слабости, они говорят о совсем другом: насколько ему ясны трудности художественного языка, насколько здесь недопустимо действовать по-простецки и напролом. Строго говоря, он стремится не избавиться от эмоциональности, но обеспечить ее наилучшим образом, предохранить ее от соседства с лжечувствами и пошлостью. Мы знаем, что это была и забота Маяковского, и забота Мейерхольда, и забота Эйзенштейна. По-своему сходные цели преследовал и Пастернак, по переводу которого Эфрос поставил драму Шекспира.

Спектакль Эфроса доказал, как это уже доказано в других советских постановках Шекспира, как хорошо звучат со сцены эти переводы, сделанные Пастернаком. О них было много споров, часто на них нападали, покамест они были только книжным текстом. Язык драматурга проверяется тем, как он воспринимается в сценическом представлении. Переводы Пастернака завоевали себе несомненные права, как только они прозвучали со сцены. Через Пастернака шекспировские слова хорошо говорятся и выговариваются. У Эфроса удачно решена задача читки шекспировско-пастернаковского текста. Стих остается в спектакле Эфроса стихом, нет обычной манеры актеров превращать стих в прозу и в таком виде преподносить его. Но в спектакле Эфроса не исчезает и необходимая на сцене разговорность — стих предстает перед нами в дымке живого говора и разговорности, будучи стихом. Театр ради впечатления разговорности пользуется по-особому средствами стиха же, самыми для стиха как такового характерными, им же, стихом, и созданными. В шекспировском белом ямбе иные строки все же рифмуют, и постановщик указал актерам ухватываться за рифмы там, где они есть. В великом половодье стиха увлеченные им актеры, как веслом, упираются в рифмы, приостанавливают через рифму этот стиховой разлив, который иначе грозил бы всех и все смыть. Стихи на сцене произносятся с особым нажимом на рифмы, которые дают четкое членение стихотворной фразы, служат как бы особой пунктуацией, как знаки поворотов фразы, подчеркивают важные и нужные слова, помогают сходным словам и понятиям сразу же найти и таким образом {241} признать друг друга. Мы вспомнили по поводу Капулетти Фамусова, и вспомнили не случайно, ибо какие-то клочки «Горя от ума», его стихи и речи, носятся в этом спектакле, входят в состав его атмосферы. В пастернаковском переводе Шекспира, как и в тексте Грибоедова, постоянно происходит перемол вторгающихся в него кусков прозы. Проза то неподатлива этому переходу в стих, то уступает, ибо в стихе стиху суждено быть победителем, он отстаивает себя, не отходя от ворот собственного дома, тут же и принимает бой.

Есть еще одно весьма и весьма важное свойство пастернаковского перевода. В переводе переформированы усложненные фигуры шекспировской речи, и текст звучит с удобопонятностью, необходимой для театра. У Шекспира многое рассчитано на читателя, на замедленное его восприятие; в переводе взят расчет только лишь на слушателя, он же театральный зритель, которому не позволено слишком вперяться в слово и в слова.

Когда мы говорим об эмоциональности, то это не следует понимать как требование сплошной приподнятости в спектакле. Напротив того, мы вполне сочувствуем известной нейтральности многих сцен и эпизодов. В этом отношении режиссеру содействует пастернаковский перевод, который устанавливает некий общий фон полезной и здоровой уплощенности. Эфрос различными способами бронирует эмоциональную жизнь драмы, не позволяет ей компрометировать себя. Тут мы с ним согласны. Спор идет о последующем. Если замысел тот, чтобы спасти эмоциональность, пусть даже ценой частичных наступлений на нее, то все же где-то и когда-то она должна показаться во весь рост и в обнаженном виде. Бронируют, окутывают, прячут, но кого и ради чего? Стоит ли оно всего этого о нем попечения? Когда эмоции долгое время таятся, то это повышает всячески ответственность художника за них. Барьеры, поставленные чувству, в какой-то момент должны быть убраны, чтобы оправдать себя. И мы знаем, что в конце концов их убирал и Маяковский, который, в сущности, был самым патетическим из наших поэтов. Их убирал и Мейерхольд в своих последних спектаклях. А последний фильм Эйзенштейна, вторая серия «Грозного», — это великая эмотивная драма, драма мучений исторической жизни, сметающая все остатки рационализма и дидактизма, которых, по замыслу его, еще немало было в этом {242} произведении. У Эфроса же в его спектакле лирическая суть шекспировской драмы остается полуразвитой, недораскрытой. Обращаем внимание на то, что главнейшие вершинные сцены драмы — два свидания Ромео и Джульетты, в доме и в саду Джульетты, — в спектакле выдвинуты недостаточно. В спектакле нет полного апофеоза любви, нет полного апофеоза чувства. Нет мощи лирического начала, у Шекспира возникающего как бы из недр самой природы. Без этой мощи подземной и наземной не ясно, почему герои со всей непреложностью идут на смерть, не ясно, почему в свободе их любви слышна необходимость, которая выше всякого личного произвола и повелевает людьми, ей подверженными. Мы говорили об энергии жизни у Шекспира и о лиризме у него. Лиризм — продолжение энергии, последнее ее развитие, обретение ею высокой человечности и нежности.

В спектакле понижена роль пейзажа сравнительно с предоставленной ему у Шекспира. В сценах свидания пейзаж; безмолвствует. Он может оставаться условным, что не исключает его красноречия. Надо чем-то и как-то обозначить верхушки деревьев, посеребренные луной, о чем говорится в тексте. Наконец, нужна сама луна, волшебная луна ночей Ромео и Джульетты. Пусть луна будет тоже условной, символической, но ведь условности вытесняют в искусстве реальные предметы, чтобы усилить их действие, и вводятся условности не ради устранения и предмета, и действия, им производимого. Условная луна должна давать больше света и казаться еще чудеснее, чем луна в реальном ее образе. Лунный свет — важное действующее лицо в драме Шекспира. Список персонажей в драмах Шекспира ведется по рангам. Во главе лица высокопоставленные: Эскал, князь Веронский, граф Парис… Но впереди всех, как лицо, выше всех стоящее, должен бы быть обозначенным в афише лунный свет.

Нельзя отдавать «Ромео и Джульетту» оперному театру, тем более балетному, пусть и с прекрасной музыкой Сергея Прокофьева. Нужно на драматической сцене, а не на какой-либо иной изыскивать средства, которые создавали бы музыкальность общего впечатления. Конечно, на оперной сцене достигается сразу же все, что так трудно дается сцене драматической, зато опера многое, очень важное неизбежно теряет. Драма может и должна состязаться с музыкой, оставаясь верной самой себе и своим основам.

{243} Эфрос — художник очень большого дарования, весь находящийся в движении. Поэтому не напрасно обращаться к нему с теми или иными претензиями и сомнениями. Он располагает средствами ответить на них, если захочет, новой своей постановочной практикой.

Шекспир неисчерпаем. Мы хотели бы, чтобы постановщик «Ромео и Джульетты» не порывал отношений с ним, добирая каждый раз еще недобранное. В Шекспире заложены бесконечные силы воспитания для режиссеров, для актеров и — что важнее всего — для нас, театральных зрителей. Всем нам хорошо почаще встречаться на шекспировских почвах и духовно питаться от них.

## Инна Соловьева Диалог творца и творения… «Комсомольская правда». 1971. 9 июня[[36]](#endnote-35)

На телевизионном экране — заглавие и строчки пушкинской рукописи, они звучат еще не пушкинским словом, как бы тем внутренним шумом, который предшествует рождению стиха. Колокола пробуют ритм пятистопного ямба; какой-то голос — вместе жалкий и властительный, берущий за сердце, — начинает то ли причитать, то ли напевать свое; тут же отрывок письма, словно бы постороннего этому смутному музыкальному гулу. Немного похоже на то, что слышишь перед началом симфонии: звуки предтворческого состояния, шум настраивающейся для поэтической работы души.

Это важно для режиссера, который, ставя «Бориса Годунова», кажется, хочет более всего вникнуть в цели и в состояние пишущего трагедию. Самый процесс создания произведения поэтического он видит как диалог творца и творения, как систему вопрошаний: созданное отвечает поэту уже не зависимыми от поэта голосом и мыслями.

Стих возникает потом, как возникнут и лица, — на неизменно крупных планах, которые позволят увидеть стертые до мягкости черты, мелкую сеточку морщин.

По-разному можно ставить начало «Бориса Годунова». Можно так: не ясно, что будет, как все повернется, — страсти накалены и, того гляди, разгорятся честолюбие, зависть, месть, жажда власти… Анатолий Эфрос решает разговор князей, начинающий трагедию, иначе: разговор праздный; никуда {244} ничего не повернется, как было, так и будет; нервы не напряжены, а словно бы за долгое время издерганы и, издерганные, вялы.

«Ужасное злодейство». Это сказано ровным, констатирующим голосом человека, который видел всякое. Говорится без ужаса — каждый раз ужасаться сил не хватит. Произносящий то ли вымотан, то ли притерпелся, а, впрочем, это почти одно и то же.

У Бориса Годунова, когда он выдержит полагающуюся паузу отказа от венца, когда он станет произносить свою речь царя, окажется такое же стертое, усталое, серое от привычной духоты лицо, умное и ничтожное.

Он в самом деле совсем не похож на человека, который ради трона мог убить ребенка. Как всякая страсть, властолюбие предполагает напор сил, а тут их так мало, что их должно еле хватать на ближайшие расходы существования. «Полно, точно ль царевича сгубил Борис?»

Вопрос задает не князь Воротынский, а тот юноша — большелобый, в пиджаке покроя наших дней, которого мы уже видели и слышали, но не знали, как назвать. Стих так часто звучит у него без всякой интонационной выделки, что слово «актер» или «чтец» не годится. Хочется сказать — читающий. Он читает трагедию с той мерой субъективности, выборочности, предпочтений, на какую имеем право мы с вами, каждый. И в какой мы по странной логике подчас склонны отказывать именно художнику.

Такое привычное, сросшееся с «Борисом Годуновым» определение — народная трагедия — можно толковать тоже по-разному. Можно увидеть ее в заревах «многих мятежей», расслышать в мощном топоте, когда «народ несется толпой», в грохоте битв и в отваге публичных укоризн царю-ироду. А можно увидеть народную трагедию в общей истомленности, и в привычном и лишенном грозности общем безмолвии, в том, что руки опустились и сил, кажется, больше нет. Поэтому так важны здесь крупные планы в сцене под Новодевичьем. Ничего они не ждут. Согнали просить Бориса на царство, потом скажут «разойдись»… Поэтому-то важна сцена в корчме. Никакого привычного воображению «фальстафовского фона», никаких «фламандских сцен» с выпивохами в рясах, с разбитной хозяйкой и жуликоватой солдатней, подбирающейся к толстенькой мошне монахов. На голых досках {245} стола ни куска хлеба. Исплаканное, ко всему привычное лицо хозяйки. Несчастье жить при дороге, на юру — разграбят, замучат, замытарят. Всякая малая новизна оборачивается той же привычной угрозой — слух ли о беглом или появление приставов. И Варлаам меньше всего похож на весельчака-труса Фальстафа: такой мытый, такой катаный, так тоскливо знающий наперед, к чему поведут эти приставы…

Трагедия народа — в истощении сил, когда их не хватает ни на защиту себя и своего достоинства, ни на защиту истины, когда народное чувство справедливости живет молчальником в келье или юродивцем стонет на паперти, в повседневной же жизни бездействует; и у людей, вроде бы и не виновных ни в чем, возникают мучения совести.

Мучения совести в этом прочтении «Бориса Годунова» — менее всего удел царя-убийцы (того терзает не совесть, а неудача, политическая промашка, от осознания которой сохнет рот и теснит сердце). Здесь речь о мучениях общественной совести, о мучении поэта, ее воплощающего.

И в финале — уже после того, как отошел Борис, мучительно мявший в объятиях мальчика-сына и предсмертно наставлявший его ужасным, в сущности, вещам: какую гайку отпустить поначалу, чтобы завинтить ее потом в примитивном, как пыточный станок, механизме правления; уже после того, как посланный Самозванца говорил к народу с Лобного места и огромность площади отзывалась ему эхом в пустоте, пока кто-то из народа с тупой, одичалой силой не выкрикнул то, чего от него хотели, — «вязать! топить!»; уже после того, как мы видели округлившиеся глаза и сломанный испугом рот девочки Ксении Годуновой и сквозь толпу, сквозь ее тесноту, легко размыкающуюся перед ними, к детям быстро прошли убийцы, — в финале медленно возникают лица, отмеченные не ужасом, а именно глухими и тихими муками совести. Муками совести, уязвленной не тем, что сделал дурного ты сам, а тем, что сделали при тебе и чему ты отвык и бессилен мешать.

А слушая произносимый голосом Яхонтова, сейчас мертвенным и бархатным, текст письма Бенкендорфа к Пушкину, вкратце излагающего мнение государя о «Борисе Годунове» и его литературные советы, понимаешь, что и неволя поэта тоже ведь была трагедией народа.

## **{****246}** Майя Туровская По мотивам Достоевского «Театр». 1972. № 6[[37]](#endnote-36)

<…> Идея пьесы на основе одного только эпизода, вычлененного из могучего организма «Братьев Карамазовых», может показаться дерзкой и даже кощунственной.

Собственно, эпизод со штабс-капитаном Снегиревым по прозвищу Мочалка и сыном его Илюшечкой так же закончен в себе, как мог бы быть закончен какой-нибудь рассказ или повесть. Но Достоевский не написал повесть о собаке Жучке, о гордом мальчике Илюшечке и о юном «социалисте» Коле Красоткине, а вставил ее в систему мотивов монументального романа, где она, казалось бы побочная, в то же время устремлена острием своим в сторону главного и в этом главном играет свою немаловажную роль.

Но речь не о романе, а о спектакле, не о Достоевском, а о Викторе Сергеевиче Розове, которому пришла в голову эта поистине нетривиальная мысль.

Спектакль называется «Брат Алеша». Это название частичное и неточное: на брата Алешу возложено в романе посредничество отнюдь не только в деле об оскорблении братом Митенькой штабс-капитана Снегирева, которого он в присутствии малолетнего сына постыдно вытащил из трактира за тощую бороденку.

Кажется, нет лица в романе, которое не возложило бы на Алешу свои духовные тяготы и сомнения.

Но для Розова обладает неизъяснимой притягательностью тема «мальчиков».

Он начал с «молодежных» пьес, в которых противоречия поколения, вступающего в жизнь, были социально обусловлены и социально же разрешимы. Его юный герой всегда был прав в своем бунте против догматизма старших. Нет, наверное, у нас писателя, который так свято верил бы в права молодости, как Розов.

С годами «молодежная» тема потеряла ясность очертаний и сошла с повестки дня как тема. Пьесы Розова тоже утратили немного наивную обозримость мотивов. Но священное право молодости осталось для него той исходной посылкой, от которой он не мог отказаться.

Я останавливаюсь на этом потому, что вряд ли кому другому могла прийти в голову мысль инсценировать одну, и {247} притом побочную, как бы ни была она важна, сюжетную линию романа. Именно поэтому сама по себе она вместилась в пьесу с относительной полнотой. При этом, конечно, кое-какие кровеносные сосуды, связывающие, к примеру, хождение по мукам больной девочки Лизы с карамазовскими страстями, кровоточат. А внутренняя соотнесенность истории Илюшечки и собаки Жучки, которой, по подсказке Смердякова, он дал проглотить хлеб с булавкой, и великого вопроса Ивана о «слезинке ребеночка» и о цене вечной гармонии оказывается вынесенной за пределы пьесы. Оставаясь мощным фрагментом Достоевского, пьеса становится в чем-то очень «розовской» и, утрачивая проклятую неразрешимость вопросов, приобретает дидактический пафос в благородном смысле слова.

Спектакль поставил в Театре на Малой Бронной режиссер, с которым В. Розов разделил в свое время первое зрительское признание, — А. Эфрос. <…>

Во времена, когда в Центральном детском театре он ставил «В добрый час!» В. Розова, психологизм его режиссуры сводился к меткости бытовой наблюдательности и той же, что у автора, точности социальных подоплек. Нынче, когда режиссура А. Эфроса прошла через испытания Чеховым, Шекспиром, Пушкиным, Достоевским, говорить о психологизме в прежнем смысле было бы уже мало. Теперь герои Эфроса открыли для себя «страсти роковые», они останавливаются перед загадкой жизни и смерти, заглядывают по ту сторону бытия и заставляют нас сопутствовать им в этом.

Режиссеры и актеры любят говорить, что театр — искусство грубое. А Эфрос говорит это часто и с большим правом, чем кто-либо другой: он знает, что мотивы простые, иногда даже примитивные могут быть самыми могучими, и не боится их доискиваться.

Так он строит спектакль «Брат Алеша», в котором нет инфернальности и карамазовских исканий Бога, но есть гордость, срам, любовь, жестокость, надрыв и высота духа «униженных и оскорбленных». В нем есть та же патетическая вера в святое право детства, которая всегда одушевляла Розова и одушевляет Эфроса.

Спектакль начинается с брошенного в зал факта, с группы почти что скульптурной: молодой человек тащит за бороденку Мочалку, а мальчик упрашивает отпустить папочку. {248} Группа выведена на авансцену, вплотную к залу, она кричаща и патетична.

Так же спектакль и кончится, только на авансцене будет не брат Митя, а брат Алеша, окруженный мальчиками, и Илюшечки уже не будет среди них: он умрет. Но так же патетично, как нанесенное детской душе оскорбление, прозвучит призыв Алеши навеки сохранить от детства какое-нибудь прекрасное и святое воспоминание, которое лучше всякого воспитания охраняет душу от скверны.

Для того, кто помнит роман, Митин пролог и Алешин эпилог соединятся в одно целое ореолом откликов, перекрестных мотивов, подводных течений со «слезинкой ребеночка» Ивана Карамазова, который на сцене не появится. Но и для того зрителя, который романа не помнит или, быть может, не читал, пролог и эпилог очертят границы страдальческого детства, познавшего горечь унижения, мятежную гордыню восстать одному против всех, и прелесть любви, и разрушающую силу освобождения от тяжкой вины за мучения живого существа, пусть бы далее собаки Жучки.

Обнаженный и кричащий психологизм этого спектакля заключен режиссером в строгую, даже жесткую симметрию; она не бросается в глаза, но держит форму, без которой соразмерить все «надрывы» пьесы было бы просто немыслимо. Эта симметрия открывается не только в буквальном соответствии пролога и эпилога, пересекающихся вне спектакля в недрах умствований Ивана, — она выражена в конструкции сцены, предложенной молодым художником В. Паперным, может быть, с излишней даже прямолинейностью.

Из многих, кто кладет свои сомнения и вины на душу Алеши, в спектакле остались два семейства, связанные тоненькой ниточкой благотворительности: каменный дом госпожи Хохлаковой, где мучается больная, капризная и совестливая девочка Лиза, и изба отставного штабс-капитана Снегирева, где умирает в чахотке мальчик Илюшечка. Молодой художник не стал воспроизводить на сцене ни праздное, несчастливое богатство Хохлаковой, ни убожество снегиревской норы: он соединил оба полюса Алешиного притяжения в одной конструкции — подобии сквозного куба с колоколом, напоминающим об Алешином монастыре, где одна стена представляет {249} убранство богатого дома, другая — бедного, и достаточно кубу повернуться, чтобы обозначить место действия. Само действие же происходит на голой, пустой, ничем не убранной сцене.

Здесь Алеша пытается остановить драку Илюшечки с мальчиками, здесь вертится и егозит на своем кресле Лиза, здесь стоит младший из Карамазовых с Мочалкой у Илюшечкина камня, здесь самолюбивый и думающий мальчик Коля Красоткин пристает с разговорами к мужикам и прячет Перезвона, который есть найденная и воскресшая для Илюшечки Жучка.

В эту рамку — суховатую и даже схематичную — заключил режиссер психологической школы А. Эфрос бездну страданий и смерти, и слезинку замученного Илюшечки, и бунт униженного и оскорбленного Снегирева, и добро и зло, раздирающие душу богатой Лизы, уязвленной не бедностью, а болезнью и страстями — потому что отсутствие денег хоть и калечит души, но наличие их не разрешает у Достоевского ни страданий, ни проклятых вопросов.

Лизу играет О. Яковлева.

А. Эфрос принадлежит к числу режиссеров, создающих вокруг себя и для себя «своих» актеров. Если в нужный момент «своего» артиста, подходящего к роли, под рукой не оказывается, он ставит на его место того, кто есть, и этот «тот» все равно играет, потому что режиссерский рисунок Эфроса всегда глубок и въедлив. Он использует всех способных и талантливых актеров, которые есть в труппе, а если нет, то и среднеспособных. Но где бы Эфрос ни работал, он создает «своих» актеров. Г. Сайфулин и А. Грачев, которые в очередь играют Алешу, и В. Лакирев, который играет Колю Красоткина, и, конечно же, Л. Дуров — Мочалка — все «свои» актеры. Но если есть актриса, постепенно и терпеливо созданная режиссером, то это О. Яковлева, играющая в этом спектакле Лизу.

До этого она сыграла Джульетту, а еще до этого — чеховскую Ирину из «Трех сестер». От роли к роли актриса поднимается на ступеньку. Следы этого духовного напряжения остаются в ее облике.

Сегодня О. Яковлева — одна из самых интересных актрис на роли «инженю драматик», как сказали бы прежде. Лиза — одна из самых драматичных ее ролей.

{250} Роль эта сыграна с тем большей драматической силой, что, в отличие от прочих, она почти лишена опоры в сюжете. Если история Мочалки, Илюшечки и мальчиков вычленена из романа целостно, то судьбы госпожи Хохлаковой и ее дочери слишком связаны с кровеносной системой всего романа: перемена от жажды добра к жажде зла есть перемена от детской любви к Алеше к недетской страсти к Ивану. Но никаких побочных мотивов в пьесе нет, и актриса играет мучительный надрыв Лизы во второй части спектакля просто на свой страх и риск, ни на что не опираясь и ни за что, кроме опасного соблазна самого зла для слишком взрослой детской души, не зацепляясь. Ее избалованное детство так же омрачено, как детство Илюшечки, сознанием своего уродства, и если Алеша готов одарить ее своей любовью и сделать своей женой, то это любовь сострадательная, братская, а не мужская, и это ранит чувствительную душу Лизы до самого исступленного бунта.

Если существует мера приближенности к автору, то в этом спектакле О. Яковлева самая «Достоевская», как в Джульетте была самая «шекспировская». Я думаю, что просто она ближе всех режиссуре Эфроса, и мера ее близости к автору есть мера «истины страстей и правдоподобия чувствований», которые вложены в роль.

Расстояние от любви, беспокойной нежности, жажды добра, которыми вначале встречает Алешу маленькая калека в своем креслице, до мучительной жажды разрушения и зла, которая иссушает эту детскую душу, преодолевшую физическую болезнь, чтобы познать всю меру страдания нравственного, пройдено актрисой на большом размахе истинного и глубокого страдания.

Как ни странно, именно в Лизе — богатой, доброй, вздорной, капризной, прелестной и сжигаемой злою страстью — больше всего воплотилась тема «униженных и оскорбленных». В других исполнителях спектакля, где все играют на высоком уровне духовного напряжения, она претерпела тот или иной урон.

Внесценические мотивы, даже скрытые от глаз зрителя, так или иначе, но просачиваются в спектакль. Так, богоборческие мотивы Ивана просочились в жалкого, оскорбленного Митей Мочалку.

Когда-то И. Москвин играл его на огромном диапазоне чувств, где самое сладострастное унижение исторгало из {251} души слабого человека самые чистые звуки любви. Л. Дуров со всеми своими «словоерсами» не очень всерьез униженный. Он скорее всерьез бунтующий, сохранивший на дне души достоинство и честь штабс-капитан Снегирев, нежели Мочалка. Это заложено в индивидуальности актера. Зато потрясающий душу бунтующий вскрик Мочалки, что он не хочет хорошего мальчика вместо Илюшечки, невольно перекликается с вопросом Ивана о цене всемирной гармонии.

Когда истинное чувство обернуто у Достоевского в самоотрицание гордостью, тайным стыдом, мнимой развязностью — тогда оно выразимо сценически и режиссерский скальпель Эфроса вскрывает его на большую глубину. Так играет В. Лакирев Колю Красоткина — резко, почти эксцентрически, с внезапным прорывом нежности сквозь деланную независимость суждений. Спор его с Алешей Карамазовым о Боге примечателен для нашей сцены.

Сыграть чувство в открытую, без приспособлений почти что невозможно. Между тем место Алеши как раз в том, что он добра своего не стесняется и других им не стесняет. В этом смысле задача, стоявшая перед Г. Сайфулиным и А. Грачевым, была почти неразрешима. Сайфулин сыграл Алешу драматично, через его глубокое сострадание к людям, через желание им помочь. Но умение быть всем и оставаться незаметным на сцене — уникальное, оно почти никому не дано. Потому что он получился слишком мужчиной и слишком деятельным для Алеши, который гениально умеет слушать и понимать. Что поделаешь, театр — искусство грубое: так, гроб Илюшечки, выдвинутый на пустое пространство сцены, потрясает своей неживой, бутафорской вещественностью, зато сыграть самого умирающего Илюшечку, наверное, невозможно и не нужно. Передать Достоевского до самого дна страданий человеческих трудно и даже невозможно до конца, ибо есть нечто, выходящее за права и возможности сцены.

Так или иначе, но Достоевский вопрос о «слезинке» и о вечной гармонии просочился сквозь розовское утверждение права молодости и детства быть счастливым и за все отвечать. Спектакль вышел драматический и ставящий вопросы, хотя Алешей предложено решение «не забывать». <…>

## **{****252}** Ирина Мягкова «Дон Жуан» «Театр». 1974. № 2[[38]](#endnote-37)

У Мольера есть пьесы, потребность в которых у человечества постоянна. Эти пьесы идут изо дня в день, из века в век. Они равно популярны в разных странах. Статистика их представлений — неуклонно и победоносно возрастающая кривая. Это «Тартюф» и «Скупой», это «Мизантроп» и «Мнимый больной».

Судьба «Дон Жуана» иная. Сценическая жизнь этой мольеровской пьесы вплоть до середины XX века бедна и прерывиста. При Мольере она прошла лишь пятнадцать раз. С 1665 по 1841 год не ставилась вовсе. К 1925 году комедия не была сыграна во Франции и ста раз. «Привычка обращаться к другим пьесам (о Дон Жуане. — *И. М*.), но не к мольеровской странным образом сохраняется у деятелей театра, зрителей, критиков, так же как и у актеров. Мольеровский же “Дон Жуан”, скажем прямо, насчитывает мало сторонников». Это замечание Луи Жуве («Мысли о театре»), относящееся к 1948 году, справедливо для всего времени существования комедии Мольера.

У Мольера, кажется, нет пьесы более загадочной и более емкой. Именно эта глубина, непознанность, неразработанность «Дон Жуана», это ощущение его не вполне использованных возможностей и привлекало к нему режиссеров в решающие моменты их творческой жизни. Для каждого из них — для Мейерхольда в 1910 году, Луи Жуве в 1947‑м, для Жана Вилара в 1953‑м, Бенно Бессона в 1954‑м — речь шла не о новой трактовке пьесы, а об открытии пьесы, о создании новой сценической традиции.

Анатолий Эфрос в своем недавнем спектакле тоже открывает для себя и для нас мольеровского «Дон Жуана» заново.

Режиссер вовсе не ставит своей задачей стилизовать ни эпоху Мольера, ни его театр. Напротив, жанр его спектакля — притча, то есть рассказ обобщенный, абстрагированный до аллегории. В полном соответствии с этим жанром художник Д. Боровский превращает сцену в некое подобие ковчега — замкнутое деревянное пространство, — не то ящик, не то сарай. Как и положено ковчегу, сцена вмещает лишь самое необходимое и простое — простейшие элементы, из которых может возродиться потом новая жизнь, — простая одежда {253} в простых деревянных ларях, грабли, пара колес. На равных правах с людьми здесь живут голуби — непременные обитатели ковчега. Цветная розетка разбитого витража осеняет этот сумеречный мир, как радуга после потопа. Мы постоянно ощущаем временность, неустроенность этой походной жизни: самая условность стола и стульев, сервировки, да и ужина, — не просто театральная условность, а условность быта персонажей. Все они предстают перед нами как бы постоянно крупным планом. Этот эффект усиливается оттого, что на сцене все время горят два фонаря-софита. Под испытующим светом этих фонарей Дон Жуан, и зал вместе с ним, рассматривает лицо крестьяночки, лицо Нищего, лицо Сганареля. От притчи здесь и молчаливое присутствие всех персонажей спектакля при поучительной смерти Дон Жуана. От притчи — наглядность сцены Дон Жуана с отцом, когда молодой повеса и Сганарель во время монолога благородного отца дон Луиса с грохотом и улюлюканьем перекатывают друг другу сначала колесо поменьше, потом — огромное и тяжелое: колесом по упрекам, колесом по отцовским чувствам — и они расплющены, пригвождены. Музыка, сопровождающая спектакль не мольеровского времени, не музыка придворных празднеств, не Люлли, а музыка более старая, анонимная. И основную мелодию — простую и наивную музыкальную фразу — все повторяют и повторяют чистые детские голоса…

Итак, режиссер здесь выступает моралистом. Его морализаторство откровенно. Когда Дон Жуан на монологах Сганареля (а Сганарель на монологах Дон Жуана) спускается в зал и медленно обходит его кругом, а оставшийся на сцене ловит его взглядом в разных точках темного зала и к нему обращает свои слова, режиссер не только разрушает статику монолога, решая чисто профессиональную задачу, но и вовлекает всех зрителей в орбиту этого монолога, достигая его звучания — в каждой точке, для каждого зрителя и во всем зале, для всех сразу. Зал должен услышать и рассудить. Он — высший судья, последняя инстанция спора.

Каков же нравственный урок? О чем притча? О том, как слабый человек сам себя погубил. Никакой мистики, ничего сверхъестественного в спектакле нет. Мы не видим ни кивка статуи, ни призрака, ни смерти с косой. В сущности, и статуи никакой нет. В дом Дон Жуана приходит невзрачный человечек, одетый просто, как и другие персонажи. Самый {254} обычный, даже более обыденный, чем все остальные, вовсе не отмеченный печатью чуда. С прозаическим голосом, с будничной усмешкой. «Дай руку», — тускло произносит он. Но едва только Дон Жуан касается этой ординарной руки, в него словно и вправду перетекает могильный хлад смерти, и он какое-то мгновение следит, как она наполняет его, и падает как подкошенный, успев лишь приложить руку к сердцу. Не чудо на наших глазах, а некий психологический опыт. Известно, что страшный ожог может получить человек от прикосновения холодного металла, если только он очень ждет этого ожога, если уверен, что прикоснутся к нему сейчас металлом раскаленным. Жизнь Дон Жуана в спектакле Эфроса — это ожидание кары, ожидание смерти, поэтому и оказалось достаточным простого движения руки, чтобы свершилась эта кара. Его самого над самим собой…

«Случай Дон Жуана» в истории мировой литературы во всех разработках этой легенды всегда был случаем исключительности. Не зря образ был так дорог романтикам. Особенность спектакля Эфроса (и вот почему он выбрал жанр притчи), напротив, состоит в том, что случай Дон Жуана типичный при всей его исключительности. Поэтому принципиальным для этого спектакля кажется нам наличие двух составов исполнителей: не одного, а двух, притом совершенно различных героев ведет режиссер к трагическому финалу.

Оба Дон Жуана (Н. Волков и М. Козаков) пребывают в постоянном ожидании возмездия, потому что живут без согласия с самими собой, не в ладах с собственной совестью. Дон Жуан хотел бы жить иначе, но не может — его захлестнул, потащил за собой «поток жизни», каждодневная суета, необходимость соответствовать своему амплуа — «притчи во языцех», страшная сила инерции.

Дон Жуан — развратник, Дон Жуан — соблазнитель. Какое там! Это только репутация, пустая оболочка. У героя Козакова давно уже нет сил и желания ее поддерживать. Под кудрями парика — усталая потная лысина. Не нужны ему эти женщины, но деться некуда — они его преследуют. Не успевает он еще и упомянуть о юной красавице в своем монологе из первого акта, как они — вот, уже здесь, две хорошенькие крестьяночки, ждут его внимания, мелькают перед глазами, путаются под ногами, отвлекают от монолога. Присутствие брошенной Эльвиры довлеет над ним во все время спектакля. А тут еще пара влюбленных — значит, никак {255} нельзя упустить чужую красотку. И даже фонари на сцене наряжены в пышные девичьи юбочки и чепцы… Хоть разорвись! И он буквально разрывается, кидаясь на очередной зов уже чисто рефлекторно — как чертик из табакерки при нажатии кнопки. Его движения приобретают характер некой маниакальности — сразу, и только по прямой, и без лишних слов. Это уже конвульсии. Не мудрено, что Дон Жуан — Козаков раздражен, агрессивен. Да, ему самому все это не нравится, но раз уж он таков, он до последнего будет отстаивать свое право быть таким и таким остаться до конца. Он, подобно бойцу на фехтовальной дорожке, в любую минуту готов ответить точным рипостом на любую атаку — отца ли, Сганареля, Эльвиры, судьбы…

Волков — другой. Он простодушнее, мягче, заторможеннее. Его слабость менее агрессивна. По темпераменту это — Обломов. И так же, как Обломов, он не может нарушить инерции. Но только это не инерция покоя, а инерция белки в колесе. И если Козаков в программном монологе первого акта об удовольствиях зло и даже с некоторым азартом отбивается, так что едва ли найдутся оппоненты, которые рискнули бы в этот момент его переубеждать, то Волков произносит то же самое устало и убедительно: «Я бы отдал десять тысяч сердец, если бы их имел», — это он говорит совершенно искренне. «Не ссорьтесь из-за меня, я — общее достояние, поделите меня мирно» — вот его подтекст. Беда только в том, что у него нет ни одного сердца, вернее, оно атрофировано, — жизнь Дон Жуана бессердечна. В моменты высшего напряжения действия Волков усилием воли пытается как бы разбудить свое вялое сердце, встряхнуть. Эти мучительные усилия мы чувствуем в нем во время второй сцены с Эльвирой и во время монолога Сганареля, но они бесплодны и кончаются неизменно жестокой фразой Дон Жуана в адрес собеседника.

Трагедия Дон Жуана в спектакле состоит в том, что он ощущает внутри себя эту гибельную пустоту, эту мертвую зону и почти инстинктивно пытается ее заполнить игрой (пусть даже и с самим собой), всякого рода психологическими экспериментами. Поэтому совершенно в новом свете предстают перед нами эпизоды пьесы, которые принято называть сценами тартюфства Дон Жуана. В спектакле ни Волков, ни Козаков не лицемерят, они всерьез примеряют на себя одежды раскаяния, смирения, благочестия, всерьез пытаются {256} самих себя убедить в том, о чем заявляют другим. Каждый в соответствии со своим характером: Козаков тем напористей, чем меньше он убежден и чем больше ожидаемая сила противодействия, Волков — растерянно, вопрошающе, как бы безотносительно к собственной судьбе и с изначальным ощущением полной безнадежности любой предпринятой попытки. Это ощущение безнадежности в Волкове основано на том, что он не верит ни во что и поверить не сможет никогда. И потому нет в нем того страха перед небом, который есть у Козакова. Не от чуда кивающей статуи пытается он защитить Сганареля, закрывая ему глаза, а от избытка веры. Он сам — не рационалист, который верит лишь в то, что дважды два — четыре, а наоборот, субъективный идеалист, солипсист, несущий в себе весь объективный мир как бремя, сам себе судья, сам себе возмездие. Для Козакова, напротив, существует эта заповедная область — небеса, разговоры о которой он тотчас же пресекает («Полно, полно, это дело касается меня и небес»), о которой постоянно думает и подтверждения существования которой втайне все время ищет, — и в сцене с Нищим, и в сценах с Командором. Однако это, казалось бы, принципиальное различие двух Дон Жуанов (один верит, другой нет) режиссер вводит словно для того, чтобы показать конечную несущественность этого различия. Как у Арагона, «тот, кто верил в небо, и тот, кто в него не верил», — кончают одинаково. Эфросу уже не важен ответ на извечный вопрос: верит или не верит Дон Жуан, так занимавший французских исследователей в связи со спектаклями Жуве и Вилара, потому что в его спектакле Дон Жуан ни против чего не восстает, ни против чего не бунтует — ни против Бога, ни против неба, ни против судьбы. Не героизм противоборства, не самоиспепеление, а только слабость и усталость его удел. В сущности, речь идет о вырождении Дон Жуана, которого режиссер и жалеет и развенчивает.

В рациональную мольеровскую драматургию режиссер нынешнего спектакля привносит чеховский подтекст, второй план, а условную игру мольеровского театра заменяет игрой психологической. Так, Дон Жуан — Волков постоянно говорит одно, а думает совсем о другом. В душах героев спектакля происходят процессы более сложные, неадекватные их словесному выражению. Наглядное подтверждение этой неадекватности — несоответствие между описанием внешности Дон Жуана у Мольера и его истинным видом. Так, Пьеро рассказывает {257} Шарлотте о пудреных кудрях, золотом шитой одежде, широченных рукавах, обилии лент и пуговиц, дырчатом плате вместо воротника, каких-то коротеньких кацавеечках вместо камзола и о массе других деталей сложнейшего костюма Дон Жуана, а выходит на сцену Волков в одежде грубой, чуть ли не домотканой, простой белой рубашке, простых штанах до колен, без всякого парика…

От Достоевского в спектакле — неожиданно для этой пьесы прозвучавшая, в одном из составов, тема мальчиков в интерпретации братьев Эльвиры — дон Карлоса и дон Алонсо. Вместо ненавистных Мольеру «маркизиков» — с их прециозностью, бесконечными и витиеватыми рассуждениями о чести и долге, служением дворянским предрассудкам как идолу — мы видим честных, пылких, благородных юношей, почти подростков (В. Лакирев и Г. Сайфулин), преданных прежде всего высоким идеалам справедливости и человечности, по-юношески непосредственных, искренних. «Мне жаль, что мы в ссоре», — печально сознается самому себе Дон Жуан — Козаков. Его встреча с мальчиками — встреча пламенной младости и рано угасшей зрелости, напоминание и укор. К сожалению, эта прекрасная сцена совершенно пропала в другом составе. Произошло это, наверное, оттого, что между Волковым и Круглым (дон Карлос) неощутима эта разница ни в возрасте, ни в мировосприятии. Круглый просто проговаривает то, во что Сайфулин — дон Карлос верует. Получился диалог двух притворяющихся людей, и ни на минуту не возникло между Дон Жуаном и мальчиками ни желания дружбы, ни чувства взаимной необходимости. Встретились и разошлись.

От Достоевского и решение знаменитой сцены с Нищим. Актеры играют ее как сцену напряженнейшего психологического поединка, безжалостную в откровенности человеческих проявлений, от результатов которой зависит все — жизнь, смерть, честь. Тут все поставлено на карту, доведено до исступления. Такие сцены у Достоевского кончаются либо преступлением, либо признанием в преступлении. Это поединок во имя высшей справедливости, равно тягостный для всех его участников, но необходимый: Дон Жуан должен знать, в самом ли деле существует еще в мире совесть и можно ли еще встретить человека, который собственной совести не изменит, не нарушит согласия с самим собой, даже и за золотой луидор. Именно от стыда за себя, от уязвленности кидается побежденный {258} в этом поединке Дон Жуан — в другой поединок, в результате которого знакомится с дон Карлосом и вновь терпит поражение…

Для классицистской драматургии с ее сложнейшей системой равновесия весьма характерным было присутствие в каждой пьесе идейного оппонента главного героя. «Дон Жуан» Мольера в этом отношении всегда вызывал споры. Потому и называли эту пьесу барочной, шекспировской, что слишком уж ослепителен и чрезмерен был образ Дон Жуана. Спектакль на Малой Бронной интересен тем, что почти все персонажи его — моральные оппоненты Дон Жуана — и Нищий, и мальчики, и Эльвира. И прежде всего, конечно, Сганарель. Два Сганареля — Л. Дуров (он играет в паре с Волковым) и Л. Каневский (он играет с Козаковым).

О взаимоотношениях слуга — хозяин в «Дон Жуане» написано очень много. Но все — после спектакля Вилара. Жан Вилар и исполнитель роли Сганареля Даниель Сорано первыми увидели в Сганареле простаке и буффоне Сганареля-человеколюбца, противопоставили его человечность иссушенному разуму и эгоизму Дон Жуана, превратили традиционные для комедии совместные действия слуги и хозяина в их внутренний спор. Но то была человечность еще беспомощная, косная, забитая. В спектакле Эфроса взаимоотношения Дон Жуан — Сганарель тоже оказываются основными, определяющими, даже более важными, чем отношения Дон Жуана с самим собой. Но взаимозависимость этих двух людей — скорее взаимозависимость дружбы и родства, чем разного социального положения. Как между очень старыми друзьями, между ними — постоянный многолетний спор на одну и ту же тему и нескончаемая, все та же шахматная партия, игра на равных, с переменным успехом, с постоянной возможностью для партнера взять реванш: Сганарель показывает Эльвире, где прячется от нее Дон Жуан, а через несколько ходов Дон Жуан заставляет Сганареля вместо себя объясняться с покинутой Эльвирой. Только что Сганарель, страстно желая поколебать веру Дон Жуана в одну лишь арифметику, пытается заразить его своим изумлением и восторгом перед тем, как ладно и удивительно сотворено человеческое тело, как ловко в нем все пригнано друг к другу, и он сдергивает с себя рубаху, и вскидывает руки, и ударяет в ладоши, шевелит ногами, поднимает и опускает голову — и сам потрясен своим собственным совершенством. А через несколько ходов {259} Дон Жуан, не пожелавший разделить изумления Сганареля, сам смертельно удивится своим рукам и всему своему существу, удивится в тот самый момент, когда поймет, что этот совершенный организм уже ему не принадлежит.

Дон Жуан и Сганарель составляют как бы две половинки единого и неизменного целого. При мягком и несколько растерянном Дон Жуане — Волкове Сганарель — Дуров страшно активен, колюч, искренность прячет под юродствование и фиглярство, а рядом с агрессивным, темпераментным Дон Жуаном — Козаковым Сганарель — Каневский искренен и простодушен, как Адам, добр и жалостлив и мягкостью своей постоянно готов сгладить все острые углы, все конвульсивные зигзаги в поведении своего хозяина.

В чем сущность спора, диспута, как любит это называть Сганарель, между Дон Жуаном и Сганарелем? Небеса в этом споре не замешаны. Речь идет о нравственности. Дон Жуан живет безнравственно и, сознавая это, пытается тем не менее утвердить свое право так жить, найти оправдание своей слабости. Сганарель же выступает с позиций абсолюта, духовности, с позиций интересов всего человечества. Он вовсе не дурачок. Он — чистый человек, и для него мучительны примеры безнаказанной безнравственности, так же как мучительны для него его собственные проявления беспринципности и конформизма. Он любит и жалеет всех и все: плачет над горем Эльвиры, пытается уберечь от Дон Жуана крестьяночку, в порыве счастья и благодарности бросается на шею к Нищему, когда тот выдерживает искушение луидором, и загораживает собой зал от хлесткого, горького, злого монолога Дон Жуана о лицемерии. Дон Жуана он любит и жалеет еще больше, чем других, хотя и ничего ему не прощает. Поэтому в финале спектакля, когда Сганарель остается один на один с мертвым Дон Жуаном, Дуров и Каневский — каждый в своей манере — играют горе и потрясение, граничащее с безумием. Слова для выражения этого горя — первые попавшиеся, не несущие никакой смысловой нагрузки. «Жалованье, жалованье, мое жалованье», — бессвязно повторяет Сганарель, а тело его сотрясают рыдания, руки в безостановочном и машинальном движении никак не могут оторваться от поверженного Дон Жуана и, как слепые, тычутся в него, снова и снова наталкиваясь на неподвижность.

Так же как гуманизм Сганареля, гуманизм режиссера обращен на всех персонажей спектакля. Никто из них не смешон, {260} а напротив, вызывает сочувствие: и несчастный дон Луис, и честный Пьеро, и романтическая Шарлотта. Но главная опора в этом гуманизме — конечно же, Сганарель. В простоте, искренности, нравственном чувстве Сганареля — надежда на возрождение, пробуждение совести и справедливости. Душевное здоровье Сганареля противопоставляется несостоятельности Дон Жуана. «Если бы люди…» — роняет Дон Жуан в последней картине многозначительную неоконченную фразу с особым ударением, не случайным для этого спектакля.

## Константин Рудницкий Игра портретами «Советский экран». 1975. № 20[[39]](#endnote-38)

Страница, исписанная тесным, мелким и неуверенным почерком Лермонтова, мгновенно меняется, когда рукопись превращается в строй типографических литер. Их безличная «однообразная красивость» сообщает лермонтовской прозе надменную лаконичность и сумрачное величие. Без сомнения, Лермонтов, марая и терзая черновики, предчувствовал и готовил такую метаморфозу. Он добивался невозмутимо-холодного звучания «едкой истины», которая озадачила и смутила первых читателей «Героя нашего времени». Современники растерялись, столкнувшись с Печориным, а Лермонтов, будто посмеиваясь над ними, говорил, что ему «просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает…». Но эта «веселость», задавленная в предисловии, обнаруживала себя странно и двусмысленно. То она отзывалась нескрываемой симпатией к Печорину, едва ли не слиянием с ним, так что Печорин казался двойником автора. То она изливалась иронией над Печориным, и автор, неприязненно отдалясь от героя, ставил его в положения совсем некрасивые. В «Княжне Мери» Печорин, затаясь за ставнями или за незадернутым занавесом, заглядывает в чужие окна, подслушивает чужие разговоры. А потом без всякого смущения заносит в свой «журнал» результаты таких наблюдений…

Ход времени подчас удивительно меняет восприятие прозы. Если первые читатели, по словам Лермонтова, «ужасно обиделись» и сочли Печорина какой-то злой карикатурой {261} («человек не может быть так дурен»), то следующие поколения выказали, наоборот, полнейшую готовность видеть в Печорине натуру благородную и душу высокую. Такие разные художники, как В. Верещагин и В. Серов, оба любовались Печориным и оба нарисовали его романтическим красавцем. Постепенно мысль о том, что Печорин — «второе я» Лермонтова, утвердилась в сознании читателей. Многочисленные театральные и кинематографические версии «Героя нашего времени» были одушевлены этой мыслью. Слова же самого автора о том, что он писал портрет, «составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии», как будто пропускались мимо ушей. Один за другим Печорины, красивые и решительные, появлялись на сцене и на экране. В них чудилось всегда нечто роковое. Подобно чеховскому Соленому, каждый из них мог бы сказать о себе: «… у меня характер Лермонтова. Я даже немножко похож на Лермонтова».

В новой работе Анатолия Эфроса, названной «Страницы журнала Печорина» и сделанной по «Княжне Мери», Печорин на Лермонтова ничуть не похож и режиссер Печориным не любуется. Эфрос возвращает «герою нашего времени» ту многозначность, которой наделил его автор.

На телевизионном экране ведется настойчивая игра портретами. Спокойными крупными планами надвигаются на нас и поворачиваются перед нами лица княжны Мери, Веры, Грушницкого, Печорина. В этих кадрах оператором В. Полухиным сохранены и рокотовская нежность колористической гаммы, и привычные ракурсы тропининских погрудных и поясных портретов. Атмосфера безвозвратно ушедшей поры передается умышленной близостью к русской портретной живописи конца XVIII – начала XIX века, а также безупречной точностью костюмировки. Ни режиссер, ни оператор, однако, вовсе не хотят ни достоверности интерьеров, ни поэтичности пейзажей. Декорация в привычном смысле этого слова вообще упразднена. Не то чтобы решено было разыграть «Княжну Мери» в сукнах, например, и тем самым вырвать ее из среды, в которой вещь родилась. Вовсе нет, никакого желания уйти от исторической конкретности режиссер не испытывает. Тем не менее…

В «Княжне Мери» есть одно примечательное место: «Танцы начались польским, потом заиграли вальс… Я стоял сзади одной толстой дамы, осененной розовыми перьями; пышность {262} ее платья напоминала времена фижм, а пестрота ее негладкой кожи — счастливую эпоху мушек из черной тафты». Значит, сам Печорин мысленно видит себя в бальной толпе на фоне этой толстой дамы, осененной розовыми перьями. Быть может, эта фраза из журнала Печорина подсказала режиссеру простое решение, неосуществимое на сцене, но возможное на экране? Чаще всего он видит и показывает своих персонажей так, что чьи-то спины, плечи, руки, костюмы неожиданно и непринужденно принимают на себя функции декорации. Никаких колонн, камней, беседок, балконов, скамеек, окон. Человеческое лицо возникает на фоне разноцветных мундиров, сверкающих эполет, пышных, тяжелых или воздушно-прозрачных дамских платьев.

Фон этот подвижен, переменчив, и его мобильность полностью избавляет режиссера от заботы о характеристике места действия и от необходимости перемещать персонажей в пространстве. Только что Печорин был на «военной пирушке», стоит ему слегка повернуть голову, и он уже в саду возле дома княжны. Мы ведь читаем журнал Печорина, его дневник?

Следовательно, мы движемся вместе с его мыслью, подхватываем и перенимаем его впечатления. Вот почему Эфросу не нужна даже узенькая площадка на вершине скалы, где происходит дуэль. Ему незачем показывать нам ни эту площадку, ни путь к месту поединка, ни вид на гору Машук. Вполне достаточно и того, что сам Печорин назовет и кратко охарактеризует «обстоятельства места действия».

Решение Эфроса выигрышно во многих смыслах. Во-первых, оно полностью передоверяет самому Лермонтову рассказ о том, где, в какой обстановке происходят события, в которых Печорин участвует и которыми он управляет. Во-вторых, это решение сводит на нет назойливую болтовню вещей, суетную разговорчивость бутафории и реквизита, нередко заглушающую живые человеческие голоса в экранизациях классики. (Вспомним хотя бы, как громко разговаривали, а то и кричали вещи в фильме «Дворянское гнездо».) В‑третьих — и это, быть может, самое главное, — оно позволяет сохранить на экране динамику лермонтовской прозы, ее быстрый ход. События совершаются с той же стремительностью, с какой они заносятся в журнал Печорина, путь от одного происшествия к другому так же короток, как и в его дневнике. В результате же и лермонтовским словам не тесно {263} (иные слова Эфрос успевает повторить и дважды, и трижды), и мыслям просторно.

И еще один выигрыш побочный, но важный: тут Печорину не приходится ни подслушивать, ни подглядывать. На экране Печорин не подслушивает, а прислушивается, не подглядывает, а вглядывается. Мотив праздного любопытства режиссер отменил. Вперед выступил иной мотив: ожидание собственной гибели и стремление к ней, владеющее Печориным. В Печорине, которого сыграл Олег Даль, меньше всего ощущается бретер, завзятый дуэлянт, играющий судьбой. Перед нами — сумрачный мыслитель и наблюдатель, старающийся понять самого себя, разгадать причины бедствия, которое его постигло. Даль ведет свою роль так, что мы все время чувствуем страстную и сильную натуру Печорина, но видим, воочию видим: его сильную волю некуда направить. И то сказать: Печорин вышел на жизненную сцену тогда, когда трагедия декабристов была уже отыграна. Человек, самой природой, казалось, предназначенный для высоких свершений, он замкнут в бездуховной и пустой светской среде. Рожденный действовать, он вынужденно пассивен. Стремясь разорвать порочный круг суетного светского мелькания, Печорин — в момент, когда он знакомится с княжной Мери, — по мысли А. Эфроса, уже твердо решил воспользоваться первым же случаем, чтобы уйти из жизни.

Эфрос отдал Печорину знаменитые строки: «И скучно, и грустно, и некому руку подать…» Не думаю, что Печорин принял бы такой подарок. Это, пожалуй, не его слова, в них еще жива надежда на человеческую близость. Для Печорина время таких надежд уже позади. Однако победителей не судят: Даль читает эти строки с такой горечью, с такой болью разочарования, что стихи вдруг звучат как проза и впрямь кажутся печоринскими. В них слышится мизантропическая мрачность. Это слова человека, утратившего всякий вкус к своеволию и радостям бытия.

Портреты Печорина, снова и снова возникающие На экране, овеяны печалью безверия: нервные, тонкие черты, умные, холодные глаза, из глубины которых глядит постылая тоска. Речь иронически-острая, ледяная, совершенно чуждая пафоса и пыла.

В свой черед портреты Грушницкого опалены огнем нетерпеливого жизнелюбия: открытое, чуть грубоватое, но энергичное {264} лицо, юношеская мечтательность, наивная устремленность к любви и готовность к подвигам.

Если Печорин — само разочарование, то Грушницкий — весь предвкушение. Фигура, которая прежде воспринималась как жалкая и смешная — своего рода пародия на Печорина или же предвестье Карандышева, — осмыслена здесь по-новому. И режиссер, и артист А. Миронов отнеслись к Грушницкому благосклонно. И хотя все поступки и все слова Грушницкого комментирует — то снисходительно, то презрительно — сам Печорин (это ведь его «журнал»!), тем не менее Андрей Миронов упрямо защищает Грушницкого от иронии и насмешек. Ведь не Грушницкий же повинен в том, что его торопливая молодость столкнулась с этой усталой душой, с ее мертвящей пустынностью.

Конечно, Печорин и умнее, и проницательнее. Но у Печорина будущего нет и быть не может, его судьба на излете. А Грушницкому верится, что вся жизнь еще впереди.

В таком резком противостоянии душевной распахнутости Грушницкого и глухой замкнутости Печорина, мальчишеской бравады одного и непроницаемого спокойствия другого вся история злополучного поединка становится фатально неизбежной. Грушницкий целится неуверенно, его пистолет ходит ходуном, — слишком уж она похожа на убийство, эта дуэль. И промах приносит ему понятное успокоение. Глядя прямо в глаза Печорину, который уж, конечно, не промахнется, Грушницкий на краткий миг возносится вдруг до высоты своего собственного идеала. Он погибает так, как ему хотелось бы жить.

Грушницкого жаль: какая, в сущности, вздорная смерть на рассвете жизни. Но жаль и молоденькую, наивную красавицу княжну, которую сыграла И. Печерникова; жаль печальную, умудренную любовью Веру, которая одна, как успевает намекнуть нам О. Яковлева, догадывалась о том, что творится у Печорина на душе. А главное, жаль Печорина, которому не удалось погибнуть и снова надлежит жить, предстоит и дальше влачить свое бесцельное существование.

Игра портретами, позволившая нам заглянуть в душу каждого из персонажей, в конечном-то счете приносит с собой не только сожаление об их участи, но и всю горечь того времени, когда будущее самому Лермонтову казалось пустым и темным.

{265} А. Эфросу удалось главное — сблизиться с поэтом, заговорить его языком.

## Вера Максимова Эта странная, эта грустная «Женитьба»… «Вечерняя Москва». 1975. 26 ноября[[40]](#endnote-39)

Медленным шествием из глубины сцены начнется в Театре на Малой Бронной знаменитая гоголевская «Женитьба» — анекдот о сватовстве нерешительного чиновника. Приблизятся и встанут у рампы герои с невестой Агафьей Тихоновной и женихом во главе. И будет странная отрешенность и печаль в выражении их лиц. Не масок, не фарсовых утрированных личин — человеческих лиц, живых глаз. Будет неподвижность, застылость, завороженность в позах. А потом ударит гонг, и, словно очнувшись от наваждения, актеры приступят к действию.

Интереснейший спектакль последнего театрального времени. Странный спектакль, удивляющий, рвущий с обыденностью и привычностью наших представлений о знаменитой «Женитьбе», спектакль, не сразу открывающий свою логику и внутреннюю необходимость.

Здесь с канарейками и пуфиками, золочеными клетками поедет на нас аляповатая и тесная выгородка — уголок «купеческого уюта», домашнего рая Агафьи Тихоновны.

Здесь повернутся узкие, во всю высоту сцены полоски подвижных ширм обрамления, и старый Петербург, Петербург торопящийся, несущийся вскачь (подобно щеголю на ширмах), Петербург — черно-белый, торжественный, «линейный», в камне и суетный, в толчее людского множества, окружит наших героев.

Появится едва волочащий ноги Кочкарев (М. Козаков); медленный Кочкарев взорвется вдруг бешеной динамикой жестикуляций, крика, беготни, а потом внезапно и без перехода опять погрузится в вялость, скуку, досаду, печаль. Эти взрывы энергии и статика внезапных пауз, эти вторящие им взрывы, обвалы смеха в зрительном зале и зоны молчания сложатся в особенный, прерывистый ритм спектакля.

Пестрота красок, эксцентризм движений, взвинченность голосов вдруг оборвутся тишиной отрешенности. И взглянет в зал глазами, полными слез, и улыбнется, готовая заплакать, {266} тоненькая, невесомая в своих зеленоватых, сиреневых платьях невеста Агафья Тихоновна (О. Яковлева), прислонится к кулисе в истоме последней усталости.

И встанет на краю сцены старый, встрепанный, смешной и несчастный Жевакин (Л. Дуров), нищий мичман русского флота, у которого из имущества есть одна только трубка. Прервет пылкие тирады о Сицилии, о «черномазеньких италианочках» — старый, опустившийся, маленький — в страшной тревоге потребует ответа: что в нем, Жевакине, такого, за что теснит его судьба?

До осязаемости, до зримости густится гоголевское время. В предельности сгущения, в грозовой концентрации красок проступят трагическая нелепость и горестность судьбы героев.

В живые символы материализуются видения времени и гоголевского образного мира. Отсюда возникнут в спектакле эти медленные и плавные шествия героев — всех вместе, скопом, к нам из прошлого, и эта торжественность песнопений, и геометрия старого Петербурга.

Принцип материализации, зримости всего скрытого, подразумевающегося, звучащего в глубинах гоголевской комедии А. Эфрос продлевает и для того, чтобы сказать о страхах, надеждах, миражах своих героев. Так будет повторяться картина свадебного шествия, так в черно-белую петербургскую гамму впишутся, вплывут снежная фата Агафьи Тихоновны, ее цветы. Так выбегут и окружат невесту и жениха девочки в шляпках и кружевах, мальчики в панталончиках — видения будущего семейного благоденствия.

Так отшатнется в отчаянии и страхе от здоровенного купчины с громадной муляжной дланью и расчесанной бородой Агафья Тихоновна. Этот бессловесный образ, этот манекен войдет в спектакль как рок, как неизбежность, ожидающая невесту со всеми ее мечтами о благородном муже-дворянине.

Трагический гиперболизм гоголевского художественного мира прочувствован и воплощен режиссером в пластическом, музыкальном (композитор В. Дашкевич), живописном (художник В. Левенталь) решении спектакля, в его свободной условности, символике и метафоризме, и что самое важное, и в характерах действующих лиц. Сквозь гладкость и накат хрестоматийных представлений увидены не жанровые, не фарсовые номенклатуры и обозначения — живые люди, {267} несчастья которых — во владеющей ими стихии мелочей, химеричности, мнимости желаний, страха поступков.

Так несчастен, потрясен до основания Подколесин (Н. Волков), мечется по сцене, потому что сваха увидела у него седой волос.

Так плачет настоящими слезами Агафья Тихоновна оттого, что судьба не дает ей жениха-дворянина.

Так в изнеможении замирает в финале бешено энергичный Кочкарев, вдруг позабывший, зачем ему дозарезу было нужно женить Подколесина.

Мелочи вершат человеческими судьбами. Одному не хватает французского языка и изысканных манер (Анучкин — Д. Дорлиак); другому нужна новая, благозвучная фамилия (Яичница — Л. Броневой); третий душой и телом в Сицилии с «италианочками».

Химеры бытия рождают последний большой Страх. Причины несчастья ничтожны, но люди страдают по-настоящему — так говорит спектакль Анатолия Эфроса, режиссера, встретившего недавно свое пятидесятилетие, художника, вступившего в пору прекрасной художественной силы и зрелости.

## Майя Туровская Дуплет в угол «Искусство кино». 1978. № 1[[41]](#endnote-40)

<…> «Вишневый сад» на Таганке сенсационен дважды. Вдумаемся в сочетание вроде бы несовместимых понятий: «Вишневый сад»… на Таганке… в постановке А. Эфроса. Комментарии, как говорится, излишни.

Впрочем, в наше время множественных зрелищных искусств и одновременного бытования актера на театре, в кино и на телевидении вопрос о разности «школ» вообще становится проблематичен. И Владимир Высоцкий — от корней волос детище и творец стиля Таганки — без всякого усилия меняет свитер на сорочку, переходит в кино и снимается во вполне реалистической экранизации чеховской «Дуэли»[[42]](#endnote-41) в павильонах и на натуре. А когда-то выход с подмостков сцены под сень настоящего деревенского сада с тургеневским «Месяцем в деревне» был шоком не для кого иного, как для Константина Сергеевича Станиславского!

{268} Много воды утекло с тех пор, и многие эстетические шоки всосались в плоть и кровь искусства, стали его бытом. Тем настойчивее сегодняшний театр ищет все новых и новых способов шокового воздействия.

Таков «Вишневый сад» А. Эфроса в сценическом оформлении В. Левенталя.

Мысль о конце века — не хронологическом, а фактическом, о свалке истории — не заключает спектакль, а заранее предваряет его, вынесена в эпиграф. Что торги, когда останки жизни уже свалены в кучу посреди голой сцены: милые стульчики из детской и могильные ленты и венки, их бумажные цветы и не думают выдавать себя за цветущие вишневые деревья.

У меня был приятель, который мальчиком во время войны попал в немецкий лагерь смерти. Он выжил, но у него пропал пигмент: обесцветились глаза, брови, волосы. Так и этот спектакль. Мертвым белым цветом припорошена не только сцена, но и люди, все обесцвечено, обезвлажено, все сухое, муаровое, иммортелевое — шелестит, как засохшие венки.

Актеры Таганки помогают режиссеру и в этом замысле. Они суше, ироничнее, жестче, привычнее к «социальному жесту» (термин Б. Брехта), чем актеры с Бронной. Житейское им не довлеет и не разбавляет жеста всего спектакля. Он торчит обнаженно, как обглоданная временем кость.

Тезис о монологическом строении пьес Чехова, о внутреннем душевном одиночестве его героев мизансценирован буквально: они общаются не столько между собой, сколько со зрительным залом. Каждый из них выходит не то что на авансцену, а на самый край сцены, чтобы обратить свое сокровенное в зал.

Прием этот так же, как условная декорация, стал общим местом нашего театра, но для пьесы Чехова он не может остаться внешним: он значащ, семиотичен, как принято теперь говорить. Он обнажает ее внутреннюю структуру, выводит вовне. Герои не слышат и не слушают друг друга в прямом смысле слова.

Эта вывернутая скелетом наружу форма спектакля заставляет мысль его резонировать и тремолировать.

Речь идет ведь не об антиэстетизме, как могло бы показаться, не о «разоблачении» идеала вишневого сада, — речь идет об исторической исчерпанности. И Раневская — А. Демидова {269} воплощает в себе его остаточную, вымороченую красоту: это все, что уцелело от его культуры.

Красивы ее парижские туалеты, тоже белые, ее взметенная пластика, ломаные линии тонкой фигуры, вдруг напоминающие о графике Серова и Иде Рубинштейн. Красиво любопытство и бесстрашие, с каким она идет навстречу пьяному Прохожему, от которого испуганно отшатываются все остальные (изо всех персонажей спектакля он один одет в черную сатиновую косоворотку мастерового, и это тоже «семиотично»).

Красив в ней живой, резкий, насмешливый и беспощадный к себе самой ум.

Раневская говорит о себе: «грешная», Гаев называет ее «порочной». О Демидовой хочется сказать современным словом «сексапильная». К ней вожделеют все — от Пети Трофимова и Яшки до Симеонова-Пищика и Лопахина, все ощущают власть этой яркой напоследок красоты.

И, однако, я не случайно сказала о социальном жесте роли: режиссерский ее рисунок, выведенный резко, «как будто бы железом, обмокнутым в сурьму», выражает без обиняков самый грубый ее смысл. Сколь ни индивидуальна, почти экстравагантна Демидова в своей игре, она показывает, что очарование Раневской — этой женщины-орхидеи, выпестованной и культивированной для любования, — связано (почти функционально) с имением, с вишневым садом, пока она еще чувствует себя укорененной в нем. В ней вовсе нет той естественности, безрассудной грации, той легкомысленной способности жить над пустотой — между смехом и слезами, между прошлым и будущим, которая так пленительна была в О. Л. Книппер-Чеховой, этой первой и неповторимой Раневской русской сцены. Потеряв вишневый сад, Раневская — Демидова теряет себя, она становится беженкой.

Драматично в последней сцене, как она молчит, как теребит завязки тальмы, боясь и не смея сказать Лопахину с прежней веселой повелительностью, чтобы он женился на Варе. А ведь, будучи хозяйкой, она даже не успела заметить одержимую и робкую страсть Лопахина.

Это одно из поразительных прозрений режиссера в насквозь истолкованной пьесе. Оно принадлежит его мироощущению, его «амплуа» на театре, если позволено так сказать.

{270} Есть поэты — прекрасные поэты, крупные поэты, муза которых не знает любовных мотивов. Не то чтобы она их стыдилась или избегала, она ими просто не озабочена. Ее волнуют другие волнения века — их можно условно назвать гражданскими. Таков, например, Б. Слуцкий. На театре к ним принадлежит Ю. Любимов.

Можно датировать момент, когда режиссура А. Эфроса, как бы переломившись надвое, оставила тон, близкий «Современнику», и стала режиссурой роковых страстей и судеб. Все в ней как будто сдвинулось, надорвалось и стало придвигаться к какой-то последней черте, у которой как раз и оказался «Вишневый сад» Чехова. Может быть, начинающий актер Мейерхольд, неврастеник по амплуа, которого упрекали в сухости и резкости, так играл Треплева. И если Эфроса можно назвать режиссером-неврастеником (не в житейском, а в театральном смысле, разумеется), то «страсти роковые» и есть то неожиданное, что он принес с собой на непривычную к этому сцену Таганки. И она ответила ему вибрацией актерских индивидуальностей.

Лопахин — В. Высоцкий, который в этом спектакле есть второе главное действующее лицо «Вишневого сада», исторически и лично обречен любить Раневскую и отнять у нее вишневый сад.

Поразительны в игре Высоцкого эти осторожные, почти робкие интонации и жесты человека, который восхищенно боится прикоснуться к чему-то хрупкому и драгоценному. Его раздражает бабья никчемность Гаева, но, обращаясь к его сестре, он сдерживает голос, жест, взгляд. Все целуют руку Раневской — у нее привыкшие зацелованные руки, но его рука повисает в нерешительности над ее рукой — он не смеет. Он стесняется объяснить ей и робеет спасти ее, хотя бы насильно.

Весь сюжет пьесы от этого приобретает целеустремленность и внутренний напор страстей: лично, человечески Лопахин силится спасти вишневый сад: кажется, кивни только Раневская, и он все бросит ей под ноги, но она роковым образом его не замечает. (Так же — почти фарсово — Лопахин будет бегать с бумажником за Петей Трофимовым, а Петя отбиваться от денег.) Ирония истории персонифицирована в истории этой высокой, безответной любви. И чем выше, хрустальнее была его мечта, тем ниже, безобразнее срывается он в хамской, хрипящей, пьяной пляске после покупки вишневого {271} сада. Это не запой, не загул, а именно срыв, когда душа теряет все вехи и слепо отдается грубым предначертаниям истории вместо своих привязанностей.

В этом спектакле не только у Лопахина — ни у кого нет «переживаний». Как-то по поводу одного фильма мне пришлось писать, что сократились, сжались, кажется, сами слова, раньше были они многосложными — «переживания», «потрясения», нынче они коротки и резки — «травма», «стресс». В режиссуре Эфроса эта короткость обнаружилась именно на Таганке, лишенной многожестия и житейских приспособлений его обычных актеров. Эмоции не имеют здесь протяженности, они вызывают короткие замыкания, мгновенные спазмы чувств. Раневская, вспомнив о сыне, со сдавленным криком приникает к могильному камню — в следующий момент раздается ее хохот: у нее нет улыбки сквозь слезы и слез сквозь улыбку (как было у Книппер). Слезам вообще нет места в этом спектакле — они и не помогают.

И как Лопахину не сорваться в дикую пьяную пляску, если изысканная Любовь Андреевна, узнав о продаже имения, со звериным воплем, некрасиво хватается за живот, как будто ее прошили из автомата. Все, что происходит на этой последней черте, — тотально. Теряют себя оба в равной мере: Раневская — продав, а Лопахин — купив вишневый сад.

Это самое социальное, социологическое далее решение «Вишневого сада», какое я когда-либо видела (а я видела их немало). Режиссер показывает не то что смену хозяев вишневого сада, а историческую катастрофу, крах, край.

Правда, вычертив с такой помощью основное движение своего сюжета, он оказался прямо-таки беспечен к его периферии и иных персонажей пьесы — Шарлотту, Епиходова, Дуняшу, Яшку — как бы вовсе «забыл», предоставив актерам барахтаться в трюках, порой талантливых и остроумных, но безотносительнее он поступил с Петей Трофимовым, не предложив ему вообще ничего сколько-нибудь цельного. А так как В. Золотухин может так же заразительно балаганить, как мягко и проникновенно произнести в зал слова о русской земле, то зритель остается в недоумении по поводу этого немаловажного персонажа. Как будто мастер разобрал старинные часы, которые перестали бить, собрал их заново, и часы бьют апокалиптическим боем. Но остались лишние детали, которые некуда девать.

{272} Возникает естественный (и уже заданный с разной степенью категоричности) вопрос: а можно ли? Но вспомним — да тот же МХАТ и вспомним: новое всегда создается в резком отталкивании от уже бывшего, даже классического. И маятник, качнувшись, заходит за милую нашему сердцу середину.

Вслед за Чеховым Эфрос поставил Тургенева («Месяц в деревне») и после созданного им трагифарса «Вишневого сада» (напомним: слово «фарс» принадлежит автору) впервые попытал себя в жанре высокой комедии. За долгое время в его спектакле как будто забрезжил трезвый утренний свет. Но вернется ли он еще раз к «Вишневому саду»? И не будет ли в нем мятежное отчаяние сегодняшней постановки присутствовать уже в снятом виде?

Впрочем, это, разумеется, критические утопии. Пока что Эфрос «Вишневым садом» на Таганке обозначил, пожалуй, крайнюю точку Sturm und Drang’а нашего сегодняшнего театра в его отношениях с классикой. <…>

## Владислав Иванов «Отелло» на перекрестке эпох «Театральная правда». Тбилиси. 1981. (Написано в 1976 году)[[43]](#endnote-42)

На сцене Театра на Малой Бронной нет многого из того, на что настраивает наше ожидание традиция. Здесь нет синего неба, морской стихии, солнца, шумной толчеи венецианской жизни, широкой панорамы борьбы социальных интересов. А. Эфрос намеренно отказывается от создания развернутой монументальной картины эпохи итальянского Возрождения. Его Венеция тесна, темна, сумрачна. Действие не кипит на площадях и улицах, где все гласно, открыто общему суду, куда государство и политика норовят являться только в парадном, казовом виде, но толчется в мрачных, лишенных света и воздуха интерьерах и переходах, где правят ожесточенные и виртуозные изнаночные силы. Шансы Отелло на победу с самого начала значительно подорваны, ибо он заманут на территорию ему чужую, незнакомую, где царит дух провокации. Отказываясь от принципов многолюдной, живописной (можно сказать, брюлловской, имея в виду традицию) композиции, режиссер сталкивает Отелло, Яго и Дездемону {273} в бурной и томительной, движимой завистливым поручиком, но и обладающей самостоятельной, суверенной силой интриге.

История Отелло трактована не как случай исключительный и экзотический, но отягощена закономерностью. Здесь присутствуют не патетические кульминации бытия, а его трагические будни.

Умаление в правах внешнего мира отнюдь не ведет к трактовке пьесы как камерной и семейной, как психологического этюда о ревности, что часто случалось в XIX веке. Скупая на лица и эффекты интерпретация А. Эфроса полна историей и философией не меньше, чем знаменитые спектакли 30‑х годов, в которых граница между исторической конкретностью и помпезностью оказывалась порой весьма призрачна. У традиции существует своя андерсеновская тень. Художника, который пытается опереться на традицию в ущерб своей внутренней самостоятельности и ответственности, она часто зло надувает, подставляя вместо себя костыль шаблона, вместо живых и действенных элементов их претенциозные и пустые тени. Традиция живет в своих вольноотпущенниках и погибает в своих рабах.

В 30‑е годы в «Отелло» восхищали вера в возвышенный идеал и героическая решимость, с которой он утверждался. А. Эфрос выбирает из пьесы другое — разрушительные, печальные *следствия*, которые прежде вызывали столь безоговорочный восторг.

Традиция часто разобщала в «Отелло» философию, эстетику и этику. Возвышенные мотивы укрупнялись, а этические основы традицией отодвигались на задний план. Убийство Дездемоны интерпретировалось как «казнь», «возмездие», едва ли не как подвиг, и деяния Отелло тем самым лишались всякой трагической проблематичности. Совершалась сознательно-бессознательная стилизация трагедии под героическую драму, где безукоризненный герой вступает в единоборство с широко представленной, но уже всесильной социальной несправедливостью. Для многих завораживающей силой в 30‑е годы обладала «Оптимистическая трагедия», которая воспринималась как исправленная и улучшенная в духе нового времени модель старого жанра трагедии. Лишь со временем стало ясно, что поправки привели к подстановке. За терминологическим выражением пряталась давным-давно известная героическая драма, хотя и воплощенная, быть может, {274} наиболее убедительно. Трагическое (и это один из существеннейших его признаков!) лежит вне плоскости противопоставлений: оптимистическое — пессимистическое.

Станиславский писал режиссерский план «Отелло», когда «Оптимистическая трагедия» еще не возникла, но ее идея уже роилась в воздухе. И даже Станиславский, расписывая сцену за сценой, создавая развернутую и драматическую картину эпохи, исполненной глубочайших социальных и нравственных противоречий, последовательно заставляет все противоречия эпохи работать только на *объяснение* и *оправдание* Отелло. Социально-психологический анализ необычайно цепок и проницателен, но перед самим Отелло робок и услужлив. Отелло — фигура вне всяких подозрений. Вся ответственность перекладывается на общество, на Яго. У трагического героя отнималось его главное, иногда единственное право — право отвечать за содеянное. Для спасения Отелло как героического идеала этика, и без того просторная в трагедии, растягивалась в дурную бесконечность. <…>

Если в 30‑е годы театр был склонен понимать «Отелло» как апофеоз доблестной и деятельной личности, то А. Эфрос усматривает в ней признаки глубокого кризиса. И осадой, и штурмом пытается понять, каким образом высокое человеческое начало может оказаться игрушкой сил социального зла. Режиссер отказывается эстетизировать силу и доблесть героя. Его интересует Отелло в свете этики. Отелло на путях к *другим*. А. Эфрос делает предметом исследования «ножницы» между исходными сколь угодно высокими добродетелями героя и горестными итогами. «По плодам» он пытается «узнать» Отелло. Режиссера интересует не опечаленный мавр сам по себе, но механизм, который может превратить доблестного мавра в убийцу. Традиция всегда подчеркивала энергию воздействия Яго и всегда колебалась в оценке меры и смысла податливости Отелло. Но так или иначе трагедия двигалась изматывающей роковой игрой действия и противодействия. А. Эфрос совершает одну перестановку, внешне не очень броскую, но придающую спектаклю черты трагической соразмерности. Он резко укрупняет и выдвигает Дездемону — О. Яковлеву, уравнивая ее в правах и масштабах с Яго — Л. Дуровым. Быть может, впервые в сценической традиции так явно и бескомпромиссно Отелло был поставлен перед лицом выбора. Эта простая и жесткая постановка проблемы трагического героя обнаружила принципиальную {275} уязвимость многих традиционных представлений. В этой ситуации версия о доверчивости Отелло в ее обычных рамках ничего не могла объяснить, но и вариант подозрительного Отелло также не устраивал режиссера, ибо он снимал проблему выбора на тот же лад, только с противоположным знаком. В интерпретации А. Эфроса просматривается как некий прообраз шекспировской трагедии средневековое моралите «Каждый человек», где за душу каждого человека борются Добро и Зло. Эта драматическая конструкция, разнообразно трактованная, получила широкое хождение в XX веке. Наиболее значимой ее реализацией стала «Волшебная гора» Т. Манна. Но Ганс Касторп уклонился от искушения и тоталитарным злом (Нафта), и гуманитарным прекраснодушием (Сентебрини) и, вобрав в себя опыт того и другого, обрел собственный, третий путь. У Отелло возможности уклониться нет.

Здесь есть смысл сделать шаг в сторону от Отелло и поискать отгадку не в герое, а рядом с ним. В исполнении Г. Сайфулина Кассио — молодой, образованный, галантный офицер, своего рода Отелло новейшей формации, хотя и в миниатюре. Если ненависть Яго к Отелло глубока и в конечном счете неизъяснима, то к Кассио он питает чувства вполне понятные и простые. Для поручика с незадавшейся карьерой он — жманный книжник, не по праву обошедший старого заслуженного вояку. Генерала и лейтенанта Яго стремится поймать в одну наскоро и грубо сплетенную сеть. Поручик подпаивает Кассио, а науськанный им Родриго провоцирует драку. Кассио долго отнекивается, не хочет пить — ему доступны и более возвышенные удовольствия жизни, — но и отказывается неуверенно. Опьянение интересует режиссера лишь как некоторое условие, при котором ослабевают выработанные воспитанием и культурой внутренние запреты, сдерживающие начала. И слой культуры в сознании шекспировского человека оказывается весьма тонок. Под ним гнездятся темные, разрушительные инстинкты, союзные злу. Уже в ходе с виду мирного бражничества Кассио наливается злобой и агрессией и начинает жестокую игру с Яго, готовую в любой момент превратиться в побоище. А затем он обрушивается на Монтано. Режиссер не пытается оправдать Кассио ни опьянением, ни аффектом. Сцена протекает заторможенно, даже вяло, но ее растянутые томительные ритмы с особой силой заставляют пережить всю жестокость происходящего, {276} жестокость, внешними обстоятельствами не мотивированную. Перед нами не драка, а избиение. Монтано уже ранен в руку и бросил шпагу. Он беззащитно стоит у стены, зажимая рану, а Кассио куражится, вонзает клинки в стену у самого лица Монтано, с тупой ненавистью играет его жизнью. Драка-надругательство. Беззащитность жертвы не смягчает лейтенанта, а только распаляет.

Но, по А. Эфросу, зло не одержало бы многих из своих триумфальных побед, если бы у него не было тайных, внутренних союзников в самом человеке, даже в том, который при свете дневного сознания о зле и не помышляет. В спектакле Яго — Дуров сам по себе смешон: недочеловек, сплошной «комплекс», «маленький человек» с беспочвенными претензиями. И он страшен потому, что кроется в человеке. Победить Яго — значит победить самого себя. По мысли режиссера, для этого мало подавить, заглушить темные зовы душевных закоулков. Подавленные, они рано или поздно взбунтуются, вырвутся с новой силой.

Но почему же тогда Яго уверенно, по-хозяйски расхаживает по жизни, а Кассио и Отелло, в которых он нащупал «свое», родственное, корчатся от стыда и боли? Но в том-то и дело, что недочеловеческое для Яго — потолок его личности. Он его осознал, обжил, сделал источником своей свободы и оружием в борьбе за жизненное пространство. И эта осознанная недочеловечность делает его во многом неуязвимым. Тогда как в Кассио и Отелло этого психологического фермента малая толика, но которой вполне достаточно, чтобы сделать беззащитными перед Яго. И в то же время слишком малая, чтобы превратить их в подобия Яго. Проблему выбора, перед которой А. Эфрос поставил Отелло, нельзя толковать слишком буквально и рационально. Выбор мавр совершает бессознательно и безотчетно. И тем не менее это выбор. Совершает он его уже тогда, когда велит Яго и его жене *следить* за Дездемоной и доносить на нее. Механизм слежки, раз уж на него возложили надежды, не может не оправдать своего предназначения. Следят не для того, чтобы узнать истину, а для того, чтобы убедиться в преступлении. Ищут не истину, а ищут аргументы. Результат запрограммирован, задан наперед. Приказав Яго следить, Отелло тем самым внутренне уже осудил Дездемону, совершил свой выбор. Интересно отметить, что в 30‑е годы мотив «слежки» и «доноса» ставился в честь Отелло. В нем видели неспособность героя {277} «бездоказательно» осудить. Для А. Эфроса здесь несомненны симптомы падения героя, его трагической неправоты и нечистоты. «Я черен, вот при‑чи‑на… Я по‑ста‑рел», — задумчиво тянет слова Отелло — Н. Волков. Дело не в самой черноте и старости, а в таящемся в глубине души «комплексе», заветной для Яго клавише. Жизнь Отелло до поры до времени триумфальна, он одерживает победу за победой и достиг всего, о чем может мечтать человек. Но А. Эфрос показывает, как ночная сторона души Отелло опрокидывает его ясный и безмятежный день. Усомнившись в своем праве на любовь, он делает ставку на ненависть: «Мне может только ненависть помочь». Так возникает емкая и значимая перекличка с началом спектакля, который открывается исступленным выплеском Яго: «Ненавижу! Ненавижу! Ненавижу!» Это слово он как бы отрывает от самого себя, выворачивает из самого нутра. Спонтанный взрыв ненависти облачен в форму ритуального заклятия. Так, резко подчеркивая начало действия, режиссер дает зрителю ключ ко всему строю спектакля.

В «Отелло» А. Эфрос сдваивает венец всего живущего и «квинтэссенцию праха», победное величие и «комплекс», героя и преступника, ясный день ренессансного человека и разворовывающую его ночь. В этом спектакле заметно сказывается опыт работы над Достоевским, опыт исследования смятенного сознания, его непредсказуемой и часто разрушительной логики.

Но дав Отелло свободу выбора, хотя это мучительная и тесная свобода, режиссер при всем том обнаружил фабульный, событийный костяк трагедии, правда, значительно его переосмыслив. Отдав должное изобретательности и энергии Яго, он отстраняется от того уровня, на котором авторство поручика в создании интриги бесспорно. А. Эфрос видит своего рода гегелевскую «хитрость мирового духа», который использует отдельных людей и их побудительные мотивы для достижения собственных целей. Режиссер отягощает фабулу закономерностью и неизбежностью и включает в иерархию общих величин: фабула-действие-история. Последнюю он понимает весьма суммарно и обобщенно. Попытки Яго манипулировать событиями здесь имеют значение относительное. Использовав его ненависть на первых порах, интрига мчит дальше, а Яго, всесильный Яго, беспомощно барахтается в ее головокружительном водовороте. Преисполнись он неожиданно {278} раскаянием, все равно поправить ничего бы уже не смог. Начав спектакль действующим лицом, Яго заканчивает его марионеткой, лицом, которым действуют. Не случайно ключевые с точки зрения интриги моменты отмечены своеобразной музыкой Страшного суда, в которой слышен и скрежет надличных сил, и тяжелая, крушащая поступь истории. А в сцене, когда Отелло предъявляет свои подозрения — точнее, свою веру — Дездемоне, отверзаются стены, ослепительный, неистовый свет валится сверху вместе с ожесточенной, ревущей музыкой зла. И на дне этой преисподней мечутся Отелло и Дездемона. Сцена апокалиптическая по духу — на поругание крой и злой стихии, прорвавшейся в мавре, отданы доброта и человечность. И если Отелло не убивает Дездемону уже сейчас, то лишь оттого, что захлестнувшая его темная волна слишком для этого велика.

Но при всей напряженности сценического действия, предельности трактуемых психологических состояний от спектакля веет холодом дальних, запредельных пространств. «Жизнь человеческого духа» оказалась разлучена с жизнью человеческой души. Признаки новой манеры возникли уже в «Ромео и Джульетте». В интерпретации классики режиссер постепенно отказывается от теплых узнаваемых примет быта, человеческой психики, от непосредственного и фамильярного контакта с действительностью. Эволюция художественного мировидения А. Эфроса ведет его от быта к бытию. Процесс сложнейший, связанный не только с приобретениями, но и с потерями. Живую и изменчивую плоть жизни в последних спектаклях режиссер стремится дополнить рентгенограммой того костяка, на котором все держится, историческое спрессовать в субстанциональное. Гармония в этом процессе к А. Эфросу не приходит, а временами кажется, что он сам ее избегает. В спектаклях русской классики А. Эфрос никогда не закрывает себе дороги назад. Иначе дело обстоит в другом ряду постановок: «Ромео и Джульетта» — «Дон Жуан» — «Отелло». Здесь А. Эфрос от спектакля к спектаклю очевиднее совершает фаустовский «прорыв» на тот уровень духа, где происходит отказ от цветущей и многоликой поверхности жизни, от ее теплого дыхания во имя сущностей, во имя того, чтобы в порыве холодного отчаяния понять, отчего человек так часто проигрывает поединок со злом.

## **{****279}** Анатолий Смелянский Концерт для скрипки с оркестром «Театр». 1978. № 11[[44]](#endnote-43)

«Месяц в деревне», поставленный А. Эфросом, стоит особняком в современном театре и на первый взгляд далее поперек его основного течения. Тут заявили свои права писатель и пьеса, которые очень долгое время вообще не попадали в кругозор театральной эпохи. Тургенев, видимо, был оттеснен из «вечных спутников» потому, что в нем не хватало «трезвости, беспощадности, трагизма», на которые был спрос и которые были открыты в Чехове. Культура 40‑х годов XIX века не вызывала интереса, ее голос не входил в начавшийся живой и напряженный диалог с русской классикой. Можно даже сказать, что для режиссерского поколения 60‑х годов, формировавшегося под знаком исповедального монологизма, не было более далекого автора и более чуждой пьесы, чем Тургенев с его «Месяцем в деревне». Тогда «звучали» «Горе от ума», «Смерть Тарелкина», «Доходное место», даже «Три сестры».

Тургенев «не звучал».

Такое с автором «Месяца в деревне» случалось далеко не впервые. Он и современникам своим, да и самому себе, очень быстро стал казаться «вчерашним» человеком. В нем не было и следа учительства, пророческого и взыскующего пафоса, которым были преисполнены великие современники Тургенева. Из далеких времен звучит предостерегающий голос Толстого: «Он играет жизнью». Даже в характере вечной меланхолии великому проповеднику и моралисту — Толстому — слышится лишь кокетливая поза: «Бывало Тургенев приедет, и тоже все трагизм, траги-изм!»

В конце века Немирович-Данченко предупреждает Станиславского, что «Месяц в деревне» — пьеса для мирной поры и материал для упражнения в артистической тонкости. А сам Станиславский, начиная работу над своим будущим шедевром, видит в тургеневском «мягком ароматном таланте», «деликатном анализе» возможность прикоснуться к давно забытому «эпическому покою дворянской жизни».

Вполне понятно, что «эпический покой дворянской жизни» вряд ли мог волновать наших режиссеров прошлого десятилетия, которым было не до того, чтобы остановиться и провести «месяц в деревне»…

{280} Сам Тургенев, предчувствуя будущее, неоднократно и с каким-то покорным приятием судьбы объяснял, что он неспособен давать плоды, которые не растут на его дереве. Отвечая на серьезный упрек в том, что «он недостаточно служит Отечеству», находясь все время за рубежом (эти голоса раздавались во времена, когда Некрасова корили даже за слово «поэт»: «Да и что за чин “поэт”!.. пора и это к черту»), Тургенев не уставал повторить, что Отечеству он не может служить «ни как военный, ни как чиновник, как агроном или фабрикант; посильную пользу приносить могу я только как писатель, как артист».

Последние слова — важнейшие. В этом самоопределении была жизненная и литературная позиция, возникшая на почве той самой культуры 30 – 40‑х годов, эпохи возникновения русской художественной интеллигенции в том ее выражении, которое было придано ей гением Тургенева. «Артистизм Тургенева», если воспользоваться известным термином Б. Эйхенбаума, действительно противостоял и гоголевскому стремлению к патетическому служению искусству, и толстовскому моральному натиску, никогда не умещавшемуся в пределах литературы.

Пафос спектакля МХТ, не безразличный, как позднее увидим, современному «Месяцу в деревне», и был защитой артистизма как исторической позиции. Обращаясь в прошлое, «художественники» восстанавливали в своих правах не пьесу, не стиль, а целую культурную эпоху. Артистизм Тургенева раскрывался не в своей сословной, салонной, элитарной внешности, но в общерусском и общекультурном значении. Спектакль МХТ был своего рода вызовом своему времени. «Он был послан в 10‑е годы нашего века, когда приближенность к исторической границе стала ощущением острым, всеобщим и верным… он давал урок высокой “выправки” духа в пору текучей, бескостной безответственности, поэтизируемой декадансом». Он возвращал понятию «честь» тот не иронический, не кастовый, а общедемократический и общенациональный смысл, что был заповедан Пушкиным: «И первый клад мой честь была, клад этот пытка отняла…»

Обо всем этом недавно было написано в статье И. Соловьевой, реконструировавшей спектакль МХТ с такой завидной способностью представить его с почти скульптурной ясностью, которая делала давнюю постановку фактом если не театра, {281} то живого театрального сознания. Фактом, с которым нельзя было не считаться серьезному режиссеру.

Реконструкция-элегия «Месяца в деревне» («Театр». 1976. № 7) была опубликована как раз к началу работы Эфроса над тургеневским спектаклем. Теперь уже легко увидеть, что режиссер статью историка прочел с огромным вниманием и пристрастием. Конечно, спектакли рождаются не от статей. Обращение к «Месяцу в деревне» было продиктовано внутренней логикой художника, только что поставившего «Вишневый сад». Были, очевидно, и другие мотивы, которые при желании можно восстановить (вплоть до полемики с польской версией «Месяца в деревне», предложенной Ханушкевичем). И все же, начиная ставить спектакль, Эфрос должен был сознавать, что он находится в трудной ситуации двойного общения, перед лицом двух эпох: он отвечал современности и классической постановке одновременно.

Появление реконструкции спектакля МХТ и начало работы над «Месяцем в деревне» — их совпадение во времени — могли быть чистой случайностью. Но то, что один из видных критиков прошлого десятилетия, ставший историком театра, и режиссер, один из лидеров «шестидесятников», люди одного культурного призыва, вдруг окликнули друг друга именно через Тургенева, через «Месяц в деревне» — в этом случайности не было.

Тургенев начинает «звучать» тогда, когда люди театра, и не только театра, устают от «бури и натиска», от пророчеств, предсказаний, нервной возбудимости и бесконечного раздражения, неумолчной «выясняловки» и громких ниспровержений. К «Месяцу в деревне» приходят тогда, когда в нервозности недавнего театрального прошлого уже различают «обостренную восприимчивость бедной натуры» (цитируем книгу А. Эфроса «Репетиция — любовь моя»), когда приходит зрелость души, когда возникает тоска по стабильности, объективности, несуетности. По «эпическому покою». По красоте. По тому самому артистизму, что был неотъемлемой и неповторимой чертой Тургенева и породившей его культуры, нехватка которой вдруг резко обнаружилась.

«Месяц в деревне» на Малой Бронной до сих пор, хотя прошло уже много времени после премьеры, оказался практически нерасслышанным в этом своем итоговом, кризисном и плодоносном качестве. А между тем художник работал основательно и «тоска по культуре» прорывалась не только в {282} спектаклях и телепостановках по классике (среди них была и «Фантазия» на тему «Вешних вод»). Это устремление захватывало все работы режиссера, отражаясь причудливым и противоречивым образом в том, что происходило не в барских усадьбах, а, например, в современных заповедниках, к которым вдруг так потянуло А. Эфроса и где налет «игры жизнью» ощутимо присутствовал.

Тургеневский спектакль был в определенном смысле полемичен и по отношению к чеховскому циклу А. Эфроса, начатому в середине 60‑х годов «Чайкой». В судорожном, задыхающемся том спектакле не было ни колдовского озера, ни пяти пудов любви, а было только всеобщее предательство юного художника-новатора, распинаемого на дощатом некрашеном помосте его театра. Не имея еще, по сути, никакого театрального опыта в общении с классикой, режиссер и его актеры решили обратиться к Чехову запросто, без всякого страха. «Решили взять его; наполнить современными идеями и, не стесняясь современных манер, передать через Чехова все, что нам хотелось бы передать», — писал позже сам режиссер.

Это и был монологизм в чистом виде, который надо было пережить. В «Чайке» никто не стеснялся современных манер, отчаянных бросков, преодолевая известную чеховскую недосказанность характеров, сложную разветвленную речь и объективность чеховского взгляда на человека. Спектакль страдал неуслышанностью в отношении многих судеб «Чайки», но возмещал «глухоту» чрезвычайно внятной, мощной и нервной трактовкой темы художника, которая владела тогда режиссером и, подобно нынешней «тоске по культуре», не оставалась только в пределах спектаклей по классике. В «Чайке» была сыграна судьба Треплева, судьба художника-новатора, погибающего в среде молодящихся примадонн и тоскующих беллетристов. Но чеховской поэзии там было не сыскать.

«Месяц в деревне» — внутренняя художественная компенсация за «Чайку», с которой, по слову режиссера, улетела жизненная пыльца, за «трезвого, беспощадного, трагичного» Чехова. То, в чем отказано было Чехову, с лихвой и запоздалой страстью передано Тургеневу. Красота и поэзия, завороженность и просветленность чувств, кружевное плетение никуда не спешащего разговора, изящество и благородство подчеркнуто несовременных ритуальных отношений и манер, {283} которых перестали стесняться, хотя и не вполне овладели ими. Единение с природой, предельная деликатность тона, капризы настроений прекрасной женщины, которой кажется, что она начинает отцветать, наступление новой молодой «биомассы», которой еще неведомо, что жизнь есть страдание, оглушающая ностальгическая нота, что идет через весь спектакль и разрешается в финале страшным диссонансом, — все эти мотивы по отношению не к одной «Чайке», но и ко всему чеховскому циклу, завершенному «Вишневым садом», звучали достаточно полемически.

Если к этому перечню мотивов нового спектакля добавить еще и томящегося от любви и невысказанности истинно тургеневского мужчину Ракитина (его сыграл М. Козаков), и грустного лекаря Шпигельского (Л. Броневой), уверенно завоевывающего Елизавету Богдановну (А. Матвеева) и всех обитателей усадьбы, включая сексуально закомплексованного жениха-соседа, будто забредшего в спектакль из соседней «Женитьбы», всех без исключения тургеневских героев, выслушанных с предельным сочувствием, — наше сопоставление будет вполне наглядным.

Никогда еще А. Эфрос не был так потрясен и умилен культурой прошлого, не находя в ее носителях никаких пороков и не предъявляя им исторического счета. Вплоть до завершающего спектакль смыслового удара он разворачивается почти пасторально, затейливо кружась и наслаждаясь музыкой оазисной жизни.

В центр давнего спектакля «художественников» в силу самой актерской личности Станиславского выдвигается Ракитин. С ним и через него входил в «Месяц в деревне» «воздух» тургеневской культуры, образующий и крепящий ее стержень «чести». Подлинный душевный героизм и самоотверженность Ракитина, чуждые всякой позе, были противопоставлены тургеневской женщине, изнывающей от тоски и видящей в «больших руках» Беляева, в его простоте спасение («кружево — прекрасная вещь, но глоток свежего воздуха в жаркий день гораздо лучше»). Станиславский изнывающему эстетизму и этикетности до конца не доверял, сопровождая любовные интриги Ислаевой пометками в режиссерском экземпляре вроде «это уже просто-напросто подлость!» и еще энергичней — «подлюга».

Современный «Месяц в деревне» в этом пункте с давним спектаклем резко расходится. «Глоток свежего воздуха» постановщик {284} ищет в противоположной от Беляева стороне, с тургеневской героини снимает даже намек на «подлость», а со всей усадебной жизни — печать исторической вины. Той самой вины, которую Станиславский как режиссер и как актер обостренно чувствовал, хотя и не доходил в этом чувстве до блоковской идеи возмездия.

Пьеса видится сегодня «с другого берега», режиссер лишает тургеневских героев чувства исторической вины, искупленной социальной смертью. А. Эфрос меняет конфликтный «фокус», выдвигает в центр композиции Ислаеву и создает небывалую апологию тургеневской героини.

Спектакль сочинен «для скрипки с оркестром». Он поставлен о Наталье Петровне, для Натальи Петровны, которую играет Ольга Яковлева. Тот факт, что именно женщина представительствует от тургеневского мира, оказался решающим. Мы были к этому подготовлены. Может быть, за исключением Нины Заречной, которой в свое время было отказано в сочувствии, а театр в Ельце выдан как награда за предательство художника, за этим исключением в искусстве О. Яковлевой, набирая силу, утверждала себя трагическая женская тема: в юной Джульетте, гордой птице, вынужденной избыть жизнь в злобном и крикливом курятнике, в чеховской Ирине, изломанной и безнадежно одинокой, в Лизе Хохлаковой, героине Достоевского, в несчастном, парализованном и все равно подвижном как ртуть комочке злобы, доброты и бесконечного отчаяния, наконец, в гоголевской Агафье, прожитой на сцене в облике купеческой Офелии, — везде и всегда нежная и хрупкая, бесстрашная в любви, ради любви существующая и всегда обреченная, — таким был фон, на котором возникла тургеневская женщина.

Сквозная тема актрисы в «Месяце в деревне» обрела уникальный резонатор. Тут страдание без всякой видимой причины, без всяких оснований. Трагизм любви сам по себе (на месте молодого студента мог быть кто угодно другой). И надо сказать, что этот трагизм существует в одиночестве, никем не поддержанный и не разделенный. Среди мужчин, Ислаева и Ракитина, обеспокоенных в спектакле больше всего своим благородством, которое они порой несут впереди себя, как поднос, под ухмылками «все понимающего» лекаря, Ольга Яковлева постигала дух своей героини. Но открывалось не только это. С чувством изысканной драматической грации нам предстает тайна женской души как тайна тургеневской {285} культуры. Эту тайну можно было бы, наверное, легко спародировать или отмахнуться словами вроде толстовских — «траги-изм, траги-изм!» Современный режиссер и актриса не только не отмахиваются от манящей загадки тургеневской женщины, но наслаждаются всеми оттенками, всеми поворотами ее причудливой и капризной психологии.

На протяжении спектакля, образуя его подспудный сюжет, Наталья Петровна — Яковлева будто провоцирует всех окружающих как-то истолковать загадку своего, казалось бы, ничем не объяснимого беспокойства, тоски и мрачных предчувствий.

Врачу Шпигельскому, сыгранному Л. Броневым в обычном для него беспощадно-циническом и сочувственном стиле, в капризах молодой барыни нет загадки. Ему, знающему с детства, что такое заматерелая бедность, совершенно ясно, что барыня с жиру бесится.

Благодарнейший муж (И. Кастрель) подозревает, что жена влюблена в Ракитина, друга дома, и мужчины по этому поводу с невыразимой галантностью, местами хватающей через край, объясняются.

Молодой учитель-разночинец Беляев (О. Даль) смотрит на Наталью Петровну снизу вверх, его при ней оторопь берет, будто мальчишку, а любовной исповедью прекрасной женщины он обескуражен и раздавлен, как незаслуженным богатством, которым неизвестно как и распорядиться.

Верочке (Е. Коренева), мотыльку, сотканному из деревенского воздуха, не до отгадок чужой души. С манерами не столько «воспитанницы», сколько беспризорницы, с только начинающим работать душевным аппаратом — ей Наталья Петровна недоступна, как марсианка (только в одной сцене девочка, почувствовав угрозу своему чувству, в истерическом, захлебывающемся монологе явит в мотыльковости женщину-соперницу, глотая слова и целые периоды, страшно современным и извечно женским способом вдруг начнет «качать права»).

Понимания нет. Есть полное одиночество. «Эх вы, проницательные люди», — с непередаваемо тягучей, нежной и проницающей интонацией обращается Наталья Петровна — О. Яковлева к тем, кто хочет «разгадать» и определить ее окончательно. Разгадки нет, как нет разгадки самой жизни, совершающей бесконечный круговорот расцвета, увядания, старости, прихода свежих, но иных сил. «Авангарду… очень {286} легко сделаться арьергардом. Все дело в перемене дирекции» — эта проходная для пьесы фраза подана крупно и значительно, как поразившее режиссера откровение. В сущности говоря, поставлен спектакль о том, как проходит молодость, как за горло хватает ностальгия по настоящему, по подлинным ценностям души и человеческого общения.

Именно в этом пункте и оказался так нужен сегодня «Месяц в деревне» у «художественников». Прямой, незакавыченной цитатой звучит в новом тургеневском спектакле тема давней постановки. Когда Ракитин — М. Козаков в последний раз откланяется и произнесет ритуальное «честь имею», он неожиданно разорвет привычное словосочетание посредине паузой так, что утвердительное и властное «имею» прозвучит опознавательным знаком всех этих тургеневских отношений, загадок и «комплексов». Тут действительно все честь имеют!

Конечно, эта тема звучит в современном спектакле, у М. Козакова в частности, скорее надрывно, чем художественно убедительно. Если уже Станиславскому понадобились на репетициях «Месяца в деревне» корсеты и для мужчин, и для женщин (речь шла, по слову И. Соловьевой, о телесном ощущении «правила», «воспитанности», «нераспущенности», столь важных для спектакля), то можно представить сложности наших актеров. Повторяем, не в манерах дело (бог с ними!), дело в составе крови, в гемоглобине артистизма, на который острейший дефицит.

Столкновение увядающего и растущего, нового, которое и прежде остро интересовало А. Эфроса, прорываясь во всех его спектаклях, всегда исповедальных, в «Месяце в деревне» приобретает новый поворот. Авангарду, идущему на смену, уже не отдаются безусловно все симпатии, как в той же «Чайке». Учитель-разночинец Беляев, хороший, здоровый человек будущего, не страдающий никакими «тургеневскими комплексами», вызывает тем не менее у режиссера скрупулезно разработанное в оттенках чувство понимания и одновременно неловкости, близости и стыда, сочувствия и жалости. Этот сложный состав во всем: в том, как подчеркнуто может одеться учитель, так, чтобы все обратили внимание на его ярко-зеленый сюртук, в его замечательном здоровье, в беспричинной радости жизни, ничем не омраченной и доставляющей счастье Беляеву каждым своим мигом, будь то ловля жука, прибитого ботинком, или чтение журнальной {287} критики (ехидно отмечена и такая «мелочь», как предпочтение критики всякой другой литературе). Во всей этой несмутности, незагадочности, полноценном демократическом здоровье и плебейской ясности есть своя историческая правота, а в том, что играет О. Даль, и особая пленяющая тонкость, которая не отрицается. И все же, и Беляев, и Верочка, и печальный старый холостяк Шпигельский, знающий силу нужды и бедности, — все они, герои иной эпохи, вступающей в свои права, непоправимо обделены тем разлитым в воздухе тургеневской культуры ароматом, что есть в изломанной, душевно изящной и страдающей тургеневской героине.

Запутанный лабиринт сцеплений труднейшей пьесы режиссер проходит не по прямой линии (а некоторые линии пьесы просто отсекает). Не без раздвоения, будто все время внутренне оглядываясь на Беляева и Верочку, которым по всем показателям он должен был отдать (и отдавал в свое время!) все симпатии, режиссер каким-то иным, гораздо более сильным магнетизмом, как зачарованный, до потери чувства юмора и дистанции тянется к тому, что есть «тургеневский комплекс», — уникальной, неповторимой, оазисной русской культуре. Так и строится весь спектакль на сменяющих друг друга новеллах, несущих противоречия элитарного и плебейского, возвышенного и трезвого, духа и тела, жизни и смерти. Схвачен тончайший момент, когда «верх» и «низ» культуры вот‑вот совершат перевертыш, Беляев разовьется в Базарова, а «люди сороковых годов» останутся доживать.

Приникая к тургеневской культуре, наиболее далекой от нашей режиссуры прошлого десятилетия, А. Эфрос во многом остался верным тому, что было завоевано в «монологический период». И здесь в решении тургеневской пьесы, квинтэссенции усадебной жизни, образность театра открыто концепционна и совершенно чужда стилизаторских задач. Ни в изобразительном строе, ни в общей атмосфере, ни в способе речи нет и намека на воссоздание определенной культурной среды, которым были заняты в начале века Станиславский и Добужинский. Перекличка с тем спектаклем осуществляется на уровне идей, но никакого «ретро», блистательно освоенного «художественниками», в новейшем «Месяце в деревне» нет. А. Эфрос, как и весь современный театр, задач воссоздания стиля чужой культуры, ее театрального языка не ставит (забавные мелочи вроде неожиданных {288} поклонов в конце первого акта, как в «старинном театре», конечно, в счет не идут). «Чужое слово» осваивается в самом общем культурном контексте, а телесная пыльца прошлого, та среда обитания, материальное лоно, в котором возникает и нарождается слово, практически не участвует еще в диалоге, во всяком случае, в тех масштабах и смысле, который предполагали мейерхольдовская традиция или тот же «Месяц в деревне» в МХТ.

Художники современного театра, режиссеры и сценографы, в частности и Д. Крымов, оформивший «Месяц в деревне», в обход стилизаторских идей заняты в основном не воссозданием культурного стиля, а лишь четким его обозначением в немногих деталях, по возможности метафорических. Весь колорит тургеневской усадьбы основан на кружевных диалогах, сплетенных режиссером, а пластически выражен немногословно и жестко: перед нами двухэтажная палуба-беседка, выполненная из серебристого металла в стиле русского ампира, — самый общий знак барской усадьбы. Иногда художник и режиссер рядом с беседующими на прекрасные и высокие темы тургеневскими героями выставляют румяную, красноносую куклу — ямщика в коляске, тоже как самый общий знак того, что окружает тургеневскую усадьбу и ее обитателей.

В финале скрытый спор разных планов одной культуры, проведенный на всех уровнях спектакля, от сценографии до мизансценировки, сопоставление, чреватое назревающим конфликтом, когда будущее, по слову древнего историка, бросает свою тень задолго перед тем, как войти, — это сопоставление взорвется мощным тенденциозным крещендо, будто крушение двух встречных поездов. Уйдет Ракитин, произнеся напоследок «честь имею», выкрикнет свое «прощайте» и Беляев. Наталья Петровна останется на сцене одна с тем самым детским змеем в руках, что изготовил для ее сына молодой учитель. Тургеневских слов уже нет, и режиссер сочиняет огромную безмолвную паузу, в которой происходят действия совершенно непредвиденные. На место обычного умиротворенного финала, всегда тяготеющего у Тургенева к некой элегической и сладкой грусти, непременному покою и примирению, приходят невыразимое отчаяние героини, смута и ужас. На наших глазах рабочие сцены начинают разбирать декорацию, с грохотом и визгом рушится затейливое строение металлической беседки, из рук Натальи Петровны, {289} распластанной у портала, вырывают змея как уже ненужный реквизит. Колдовской круг тургеневской усадьбы размыкается на глазах, ветер истории врывается в него. Стук молотков, разбивающих беседку, звучит, как стук топора, ударившего по вишневому саду. Трагическая патетика Моцарта сопровождает распад уютного замкнутого мира, который выражен через распад театральной иллюзии. Одним ударом нас возвращают в XX век.

Финал «Месяца в деревне» поставлен человеком, не по слухам знающим Шекспира и Достоевского и только что, как пролог к тургеневскому спектаклю, пытавшимся разгадать «Вишневый сад». «Эпический покой дворянской жизни», к которому в свое время приникал Станиславский, взял в плен и современного режиссера. В финале он попытался из него резко вырваться. Художник, наделенный социальным слухом, всегда бывший у своего времени в плену, он испугался остаться «заложником вечности» и раствориться в чистой красоте. Читая пьесу Тургенева, заново пережив ее классическое мхатовское истолкование и одновременно слушая голос своей культуры, А. Эфрос пытался соединить трудносоединимое. Оказавшись в ситуации двойного общения и стремясь подвести хотя бы предварительные итоги, он не мог и не поставил спектакль последовательный и стилистически цельный. Для такой цельности не было еще исторических и театральных оснований. Проблема не в том, как «играть Тургенева». В другом — как «быть Тургеневым». С остротой и резкостью «Месяц в деревне» дал почувствовать новый дух перемен на драматической сцене. Наступают времена «тихой» классики. Чацкий занят исключительно делами любви. Никого не обвиняющий Иванов предается отчаянию, негромкому, как зубная боль. Отелло примеряет очки в тонкой серебряной оправе и погружается в чтение. Характер диалога с прошлой культурой преображается. Повсюду, куда ни кинь, пытаются создать спектакль, который стал бы не «фонтаном, что бьет», а «губкой, что всасывает и насыщается».

Финал «Месяца в деревне» покой взрывает. Штиль — видимость, обман, внешность. «Тихий» диалог с классикой оказывается исполненным глубокого скрытого драматизма. Направление — в глубь души, к объективности, к высокой выправке духа, к тому самому смыслу, который Тургенев вкладывал в понятие писателя, артиста.

## **{****290}** Анатолий Смелянский Четыре круга «Театр». 1980. № 10[[45]](#endnote-44)

… Почва была глиниста и цепка необыкновенно… дорога расползалась во все стороны, как пойманные раки, когда их высыплют из мешка…

*Н. В. Гоголь. «Мертвые души»*

Гоголевская поэма обладает каким-то коварным свойством, на которое не раз указывали. Ее смысл все время двоится, перетекает из одного плана в другой, из реальности в фантастику, из быта в мистику. Можно даже сказать, что в «Мертвых душах» нет ни одного предмета, лица или движения, которые бы имели окончательное и самодовлеющее значение. От «птицы-тройки», несущейся в будущее, до реальной тройки, в которой восседают Петрушка с Селифаном да Чичиков, — выражаясь современным языком, космическое пространство, но ведь они у Гоголя каким-то таинственным образом связаны.

Помните, в рассказе В. Шукшина отец, слушая, как сын зубрит наизусть лирическое отступление из «Мертвых душ», вот эту самую «Русь-тройку», случайно споткнулся на «одном вопросе». Как же это получается, что в «птице-тройке», которой уготовано великое будущее и которой все уступают дорогу, сидит такой прохиндей, как Чичиков? «Тут же явный недосмотр», — встревожился взрослый человек, обиделся и пошел за разъяснением к местному учителю литературы. Но оказалось, что и тот, тридцать лет задавая на дом учить «Русь-тройку», никогда не подозревал такого коварства в утвержденном тексте. Наивный вопрос о том, кто сидит в бричке, влекомой Гнедым, Чубарым и Заседателем, вызвал расстройство мозгов, появились какие-то ненужные посторонние мысли. Рассказ называется «Забуксовал»… Вопрос о «птице-тройке» — «детский вопрос» великой русской литературы, загаданный нам Гоголем. Про этот вопрос Блок уже после революции скажет, что его «конем не объехать».

Отечественный театр «объезжал» этот вопрос очень долго. «Мертвые души» почти не ставились, а если и обретали сценическую жизнь, то почти всегда удовлетворялись яркими {291} анекдотами о визитах Павла Ивановича к разным помещикам, «символизирующим» и т. д. Определяющая поэму, влекущая ее сюжет и смысл интонация рассказчика, образ столбовой дороги, то исчезающей, то чуть проглядывающей сквозь сумерки истории, образ русской распутицы, огромного «беспорывного пространства», по которому «от моря до моря» несется тоскливая песня, — все это было для нашего театра запечатанной тайной. Может быть, поэма была вовсе не доступна сцене?

М. Булгаков, попав по воле судьбы ассистентом режиссера в спектакль «Мертвые души», который готовился во МХАТе, писал одному из самых близких своих корреспондентов, Г. С. Попову: «“Мертвые души” *инсценировать нельзя*. Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение. Мне сообщили, что существует 160 инсценировок. Быть может, это и не точно, но, во всяком случае, играть “Мертвые души” нельзя».

Между тем Булгаков начал сочинять пьесу. И даже вдохновился. Первой мыслью, освещавшей будущий спектакль, была мысль о писателе, который видит Россию из «прекрасного далека»: «Человек пишет в Италии! в Риме (?!). Гитары. Солнце. Макароны». И возникла фигура «Великого чтеца», «Первого в пьесе», автора «Мертвых душ». И этот Первый начинал действие и обращал в зал монолог о Вечном городе в час захода солнца, о светлых грудах куполов, воздушных террасах и галереях, о лампах древних римских консулов, которые каким-то легким движением вдруг вызывали в памяти петербургского будочника, зажигающего уличные фонари.

Тогда, в совместной работе с В. Сахновским, задумывался спектакль не о Чичикове, а о Гоголе. Планировались как важнейшие точки спектакля монологи Первого о России, ее дорогах, ее за душу хватающих грустных песнях. Как известно, из этого замысла ничего не вышло.

Театральная история редко пишет набело. Булгаковский черновик только спустя несколько десятилетий оказался нужным. Сегодня в Драматическом театре на Малой Бронной он как бы воскрес для новой жизни. Создатели спектакля вновь пытаются постичь загадку гоголевской поэмы, которую начинали разгадывать в Художественном театре. Для этого пришлось совершенно разрушить сюжетную последовательность {292} «Мертвых душ», создать небывалую драматическую окрошку (автор пьесы — В. Балясный), которая не похожа ни на одну из существующих версий поэмы, имея точку опоры только в том давнем замысле. В центре этой математически вычисленной и одновременно причудливой, как сон, пьесы — Гоголь и его отношения с героями, прежде всего Павлом Ивановичем Чичиковым.

Булгаковское «Гитары. Солнце. Макароны» оживает в первых же секундах действия — в маленькой комнате, как бы небольшом театрике со своим раскрашенным задником, на котором палящее солнце высвечивает желтый берег залива, какое-то экзотическое растение на берегу и одинокие лодки. В маленьком квазиитальянском пространстве, сотворенном иронической фантазией В. Левенталя, появляется Автор — М. Козаков. У него в руках большая темная клеенчатая тетрадь. Фоном звучит какая-то итальянская мелодия, заливается-заходится тенор, а в зал обращаются первые слова о горечи чужбины и о Руси, которая «одна в сердце». «“Мертвые” текут живо, — рассказывает Автор, — и мне совершенно кажется, как будто я в России: передо мною все наши».

И вот они потекли, как в сновидении, никуда от них не деться. «Наши» выстроились в ряд, как на параде, яркие карнавальные фигуры: выкроенный из одного куска сукна, с шерстью, прорастающей на спине сквозь материю, Собакевич — Н. Волков, огненно-рыжий, курносый Ноздрев — Л. Дуров, «заплатанный», в живописных лохмотьях Плюшкин — А. Дмитриева, куколка Коробочка — О. Яковлева, наконец, без особых примет улыбающийся сахарной улыбочкой Манилов — В. Лакирев. Все они предстали в воображении Автора, как представали в эфросовской постановке «Женитьбы» будущие женихи перед Агафьей Тихоновной. Но при внешнем сходстве приема сразу же можно было отметить явную театральную новость: Эфрос, почти всегда пренебрегавший любой внешней утрировкой, гротесковым костюмом, сильным гримом, скрывающим человеческое лицо, на этот раз по старой дороге идти не пожелал. Живые «свои» лица оставлены только Автору и Чичикову, остальные сразу же предстают в виде кукол или марионеток с одной резко выпяченной до карикатуры чертой.

Этот внешний сигнал, поданный в ответственном месте пролога «Дороги», призывал нас к новой игре, к игре по новым {293} правилам, которые были поддержаны по-своему и В. Левенталем. На сцене стоят три бутафорских коня, как бы распряженная и разбежавшаяся по разным углам тройка. Сверху, придавливая и зависая надо всем, находится распластанное огромное колесо, видимо, то самое, о котором говорят мужики в самом начале поэмы. Центр сцены перед маленьким театриком с меняющимся задником занимает знаменитая бричка. Нам сразу же предстают основные «школьные» символы гоголевских «Мертвых душ».

«Дорога» начинается с простых вещей, с каких-то детских ощущений, только преувеличенных, разросшихся и набухших. Не стоит спешить с догадками и озарениями, не стоит репетиловским шепотком восхищаться тем, что тройка-то распряжена и никуда не мчится. Дорога еще только начинается, и вот уже звучит ее первый зов грозным, тревожным, сахватывающим ритмом Восьмой симфонии Дм. Шостаковича. И мы вовлекаемся в это трудное движение, в этот мучительный, никак не разрешающийся диссонанс, захватывающий четыре круга спектакля, четыре среза гоголевской поэмы, четыре среза гоголевской судьбы.

«Дорога», «Торг», «Бал», «Суд». Спектакль делится на четыре части, он строится, как симфония. Все герои пройдут испытание четырьмя основными темами, а лейтмотив дороги будет разработан во всех его оттенках, от трагически-рокового до бесконечно земного и пошлого. Сквозь хаос хоров, дуэтов, трио и неожиданных коротких соло с жесточайшей последовательностью и прямотой проведен мотив авторской судьбы, образ того, в чьей голове слагается некий мир, тут же на наших глазах и реализующийся.

Режиссер исходит из того, что «Мертвые души» еще не написаны. Они как бы создаются на наших глазах, вот в этой самой бричке, в которой Автор и Чичиков сидят попеременно. Поэма сочиняется на российской дороге, питается ее бесконечно разнообразными впечатлениями. Здесь еще все не установлено, не отлилось в хрестоматийные формы, все перетекает, гримасничает, стремится обособиться и разлететься в стороны — и снова возвращается к центру.

А. Эфрос пытается проникнуть в источник того, что называется миром Гоголя, в тот источник, откуда излились и сами «Мертвые души».

Тема дороги начинается с того же детского ощущения несмыкаемости двух планов, на котором «забуксовал» шукшинский {294} герой. «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: “черт побери все!” — его ли душе не любить ее?» — это признание Автор обращает в зал в торжественных, плавных строках ритмической прозы, будто отвечающей ритму дороги, которая звучит в душе творца. И тут же без паузы, в стык в левом углу сцены Павел Иванович, сидящий рядом с Селифаном, тоже повторяет смакуя: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе…» и так далее. Павел Иванович тоже любит быструю езду. И у него есть своя цель. И своя дорога.

Тема первой части складывается мучительно, все время разбивается на какие-то жалкие ручейки и осколки. Пафос никак не может зацепиться за реальную русскую почву, будто колесо попало в яму и прокручивается, прокручивается, прокручивается, не в силах двинуться вперед. И так же прокручивается, не складывается, не выпевается у Автора то, что в школе потом назовут лирическими отступлениями. Хрестоматийные фразы рождаются с величайшим трудом, отчаянием, десятки раз перепроверяются, интонируются, пробуются на зубок, пытаются охватить облик реальной Руси, реальных ее людей, вот этой самой непролазной дороги с выбоинами и ухабами.

Реальная дорога не дает воспарить и залететь высоко, тут же возвращая к ощущению действительности. Только сложится торжественная рулада о расторопном ярославском мужике, который сочинил нехитрый дорожный снаряд без железного винта, а при помощи топора да долота, как Селифан (В. Камаев) так тряхнет «нехитрый снаряд», что он чуть ли не на кусочки разлетится. Только наладится у Автора торжественный гекзаметр о конях, что дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, как тот же Селифан сделает свое «замечание из жизни», будто холодной водой окатывая восторг творца: «Сударь, чубарого коня, право, хоть бы продать, потому что он, Павел Иванович, совсем подлец». Не складывается поэма. На наших глазах размывается великий замысел, засасывается глинистой почвой, не дает разгуляться воображению. Мелькают лица Манилова и Коробочки, дьявольским наваждением настигает повсюду смех Ноздрева, тащит к своей цели Павел {295} Иванович, пьянствует и мелет чушь Селифан. И отчетливо ясно, как это может быть только в театре, перед нами пытаются реализовать гоголевский образ «бессемейного путника», одиноко стоящего посреди дороги, образ писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами, — «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога».

Чем дальше, тем труднее складывается поэма, все более печальной и скорбно-презрительной маской застывает лицо Автора. С трагическим пафосом открытия вырываются в финале первой части школьные гордые, пророческие слова о «птице-тройке»: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

#### Первое лирическое отступление

Нет труднее и неблагодарнее задачи для актера, чем играть писателей-классиков. И не в том дело, что, не будучи гением, не сыграешь гения. Дело еще в том, что каждый в зал приходит, как говорится, со своим гением, и на актера оказывается страшное давление со всех сторон. Он должен ответить ожиданиям зала, он должен воплотить образ, который витает в сознании режиссера, он должен, наконец, выразить свое собственное представление. И каждую секунду с любой стороны тебе готовы крикнуть: «Ну разве это Гоголь?! (Пушкин, Чехов, Толстой)».

Режиссер иногда от отчаяния, испробовав десяток исполнителей, решает играть сам. Обычно скрытый процесс глубоко личностного отношения к классику («Мой Пушкин») выходит наружу. Так, О. Ефремов, не имея на то прямых актерских оснований, стал играть Пушкина в своем спектакле, потому что надобен был только «мой (его, Ефремова) Пушкин».

В телевизионном спектакле А. Эфроса «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» по пьесе М. Булгакова Мольера играл Ю. Любимов. Режиссерская идея оказалась {296} на редкость содержательной. Любимов играл французского комедианта с тем пониманием, с каким плотник понимает своего брата плотника. Это создавало ничем не заменимый, никакими иными средствами не выразимый объем роли.

В «Дороге» А. Эфрос сам на сцену не вышел. Он выбрал актера, который должен был прожить судьбу чужую, присвоить ее себе, выступить от ее имени.

Автора играет Михаил Козаков.

Можно ему посочувствовать.

Я думаю, что тонкий и расчетливый сценический ум этого актера надобен был для целей «Дороги» прежде всего. Эфросу важно было донести мысль о Гоголе, сегодняшнее понимание его драмы, а не живой и полноценный образ писателя. Для решения последней задачи в пьесе В. Балясного не было никаких оснований, никаких материалов. М. Козаков на Малой Бронной не настаивает на том, что он Гоголь. Это фантазия режиссера и актера на тему гоголевской судьбы. Это не конкретный писатель, а Автор, то есть любой пишущий о России художник.

Но публика тонких различий знать не желает. Автора от Гоголя отличать не хочет. М. Козаков выходит с рукописью «Мертвых душ», и, хоть и нет у него ни косого пробора, ни льющихся волос, ни длинного птичьего носа, он воспринимается не как представитель Гоголя, но как сам автор поэмы. И начинается сопоставление «своего Гоголя» с тем, который ходит по сцене Театра на Малой Бронной.

Тут возникают резкие и неожиданные смещения. Шутка сказать, на место первого насмешника Руси, религиозного мыслителя и пророка приходит наш современник, сын «Современника», со всем комплексом проблем, которыми он обладает, причем обладает непроизвольно, не сознательно, а просто всем своим опытом, обликом, нервами человека 60‑х годов, которые кричат из каждой интонации, из каждого жеста, из каждого внятного акцента.

М. Козаков предельно серьезен. Он не улыбнулся, кажется, ни разу за весь спектакль. Он скорбен, язвителен, печален, умен, поэтичен и патетичен. Но в нем и следа нет «состава Гоголя», его способа видения мира, людей, тех самых «наших», которые выстроились в его сознании в прологе спектакля. М. Козаков следит за героями Гоголя, как строгий {297} учитель, выставляющий последние оценки. На протяжении всей «Дороги» с каким-то труднообъяснимым мужеством он сохраняет дистанцию между собой и всем, что ни есть вокруг, никого «не допускает» до себя. Он отделен от своих героев непроницаемой прозрачной стеной, не позволяющей повернуть любой тревожный вопрос от них к себе, «на себя» примерить Собакевича и Плюшкина, Чичикова и Манилова. М. Козаков оказывается неспособным произвести ту самую операцию, которую производил над собой Гоголь публично, перед всей Россией, чем, по существу, и начал великую исповедническую русскую литературу.

Автор в «Дороге» критичен и весь устремлен вовне. Никакой собственной душевной муки, тоски по собственному несовершенству ему не дано. Он гражданин, обличитель, он презрительно рассматривает персонажей балагана, как бы забыв, что все они вышли, как сказал бы Блок, из департамента полиции его собственной души. Блистательная сочувственная интонация начала, вот это самое грустное, доброе, проникающее «все наши» — было очень быстро и безвозвратно потеряно актером. Не удается и внутренний диалог с героями, сокрушающий писателя. И нет любви к ним, той самой любви, которая дарована творцу к самому последнему из его творений. Эфрос заставил нас смотреть на гоголевский мир глазами этого Автора. И мы потеряли контакт со сценой, с людьми, ее населяющими.

Финальный суд и финальное одинокое сумасшествие Автора оказываются эмоционально не подготовленными: мы не можем сопереживать тому, кто в нашем сопереживании совершенно не нуждался и ни к какой внутренней цели не стремился. Даже Чичиков оказывается в большей степени «героем пути», некой, пусть и ложной, цели, нежели спорящий с ним Автор, окостеневший в своем брезгливом неприятии окружающего. Недаром спектакль и завершается той же нотой абсолютной разъединенности Автора и персонажа, которая правила зрелищем: Чичиков в своем углу лелеет новую авантюру, обдумывает новую кривую дорогу к наживе; Автор же, замкнувшись в одиноком отчаянии, обращает последнюю молитву в небеса и ищет спасения в работе, работе, работе, только и дающей выход из хаоса и путаницы жизни. Он забывается под стук колес.

{298} А «Дорога» идет вперед. Отзвучали последние аккорды Шостаковича, завершающие тему первой части, и начинается часть вторая — «Торг». В пьесе она имеет и второй подзаголовок — «Сеанс одновременной игры». Этот сеанс обрамлен прямым диалогом Автора с Чичиковым, преследующим важную цель: объяснить природу этого загадочного персонажа, поставленного в центре поэмы. Писатель и проходимец взаимно вежливы, называют друг друга только по имени-отчеству. Николай Васильевич все пытается понять, зачем Чичиков тратит столько сил на пустое и жуткое предприятие, а Павел Иванович в свою очередь оправдывается, объясняет Николаю Васильевичу, что никто сейчас не зевает на должности, все приобретают. Павел Иванович все объясняет попросту, по-житейски заботой о будущей семье и детках. Он говорит о том, что сознательно избрал «косую дорогу», потому что «косой дорогой более напрямик». Ничего не может сделать Автор со своим героем, он его и обличает, и стыдит, и даже подлецом называет. А Павел Иванович обижается и в доказательство каторжности труда своего начинает «сеанс одновременной игры»: он торгуется со всеми помещиками разом, он торгуется со всей Россией, и этот поединок есть высшие минуты его жизни.

Неторопливая последовательность «помещичьих» эпизодов разбита вдребезги. По замыслу, все должно играться разом, будто сдавленное мощным прессом. Чичиков долго раздумывать не может, он должен перебегать от «доски к доске», от помещика к помещику, он обязан знать все пружины человеческой психологии и играть на них как виртуоз. Никаких психологических пауз, удар за ударом, герой только успевает поворачиваться под натиском кукольных дураков. Тут начинаешь понимать нешуточное положение героя поэмы, которого недаром же гоголевский современник воспринимал «Ахиллом», способным на «самопожертвование мошенничества».

Правда, внешне наш Ахилл непритязателен. А. Мартынов помещает Ахилла в оболочку существа «ни се ни то». Ни знаменитой фрачной пары брусничного цвета с искрой, ни легендарного ларчика красного дерева со штучными выкладками из карельской березы. Вместо брусничной пары — вылинявший темный фрак, прозодежда XIX века, вместо ларчика — простой черный саквояж, как у трудяги врача.

{299} Когда-то в Художественном театре хотели, чтобы Чичикова сыграл Качалов — мечталась именно такая мощная фигура. Эфрос взглянул на дело проще, его Ахилл — нормальный «деловой человек», как окрестили гоголевского героя в одном газетном отклике, и этот деловой человек сталкивается с людьми неделовыми, куклами, из которых выжато все человеческое. И Чичиков — А. Мартынов быстро слился с общим фоном.

В такой художественной прессовке резко усилилась сюжетная динамика, *но лиц играющих стало не видно*. Вернее, все стали *на одно лицо*. Чудесное, ослепительное своеобразие каждого, даже в глупости своей ни на кого не похожего, утратилось в сеансе одновременной игры. Тут серость сражается против серости, любитель с любителями. За мельканием искрошенного диалога почти не различить людей, как не различить тех безымянных, которые сражаются с гроссмейстером и которых считают не по головам, а по доскам.

На новой дороге Эфросу, очевидно, не так стали важны оттенки и переливы людской психологии. Он также совсем не занят очеловечиванием монстров, которое принесло ему успех в «Женитьбе», открывшей секрет Гоголя в современном театре. Там каждый самый жалкий человеческий мир был целым миром, просвеченным и согретым изнутри любовью и пониманием. Нет, это была не жалость к «маленькому человеку», как попытались тогда сразу же определить. Этой темы режиссерское искусство Эфроса, в сущности, никогда не знало. В «Женитьбе», как всегда глубоко лирическом и личном спектакле, режиссер просто «примеривал» судьбы гоголевских персонажей «на себя». Он сам испытывал вместе с гоголевскими героями жуткое одиночество и заброшенность и одновременно тоску по общению, взаимности, любви, которыми оказалась переполнена комедия о женихах.

В «Женитьбе» Эфрос монстров превращал в людей и очеловечивал.

В «Дороге» людей превратил в монстров.

В «Женитьбе» типы становились реальными, до боли узнаваемыми лицами.

В «Дороге» человеческие лица сведены к типам, вплющены в одну гротесковую черту и этой чертой исчерпаны.

{300} В «Женитьбе» с бесконечной смелостью побратался он с самым последним из «женихов», каким-нибудь отставным моряком Жевакиным с петушьей ногой и головой.

В «Дороге» он отделился от героев фигурой Автора, а принимая во внимание коренные черты этого персонажа, он отделился от всего им сотворенного мира. Возникло такое ощущение, будто перерезали невидимый провод, по которому ток шел в зал.

С бесконечным презрением обращается в финале второй части Автор к Павлу Ивановичу. Он видит, что великие силы души растрачены впустую: «Ах, Павел Иванович, Павел Иванович, какой бы из вас был человек, если бы так же, и силою и терпеньем, да подвизались бы на добрый труд и для лучшей цели!» Они перебрасываются, словно мячом, саквояжем, перебрасывают друг другу мертвые души — и никак не могут договориться. Правда, возникает даже секунда близости, общей печали, когда Чичиков стал фантазировать о тех, кого он приобрел, и вдруг нахлынули некая меланхолия и нежность. Но это лишь на секунду, все побеждает проклятый практицизм: Павел Иванович окончательно поселяет свой товар в метафизическую область, Херсонскую, и мы на полдороге теряем к нему всякий интерес; Николай же Васильевич отходит на исходные рубежи, в маленькую комнатку с итальянским пейзажем, двумя лодками в южном теплом заливе.

То, что Чичиков — главный собеседник Автора, было понято Эфросом впервые на отечественной сцене. Это как раз одно из тех прозрений, которые давно таились в театральной культуре, в ее черновиках и набросках. В 1932 году, когда вышел мхатовский спектакль, Андрей Белый, огорченный и обескураженный «непонятым Гоголем», советовал, не зная первоначального замысла театра: «Надо было ввести на сцену автора, самого Гоголя, и как это могло бы быть интересно! Ибо главный герой “Мертвых душ” не Чичиков, а Николай Васильевич Гоголь и то, что Гоголь думал о Чичикове».

Читая эти строки полувековой давности, можно только подивиться прихотливости театральной истории, которая так долго блуждала окольными дорогами, чтобы выйти наконец на дорогу столбовую. И тут же потерять ее!

#### **{****301}** Второе лирическое отступление

Проглядев только что написанные страницы, автор их пришел в некоторое смятение. Я представил глаза режиссера, читавшего этот текст (а когда пишешь, поневоле представляешь и предвосхищаешь самую важную для тебя реакцию). Я представил эти глаза, которым сразу стало скучно, потому что нет ничего глупее в нашем деле, чем требовать от художника делать так, как прежде, или укорять ранее сотворенным. Мы всегда склонны к консерватизму, нам подавай то, что мы уже знаем, любим, понимаем. К чему мы привыкли. А художник часто с отвращением смотрит на содеянное, он готов все сжечь, от всего отказаться, убежать от самого себя. Он ищет новую землю. Не из позы, не из желания новизны во что бы то ни стало, а просто потому, что невозможно, нестерпимо, стыдно жить по инерции. Когда ты, едва начав ставить, уже знаешь, как ты это поставишь. Когда артисты, еще ничего не попробовав, знают, как они будут играть на премьере. Когда зритель знает, что он увидит, а критик — что напишет. Вот от этой инерции стиля удавиться можно. И тогда жгут рукописи, едут на Сахалин, ударяются в запой, бросают театры, открывают студии, начинают учить грамоте деревенских ребятишек (и у них учиться, переучиваться!). Тоска «по новым формам» есть часто тоска по новой правде, по себе самому, еще не утраченному и не оплывшему уверенным мастерством. По жизни еще немой, непонятой, невыраженной. Потому что вчерашний язык искусства для этого опознания не годится. Он уже мертв для художника. Помните, «улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать»? Помните, как у поэта осталось «только два» слова: «сволочь» и «борщ»? Вот что такое изношенность искусства, вот что такое уверенное мастерство.

Но, понимая все это и зная бессмысленность тоски по прошедшему, я говорю о «Женитьбе», как о потерянном рае. Говорю после «Дороги», после этого в куски раздробленного и не сведенного единым чувством мира. Где актеры играют по-разному, по-новому и по-старому, но каждый сам по себе и за себя, представляя зрелище вот этой самой распряженной тройки, что весь спектакль уныло маячит перед глазами. Да, эффектен Лев Дуров, энергичен, интересен, талантлив. Любимец {302} публики, он может позволить себе все: вцепиться зубами в филейную часть Павла Ивановича или прибежать в нижнем белье на бал давать бредовые показания. Его напор — поразителен, его дьявольская вертлявость — несравненна. Тут уже нет и следа старой техники: впервые Дурову не дано минуты высокой жалости, прозрения, вызова богам, которые сопровождали все его роли в эфросовских постановках классики — от Чебутыкина и штабс-капитана Снегирева до Сганареля и Жевакина. Отправляясь в новую дорогу и безжалостно вырубая прежние актерские навыки, Л. Дуров новых еще не приобрел. Напротив, техника, в которой исполнен Ноздрев (а это самая заметная работа в спектакле), парадоксально напоминает технику старого «представленческого» театра, лишенного одухотворяющей идеи. Да и все они, может быть, за исключением О. Яковлевой, которая с живым петухом в руках и вечно надутыми щечками бывает порой трогательна в своей немыслимой тупости, повторяю, за этим исключением, актерский мир спектакля насквозь функционален, не освещен внутренним светом личной инициативы, не согрет теплом тех подробностей, на которые был всегда щедр режиссер. Кажется, «всесильный бог деталей», много лет осенявший Эфроса, покинул его на этот раз.

Хорошо сконструированная пьеса, опоздавшая на десять лет и выражающая, на мой взгляд, представления о Гоголе образованной части студенчества конца 60‑х годов, пьеса эта как-то мало согласуется с умением Эфроса лирически перечитать традиционную, нераздробленную и нераспыленную, структуру старой драмы. В эстетике концертных номеров, мгновенных, как укол, в мозаичной, лишенной какой бы то ни было протяженности структуре эфросовским артистам стало трудно дышать.

Обычная мизансцена Эфроса — противостояние двух человеческих воль, темпераментов, чувств. Он мог поставить двух неподвижных актеров друг против друга, и мы как завороженные следили за тем, что между ними происходит. Эти межличностные отношения в «Дороге» перестали его интересовать. Он пытается создать общий коллективный портрет хамства и тупости, не заботясь о человеческом обеспечении такого замысла.

«Дорога», если хотите, самый «таганковский» спектакль Эфроса. Старое умение вить сеть психологических сцеплений, {303} ту самую «изогнутую проволочку», про которую Эфрос писал в своей книге, отброшено. Действие разбито на тысячи осколков, фраз, микросценок, в которых проволочку изгибать некогда. Она выгнута в прямую линию. На новой дороге актеры ведут себя по-разному. Один хватается за какие-то старые, почти студенческие уменья, другой отважно отсутствует, третий послушно выполняет чужую волю. Автор все более и более сползает в элегическую декламацию, почти салонную, яростно заламывает руки, закатывает глаза и не знает, как ему совладать с им же порожденным миром.

Второй акт начинается с письма о гибели Пушкина. Автор начинает «Бал» с грустной сиротской ноты — писатель остался с Россией один на один. Потом этот мотив практического развития в пьесе не получит и останется чистой случайностью, неким общим интеллигентным довеском, чуждым сюжету «Мертвых душ» (и подлинной сложности темы «Пушкин и Гоголь» в реальной истории). Действительная дорога второго акта начинается с «Бала». Тут проходит новое испытание Автора и его героев. Перед нами новелла о бессмысленной суете жизни, которой оставлен план выражения без всякого содержания. Это новелла о прорастании абсурда, чепухи, бреда, который увеличивается с каждой минутой и разливается, как вода в половодье.

Эфрос сочиняет сложную пространственно-временную среду, в которой скрещиваются точки зрения Автора и Чичикова, существующего как бы в двух измерениях. Павел Иванович все время «соскакивает» в воспоминания, голоса помещиков настигают счастливого победителя. Откуда-то из левого угла, притемненный, подает свои реплики Собакевич, с небес звучат раскаты ноздревского смеха, неотвратимого, как смерть. И тут же неотвязные кошмарные видения Коробочки с петухом, тоненько долбящей одно и то же, одно и то же. Долго усаживаются есть, буквально затаскивают Павла Ивановича за стол, и едят, едят, едят, а потом, зацепившись за какое-то слово, в резко поменявшемся свете начинают играть в карты, то есть не играть, конечно, а как бы играть, ритуально смакуя основные карточные ходы и увертки. И Чичиков уже в полубреду, а Автор все больше и больше поворачивается спиной к нам и ко всему, что {304} творится на сцене. Он одинок в своем маленьком театрике, в котором теперь уже не Италия, а Россия с ее известными видами — сереньким тоскливым небом, набухшим дождем, проселочной дорогой, покосившейся деревенькой и погостом.

Тут, на «Балу», Чичиков начинает короткий бунт. Загнанный продавцами мертвых душ, дамами, неприятными во всех отношениях, он начинает обличать «Бал». «Чтоб вас черт побрал всех, кто выдумал балы! Ну, чему сдуру обрадовались? В губернии неурожаи, дороговизна, так вот они за балы!.. Ведь известно, зачем берешь взятку и покривишь душой: для того, чтобы жене достать на шаль или на разные роброны, провал их возьми, как их называют. А из чего? чтобы не сказала какая-нибудь подстега Сидоровна, что на почтмейстерше лучше было платье» — и так далее.

Гнев Чичикова — гнев лично задетого, пафос вора, которого обокрали. «Бал» слов Чичикова во внимание не принимает, Ноздрев с криком «Бей его!» начинает преследовать бедолагу Павла Ивановича. И на этом «Бал» разваливается.

И завершается сюжет сочинения «Мертвых душ», за которым мы следили. Теперь творение Автора входит в мир, и начинается «Суд».

Финальная часть «Дороги» берет первую и, надо сказать, неожиданную ноту. Автор, который от своего создания все более и более отчуждался, вдруг сообщает залу, что он «глубоко счастлив». Он объявляет, что собрался ехать в Россию, и просит беречь его и лелеять, потому что в той старой глиняной вазе, с которой он сам себя сравнивает, «теперь заложено сокровище».

Эта очень характерная для Гоголя нота, идущая у него через всю поэму, нота гордого понимания величия труда своего, понимания тайных, дальних и неведомых миру целей как-то мало согласуется с реальным характером творческого процесса создания «Мертвых душ», каким он представлен на Малой Бронной. Этот Автор никакого горького счастья или тайного восторга от свершенного не испытывает, ничего хорошего не предчувствует и не ждет и никакой любви к своему творению не знает. Его окружает тоскливое море пошлости, срединности и абсурда, и М. Козаков во втором акте смело и резко идет к теме сумасшествия писателя, не ведающего, «где выход» и «где дорога».

{305} Герои начинают судить создателя. Полицмейстеры и помещики, чиновники и цензоры, литературные критики и работники связи — все обижены. Суд над Автором переплетается со все усиливающимся абсурдом, толками и слухами о том, кто же есть на самом деле Павел Иванович Чичиков. Нелепости нарастают как снежный ком и завершаются грандиозным соло Ноздрева — Л. Дурова, вытащенного в нижнем белье и начинающего молоть какую-то чудовищную абракадабру. «Называю поименно ямщиков», — возглашает он с восторгом, стоя на возвышении посреди сцены. И Автор вновь срывается. Он обращается к своим героям с горьким упреком, как же это они могут верить Ноздреву, ведь все, все до единого знают, что он лгун, а вот на тебе, слушают и верят. И чем бредовее околесица, тем внимательнее слушают и тем больше верят! И тому, что Чичиков шпион, и тому, что он фальшивомонетчик, и тому, что он переодетый Наполеон. Последняя идея принадлежит «шпрехен зи дейч Иван Андреич», почтмейстеру (А. Песелев), и он излагает ее с замечательной убедительностью. Правильность грамматической формы, в которой предложения цепляются друг за друга, оказывается, действует на мозги неопровержимо и независимо от содержания. Англия издавна завидует, что Россия так велика и обширна, недаром англичанин на карикатурах держит на веревке собаку, под которой надо разуметь Наполеона. «Смотри, мол, говорит, если что не так, так я на тебя сейчас выпушу эту собаку!» И вот теперь они выпустили его с острова Св. Елены и он пробирается в Россию, будто бы Чичиков, а на самом деле вовсе не Чичиков…

Так начинается «Русский бред» (А. Блок):

«Воз скрипит по колее,  
Поп идет по солее…»

Иногда глубоко запрятанный, иногда лирически-откровенный мотив какой-то тяжкой и грустной нескладехи-жизни, опутывающей человека, проходит практически через все эфросовские постановки классики. Может быть, наиболее резко он прозвучал в таганковском «Вишневом саде», в поразительном спокойствии его обитателей, над которыми висит топор и которые не только ничего не хотят сделать для своего спасения, но еще и устраивают пир во время чумы, {306} танцуют под еврейский оркестр, не желая противостоять судьбе.

В «Дороге» мотив противостояния хаосу носит двоякий характер. Трактуя Чичикова как своего рода лирического героя поэмы, режиссер видит, что перед ним единственный человек пути. Что весь остальной мир замер и коснеет в полной неподвижности и кукольном автоматизме. Но «дорога» Чичикова — величайший обман, и прежде всего самообман, разрушающий живую душу.

На одном полюсе чичиковское предпринимательство, на другом — коловращение Ноздрева. Так возникает дурная зеркальная бесконечность, так возникает отрицательное переживание жизни, разделенной на обездушенную деятельную прагматику и столь же мертвую и косную неподвижность. Не создав духовного полюса, противостоящего этим двум началам, не решив образ Автора, режиссер должен был проиграть спектакль.

#### Третье лирическое отступление

Прикоснувшись к теме подступающего хаоса, постановщик «Дороги» прикоснулся, может быть, к самой тайной пружине поэмы, которую мы до сих пор знаем как-то изолированно, обособленно, в той видимой ее классической части, которая называется «первый том». Между тем первый том сам по себе еще не дает разгадки «детского вопроса» о том, кто сидит в «птице-тройке» и почему все более решительно уходит автор от конкретной почвы истории в чистое и свободное парение. Рассыпанные по всему тексту первого тома обещания каких-то неожиданных поворотов, намеки на будущее воскресение героя — все это отечественной сценой, вслед за критикой, отбрасывалось как несущественные наслоения, отголоски назревающей болезни писателя, разорванного зрелищем тяжкого разлада видимого и сущего в мире. Однако без этих «отголосков» и «наслоений», без этих, как сказано у Белинского, «мистико-лирических выходок» нет Гоголя, нет «Мертвых душ» в их целостном громадном замысле. Тема пустоты и бессмысленной праздности жизни, которой Эфрос в своем спектакле придает чисто сатирический и гневно-отрицающий характер, переживалась Гоголем, как известно, иначе. Спасение от подступающего хаоса он видел {307} только на путях переустройства тех самых людей, которые населяют «Мертвые души».

На страницах второго тома мотив всеобщей мировой путаницы и хаоса развивается до последнего предела: Гоголь создает поразительную по последствиям в русской литературе фигуру некоего юрисконсульта, колдуна и мага, умеющего заварить такую кашу, такую бумажную карусель, так всех запутать и стравить, что губерния пойдет войной на губернию, вместо антихристов перебьют не-антихристов и достигнут предела пустоты. Будто опухоль пожрала все живое. Но именно на обломках второго тома можно прочитать и другие, будто отчеканенные слова о спасении Отечества, которое писатель видит только на утопических путях внутренней борьбы с неправдой: «Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих; что уже, мимо законного управленья, образовалось другое правленье, гораздо сильнейшее всякого законного.

Установились свои условия; все оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность. И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех законодателей и правителей, не в силах поправить зла, как <ни> ограничивай он в действиях дурных чиновников приставленьем в надзиратели других чиновников. Все будет безуспешно, покуда не почувствовал из нас всяк, что он так же, как в эпоху восстанья народ вооружался против <врагов?>, так должен восстать против неправды».

Эти слова финала дошедшей до нас рукописи второго тома, оборванного на звенящей ноте, составляют сейчас как бы параллель, своего рода рифму к финалу первого тома, к той самой «птице-тройке», которая сразу же лишается бессмысленного «апофеоза быстрой езды» и обретает трагический контекст, столь близкий и внятный позднейшим русским художникам.

Второй том «Мертвых душ» — книга, совсем не тронутая нашим театром, многое смогла бы объяснить в Гоголе. Но пока она для нас нема, пока она все в тех же черновиках культуры, которые ждут своего часа. Однако вернемся к «Дороге»…

Создавая свой сценический образ Великой Путаницы, Эфрос насквозь сатиричен. Он целиком замкнут в пределах первого {308} тома, и дальний призыв к спасению на тех путях, которые предлагал Гоголь, отброшен как чистая химера, которую и в расчет-то принимать нельзя. Хаос заливает все пространство, захватывает все сущее, поглощая вместе с собой и сознание Автора. В эпизоде «Суд» герои совершенно распоясались, на них нет никакой узды. Эфрос резкими и гневными мазками создает галерею свиных рыл, убивающих писателя. Прессуется в один отрицательный и отвратный знак все то, что у Гоголя помечено знаком бесконечной двойственности живой жизни, вроде того самого полицмейстера, который в «Дороге», у Л. Каневского, чистый органчик, пьяно и тупо твердящий о том, что «бунта не будет», а у Гоголя являет собой изумительный пластический образ «отца родного», грабителя, вызывающего большое сердечное уважение у своих жертв, потому как «успел приобресть совершенную народность» и «хоть оно и возьмет, но зато уж никак тебя не выдаст».

Есть известный гоголевский набросок как план поэмы: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота… Как созидаются соображения, как эти соображения восходят до верха смешного… Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью… Проходит страшная мгла жизни, и еще глубокая сокрыта в том тайна… Весь город со всем вихрем сплетен — преобразование бездеятельности жизни всего человечества в массе».

В этом плане «страшная мгла жизни» сокрыта у Гоголя в живой копошащейся материи. Она обволакивает ее так, как молочная плотность тумана обволакивает остывающую землю.

«Мгла жизни» в «Дороге» составлена рациональной мозаикой вырванных фраз, столкновением несоединимого, неравного, несовместимого. Это абсурд «от Балясного», а не «от Гоголя». Режиссеру не пришлось эту мглу выискивать, выпаривать, колебаниями «изогнутой проволочки» вызывать. Все задано драматической конструкцией, относящейся к поэтике «Мертвых душ» так, как вино относится к винограду. Вероятно, это «выжимание» и не дает в полную силу прозвучать ни одной серьезной теме Гоголя, волнующей Эфроса. Вернее, лишает эти темы «сокрытой тайны», которая выведена в прямой текст, на самую поверхность. Может быть, поэтому не удается и резкий смысловой переход к мотиву {309} смерти, внезапно прервавшему финальный «Суд». Смерть Прокурора, похоронная процессия, перерезавшая дорогу чичиковской бричке на выезде из города, — все это у Гоголя исполнено высшим предостерегающим смыслом. Режиссер это понял и заставил своих героев замолкнуть в трауре и, взглянув в лицо упавшего Прокурора, даже произнести несколько печальных и тихих слов. Но упала кукла, мы ни на секунду этого не забываем. И нам сразу же напомнят, что это смерть в балагане, а кровь тут — клюквенная.

И смерть никого не останавливает и ровным счетом ничего не значит. Пляска марионеток вокруг Автора продолжается с той же силой, критики и цензоры несут околесицу почище Ноздрева. Гневно и с открытой болью Автор бросает в зал слова о том, что заездили в литературе добродетельного человека и что пора «припрячь подлеца». Дискуссия на эту тему Автора чрезвычайно захватила, здесь был едва ли не самый сильный момент роли, еще раз подтвердивший старое мнение о том, что все мы дети своего времени.

Смерть пронеслась мимо героев. И «Бал», и «Торг», и «Суд» канули. Осталась только «Дорога» и два человека на ней, Автор и его герой. «Ну, что ж!.. Плачем горю не пособить, нужно дело делать», — приговаривает почти по-серебряковски несломленный Чичиков, готовясь к новой авантюре. И на той же дороге, в полном одиночестве, Автор взывает к тому, кто, вероятно, знает, зачем «мир в дороге, а не у пристани» и в чем этой дороги смысл и цель. Вновь звучит Шостакович, быстрая часть Восьмой симфонии, созданной в годы Великой Отечественной войны. И эта, казалось бы, не совсем уместная музыка неожиданно приближает нас к пониманию чего-то очень важного в Гоголе. Может быть, пятого круга его судьбы, перед которым остановился современный режиссер.

#### Театральный разъезд после представления новой комедии

И повторилось все, как встарь. Стоял в «сенях театра» Автор спектакля. Слышался «отдаленный гул рукоплесканий», в котором теперь, как и прежде, ничего толкового не различишь: «Голова ли думает, сердце ли чувствует, звучит ли глубина души, работают ли ноги, или руки перевертывают стаканы — все покрывается ровными плесками».

{310} Если б можно было записать все, что слышал я в «сенях» на Малой Бронной после представления «Дороги». Записать те мнения, которые «еще девственны и свежи», еще «не покорились толкам и сужденьям знатоков и журналистов», еще находятся «под влиянием своего собственного суда». Впрочем, Николай Васильевич Гоголь и эту работу произвел за нас, и, пожалуй, нечего и добавить к его подробнейшей классификации околотеатральной молвы, если не считать какой-то особой хищной радости по поводу неудачи, хотя и это, конечно, всегда было…

Я стал читать мнения «знатоков и журналистов». Их всего несколько. И все они без остатка укладываются в гоголевскую схему.

Вот восторги пишущих женщин: «Это одно из откровений и в спектакле и в творческой судьбе актрисы» (про Коробочку — О. Яковлеву). «Другое откровение — Плюшкин», и дальше о мизерной роли А. Дмитриевой: «Я уже отобедал» в устах этого Плюшкина прозвучало, как дяди Ванино «Пропала жизнь».

Вот мужская похвала эпохи НТР. В «Дороге» «слишком большое количество информации поступает к зрителю в единицу времени».

Вот наконец и та ожидаемая, долгожданная формула, без которой как-то неудобно писать об Эфросе: «В неприятии такого, вроде бы по-человечески понятного желания устроиться и “приобрести” — гражданское звучание спектакля, его глубоко современный смысл».

Вот и одинокий суровый приговор: «Дорога» — «пройденный этап отношений между современной сценой и классической прозой».

Приговор в одну строку, а за ней годы работы, поисков, разочарований. За ней спектакль, в котором на кон было брошено все.

Нет, что ни говори, трудно было взяться за перо.

Мешало все.

Мешала ситуация театрального «промежутка», в которой Эфроса, только что неприкасаемого (для определенного театрального круга, конечно), стали энергично сбрасывать «с парохода современности» (беспрецедентно, но факт, что за две недели до выхода официальной премьеры «Дороги» уже было напечатано в уважаемой газете, что спектакль не стал {311} праздником). Мешала ситуация в критике, которой теперь стало как-то привычней выяснять серьезные отношения с режиссером устно, а традиционные формы связи, письменное свое слово, которое одно только есть наше дело и добыча будущих историков, превращать в своего рода сферу обслуживания. Мешала ситуация в Театре на Малой Бронной, о которой можно было судить хотя бы по печальным статьям самого Эфроса, который через газету стал выяснять отношения со своими артистами. Мешало собственное малодушие, понятное, может быть, только собрату по цеху. Да мало ли еще что мешает нам вести диалог с мастером, как он того заслуживает и с той степенью серьезности, на которую ты сам способен.

В поисках итоговой формулы надо было на что-то опереться, на какой-то близкий случай. Я стал перечитывать статьи критиков, которые были мною глубоко чтимы и оказывались в сходной ситуации. И вот, кажется, нашел: «В этой работе дорого то, что в ней нет надсады, нервной заботы об этапности…

Если хотите, это рядовой спектакль». И далее с абзаца:

«Рядовой спектакль одного из самых больших современных режиссеров. Естественно связанный с тем, что он делал и будет еще делать».

Это было написано об одном спектакле Г. Товстоногова, и я позавидовал великолепному снайперскому чувству стиля, этому самому абзацу, который горечь главного предложения, чтобы дух перевести, отбивал необходимой паузой и как-то сразу уравновешивал мощным финальным аккордом. Рядовой спектакль был только передышкой между победами, и мы могли облегченно вздохнуть.

В нашем случае и такая счастливая формула не годилась. «Дорога» оказалась не рядовым спектаклем одного из самых больших современных режиссеров. Перед нами был спектакль этапный, «надсадный», кризисный (и опять вспомнил важный разговор с режиссером, его горький юмор по поводу того, как возвращаются к нему его же слова, сказанные в сердцах на какой-нибудь открытой репетиции, вот и словечко «кризис» вернулось).

Если хотите, то «Дорогу» Эфрос замечательно проиграл: получил нужный, необходимый отрицательный результат, в котором прозрения и догадки, обещанные и готовившиеся {312} трудной сценической историей «Мертвых душ», обернулись каким-то роковым художественным непопаданием.

В таком «непопадании» важен масштаб, его принципиальный характер, который остается во внутренней памяти театра.

«Дорога» поэтому еще и спектакль о собственном театральном пути, который каждый раз приходится искать заново, выдираясь из цепкой глинистой почвы прежних умений и предрассудков «любимой мысли».

Будем надеяться, что новая дорога не напрасна.

Будем надеяться, что не зря она дарована творцу!

## Марина Зайонц Если бы знать… «Театральная жизнь». 1987. № 18[[46]](#endnote-45)

«Директор театра» И. Дворецкого — последний спектакль Эфроса в Театре на Малой Бронной — был горьким и мужественно-изящным. Его драматизм не выплескивался наружу, а упорно упрятывался, загонялся внутрь. Здесь, может быть впервые у Эфроса, — ни минуты откровения, ни секунды открытого горестного пафоса. Какая-то бестелесная прозрачность и жесткий, сухой ритм.

Скользили вверх-вниз коричнево-белые падуги, причудливо перетекали одна в другую сцены, тревожно сплетался конец с началом и серединой действия. Непрекращающееся музыкальное движение.

В роли Вознесенского — Николай Волков. В большой тяжеловесной фигуре — неожиданная легкость, даже грациозность. Та же грация и в душевном выражении. Герой Волкова был деликатен: не позволял себе обнаруживать боль, таил ее, скрывал иронией, заглушал скепсисом, уничтожал грубостью. Вконец изнемогая под ее тяжестью, он просто исчезал, совсем.

Ясным, осязаемым в этом спектакле становился не смысл, но чувство — материя воздушная и невесомая. Чувство вело Эфроса и Волкова, диктовало им те или иные ноты, и, захваченные его неумолимым ритмом, они сыграли весь спектакль, как музыкальную партитуру.

Вознесенский у Волкова неопределенен и противоречив. Рядом с такими людьми, конечно, трудно. Он бывал удивительно {313} мягок, даже нежен и вдруг — отталкивал холодом иронии. Распахивался навстречу, а в последний момент ускользал от объятий. Страдал от одиночества, но был раздражающе независим. Был свободен — недемонстративно, ненатужно, природно. Неуловимый, странный человек. Он здесь — и его нет. Так и исчез навсегда — незаметно. Пожалуй, только музыка полно и открыто звучала в нем и вокруг него. Все остальное — полуобозначалось, недоговаривалось, оборачивалось противоположностью.

Предпочитал либо молчать, либо болтать о ничего не значащих пустяках. Избегал исповедей, объяснений. Чаще всего был погружен в себя. И тогда становился угрюмым. Если не любить этого человека, то легко можно сказать, что он — эгоист, эгоцентрик. Но вот странно — не упивался собой и прошлыми своими успехами. Передернуло от старой афиши, которую с наивным умыслом подарили. Как будто что-то мучительно внутри себя разглядывал, пытался понять. Болезненно прислушивался к разладу собственной души. Впрочем, тоски своей никому не навязывал, не жаловался и не ждал сочувствия. Он был скромен и даже застенчив, этот будто бы зазнавшийся мастер. Радовался любой возможности отвлечься — новый директор, бодрящая быстрая ссора, съемки в кино, девушка в баре, дача… Постепенно все меньше верил в возможность забыться, и тогда эти «отвлечения» звучали особенно горько.

Эфрос и Волков словно заговаривали, оттягивали боль: главное — не назвать и таким образом не обнаружить. Но именно эта неторопливость делала ее ощутимой для нас, наблюдавших. Такое живое предчувствие беды всегда умели играть актеры Эфроса. Умеет и Волков.

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, распаляющие мозг. За 15 лет работы с Эфросом Волков обрел такое лицо. Восприятие сделалось мгновенным, отражение — все более сдержанным.

Эфрос поставил спектакль о режиссере, с которым случилось кое-что пострашнее творческого кризиса. Его герой утратил вкус к жизни. Или — вкус к творчеству, что для него и есть жизнь. «Если 20 лет делать одно и то же, то ведь может {314} хоть немножечко надоесть?» — так иронически жестко намекал Вознесенский на свое состояние.

Что он знал в своей жизни кроме работы? И вот она стала не в радость, а лишь необходимым долгом перед оставшейся жизнью. Он по-прежнему умел, знал *как* и — скучал. Трудно поверить? Кокетство? Нам предлагают увидеть открытую репетицию, где есть все: опыт, сосредоточенность, мастерство, — и нет лишь одного — дарованного свыше «божественного огня». Нет азарта, Вознесенский устал.

Кто решится попрекнуть его? Решились друзья. Кто же еще скажет нам всю правду? Это спектакль не о врагах художника, о его друзьях.

Разъедающие вопросы: «Зачем? Зачем мы?» — неведомы хитроватому простаку — директору Чимендяеву (Л. Броневой). Он-то твердо знает, зачем он. Затем, чтобы достать импортный регулятор, чтобы починить сцену, сменить плитку в туалете. Зарплата, гастроли, афиши, декорации. Все вещественно, конкретно, осязаемо. И — просто, надо лишь не лениться.

Бедный Вознесенский — его «рабочие инструменты» не столь надежны. Душа — партнер хрупкий и капризный. Кто знает, отчего угасает и отчего зажигается? Необъяснимо. Казалось, что последнюю свою пьесу («Хрустальный завод») Вознесенский полюбил за одно только нежное звучание и чистую прозрачность слова: хрусталь… «Куда все ушло, Олег?» Если бы знать…

Холодный и прямой, как зеркало, Миша Окунев (А. Грачев) твердо знает, что правда всегда полезна. Она, как хирургический скальпель, отсекает все больное. А потому — резко, «без заморозки»: «Наш великий храм давно замкнулся в собственном эгоизме».

Занесся художник, а потому пусть знает, что зритель больше не рвется на его спектакли, уходит с них пустой и равнодушный, пусть знает… Господи, он знает. Он, как чеховский Иванов, знает о себе больше и страшнее, чем может сказать дотошный любитель правды доктор Львов.

Все предъявляли свои права на него: жена-актриса, друг, директор, мечтавший стать ему братом… Они не могли просто любить его, любили — требовательно. Требовали соответствия себе, своим ожиданиям. А он уходил от них. Ничего не мог с собой поделать и уходил. С мягкой, почти извиняющейся улыбкой уходил все дальше и дальше. Все легче и {315} воздушней касался людей, его окружавших. Чтобы не так грубо, не так больно. Несмирившийся дух поднимал его все выше и выше. Туда, где, может быть, разрешатся все вопросы и наступит наконец покой.

Вознесенскому было тяжело и больно жить. И потому совершенно не важно, как случилась эта катастрофа. Друзья и автоинспекция предложат свои версии. А он и тут не допустил нас к своей отдельной от всех, подлинной судьбе. Нам осталось только растерянно лепетать вместе с его директором: «Он меня любил… Он меня очень любил».

Режиссер умер, а в театре продолжала звучать музыка. Пел трагический певец XX века — Жак Брель. Он любил Бреля!

## Евгений Сурков Спор о человеке «Правда». 1985. 7 февраля[[47]](#endnote-46)

Режиссер Анатолий Эфрос свою деятельность в Театре на Таганке начал с постановки пьесы Горького «На дне». Спектакль получился неровный, со спадами и «прочерками», но глубокий и сильный. Поражающий сложностью и новизной путей, по которым режиссер вел актеров к постижению Горького, его философии и поэтики, того особого, именно Горькому присущего умения так раскрыть образ человека, чтобы через него был виден мир. Не костылевская ночлежка, а жизнь. С той особой игрой света и тени, в том особом переплетении идей, стремлений, высоких и низменных, когда человек раскрывается во всей своей неоднозначности, изменчивости, во всей своей уникальности. И вместе с тем в неразъемной спаянности с общим образом мира, накаленного противоречиями и борьбой.

Сатин, объясняя ночлежникам, почему Лука оставил такой глубокий след в его душе, говорит: «Он на все смотрит своими глазами».

Это умение своими глазами прочесть пьесу, столько раз читанную и комментированную критиками, театрами, присуще Эфросу. Он слышит в пьесе то, чем отозвалось в ней время. Наше время. Наш исторический опыт. Он воспринимает ее в контексте художественных исканий, характерных именно для наших бурных 80‑х годов. И, не ломая структуру пьесы, анализирует в ней те запасы художественной энергии, {316} которые оставались «невостребованными» в прежних постановках.

Сатин — вот центр, болевой нерв всего художественного организма постановки. Это наиболее важное открытие режиссера, ключ ко всему его замыслу, к тому новому, сегодняшнему, чем взволновала его пьеса Горького. Сатина все прежние исполнители романтизировали и видели в нем фигуру до некоторой степени условную. Скорее рупор авторских идей, чем характер, выросший на той же почве, что и все остальные.

У актера И. Бортника Сатин такой же, как все. Человек, потерявший себя в тех же потемках, где слепо тычутся об острые углы своей судьбы Васька Пепел, Настя, Актер, Наташа. Бортник ни на минуту не забывает: Сатин — пьяница, шулер, уголовник. Он — со дна. Крепко «прописан» в костылевской ночлежке, из которой выхода ему нет. Но он и не раб ее. Он возвышается над ней силой своей мысли. Яркой, неожиданно дерзкой и новой. Мысль преображает Сатина. Опьяненный ее новизной, он вслушивается в нее радостно и тревожно. Поворачивает ее то так, то этак. Наслаждается самим процессом ее рождения.

Мысль для него — целое царство. Здесь он свободен. Здесь он не пария, сброшенный на дно, в грязь, а творец, способный увидеть человека и таким, каким его сделала костылевская ночлежка, и таким, каким он может стать. Каким он будет, когда прорвется через ложь к правде. Правда для Сатина и есть минимум свободы. Та ее ипостась, в которой и счастье, и высший смысл бытия, и то, в чем человек сможет наконец постичь самого себя, всю полноту возможностей, в нем заключенных.

Поистине, он мог бы сказать вслед за философом (если бы только знал о его существовании!): «Мыслю — значит, существую». Так ли это и для режиссера? Нет, не совсем там. Режиссер видит ту острейшую коллизию, изначально несущую в себе возможность тяжелейших разочарований и потрясений, которая возникает там, где мысль не становится делом. Где между ней и жизнью остается зазор, который не пытаются преодолеть действенно, революционно.

Именно под этим углом рассматривает Эфрос Бубнова. Для него он не ленивый, добродушный пьянчужка, от нечего делать поигрывающий занятными побасенками. К. Желдин играет человека по-своему не менее умного, чем Сатин. Но если {317} Сатин глубоко и страстно вбирает в себя всю горечь и боль ночлежки, то Бубнов стоит к ней боком. Рассматривает и людей, и себя самого отчужденно, как бы со стороны. Он ведь знает о человеке то, что и Сатин о нем не знает, видит его «голым», так, как если б с него все «слиняло» и остались «одни пустяки». Чего же тут волноваться? Зачем кричать от боли?

Кричат от боли в спектакле многие. Кричит Настя (О. Яковлева), когда жизнь сдирает с ее души позолоту вымысла. Стонет Анна (Т. Жукова), над которой уже нависла смерть. Кричит и мечется Актер (В. Соболев), то возгорающийся надеждой на свое возрождение, то снова срывающийся в безысходность. Яростно вопит Клещ (В. Семенов), у которого почва уходит из-под ног. Кричит даже Татарин (Р. Джабраилов), когда понимает, что и его жизнь пометила своей роковой метой, что и ему нет от нее спасения.

Не кричит только Лука. Есть в том, как его играет А. Трофимов, нечто словно бы специально недоговоренное. Смутное, сбивчивое. Недаром даже мизансценически он в большинстве эпизодов отъединен от остальных обитателей ночлежки. Даже с умирающей Анной говорит издали, с высокого помоста. Он ведь всем тут чужой. Странник. Забрел на часок, «проквасил» одних, «мякишем» пришелся для других, беззубых, и ушел в безвестность. А душевные нарывы, которые прорвались после его исчезновения, так они и без него бы прорвались. Всяк ведь своим путем приходит к своей правде. И к своему роковому часу.

Убедительна ли такая трактовка? Об этом можно и нужно спорить. Горьковский Лука богаче, сложнее того, какого показывает А. Трофимов. Тут самое время сказать, что в спектакле Эфроса нет ни бытовых красок, ни людей, которые бы его интересовали на уровне своих бытовых взаимозависимостей и интересов. Целиком в быту только Василиса (З. Славина) и Костылев (Ю. Смирнов). Их вне быта, по их же меркам сложившегося, и представить нельзя. В них обоих жизнь явлена во всей своей бытовой определенности, застойности, неподвижности. Во всем том страшном и жестоком, что этой застойностью порождается и охраняется.

Но все остальные из их быта рвутся. Всем остальным он — кандалы, не сбросив которые не вырваться на простор, в жизнь, туда, где над человеком не будут властны законы костылевской ночлежки.

{318} Пьесу всегда играли, намеренно суживая сценическое пространство. Даже там, где действие из подвала вырывалось на двор, под открытое небо, было душно и тесно. В спектакле Эфроса сцена распахнута на всю ширину и глубину. Актеры играют даже в зрительном зале. Используют и те боковые подмостки, что с двух сторон полукружиями охватили партер. Играют и за монументальной кирпичной стеной, которой замыкается сценическое пространство: в проемах окон, на крошечных площадках, что за окнами. Действие в первой половине спектакля строится чаще всего как центробежное: от той тюремного вида стены — вдаль, вбок, в сторону. Туда, где стена не властна над людьми, где она уже не виснет над ними своей тяжелой кирпичной глыбой.

Так пластически реализуется основное внутреннее устремление персонажей: из ночлежки, со дна — наверх, на простор, на волю, в жизнь. К стене прикована Анна. Под ней она и умрет. Не отходят далеко от стены Костылев и Василиса. Все же остальные рвутся за границы своего жизненного пространства. И как можно дальше друг от друга, — вот что тут еще валено. Связи между людьми в спектакле нарочито ослаблены. Реплики часто перебрасываются через всю сцену, с одного ее конца на другой. Здесь царит отчужденность, равнодушие. Здесь не ищут путей друг к другу, так как каждый замкнут на своей беде и на своей надежде. В одиночку пытается совлечь с себя путы своей судьбы.

Такой мизансценический рисунок очень труден для актеров. У Горького реплики действительно идут россыпью. Разнонаправленные мотивы сталкиваются часто без видимой связи между собой. Но текст блещет ярчайшими бытовыми красками, сложен в психологическом рисунке.

Эфрос к этому многоцветию не очень внимателен. Во всяком случае, не высвечивает его, не любуется им. И даже жертвует многими пышущими юмором, нагруженными важным психологическим содержанием репликами. Режиссер строит мизансцены и ищет сцепку между отдельными кусками, репликами не на бытовой логике, а только на логике интеллектуальной, на силе и активности борющихся, спорящих между собой идей. Многие его мизансцены демонстративно условны, строятся как сложные и многомерные метафоры. Тут не бытовая правда ищется, тут ищется прямой и кратчайший путь к содержательному ядру куска, реплики. {319} И тут часто не барон с Сатиным (или Лука с Васькой, Настя с Бароном) спорят, а сцена с нами. Со всем зрительным залом.

Но так играть — вести диалог, поддерживать сценическое общение, погружаться на всю глубину горьковского текста — актерам трудно. Лучше справляются с задачами, поставленными перед ними режиссером, О. Яковлева (Настя), В. Семенов (Клещ), Р. Джабраилов (Татарин). Но у некоторых других исполнителей внутренняя техника заметно отстает от внешней. И сложнейший рисунок, намеченный режиссером для Актера, Барона, хотя их играют такие известные артисты, как В. Соболев и В. Смехов, формализуется. Не прорастает в глубину, не становится по-человечески, лично значимым для исполнителей.

Не могу согласиться и с тем, как решает роль Васьки Пепла В. Золотухин. За каскадом блестящих актерских «аттракционов», отыгрышей, острых эксцентрических «антре» теряется масштаб образа, глубочайший драматизм судьбы Пепла, его характера. Пустоты возникают на всем протяжении первого акта и у некоторых других актеров. В таких случаях движение авторской мысли как бы стопорится, сценический рисунок теряет жизненную, художественную убедительность.

В спектакле Эфроса дно многолико. Оно не только взывает о помощи, но и опасно энергией, скопившейся в нем злобы, слепого отчаяния. Того, что делает из Алешки (В. Щеблыкин), пьяно куражащегося мальчишки, каким его играли прежде, уже шагнувшего в безумие изгоя. Его шальное «Ничего не хочу, ничего не желаю» звучит в театре как формула отчаяния, когда порваны все скрепы с жизнью. И остается только слепо и тупо биться головой об обступившую человека со всех сторон стену.

Повторю: образ дна в спектакле далек от какой бы то ни было однозначности. На протяжении всего первого акта он двоится, сдвигается то к одному полюсу, то к другому. В нем происходит непрестанная смена доминант — нравственных, психологических. Пока разнонаправленные, экстенсивно развивающиеся внутренние линии спектакля не выведут нас в плотное, четко очерченное пространство второго акта. Здесь дискуссия кончилась. Столкновение идей, для которых все не было примирения, завершилось. И из спектакля, как дерево, {320} прорвавшееся наконец в небо, к солнцу, проросла, поднялась до строгого и мужественного пафоса тема Человека. Теперь люди уже не растекаются в пространстве сцены и не прячутся, как в яму, в свое одиночество. Теперь они сбились в одно, слились в компактную, скульптурно прочерченную группу. Фронтально развернутую навстречу к нам, зрителям. Спектакль недаром жил все время как бы в двух измерениях: здесь, на дне, в потемках костылевской ночлежки, и в небе, где сталкиваются то пленительные, полные света мотивы Моцарта, Баха, итальянских мелодистов, Шуберта, Штрауса, то несколько фраз со сцены соборования Бориса в опере Мусоргского. Так возникает сложнейший и по-особому содержательный, выразительный контрапункт, который ни на минуту не дает нам забыть, что жизнь не замкнулась на этом черном, отчаянием дышащем дне. Что мир огромен и полнозвучен, а Человек действительно может зазвучать в нем гордо. Смело и мощно.

# **{****321}** Продолжение театрального рассказа

## **{****322}** Инна Соловьева В поисках радости[[48]](#endnote-47)

Я вставляю лист в машинку, на столе слева три одинаковые по формату маленькие книжки. Скоро появится еще одна, она так и будет называться — «Четвертая книга», но я ее еще не читала[[49]](#endnote-48). Как, впрочем, не читала до выхода в свет ни одной из тех трех, которые сейчас назову: «Репетиция — любовь моя», «Профессия: режиссер», «Продолжение театрального рассказа». Первые строки в первой книжке выделены крупным шрифтом. Нет заглавия: вместо заглавия этот крупный шрифт. «Репетиция должна доставлять радость. Потому что на репетицию уходит половина каждого дня по всей жизни. И если после мучительных репетиций даже и получится хороший спектакль, — это не искупит потерь»[[50]](#endnote-49).

Последние строки в последней книжке набраны шрифтом обыкновенным. Это строки — тоже о том, на что уходит половина каждого дня зимой. «Зимой холодно. Про зиму я не вспоминаю в часы, когда хочется отдохнуть и вспомнить что-нибудь очень хорошее. Просто она придет и закрутит, и все будут утром вскакивать с не додуманной вечером мыслью и с тревогой за предстоящую работу. Я тоже буду куда-то все время мчаться, несмотря на то, что зимой мчаться как раз не следует, потому что скользко и машину то и дело заносит. Все мои многочисленные аварии как раз случались зимой. О чем-то постороннем думаешь за рулем, когда следовало бы думать только о дороге.

Зиму я не люблю, хотя без работы, конечно, не мог бы жить»[[51]](#endnote-50).

В первую из книжек заложены вырезки из газет от 15, 16 и 17 января 1987 года. «Правда», «Комсомольская правда», «Вечерняя Москва». Первой под официальным некрологом в «Правде» стоит подпись Гейдара Алиева, последней — подпись Ольги Яковлевой. Время продолжает свои зигзаги. Гейдар Алиев на пенсии, Ольга Яковлева в Париже[[52]](#endnote-51). Сегодня 18 марта 1990 года.

Спектакли Анатолия Эфроса еще можно увидеть — на афише Художественного театра сохранился «Тартюф», хотя Анастасия Вертинская роль Эльмиры, которую играла пленительно переливчато, довольно давно оставила, а Юрий Богатырев, исполнитель роли Клеанта, умер. Можно пойти на Бронную посмотреть «Дон Жуана» и «Женитьбу». На Таганке {323} Демидова играет «Вишневый сад»; там же идет «На дне». Как эти спектакли выглядят сегодня, не знаю; пойти на них боюсь[[53]](#endnote-52).

Способность рассыпаться, исчезать, испаряться была заложена в самом естестве спектаклей Эфроса. Они жили движением — непредусмотренной, незакрепляемой неизбежностью того, что сию минуту происходит между людьми на сцене и внутри каждого из них. В отношениях между режиссером и пьесой все решало то же — ибо между этим режиссером и пьесами, которые он брал, всегда что-то происходило. Отношения завязывались остро, разрешались свободно. Режиссер обращался к пьесе с вопросом внезапным, так что иная растерянно не знала, как отвечать; иная же отвечала с поразительной искренностью, с готовностью — словно только этого вопроса и ждала, словно с тем, чтобы на этот вопрос ответить, и была когда-то написана. Режиссер наполнял текст своим дыханием, как если бы его дыхание было легче воздуха, текст обретал возможность лететь. Совершенно не обязательно вспоминать воздушные шарики из его спектакля «Цветик-семицветик» или воздушный змей, который отбирали у Натальи Петровны в конце «Месяца в деревне», разбирая декорацию.

Из нелюбви к перегруженности, точнее — к застылости, которая выдает себя за весомость, рождалась артистическая техника спектаклей Эфроса — они были не столько динамичны, сколько подвижны; слово воссоединялось с ритмом, не нуждалось в остановке, чтобы быть осмысленным и услышанным. Оно возникало как бы на ходу и на ходу же создавались контексты. Эфрос угадывал — фантазировал характер движения то с неотразимой узнаваемостью «по жизни», то с шокирующей непредвиденностью, как то было в его первых «Трех сестрах», с начинавшим спектакль общим вальсом под музыку из фильма «Магазин на площади». Общение шло через ритм и через прямое касание. Мизансцена была мизансценой перемещения одного человека относительно другого или нескольких других, — то же можно было сказать и относительно «мизансцены психологии». Ничего не «застолбляли» насовсем — на репетициях искали существо происходящего в пьесе, притом, что это существо представало колеблющимся, лишенным окончательности.

Статические эпиграфы пришли в спектакли Эфроса позже. Видение свадьбы во фронтальной, движущейся на зрителя {324} мизансцене группировало персонажей «Женитьбы». И так же, прежде чем начаться действию, на жесткой скамье молчали в ожидании своего часа те, кому предстояло разыграть трагедию «Отелло»; так же пели «Что нам до шумного света» на белом кладбищенском холме, включенном в интерьер «Вишневого сада», или склонялись над поющим волчком, пока он не замедлит, не упрет боком, позволяя начаться «Трем сестрам» во второй их редакции. Эфрос шел на повторы приема; что-то, видимо, закладывалось для него в этих заставках, которые можно было бы назвать неподвижными, если бы их статика не подчеркивалась еще заметными, тихими и ничего не меняющими в них перемещениями.

Заставки, вероятно, и сегодня читаются из зала. Над тем, как все остальное может стать «нечитаемым», стереться, приходилось горевать едва ли не с первых лет работы Эфроса на Бронной. Он признавался, что сам не в силах высидеть рядовое представление, это для него мука. Можно было жестко возражать — что за отговорка, муки!.. должен же режиссер добиваться сохранности своих созданий. Но читать рацеи не тянуло.

Воздушная предположительность, возможность исчезновения, изначальная непрочность — не так уж трудно было чувствовать, что еще и это составляет обаяние работ Эфроса. Если не существо их.

Бывают режиссеры, у которых источником энергии становится стремление к непреложности решения. Эфрос в художественную законность своих сценических гипотез верил вполне и в споре на этот счет мог кого хочешь положить на лопатки, — он был полемистом элегантным, внезапным, логичным. В книжках это видно лишний раз. Но в книжках видно и другое: как валены в его творчестве колебания. Не колебания между тем, что верно и нужно или неверно и ненужно, но колебания между тем, что верно — и верно, что нужно — и нужно; отвергаемое им сквозит за сохраненным, дает подвижную глубину, содержательную игру смыслов.

В еженедельных представлениях закрепившийся рисунок едва ли не был обречен грубеть; не слишком ли много забот у актера на сцене, чтобы жить еще и тенью чего-то мелькавшего на репетициях, но разве не отставленного?..

Обращаться к книжкам Эфроса следует, впрочем, не потому, будто в них след прекрасных художественных событий, след прекрасных спектаклей сохранней, чем в том, что {325} до сего дня остается на сцене. В предуведомление будущим историкам: на страницах описывается не то, что в конце концов получилось — во всяком случае, не всегда то самое. Виден не спектакль, а художник в процессе работы над спектаклем. Работа творческой фантазии, постановке сопутствующая, предшествующая, продолжающаяся ей вдогон. Загадки, которые художник сам себе загадывает. Этюды. Опыты мысли и ее наваждения. Как создание, только что завершенное, сквозит в том, к чему художник приступает, как возникает система наложений, просвечиваний, рефлексов, как откуда-то издали падают отсветы совсем еще неотчетливых замыслов.

У сценических работ Эфроса словно бы не было замыкающих, окончательно очерчивающих их контуров, — они входят в открытую композицию его творческой жизни, с ее открытым финалом.

По дневникам, превращенным Эфросом в книги, восстанавливается не плоть и логика отдельных спектаклей, но плоть и логика жизни художника, эти спектакли ставившего на протяжении не столь уж долгих лет. Первая книга была сдана в набор в самом конце 1974 года, последняя подписана в печать в октябре 1984‑го.

Первая пьеса, которой касается автор в первой книжке, — «Три сестры». «Трех сестер» Чехова Анатолий Эфрос поставил в 1967 году, это был его первый спектакль на Бронной, первая работа, сделанная после того, как у него отняли не на долгий срок предоставленный ему Театр Ленинского комсомола, — работа скандальная, триумфальная, запрещенная. Впрочем, нет уверенности, что заметка о «Трех сестрах» относится к спектаклю 1967 года; может быть, это просто о драме Чехова и о том, как располагается время ее действия. У Немировича-Данченко в письме к автору, чью пьесу он только что прочел, разгадывается тоже именно время действия: весна, зима, лето, осень. У Эфроса тоже о круговороте, но круговорот короче, охватывает день, не год: первое действие — утром, второе — вечером, третье — ночью, четвертое — снова утро.

Типографский просвет, пропуск строки отобьет описание этого второго утра: «Расставанье, похмелье, развязка. Бледность лиц. Усталость поз. <…> И снова надежды»[[54]](#endnote-53) — от другого куска.

{326} «Самым хорошим днем в моей жизни был, конечно, день, когда я был принят в Центральный детский театр».

Кусок залит светом: «Огромный зал, прекрасные репетиционные комнаты», окна на площадь, на площади Большой театр. В этом же куске тенью скользнут слова Тузенбаха из «Трех сестер»: «Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг, ни с того ни с сего».

Закончится этот кусок фразой, от которой уже не отделаешься, — про то, что для режиссера важен святой колодец памяти, «но еще ему нужно каждое утро выходить на работу и вбивать голой рукой гвозди»[[55]](#endnote-54).

Образ руки и гвоздя переигрывается, но из первого и вечного ассоциативного ряда его не вынешь.

Потом наброски к «Ромео и Джульетте». Наброски, хотя спектакль давно идет, и он-то как раз идет не разваливаясь; по актерам после представления видно: «Они участвовали в страшных драках, реагировали на смерть ближних. Около четырех часов подряд они буйно радовались, плакали и впадали в отчаяние.

Затем, предельно растревоженные, с глазами, еще полными сценических событий, они снимают с себя совершенно мокрые костюмы»[[56]](#endnote-55).

Потом перебивка: попытка разобраться в типологии ошибок на репетиции. Своих ошибок, но и вообще ошибок.

В рассуждениях возникает имя Ван Гога. Потом это имя будет возвращаться. Можно бы составить список имен, которые будут так возвращаться. Список не очень большой; сроки присутствия этих спутников в книге сбивчивы, потребность в них иногда внезапна, всегда настоятельна.

После перебивки — опять о «Ромео и Джульетте», и без перебивки — о «Чайке».

Наверное, историки театра в будущем захотят сличить книги Эфроса с подневными записями, на которые автор опирался. Я архива Эфроса не знаю и не могу знать, изначальная ли эта система возвратов и забеганий, переигрываний темы и ее переоркестровки или эту систему Эфрос создал уже как литератор.

Сейчас, когда я пробую писать, я же как составитель и редактор сдаю в издательство «Искусство» очередные тома Собрания сочинений Станиславского. Туда войдут его записные книжки — не выдержки из них, скомпонованные по темам, {327} а записные книжки в том виде, в каком каждую из них скомпоновал сам Константин Сергеевич. Они ведь именно скомпонованы им — не написаны подряд или с перерывами, а собраны, склеены листы разного формата, разные чернила и карандаши, разрушается хронология ради какого-то иного единства, то и дело смена предмета — то длительное теоретическое рассуждение, то афоризм, то запись сугубо по делу, то список каких-то фамилий, то письмо, то вклеенная статья из какой-то газеты… Контрастность, перебивки, рассечения и стыки тут стоят внимания. Жажда всецелой последовательности (у Станиславского подчас почти болезненная) уступает место иной надежде: быть может, суть откроется через синхронность того, чем заполняется жизнь в театре. В какие-то минуты от этой синхронности голова пухнет к зло берет; в какие-то минуты открывается поэзия и философский смысл единого дела.

В аннотации к «Продолжению театрального рассказа» можно прочесть: «В книге известного советского режиссера А. В. Эфроса рассказано о преломлении традиций К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в творческом процессе». Аннотация, понятное дело, должна была книжку прикрыть, а не раскрыть, — как должен был прикрыть книжку своей официозной надежностью редактор Евгений Сурков, как должен был ее прикрыть своими регалиями и своими сединами автор послесловия — народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий, Герой Социалистического Труда Ю. А. Завадский. Все это, вплоть до перечисления званий, было не лишним, — всем всерьез спасибо. А Станиславский и Немирович-Данченко в самом деле глубинно важны для Эфроса.

Во всех трех книжках страницы о том, как он читал их сочинения, как помнит их спектакли, — очень важные страницы. Это свободные выносные площадки, но еще и опоры.

Вот страницы-площадки, где рассказывается, как он читает двухтомник писем Немировича-Данченко — больно, что до конца двухтомника остается уже мало, скоро Немировича-Данченко не станет. Или те страницы-площадки, где рассказывается, как Эфрос читает — после долгого перерыва — режиссерский план «Отелло» и — впервые — режиссерский план «Трех сестер», сочиненные Станиславским. Историки театра (мы вроде бы начали говорить о них как о будущих читателях, так продолжим) смогут проследить собеседование {328} творческой личности с традицией и поразиться интимной человечностью возникающих встреч.

В том, как Эфрос представляет себе Станиславского и Немировича-Данченко — не только живость исторического чувства (ими же, кстати, завещанного), не только догадливость воображения. Так или иначе — он их застал. Они присутствовали в той жизни, в которой Эфрос начинал.

Эфрос родился в 1925 году, и когда умер Станиславский, ему было тринадцать лет; когда умер Немирович-Данченко — восемнадцать.

С некоторых пор мною владеет ощущение: у человека кроме родины-места, родины-земли есть еще и родина-время; чувство привязанности к родине-времени столь же сильно и столь же томяще, как и любовь к Отечеству. Если с землей обычно не расстаются, с родиной-временем расстаешься неизбежно. Тоскуешь по ней.

Меня забросают камнями, если я скажу, что моя родина-время — тридцатые и сороковые годы, и я родину люблю.

Не хочу доказывать, что другие знают эти годы и их искусство неправильно, — хотя это в самом деле так: знают неправильно.

Интенция сталинского правления, в сущности, торжествует только теперь — в рассуждениях о тридцатых годах исходят из того, что вся материя существования оказалась всецело замещена чем-то неразмышляющим, идеологизированным, убийственным, энтузиастическим, однородным. Однако тотальность была сталинской программой, а вовсе не достигнутым состоянием жизни. Жизнь в ту пору еще не вполне утратила свою природную перегородчатость, еще пыталась и могла восстанавливать ее при всех взломах. Ее упорство было пленительно и казалось неодолимым. У искусства, созданного этой органической, «перегородчатой» жизнью, еще жива была та же упорная и кроткая природа; искусство, как ни посягала на него власть и как оно ни покорствовало, еще оставалось собой, следовало собственным импульсам, шло своим ходом, жило своим домом. Иное дело, что в дом в любой час могли вломиться, опозорить очаг, увести хозяина, сирот забрать в янычары: дом‑дом или дом-театр в этом отношении был равно беззащитен.

Способность жизни сохранить себя, свою сепаратность, свою восстанавливающуюся основу — как выясняется, не безгранична. Вера в то, что реки — сколько в них ни сливай — {329} очищаются сами, что трава возобновляется там, где ее топтали, что сколько лес ни руби, он стоит и стоять будет, — вера, опрокинутая сегодня, ибо реки вправду изгажены и гибнут не то что травы — моря, вера эта была в чем-то предопределена антропоморфными представлениями о природе и ощущением неразрушимости наших, человеческих душевных основ.

Парадокс истории в том, что последствия тотального насилия сказались не столько на тех, при ком оно совершалось и на кого оно было направлено в самых страшных формах, сколько на следующих поколениях. Предел, после которого ни реки, ни земли, ни люди уже собственными природными силами не восстанавливаются, — предел довольно высокий; понадобились годы, чтобы он был перейден.

Анатолий Эфрос по самому своему естеству принадлежал к людям, к художникам, у которых еще не разрушена ограждающая их переборка, у которых еще остается собственное внутреннее пространство. Дело не в убеждениях, а именно в естестве.

Можно проследить, как проходит в его книгах мотив дома — мотив театра-дома и просто дома — своего, родного. Где собака радуется вечером, что все вернулись, а на полу лоскутки жениного рукоделья.

Есть ли среди записей, которые войдут в четвертую, посмертную, книжку, — про то, как Эфрос смотрел фильм «Покаяние»?

Он был этим фильмом потрясен. Как не быть потрясенным: фильм с системой общества, в котором появился, совместиться не мог, было ясно — либо этот фильм, либо эта система. Кто бы мог подумать, что уступит система.

«Покаяние» было актом противодействия. Но его сюжет — не сюжет противодействия. Сейчас мне кажется, что Эфроса более всего должна была захватить история художника и его дома.

Для того, чтобы беззаконие наполнило жизнь тем, что не может, не должно ее наполнять, надобно прежде вытеснить ее природное наследственное наполнение. Варлам из «Покаяния» знает, что делает, когда в старом храме, где еще можно разглядеть стенные росписи, оказываются вбиты какие-то гигантские штыри с подвешенными на них непонятными гроздьями медных шаров и громоздится невнятная аппаратура. Варлам так же знает, что он делает, когда преследует {330} семью художника Баратели: в союзе Сандро и Нино есть то, на чем мир стоит, держится; в нем наполненность должным. Это люди чести, люди семьи, люди товарищества, люди Отечества. Впрочем, такими торжественными словами говорят о тех, кто ушел. Пока Сандро и Нино были живы, о них надо было сказать, что у них хороший дом. Где они живут своей жизнью. Где художник пишет свои картины. Свои. Не для Варлама и не против Варлама, а свои.

В первой книжке Эфроса описывается — мы помним — здание театра, куда он в свой хороший день был принят. Возникает веселая маленькая тень Марии Осиповны Кнебель, которая его в этот дом ввела. О том, что этот дом был театром Московским Художественным Вторым, что здесь играл Михаил Чехов, что у Михаила Чехова в студии Кнебель начинала, — не написано. Не знаю, большой ли натяжкой будет, если сказать, что Анатолий Эфрос природно близок Михаилу Чехову тем, как при редкостной нервной чуткости оставался вне гражданских страстей, вне гражданских заданий.

Как живет вполне аполитичный, природно внеидеологичный художник, которому при даре отзывчивости выпал мир насквозь политизированный, идеологизирующийся то кроваво, то для проформы…

Спектакли МХАТ‑2 по возрасту Эфрос видеть мог бы. «Сверчок на печи», поставленный в начале первой мировой войны, — диккенсовский «Сверчок на печи», которого очень любили фронтовики из московских лазаретов и на котором, ощутив едва ли не биологическую с ним несовместимость, не досидел до конца Ленин, — на афише МХАТ‑2 оставался долго; моего старшего брата, например, на «Сверчка» успели сводить. Но, оказывается, Эфрос в детстве жил не в Москве.

Своей биографии — хотя бы в скромных пределах, где родился, кто родители — в книжках он не рассказывает. Что он не уроженец Москвы, выяснится попутно. Придется к слову, и он скажет: «Однажды я приехал в Харьков, где родился».

Родился в Харькове? Понятия не имела.

Харьков так часто упоминается у Чехова: в «Чайке» о нем говорит Аркадина — как ее там принимали; в «Вишневом саде» туда ни свет ни заря, в пять утра надо ехать Лопахину; в «Скучной истории» конец происходит тоже в Харькове, {331} профессору все равно, впрочем, куда ехать — «в Харьков так в Харьков». Может быть, Харьков тут условен?

«Продолжение театрального рассказа», страница 317. Речь идет о «Вишневом саде». Эфрос ставит Чехова на Таганке. Раневская вернулась домой, это детская. Понятнейший режиссерский прием — обращение к собственному эмоциональному опыту. «Однажды я приехал в Харьков, где родился. Приехал после сорока лет жизни в Москве. У меня были постоянные воспоминания об улице, где я когда-то жил, и о дворе, и о крутой горке, с которой я спускался вниз на санках. Мне даже все это во сне часто снилось — двор, сад, крутая горка, окно. Но теперь я шел по этой улице и ничего не узнавал. И ничего не чувствовал. Было даже досадно. И вдруг как будто что-то ударило меня в грудь. И я неожиданно для самого себя громко зарыдал. Это я вдруг узнал и двор, и горку, и свое окно. Я так трясся, что подошла чужая женщина и стала меня успокаивать. Я еле справился с собой»[[57]](#endnote-56).

Все это — для актрисы? Да. Именно таков был характер реакций Демидовой на сцене — то почти ничего не воспринимает, то вдруг перегнется, как в живот раненная, зажмет боль, не удержит вскрика…

Рассказывает для актрисы. Но про себя самого. Про то, что было с ним. Это ведь его — не кого-то — в грудь ударило.

Во всех его спектаклях есть ощущение того, что его в грудь ударило. Лиризм его сценических созданий бывал пронзителен и нестерпим. Книги Эфроса спорят с нашей памятью; он талантлив доказывая: все для сцены взято им не из себя, но из пьесы. Повторим: память говорит иное. Но что правда, то правда: *целью* его сценической работы самоизъявление не бывало. Давало ли оно его спектаклям смысл и поэзию или разваливало их — оно приходило непроизвольно.

Человек как нельзя более непосредственный — непосредственный не по нашим обычаям, Эфрос был еще и человеком замкнутым. Скорее с полем отталкивания, чем с полем притяжения. К нему тянуло, но можно позавидовать той женщине в харьковском дворе — иной, кто был с ним знаком сколько-нибудь близко, подойти к нему в такую минуту вряд ли решился.

Не очень допуская, чтобы понимали и любили его самого, он мучительно хотел, чтобы понимали и любили его спектакли. В книжках про это написано и с юмором, и впрямую.

{332} Его вчуже мучила судьба тех, кого любовью и признанием при жизни обделили. Не знаю, попадались ли ему на глаза стихи, начинающиеся строкой: «Пускай меня простит Винсент Ван Гог»; это стихи Тарковского, я легко представляю их прочитанными голосом Эфроса:

«Пускай меня простит Винсент Ван Гог  
За то, что я помочь ему не мог…»

Тут же на странице, где в который раз речь о Ван Гоге, он радуется за Шагала: Шагал знает, как его любят.

Искусство радовало Эфроса не только само по себе, своей глубокой прелестью, — радовала еще и мысль о том, как счастлив человек, который умеет что-то делать в совершенстве. «Я люблю джаз и слушаю, как играет Малиган, Дездмонд 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. <…>

А главное, не приходится кого-то бесконечно убеждать в том, что нужно делать так, а не так.

Моя профессия на три четверти заключается в том, что нужно объяснять и уговаривать»[[58]](#endnote-57).

Искусство как область, где мастер полный хозяин самому себе, как область жизни особенной и свободной, как достаточно многолюдная и волшебно нетесная земля своих — это то, без чего художнику не прожить. От книги к книге видно, как «землю своих» помалу размывает; как свои устают быть своими. Подчас этот мотив обостряется и звучит как мотив предательства, но чаще — именно как мотив размывания.

Ранние спектакли Эфроса были пронизаны нежностью к самой материи жизни. С годами эта нежность пересыхала, находя для себя все меньше применений.

В «Продолжении театрального рассказа» есть страницы про «Утиную охоту» Вампилова, есть похвала бесстрашию, с каким Олег Ефремов играет Зилова. Есть чреда вопросов: «Что же это за пустота, которая так проедает душу, что возникает желание умереть? Когда и с чего она начинается, в чем ее первые проявления? И т. д. и т. п.

Если бы я был социологом или писателем, то стал бы изучать эту болезнь и фантазировать насчет того, как и отчего она появляется. Болезнь пустоты»[[59]](#endnote-58).

{333} Видевшееся тут Эфросу задание доступно режиссеру не в меньшей мере, чем социологу или писателю. Но Эфрос такого задания на себя не взял.

Его ум мог диагностировать эту пустоту — не столько болезнь, впрочем, сколько перманентное состояние. Его художественный дар от этого предмета-пустоты самоустранялся.

Художники с реалиями собственного существования и памяти играющие, фантазирующие все более увлекали Эфроса: тот же Шагал, тот же Феллини. Он чувствовал внутреннюю необходимость их праздничных причуд.

Сам он, однако, искал не столько праздничности, сколько радости.

Слово «радость» проходит по всем трем его книгам, это здесь слово важнейшее. Драматический сюжет трилогии, как она сложилась, — потеря радости и странствия в поисках ее.

Мотив тоски по радости прозвучал в первом же действительно значимом спектакле Эфроса — в спектакле «В добрый час!». В книжке «Репетиция — любовь моя» сказано, что там было главным по смыслу: «… тоска по еще не изведанной, еще не протоптанной кем-то заранее жизни». И доля разреженности, «когда как бы непроизвольно кроме одной мысли и одного чувства входили на сцену еще какие-то чувства и мысли»[[60]](#endnote-59).

«Тоска по лучшей жизни» — всякий помнит — зерно «Трех сестер» в постановке 1940 года. Но я сейчас не о том, как в молодом таланте преломился замысел уходящего гения. Те «Три сестры» высоко озвучили мотив наш собственный, тоску нашего поколения.

О том, как сцепляется актер и роль, как происходит это физическое сближение, как появляется на свет «Москвино-Фома» (словцо предложил на репетициях «Села Степанчикова» Станиславский), писали и прежде. До книг Эфроса, кажется, нельзя было увидеть, как происходит то же сцепление, прорастание режиссера в пьесу и пьесы в режиссера.

Вот рассказывается про что-то полужитейское, про собственную внутритеатральную маяту и про то, как в трудную минуту порадовала какая-то малость. «И я подумал тогда, как, собственно, каждому человеку требуется радость. <…> И поскольку мои мысли были в ту пору о “Ромео и Джульетта”, то я и решил, что и “Ромео и Джульетта” тоже, конечно, пьеса о радости. О чем же еще?!»[[61]](#endnote-60)

{334} На это предположение трагедия Шекспира на уровне слова, на уровне заложенного в стихе жеста с внезапной и глубокой готовностью отвечает: да. Режиссер сам себе не верит, насколько прав, проверяет по тексту: да. Вслушивается в то, как Ромео говорит: «О, жизнь моя!» И в самом деле оказывается, что это не просто привычное любовное выражение, как не просто привычное любовное выражение другой возглас: «О радость!»

Пройдет еще десяток страниц — тема вернется, уточнится. Радость — оттого, что встречаются двое, равно не принадлежащие «стае». Чужие остальным, они в чем-то тождественны. Вот эта догадка, что тождественны, что в самом деле «свои» по существу, и дает (как тут сказано) «эмоциональный магнетизм», напряжение радости.

Воображение работает на пересечении своей жизни и жизни героев. «Я представляю себе эту толпу безграмотных, полупьяных, жестоких слуг, стоящих между домами на маленькой площади. Они распаляют себя, самолюбиво гарцуют друг перед другом и ищут разрядки давящей их пустоты». А, вот когда еще возникло в книге это слово — пустота.

«Они ведут себя столь же низменно, как обычно ведет себя всякое уличное хулиганье. <…> Первобытное презрение к неприкосновенности личности»[[62]](#endnote-61).

О Ромео, о Меркуцио, о Бенволио. Сравнение с Гамлетом — «это были поистине интеллигентные молодые люди».

Они были «цветом нации <…> и потому им в той Вероне было трудно»[[63]](#endnote-62).

Еще сказано, что после того, как все случилось, Бенволио будет тяжело одному. А Лоренцо вряд ли сможет тут дальше жить.

… Книги Анатолия Эфроса — о театре. Они воздерживаются от того, чтобы открыться в своем качестве автобиографии. В момент их выхода в свет их так не читали. Когда-нибудь их так прочтут.

## Ирина Рудакова Точка зрения[[64]](#endnote-63)

«В день нашей смерти приходит ветер стереть следы наших ног на песке…» — эти слова звучали в спектакле Эфроса «Снимается кино». Театральные спектакли больше, чем {335} любое другое искусство, подобны песчаным замкам. Театр Эфроса исчез. Но, несмотря на мрачные слухи, оказались нестертыми пленки «Марата» и «Мольера». Правда, смыта «Буря»[[65]](#endnote-64) — ветер приходил. Однако телетеатр Эфроса уцелел — хотя по нему нельзя судить о мире его театра, лишь о мировоззрении. Ниже — всего лишь попытка предварительного и неполного анализа некоторых черт его поэтики.

Телетеатр Эфроса кинематографичен. Открытие ли для экрана переход с крупного плана на крупный после «Страстей по Жанне д’Арк»[[66]](#endnote-65) — это сомнительно. Но что для нашего телевидения, снимавшего общие планы театральных спектаклей неподвижной камерой, передающей точку зрения зрителя в первом ряду бельэтажа, открытием явилась подвижная камера, передающая точку зрения режиссера, — это бесспорно. Эфрос первым стал пользоваться на телевидении специфическим языком кино: крупным планом, съемкой с движения, необычными ракурсами, коротким монтажом, нерезкостью и т. д. Кинематографический язык в сочетании с материалом театра неминуемо выделил из средств последнего единственное, имеющее отношение к реальности физического мира, которой занимается кино, — актера; кинематографическое исследование действительности нашло свой предмет в человеке.

Телетеатр Эфроса чрезвычайно индивидуален, его легко узнать. Не только по очень долгим крупным планам. Но и по совершенно «необщему» выражению, которое приобретали на этих планах лица актеров. По смыслу крупных планов, до которого доискивался именно Эфрос. По свойственной его экранному действию природе драматического напряжения. По ритму. По тому, как начинались и заканчивались спектакли.

«Авторским» телетеатр Эфроса был не только в переносном смысле, но и чисто формально: в нем присутствовал автор-повествователь, вернее, созерцатель. «Авторство» содержится в способе изложения. Действие наделяется не собственным ритмом «единства», а внеположенным ему ритмом рассказа. В театре Эфрос избегал инсценировок, а на телевидении предпочитал ставить прозу, в которой рассказчик присутствует изначально (как в «Островах в океане» или «Страницах журнала Печорина»). В пьесы же и «коллажи» он фигуру рассказчика вводил по-разному: намеком (закадровое чтение {336} ремарок), впрямую («Борис Годунов») либо приемом очень сложным («Несколько слов в честь господина де Мольера»).

Многое в поэтике телетеатра Эфроса определялось, возможно, скудностью средств и особенностями «производственного процесса» Центрального телевидения. Но именно эскизность, фрагментарность обернулась самым существенным принципом этой поэтики. Рассказчик размыкает замкнутый мир спектакля, предупреждает, что мир этот — лишь часть чего-то большего, и за этой частью действительно обнаруживается нечто большее, чем просто завершенная история. В театре Эфрос не любил реплик в зал, а на ТВ обращение актера в камеру используется чаще, чем диалог. Причем частичность еще дробится внутри себя. Лагранж — это актер мольеровской труппы в роли врача из «Мнимого больного», он же — Регистр, летописец труппы, он же — автор пьесы о Мольере, он же — автор книги о Мольере, он же — актер, занятый в спектакле о Мольере, он же — актер Лев Круглый, который читает текст Булгакова как диктор ТВ. Часть пьесы Мольера, часть пьесы о Мольере, часть прозы о Мольере — всего несколько слов в честь господина де Мольера. Подобным же образом рассыпается центральный персонаж «Героя нашего времени» — на Печорина, лирического героя Лермонтова, автора-рассказчика и актера, читающего авторский текст. Опять-таки «Страницы журнала Печорина»…

Точка зрения не зрителя, а рассказчика позволяет последнему как бы покидать пространство за стеклом экрана, оказываясь у нас за спиной. Так, например, снят эпизод разговора героя с морским атташе в «Островах в океане» — в кадре только человек в морской фуражке, который произносит свой текст, глядя в камеру, но нет ни собеседника, ни ответных реплик. Либо же за наши спины переносится целое громадное и многонаселенное пространство — а на экране один Капулетти, который через наши головы обращается к своим гостям на балу. Режиссер все время надламывает оболочку театральной иллюзии, ее твердый небосвод, показывает лежащее «по ту сторону», саму потенциальную возможность «потустороннего». Может, потому так неожиданно сильно эмоциональное воздействие совершенно обыкновенного кадра в финале «Островов в океане», где Ульянов (Хадсон уже погиб) вдруг оказывается сидящим в телестудии за столом и, надев очки, начинает читать по книге: «Меня звали Томас Хадсон. Я был хороший художник» — вот уж, действительно, {337} «как души смотрят с высоты на ими брошенное тело». На оставленную часть души.

Актеры — и самые известные, и вполне неведомые — претерпевали в телетеатре Эфроса одинаково поразительную трансформацию. Эфрос снимал их лица как отдельные вселенные. Для многих из них работы в телеспектаклях Эфроса относятся к числу лучших ролей — для М. Ульянова и О. Даля, В. Гафта и А. Миронова, Л. Гурченко и А. Збруева, А. Трофимова и А. Петренко, Л. Круглого и И. Печерниковой, А. Попова и Л. Броневого. Нашему поколению уже не с чем сравнивать, но осмелюсь предположить, что и для Ю. Любимова роль Мольера относится к числу его лучших актерских работ. Многие из них сетовали, что Эфрос, снимая, не объяснял им, что именно надо сыграть. Но камере не нужна была их игра. Эфрос снимал их, как на заре кинематографа снимали «типажи» — не давая им возможности играть, но давая нам возможность всмотреться в человека. У других телережиссеров, позднее, подобные же долгие крупные планы в сочетании с «игрой» могли обернуться некой пошлой многозначительностью — поскольку там режиссеры знали заранее, что именно они хотели нам показать. Эфрос не знал; для него каждый человек, любой человек был носителем тайны, оболочкой бесконечности; он старался не ставить искусственных рамок тому, что по своей природе неисчерпаемо.

Об абсолюте может дать представление только фрагмент, о бесконечности — незаконченность. Может, поэтому Эфрос не ставил точек. Его финалы на ТВ — это медленные уходы камеры. Выплывает из тьмы Марат; уменьшается удаляясь Леонидик. Труп Мольера — конец, но после этого к нам поворачиваются лица его соратников, и долго, через паузы, нас просят уйти: «Спектакль не может быть продолжен! Разъезд, господа! Занавес!» У Эфроса не падал занавес. Если его в конце концов выпрашивали, то лишь затем, чтобы уйти за кулисы и начать снимать грим, ожидая, пока, показав нам продолжение зрелища, не уйдет сама камера.

Обрывом, точкой для Эфроса был кульминационный момент сюжета. Внешний ритм замедлялся там почти невыносимо, время комкалось, разрывалось, нарушалось. Его больше не было. Лица подплывали к стеклу экрана, как рыбы к стеклу аквариума; на тексте Печорина: «Впрочем, на шести шагах промахнуться трудно…» — фокус, как в рапиде, переходил с его лица, с прозрачного глаза на ствол воображаемого {338} пистолета, на черный зрачок воображаемого дула. И кадр, и реплика повторялись снова и снова. Дойдя до пика, действие срывалось в нечто ему внеположенное. Сюжет с вершины делает шаг вниз, Эфрос делал шаг вверх. Его повторы сродни «вечному возвращению», но возвращался он к линейному отрезку, к оборвавшемуся развитию; вглядывался в излом, пытаясь увидеть, что сломалось и куда продолжалась бы линия. «Ты любишь, ты скоро вернешься…». Или: «Ну пускай что-нибудь случится…» Или же — самое главное: «Конец твоего мира приходит не так!..» Этот конец Эфрос снова и снова пытался поймать в фокус — конец света, который давно наступил и теперь будет длиться вечно. Плавающий замедленный ритм, ритм сосредоточения и созерцания, расплывающийся и вновь собирающийся фокус концентрации и медитации обозначали наличие тайны, которую растолковать нельзя, только смотреть и надеяться, что невидимое откроется зрению. Статичные по форме, по смыслу, эти планы были полны головокружительного движения: взгляду, обнаружившему, что небосвода не существует, небеса открываются, как «устрашающая сфера, центр которой везде, а окружность — нигде», как бездна, сквозь которую он с ускорением свободного падения устремляется на поиск чего-то, на чем смог бы остановиться.

Попытка увидеть и показать невидимое у Эфроса очевиднее всего именно в телетеатре — искусстве наглядного.

Его интересует психология без быта. Это психологический театр в прямом смысле слова, поскольку психика и психология — не одно и то же. Театр изучения души. Театр исследования души. С нее начисто сдута «жизненная пыльца». Эфрос тосковал по объему, но объем — это «дело тел», а не душ. Тосковал по ясности — но ясному зрению доступны только очертания поверхности. Возможности души, конечно, обусловлены чем-то изначально, но Эфрос извлекает их из конкретного контекста, помещает вне среды. Он как бы готовит чистый препарат, пользуясь камерой, как микроскопом, экраном — как предметным стеклом. Для него нет принципиальной разницы в том, что он ставит — Шекспира или Арбузова. Природа человека, рассматриваемая сейчас, не зависит от литературного материала; сюжет — вариант пути, который проходит душа, но природа конфликта — универсальна.

{339} Классика пользовалась предпочтением постольку, поскольку ее бытование в культуре, с одной стороны, создавало устойчивую традицию понимания, с другой стороны — определенную расшатанность жестких рамок интерпретации за счет множественности их, наложившихся одна на другую в процессе. Второе — помогало, а первое — провоцировало на поиск новой интерпретации, своей неожиданностью делавшей более наглядным итог: обязательность и убийственность выбора. Неожиданность интерпретации как бы и была самоцелью — именно в ней содержалось творение, жизнь художника. Конец же — каким путем к нему ни иди — оставался тем же: не поддающимся ничему, кроме созерцания.

Основная коллизия для Эфроса — не внутри жизни, а между жизнью и абсолютом. Ипостаси их весьма многообразны и не фиксированы жестко: свобода и власть, творческий дар и насилие, любовь и смерть, наслаждение жизнью и долг, воля и предопределение. Но самыми существенными представляются два момента этого мировоззрения: первое — трагическое ощущение жизни как выбора между разными вариантами смерти и второе — метафизическое ощущение конца как бесконечности и тем самым как цели бытия. И каждый пласт жизни, каждый вариант выбора, который попадал в поле зрения режиссера, обнаруживал в себе оба момента. Своего Печорина Эфрос наделяет тоской по *вечной* жизни («… вечно любить невозможно…»); своего Дон Жуана — ощущением бессмысленности жизненных норм, потребностью разрушать, дабы убедиться в том, что существуешь.

В «Марате, Лике и Леонидике» героям дана возможность выбрать дважды. Там «хороший конец», поражение выносится за скобки; однако обозначены и скобки, и наличие иного, истинного текста двумя фразами, которые произносит рассказчик в начале и в конце: «То ли сказка, то ли притча, то ли быль…» Безусловно, сказка — рождественская, разыгранная под елкой. Сюжетное пространство замкнуто и защищено извне, сконструировано искусственно. Комната, в которой проживают жизнь герои, выгорожена в холодном космосе; игра планов, которую дает на кинопленке театральный черный бархат и театральный локальный свет, помещает освещенный «пятачок» в бесконечную пустоту. Ладонь рассказчика мягко выталкивает из нее вернувшегося к своей принцессе Марата и так же мягко вынимает Леонидика, который, удаляясь, превращается в куколку. Переход на общий {340} план у Эфроса обозначает не затерянность души в пространстве, безличном и чужом, а превращение ее в соразмерную маленькому пространству телеэкрана игрушку, дальнейшим существованием которой распорядится добрый кукловод. Как раз крупный план оставляет героя один на один с абсолютом, именно здесь рассказчик не манипулирует душой, а сам ждет от нее открытий. В «Марате» же сделано все, чтобы герои были счастливы, но конец его — не праздник, потому что нельзя пойти одновременно и направо и налево.

В «Мольере» Эфрос пробует достроить к своей обычной линейной структуре третью часть — «воскресение» героя, выводя эту часть на самую внешнюю границу рассказа, придавая ей черты обрамляющей новеллы. Про любовь он поставил сказку, про искусство — игру.

Настоящий конец «Мольера» — это долгие просьбы о занавесе. Здесь в текст встраивается практически единственная в телетеатре Эфроса, но зато постоянная метафора — метафора очень яркого света как конца. Лица Муаррона, Лагранжа, Риваль мучительно морщатся, глаза обращены туда же, куда адресуется просьба, — к слепящему их источнику света. А когда занавес опускается (вернее, поднимается), мы видим за ним уютный хаос закулисья, где разгримировывается труппа — не труппа Мольера, сыгравшая «Мнимый больной», а труппа, которая играла «Всего несколько слов…» в его честь и продолжает это делать. Это и есть воскресение — торжество творческого дара, оправдание гения, утверждение, что от распада спасает бессмертие художника — единственное, не заставляющее «холодеть на солнцепеке». Но жизнь перед занавесом, на сцене — реальнее, чем то, что ее породило. В ядре спектакля, в последней матрешке его многослойного сюжета, в конце иглы, содержащем Кощееву смерть, — фигуры Дон Жуана и Сганареля, творение Мэтра, в котором не имеется никакого воскресения, в котором безверие и возмездие обладают одним знаком, и векторы их одинаково указывают в пустоту. В «Мольере» Эфрос убирает мотив кровосмешения как причину немилости короля, оставляя только одно обвинение: «Вы — безбожник!», трактуя вольное искусство как вольнодумство. Но вольнодумство Дон Жуана оказывается его действительной виной. Сложная гармония планов, сюжетных уровней, образных лейтмотивов «Мольера» уравновешена постольку, поскольку жизнь принимается равной творчеству, то есть игре, участники которой одновременно {341} ее и творцы. Но в самом ее центре — нестабильное ядро, обнаруживающее тенденцию к распаду, которое в цепной реакции потянет за собой все оболочки.

Бессмертие гения — единственное, что в открывающемся глазам режиссера мироздании способно хоть отчасти противостоять «неубывающей энтропии». Но даже здесь надежда на победу принадлежит не человеку, а художнику, то есть не целому, а части.

Естественно, что для художника ценность жизни — культура. Нарушение этикета равнозначно убийству. Насилие — это растопыренная пятерня, которую Капулетти сует в лицо Тибальду; безверие — пятерня Дон Жуана, которой он тычет в глаза слуге. Жизнь человека имеет смысл, пока он имеет лицо. Лицо — неприкосновенно. Нарушение нормы не оправдывается ничем. Никакое обаяние не скроет проступающее в глазах Грушницкого — Миронова тоскливое подозрение о собственной несостоятельности. «Я себя презираю» — это у него не фраза. В зрачках же Печорина — осколки ледяного зеркала Снежной королевы, ожидающей, когда мальчик Кай сложит слово «вечность». Этот лед не может быть растоплен мгновенно вспыхнувшим оживлением перед предстоящей схваткой с реальным врагом.

Драма Печорина — та же, что и Дон Жуана: все — ложь. Вот, казалось бы, благороднейший источник социального протеста. Но нет — перед нами снова бесы отрицания и уныния, «познания и сомнения», пораженные бездействием. Движение в «Печорине» — исключительно движение камеры: свободная воля, осведомленная о бессмысленности сопротивления, останавливается и следит, как вокруг нее меняется пространство. «И мы пустились!..» — сообщает Печорин, но не вальсирует. В погоне за Верой с места срывается пространство, и бешеное его движение оставляет героя неподвижным; он ждет, когда пространство снова сложится вокруг него все в те же формы, заполнится все теми же лицами, и только тогда медленно пройдет мимо никуда не уехавшей Веры, произнося: «… а вечно любить невозможно».

Герои Эфроса негероичны. Их единственная задача — остаться жертвами жизни, не превратившись ненароком в палачей. Их выбор — вынужден, их усилие — усилие устоять. Они чужие на том празднике жизни, который затеяли 60‑е годы. Там правил культ таланта и интеллекта, там отчаянно самоутверждалась и исповедовалась в чем попало личность, {342} там откуда ни возьмись понабежали лихие и раскованные хозяева жизни и бригантины подымали паруса. Блеск и торжество закончились скоро, концепция избранности отмирала с трудом. Она, собственно, и не отмерла, просто триумфы и праздники переродились в агрессию, освободители — в завоевателей, способ же общения с мирозданием остался прежними — экстенсивным. Метод Эфроса — интенсификация, сужение поля, сужение средств, лабораторный сосуд и микроскоп. Метод чеховский, причем не столько чеховской драмы, сколько чеховской прозы.

Эфрос и Хемингуэя — идола «хозяев жизни» — поставил как Чехова, что легко позволялось идентичной природой конфликта: конфликта героя с внеличным течением жизни, делающего бессмысленной борьбу, но необходимым — противостояние.

В «Островах в океане» конец света наступает так, как обещал Элиот: «не со взрывом, а со всхлипом». Именно эта беззвучность обнаруживает предельное увеличение масштаба губительной силы, которой для уничтожения человека надо лишь чуть-чуть, совсем слегка задеть его. Героизм же человека лишь в том, чтобы быть к этому готовым. Сюжет «Островов в океане» — утрата человеком своего мира; драматическое напряжение в том, как, оставаясь один, он все-таки остается собой. Пространство, которое распахивается за спиной Хадсона, — это его будущее; все, кого он утратил, — прошлое. Настоящее — он один, но чтобы лишить его этой опоры, его надо убить. То есть — для Эфроса — уничтожить самое время. Захлебываясь в предвкушении результата, бармен заказывает художнику картину: «Смерч!.. Нет, два смерча!.. Зачем мелочиться? Том, давайте мы с вами нарисуем конец света в натуральную величину!» В зрачках заказчика стекленеют оглушительные и грандиозные видения мировой катастрофы. Художник же щурится, потому что видит тот конец света, который уже наступил, — видит залитую солнцем веранду и мальчика с почты, который протягивает телеграмму и тихо говорит: «Мы очень сожалеем, сеньор…» И повторяет: «Конец твоего мира приходит не так…» — приходит почти беззвучно.

Мир совсем беззвучно умирает в последней телевизионной постановке Эфроса «Ромео и Джульетте». В финале балета Бежара «Ромео и Юлия» на место пары любовников, скошенной автоматной очередью, вставали две, на место двух — четыре. {343} Любовь торжествовала, демонстрировала свою неистребимость, свое неотменимое превосходство над небытием. У Эфроса же подобным образом поставлена сцена общей драки, где пары сцепившихся противников бесконечно множатся, где бешеное вращение камеры стремится вместить в окоем экрана весь мир, пораженный заразой самоуничтожения. Бесконечное множество одинаковых поединков, в каждом гибнут оба врага. Пара же любовников у Эфроса — вообще последняя на свете, их любовь исключительна только тем, что невероятно вообще само ее возникновение; и этот бледный росток, чахлый стебель — единственное, что некоторое — недолгое — время удерживает скрепы, не дающие поглотить пустеющую землю.

В «Ромео и Джульетте» Эфрос снимает сам абсолют. Фон спектакля — чистый свет. В его слепящей близости жизнь — химера, белое облачко пара, тающее на глазах. Ее пространство размещено не на плоскости, фундамент которой — земная твердь, а по вертикали, на истонченной до скелета конструкции типа строительных лесов, чьи площадки, ступени, колодцы пронизаны светом, проникающим отовсюду, открыты взгляду под любым углом, развернуты в обратной перспективе всевидения. «Ромео и Джульетта» — «белый балет» Эфроса, балет парения, наваждений и тумана, балет чистых сущностей. Герои анонимны, одинаковы, безличны. Нет «Как голубя среди вороньей стаи…», вся стал голубиная, вся молодежь — равно обречена. Зато полностью сыгран монолог о королеве Маб — монолог о стихии сновидения, разыгранный в пластике сновидения, в сновидческой среде. Как сказал поэт, в настоящих трагедиях «умирает не гордый герой, но по швам треща от износу кулиса». В «Ромео и Джульетте» умирает сама зыбкая, истончившаяся, прорванная ткань бытия, материя жизни. «Жизнь есть сон», с ней легко расстаться, дорога «кажется совсем нетрудной». В ослепительном тумане растворяются юные герои, сотканные из вещества того же, что и сны.

Бесконечность не открывается, а приближается, поглощая вехи, отмерявшие и отодвигавшие ее. Свет огибает только фигуру отца Лоренцо. Этот персонаж — не лицо, а именно фигура; его снимают средним планом, ему свойственно собственное движение, жест и шаг. Он — единственный герой, способный вступить с вечностью в диалог; он плетет заговор против абсолюта, строит интригу, бросает вызов. В белом мире, {344} обреченном на исчезновение, он намеревается укрыть от света слабый росток земной любви, защитить продолжение жизни. Для Лоренцо небеса не пусты; он видит личного Бога, знает его замысел, имеет с ним завет. И когда терпит поражение в своем противостоянии, он не исчезает сам.

Всегда есть соблазн трактовать последний спектакль как итоговый, а итоговый — как указывающий выход. «Ромео и Джульетта» не разрешает постоянную для Эфроса коллизию — противоречие между жизнью и абсолютом. Интрига Лоренцо лишь ускоряет гибель. Мир «Ромео и Джульетты» — мир, пораженный идеей о несовершенстве творения вообще.

Камера отворачивается от лица Лоренцо и продолжает вглядываться туда, куда герою, наделенному верой, всматриваться уже нет нужды: он видит. Может быть, он увидит новое небо и новую землю. Может быть, его противостояние бесплодно. Но он переживает конец света как этап, он сохраняет свою цельность в борьбе за право на творение. С одной стороны, эта борьба остается почти кощунственной, смыкается с богоборчеством. С другой стороны, это — единственный доступный художнику путь спасения души.

## Михаил Гуревич Пространство и время человеческого существования[[67]](#endnote-66)

Панорама. Все за столом.

Сергей: «И как бы человек ни петлял…» — дальше неразборчиво.

*Монтажная запись фильма  
«В четверг и больше никогда»*

«Неужели у меня нет <…> “идеального” зрителя или читателя? <…> Повез маму, которая однажды упала на улице, к врачу. Этот врач-травматолог оказался человеком до чрезвычайности деловым, точным и приятным <…> Когда мы уходили, я пригласил его в театр. Как-то вечером, когда я уже забыл про все это, раздался телефонный звонок. Оказалось, что доктор только что пришел с моего спектакля. Из его короткой благодарности я понял, что он взволнован. Это было прекрасно.

Нет ничего лучше, чем признание твоей работы совсем незнакомым человеком»[[68]](#endnote-67).

{345} Начинать статью с выражения личной признательности художнику за пережитое волнение — ныне не принято. Однако я хотел бы остаться в этой работе о старом фильме в позиции критика — «первого смотрящего»; и тогда именно мотивы выходят на первый план: не хочу скрывать — я был взволнован увиденным. И в первый раз, и в пятый.

Об этом стоит сказать хотя бы потому, что уже тут — оценка и условия для суждения. «Эмоциональная критика» сейчас не в чести, пересказ своих ощущений, стенограмма взаимодействия с художественным текстом кажутся архаикой. А так бы хотелось предварить разбор фиксацией «точек волнения»: того, что запомнилось, стоит в глазах — знаком, эмблемой открывшейся сути, почти что и заменяющей ее в хозяйстве памяти.

Ну хоть вот это: далекий дом перед лесом, в краткой панораме — будто оглянулись, чтобы запомнить уходя; покатый луг в разнотравье, увиденный разом и общо и подробно; долгие планы, удаляющаяся и приближающаяся камера — коридор, балкон, город. Рассеянный свет, неуловимо меняющийся, то сгущенный, то разреженный; словно бы «пустая», гулкая фонограмма — и два‑три музыкальных взрыва, рвущихся из немоты. Ощущение двоится: прозрачная четкость деталей, эпизодов, попутных микромыслей и чувств — и дрожащая зыбкость целого. Поначалу — томительная неуловимость, невыразимость итога; близкая, но не дающаяся в руки тайна. Но уже в следующий миг — пусть еще не понимание, но ощущение смысла, *предчувствие истины* — с тем и можно было выходить додумывая, вспоминая.

Признаюсь в главном из «параллельных» (по слову самого Эфроса) ощущений фильма «В четверг и больше никогда»: чувство неустроенности человека, неукорененность его в божьем мире и незащищенность от себя самого.

«Мои фильмы были театральными, но в каком-то убогом смысле слова. Я не очень их ценю. Быть может, уважаю только один…»[[69]](#endnote-68).

Нет оснований не верить этой самооценке. «В четверг» — лучший, главный фильм Эфроса. Снятый в 1977 году почти в середине пути, он волею судеб оказался и последним. В некотором смысле это и «единственный» его фильм, работа, по которой мы можем судить об отношениях театрального и телевизионного режиссера с кинематографом.

{346} Предшествовали «Четвергу» три картины: «Шумный день» (1961), «Високосный год» (1962), «Двое в степи» (1963). За последней, расцененной в общем мнении как неудача, последовал четырнадцатилетний перерыв. Так что в середине 70‑х Эфрос входил в кино практически заново, как «человек со стороны», достаточно авторитетный для киноначальства и для профессионального клана, но лишь своими «сторонними» достижениями. Эти обстоятельства многое объясняют если не в самом фильме, то в его судьбе.

По свидетельству Андрея Битова, замысел, впоследствии отлившийся в киноповесть «Заповедник», возник еще в середине 60‑х и всплыл в памяти как возможная тема для сценария в начале 70‑х. В июне 1974‑го Третье творческое объединение «Мосфильма» приняло сценарную заявку А. Битова «Заповедник» («Поздний ребенок»). К концу 1975 года студия принимает многократно переписанный сценарий и выражает намерение поручить постановку режиссеру А. Эфросу. К лету 76‑го, после очередной серии доработок по замечаниям всех последующих инстанций, сценарий принимается окончательно. К концу года готов и утвержден режиссерский сценарий и фильм запущен в производство. Натурные съемки проходят весной-летом 1977 года, уже в октябре фильм сдается «на двух пленках». В ноябре он обсуждается на худсовете студии; разрешительное удостоверение № 2422/77 отдела контроля за кинорепертуаром — к «демонстрированию в пределах СССР, для всякой аудитории, кроме детей младшего и среднего возраста, без срока» — подписано 9 декабря.

Нельзя сказать, что все стадии производства картина проходила совершенно гладко, претензий и поправок было достаточно, но, надо полагать, не больше обычного. Так что производственная судьба фильма внешне выглядела достаточно благополучно; во всяком случае, в рамках обычных для практики тех лет сроков и нравов.

17 января 1978 года — премьера в Доме кино. Однако в прокат первые тиражные копии выходят только через год. И сразу же после нескольких премьерных показов в январе 79‑го фильм практически снимается с экрана. Большую часть тиража останавливают уже в производстве и более никогда не печатают. Официального и полного запрета, однако, нет, и вскоре фильм просачивается на «третий экран», потом изредка мелькает в клубных и закрытых залах; еще через год {347} появляется дамке на ТВ — республиканском, в Латвии. Окруженный флером «запрещенности», фильм даже при мизере копий и стесненных условиях проката доходит все-таки до известного зрительского слоя (как выясняется впоследствии, к вящему удивлению прокатчиков, по количеству зрителей на копию имеет даже некоторый коммерческий успех, дающий формальное право на дополнительный тираж — этого, однако, не последовало до сей поры); но, скажем со всей справедливостью, событием — общественной ли, кинематографической ли жизни — не становится.

Что было причиной официальной немилости — только ли политический скандал вокруг альманаха «Метрополь»[[70]](#endnote-69), в котором участвовал Битов, чьи-либо счеты с самим Эфросом или запоздалое цензорское прозрение, — судить с уверенностью не берусь, это предмет особых изысканий. Сейчас для меня важнее иное: в отличие от других фильмов сходной судьбы «Четверг» почти не вписался в «подпольную» историю советского кино, не остался в активной кинематографической памяти, хотя бы кулуарной. Не случайно, что и теперь, в эпоху «возвращений», в общем порыве реабилитации и страстной пропаганды всего, пребывающего прежде под спудом, эта «полузапрещенная» лента снова не оказалась на волне. Ее показали на вечерах памяти режиссера в Доме кино; один или два раза в Кинотеатре повторного фильма; на «музейных» сеансах в Киноцентре — и все… Спустя десятилетие главный фильм Эфроса остается практически неувиденным; его высказывание — нерасслышанным или непонятым.

Эфроса позвали в работу, не опираясь на его бывшую «киношную» репутацию. Нет, звали режиссера «Женитьбы» и «Вишневого сада», создателя своего телетеатра — «Годунов», «Мольер», «Печорин» уже были поставлены. Ожидание если не «нового», то «странного» кино было запланировано. Когда же оно явилось, оказалось неузнанным. Эфрос словно бы не оправдал ожиданий. Что-то в его фильме царапало и мешало принять, что-то выбивалось из правил хорошего тона, но, кажется, недостаточно выбивалось. Будь фильм более «непохожим», выбивайся он из приличий чуть резче — наверное, скорее был бы принят…

Прессу фильм имел достаточно большую, критику — минимальную. Замысел был замечен, за съемками следили, предварительными «узкими» просмотрами тоже не пренебрегли; и свою долю предпрокатного паблисити фильм получил {348} если не по первому разряду, то и далеко не по последнему. А вот с собственно критическими отзывами дело обстояло куда сложнее. Проскочила пара оперативных газетных рецензий; откликнулась (удивительно!) пресса провинциальная, но не киноиздания — главная «референтная группа» хранила молчание.

Понятно, что на полузапрещенный фильм рецензии особо не заказывались, а следовательно, и не писались. Но дело, полагаю, не только в запрете. То немногое, что все-таки появилось в печати несмотря на все привходящие обстоятельства, отчетливо свидетельствует об искреннем неприятии или добросовестном непонимании. Судить об этом можно как по рецензии, например, Ю. Смелкова (критика, отметим, театрального — удар, так сказать, со своей территории), так и по отзыву В. Демина, появившемуся сравнительно скоро, если учесть издательские темпы, в «Кинопанораме» № 3 за 1981 год. В обширном проблемном обзоре эфросовскому фильму была посвящена отдельная главка под заголовком «Взорванная тишина заповедника». Это оказалось практически единственным следом фильма в «магистральной» кинокритике.

Ю. Смелков танцует, как тому и положено, от своей печки — театра: «Персонажи <…> трактованы режиссером с той же мерой условности, что и в театре. Однако здесь это создает обратный эффект: вместо того, чтобы приблизиться к нам, они отдаляются от нас. Отдаляются в изящный, красивый, поэтичный кинематографический мир и… становятся малопонятными и нередко малоинтересными»[[71]](#endnote-70).

В. Демин идет тоже от «своего», противоположного, полюса — от кинематографа: «Камера для него (Эфроса. — *М. Г*.) — не путь к фотографической протокольной фиксации того, что можно выдать за факт. Нет, он использует этот инструмент для создания особой магической реальности, куда мы, зрители, можем войти, лишь отряхнув ноги у входа. Не этот луг, такой знакомый всем, здесь живущим, а бескрайнее зеленое пространство, и не деревенская девушка в обычном платье, а сама anima, душа человеческая, в наимоднейшем костюме из театрального реквизита <…> Чем больше усердствовала группа в изысках антифотографического, нежизнеподобного кино, тем бледнее и беспроблемнее становился стерженек рассказа — так неизбежно упрощается и уплощается психологическая драма, превращаясь в либретто для оперы»[[72]](#endnote-71).

{349} … Претензии, как можно видеть, прежде всего к *языку*, к его странности, «незаконности» — то есть к *форме*, для многих, как видно, непроницаемой, не позволяющей проникнуть сквозь ее паутину.

По мне же, сегодня киноязык Эфроса выглядит не только вполне профессиональным, а рафинированным, собственно *киноязыком*, пророчески современным и таящим еще скрытые потенции. «Нельзя говорить, что язык кино понятен всем. Нет, он только всеми легко усваивается», — заметил Шкловский еще в 26‑м году[[73]](#endnote-72). Добавим, усваивается со временем, с накоплением опыта, с размениванием золота единичных открытый на медь общепринятой практики.

Впрочем, бывали и исключения. Некорректно вроде бы брать в союзники «заинтересованное» мнение, но здесь особый случай: Олег Даль — более чем строгий оценщик собственных работ и особенно режиссерского «целого», вечно недовольный собой и своими режиссерами; вообще и всегда скорее несправедлив, чем снисходителен. Но по поводу «Четверга» он в дневнике, к записям, фиксирующим большие сомнения в работе, специально приписывает чуть позднее: «Видел материал. Хорошо!!! Это кино… Ассоциация чувств и видений». А после премьеры свидетельствует еще оределеннее: «У одних раздражение, граничащее с ненавистью. Мое: настоящая фильма. Такие фильмы делают талантливым мир. Талантливый мир! Редкость»[[74]](#endnote-73). Право слово, это пристрастное мнение дорогого стоит.

Однако вернемся к нашей критической полемике. Дилемма обозначена; разберемся по порядку.

Для начала — с «непрофессионализмом». Эфрос, похоже, и впрямь нарушает главный канон профессии: он попросту не исповедует принцип «разных монастырей»: «Никакая “специфика” не должна быть узкой. Зачем эта узость?! Она нигде не хороша, ни в кино, ни в театре. Можно самые разные стили соединять в кино, можно кино соединять с театром, важно — ради чего, важно лишь конечное совершенство»[[75]](#endnote-74).

В том и проблема — в ограниченности или осмысленности «соединений».

Главная из претензий, как можно было убедиться, в ненатуральности, декоративности как поведения актеров, так и кадра, картинки. Но такая оценка зиждется на очень узком понимании «театральности» и «кинематографичности».

{350} Настойчивые уличения в театральности точно маркируют как бы общую «стилевую веру» советского кино второй половины 70‑х — эпохи «нового прозаизма», «прямой социальности» и т. д. Эфрос в своих ориентациях не то чтобы анахроничен (то есть по точному смыслу — *вне-временен*), но скорее ощущает себя в «большом времени», в широком контексте глобальных подвижек художественных категорий и вкусовых правил. Говоря (в одной из самых последних своих статей) о фильмах итальянского неореализма, он выделяет курсивом: «*Это теперь я думаю о высокой театральности, то есть выразительности этих фильмов, а тогда я восторгался их антитеатральностью, то есть полной правдой*»[[76]](#endnote-75).

Замечательна беглая поговорка как о самоочевидном: театральность — то есть выразительность. Тут выход за рамки вышеозначенной дилеммы — на самом-то деле ложной. Сдвиг акцента — с примата верности на доминанту выразительности — означает глубинное изменение задачи: не «отобразить» бытие сколь угодно «аналитически», «проблемно», или грубо пропагандистски, или тонко проповеднически, но, придав ему некое художественное качество, сделать самое бытие выразительным.

Посмотрим по мелочам и деталям, однако не случайным.

Не «обычное платье», а «наимоднейший костюм из театрального реквизита» — не без язвительности противополагает Демин. О том же говорит и Смелков: «молодой человек в белых джинсах и бархатном пиджачке»; девушка в глуши «щеголяет в чем-то весьма модном, и даже старик Иван Модестович облачен в какую-то кофту, весьма, конечно, напоминающую рубище, но модной вязки, и шапочка на нем соответствующая; стоит добавить сюда еще кожаный пиджак директора заповедника». Что ж, и Битов свидетельствует: его это тоже коробило — поначалу: «Костюмы были слишком хороши…»[[77]](#endnote-76) Тут важна реакция Эфроса на это и подобные замечания: какое это имеет значение?.. Реакция шоково неприемлемая для профессионального сознания, исповедующего веру в подлинность детали как главной гарантии истинности в кино; однако реакция, характерная и естественная для исповедующих иную «правду» — и, соответственно, иную эстетику.

{351} Для Эфроса действительно не столь важен «парок над картошкой» — равно как и подобного же толка мелочная точность актерской игры, традиционно мотивированная определенность психологического рисунка (на что тоже, не сговариваясь, обращают недоуменное внимание рецензенты). Ему необходима другая точность. Он слишком хорошо знает, что выделенность человека, идущая от модного костюма или от внешних проявлений, жестко мотивированных условиями существования, стушевывается со временем, уходит; это — поверхностная выделенность. И сейчас мы, право же, не замечаем расписную майку Вари или клешеные джинсы Сергея — мы видим ломкую юную пластику Глаголевой и небрежную элегантность Даля; а за этим: естественность одного человека — и масочно-деланный дендизм другого. Не бытовую, но стилистическую функцию детали, знаковое видение антуража, наконец, «абстрактный психологизм», свойственный его спектаклям, особенно данного периода, — эти свойства Эфрос стремится тактично привить кинематографу. «Театр» и «кино» как будто намеренно сталкиваются внутри одного эпизода, в монтажном стыке, в непосредственном соседстве ракурсов или актерских движений.

Приезд молодого героя в заповедник. На берегу реки, у лодки двое, Сергей и Харитонов, егерь. Долгий, как будто бы вставной эпизод, этакая психологическая интермедия на авансцене перед занавесом — в преддверии основного места действия, в предчувствии главных событий. Сергей рассказывает историю-анекдот, Харитонов слушает, лишь невнятным хмыканьем обозначая внимание. Камера держит в поле зрения обоих, вместе и попеременно, подчиняясь лишь внутреннему ритму. Рассказчик откровенно играет на грани эксцентрики, намеренно расцвечивая историю, а главное, *подавая себя*. Краски у Даля — пожалуй что, театральны, для кино почти чрезмерны, если не учитывать или не понимать их сверхмотивировку: игра в игру. Егерь, напротив, более чем естествен в своем по-деревенски вежливом полувнимании к экзотическому анекдоту, его актерские краски вполне нейтральны и подан он почти невыделенно — если угодно, антитеатрально. Но в самом стыке — не сознательный ли умысел, не запрограммированный ли смысл? Ведь такая «авансценная» интермедия пусть не прямо, однако и вполне недвусмысленно предвосхищает главные коллизии, {352} те, что вот‑вот откроются контрастом стилистически агрессивной игры и естественно-нейтральной жизни.

Разные регистры условности, театр и кино, в фильме Эфроса постоянно перетекают друг в друга, готовые поменяться местами и оценками. Этому почерку, этому языку свойственно сложное, изменчивое отношение к реальности.

Вот еще один эпизод, симметрично первому отнесенный к предфиналу, — «видение» Екатерины Андреевны. Сон, отнюдь не буквальный, но откровенно фигуральный: предсмертная греза, полубред слабеющего сознания — то ли взятый как клинический факт, а то ли чисто условный, *авторский* ход, без особых объяснений раздвигающий рамки прямой достоверности.

«Внутреннее зрение» умирающего человека не перебирает страницу за страницей, как положено, как велит литературно-кинематографический штамп, не вспоминает *далекое*, а, напротив, как ни странно, воспроизводит ближайшее, сегодняшнее — и более чем неожиданное для такого случая. Видение это практически повторяет не что иное, как один из предшествующих эпизодов фильма — сцену «общей фотографии». Тем самым определенно указывается на непроходную, возможно, ключевую ее роль. Присмотримся: да это ведь тоже своего рода видение! — пусть не явное, метафорически собирающее еще не преображенную реальность в фокус условности. Ритмической драматургией, мизансценированием, музыкальным строем нормальное, бытовое действие на ходу преображается почти что в *действо*; камера то охватывает и фотографа, и его натуру, то держит в поле зрения лишь фотографирующихся, но еще в движении, не совмещаясь с собственно фотографией. Совмещение тут не механически-формальное, но лишь смысловое, лишь силой подтекста и аурой съемки совершаемое. Оно окончательно фиксируется простым и резким ходом — закадровым голосом Сергея: «Посмотрите! Они идут, они идут к нам. Вы посмотрите, как они идут!» — репликой на торжественный «выход», на удивительное шествие стариков, одновременно величественное и жалкое, забавное и печальное. Голос сына здесь и впрямь закадровый, он звучит откуда-то извне, из другой реальности, он комментирует реальность сиюминутную, но чудится, уже знает все итоги… И недаром эти же кадры появятся в фильме еще раз, уже после смерти матери, в финале — перед закрытыми глазами одиноко уезжающего Сергея; и это {353} тоже будет «предсмертная греза» — почти бессознательное воспоминание о том, что только и должно назвать жизнью.

У Эфроса в роли «видения» выступает нечто, по логике вещей ему противоположное, — фотография, парадоксальным образом осмысляемая. Ее первичный смысл, изначальное предназначение — безусловно чистая фиксация объекта, реализм в буквальном своем значении; в фильме она — аналог «превращенного» зрения, субъективного взгляда. И момент обнаженной условности. Фотография осмыслена как этакий ирреальный стоп-кадр, нарушающий течение времени и событий, переводящий их в другое измерение. Сугубый фотореализм и фантасмагория видений тоже оказываются взаимообратимыми.

В смысловой драматургии фильма фотография присутствует, развертывается еще и как сквозной мотив, своего рода «тема»: от семейного альбома, сохраняющего лица, облик предков, родственников, — до самого фотографа, персонажа во плоти, вроде бы периферийного, но важного. Акцент на фотографии обнажает, как мне представляется, момент авторской рефлексии — по поводу самого кино («движущейся фотографии»), самой его способности запечатлеть текущую материю жизни.

В эфросовском исповедании веры в отношении кино есть еще один существенный момент.

«Феллини строит свои картины так, что каждый кадр есть *образ*. <…> Пространство, мизансцена, выбор лиц, сочетание красок — все есть художество, и оно, это художество, уже само по себе волнует своим совершенством. Содержание, сюжет, все взаимоотношения людей — все выражается через блестящее своеобразнейшее видение. <…> Нет ни одного чисто служебного, *делового* кадра, необходимого лишь для сюжетной или смысловой связки».

Разумеется, продолжает Эфрос, так работает не один лишь этот режиссер. Но если у других образность часто *вымучена*, то у Феллини — «она легка, она просто его естество. <…> Просто он художественен сам по себе и не художественным быть не может, точно так же, как другие при всем желании не могут быть художественными. Их раскадровка, их съемки, их ощущение пространства и мизансцен, их понимание действа — чисто деловые»[[78]](#endnote-77).

По сути дела, здесь все то же противопоставление выразительности и правды, театра и кино (с поправкой на условность {354} этих понятий в нашем контексте). Но любопытно: то, что в театре для Эфроса очевидно, само собой разумеется, не требует особых доказательств, — по отношению к кино приходится как раз объяснять и доказывать, апеллируя к великому авторитету художника, чья практика не может быть общим мерилом. И режиссеры, и киноведы могут привести массу примеров художественности, покоящейся на совсем иных основаниях. Да и сам Эфрос о том постоянно помнит. Но противопоставление «дела» и «искусства», «служебного» и «выразительного» для него столь важно, что он позволяет себе выглядеть как бы наивным в своей апелляции.

В исповедании профессиональной веры Эфрос явственно обороняется от всех возможных посягательств на творческую волю и индивидуальность.

И в фильме он следует своему кредо эстетической свободы во имя художественной правды.

Покойная река и песчаный берег, поле, лес… Дом, увиденный подробно, обжитый камерой и снаружи и изнутри; столы перед домом; баня, шалаш, зверинец. Полуслучайный набор лиц, встреча, охота, застолье, похороны, расставания; и разговоры, разговоры, объяснения, обмолвки… Обычный день, хлопотливый, но не суетный, заполненный тысячью мелочей, из которых и складывается естественная полнота бытия.

А для сына, гостя, пришельца — блаженно пустой *долгий день*, вырванный из жесткой суеты его обычного существования; долгий, как в детстве, как в вольном странствии, как во сне. И для всех вместе — день, вместивший долгожданную встречу и последнюю разлуку, ожидание ребенка и убийство, любовь и смерть.

Поток действительности, жизнь врасплох — а внутри этого организованная, выстроенная драма, с жесткой структурой и рассчитанным движением подтекста. Как совместить то и другое в едином киноповествовании? Конфликт нейтрально-деловой фиксации и образной выразительности, кажется, неизбежен.

Эфрос идет на него — и, как всегда, примиряет крайности; вернее, снимает кажущееся противоречие.

По свидетельству очевидцев, Эфрос *снимал* очень быстро; но зато долго и вдумчиво *монтировал*. Фильм же не производит {355} впечатления сугубо «монтажного кино», скорее напротив.

По видимости — перед нами почти хаотичное, «случайное» повествование, с сильным привкусом милой непреднамеренности, с вполне необязательными как будто бы деталями, оттенками, связками.

Доверяя (и доверяясь) живой *натуре*, Эфрос при этом настаивает на ее жесточайшей организации. Уверенная, порой изощренная выстроенность — чтобы выявить и представить как раз *живое течение* и *знаки сути*, в нем полуутопленные. Ибо на самом-то деле здесь иной конфликт: внешнего и подспудного.

Полуслучайные, прямо не мотивированные переходы от плана к плану, прихотливая игра ракурсов, совсем вроде бы неделовая, нелогичная, почти что непрофессиональная — незаметно вяжут сеть интонации; она-то, сгущаясь и усиливаясь, и превращает этот небрежно-спокойный рассказ в напряженнейшее целое, в смысловое поле с перекличками мотивов, ауканьем рифм, окрашенное непрерывностью чувства.

Это спокойно-рассеянное течение событий прослоено внезапными взрывными кульминациями и заключено в классическое «кольцо» — композиция рондо.

Начало: квартира, балкон, город. Финал: город, балкон, квартира. Между ними — сама история и заповедник: река, лес и дом, люди и звери; прожитый день. Одно обрамлено другим, втиснуто в отведенные границы. Чисто формальный и старый как мир прием. Однако дающий некое художественное измерение самому материалу. Эфрос не снимает по‑феллиниевски вольное «образное» кино. Но и от «служебного» резко отталкивается, нарушает деловую сообразность; он позволяет себе роскошь *лишнего*, избыточность — или, что то же, *пустоты* — с точки зрения дежурного профессионализма. Исчезают *пустоты*, отсекается лишнее — лишь в важнейших местах. В кульминации — убийстве косули. В кадре Сергей идет под музыку Шостаковича, как под траурное болеро, «по тропе войны» — тут монтажный ритм плотен, даже полужест значим, воздуха нет, задыхаешься… Или перед самым финалом пройдут перед нами в отрывочном печальном ритме именно что *картины*, «образы». Пустая комната, незакрытые окна и двери, свежий могильный холм, лодка, уткнувшаяся в берег, поле и дом, — снятые издали, будто оглянулись, уходя и запоминая… Изобразительное повествование {356} только здесь вдруг станет таким насыщенным — в этих рефренах уже виденного, повторах с внезапным приращением смысла и «превращением» обостренного чувства.

Однако главные слагаемые его кинопоэтики еще не названы. Эфрос писал: «Я осознанно театрализовал кадр, останавливал его, делал плоские “картины”, снимал с одной точки, почти не пользовался крупными планами, чтобы создать нечто общее, целостное, как спектакль на природе»[[79]](#endnote-78).

Слово сказано. Но еще раньше, оказывается, его произнес Битов — уже в заявке на сценарий. Следуя авторскому предуведомлению, он был и «задуман как психологическая драма с соблюдением “устаревших” принципов сцены: единства места, времени и т. д. <…> Это своего рода старый МХАТ, но не тот МХАТ, подражавший живой жизни, которую давно покинул, а чудом в одном случае выживший и затерянный в современной жизни <…> пропасть, отделяющая, однако, этот сценарий от подмостков, — живая натура. <…> Таким образом, если этот сценарий и близок пьесе, то это — “пьеса на траве”, которую сыграть можно лишь один раз»[[80]](#endnote-79).

Знаменательно, насколько сценаристу важна именно жанровая рамка. Театральность для него есть краска смысла, жанровая метафора. Это же отзывается и в фильме; получается, что Эфрос в своих попытках сблизить театр и кино, одно проверить другим не столько своевольно экспериментирует, сколько всего лишь — как и всегда! — идет *от материала*, стремится прочитать изначальную авторскую установку, совпадающую, впрочем, и с собственными устремлениями. Точнее даже — с мечтами.

Мечты о кино изредка, но с неожиданной силой прорываются в книгах Эфроса. И, как правило, это как будто бы зримые, детальные воспоминания о не снятых в кино спектаклях.

«“Чайку” хорошо бы поставить в кино. Заброшенный дубовый парк. <…> Поздняя осень. Лужи покрыты ледком. Треплев с поднятым воротником, но без шляпы. <…> А затем — солнечный теплый день осени. <…> И вот мы видим усадьбу и большое пустое пространство перед усадьбой, только трава растет и цветы, много цветов»[[81]](#endnote-80).

Право слово, чудится, что раскадровка будущего фильма бралась прямо отсюда, из книги. Не менее интересен и другой «проект», возникший позже, но явно до 78‑го года.

{357} «Если бы вдруг пришлось снимать фильм по “Месяцу в деревне”, то вовсе не надо было бы переносить на экран наш разработанный театральный диалог. <…> Я сижу у реки и вижу на противоположном берегу палатку. Ее поставили на ослепительно зеленом бугре, среди высоченного леса. Лес <…> стоит стеной, и в то же время я могу различить, даже так издалека, стволы и ветки дерева. <…> Эта стена из леса выглядит одновременно и мощно, и прозрачно. <…> Возле палатки несколько людей в пестрой одежде и бегает собака. А над всем этим такое большое и такое синее небо, что в какую-то минуту начинает казаться, будто все это нереально»[[82]](#endnote-81).

Удивительно! — это уже просто как будто прямое и точное описание атмосферы «Четверга». А чуть низке прочтем и обоснование, так сказать, теоретический автокомментарий: «… если бы снимал “Месяц в деревне” для кино <…> я обязательно привлек бы, если говорить высоким слогом, пространство и время.

Разумеется, эти понятия и в театре есть, но там они содержат в себе как бы нечто иное. В театре, например, невозможно передать это ни с чем не сравнимое настроение, возникающее от созерцания далекого пейзажа с людьми»[[83]](#endnote-82).

Теперь можно достроить поэтику.

Одна из ключевых сцен — встреча матери и сына. Сергей стоит у сарая-«музея», улыбаясь, ждет, пока Иван Модестович закончит свою, так сказать, экскурсию с залетными туристами. Наконец старик замечает его, с испуганной растерянностью пытаясь и пугаясь оглянуться — ища не глазами, плечами, грозную свою хозяйку. А она — стоит поодаль, через поляну, подслеповато щурясь, еще не видит, но уже знает: «Ну что вы стоите?.. У меня ноги не идут…» По деловой логике, по дежурному киноканону — непременно бы следовало: пробежка в панораме или монтажный переброс; и на «крупняке» — объятие. Здесь же — словно повисшая пауза на «незаконных», парадоксальных монтажных репликах: меняя точки, из-за плеча персонажей камера смотрит на них по очереди, чуть сдвигая перспективу, будто кривя пространство, словно включая поворотный круг сцены. Не сама встреча, но предшествующее *проживание* ее. У сына — мертвеют, западают глаза и оживает, дышит лицо; мать стоит опустив руки, на недвижных ногах; а вокруг них — старательно хлопотливая суета старика, его вечная печальная клоунада. По {358} сути же, все трое плюс камера совершенно по-театральному, как сценическую выгородку, обживают поляну, дорожку, окрестные деревья, — проживая полно и выразительно некую пространственную паузу. Удивительная эта встреча, антиканонически выстроенная на общих планах, увиденная в стереоскопической, объемной перспективе, данная в незаметно-замедленном, приостановленном времени — своего рода эмблема театрально-кинематографического метода Эфроса, технологии «пьесы на пленэре». В точном смысле тут не столько театральные мизансцены на натуре, сколько своего рода *монтажное мизансценирование*: иллюзию взаимодействия персонажей, людей, вещей, природы дает специфическая работа камеры и склейка планов не в сюжетно-действенной, но пространственно-структурной логике.

И еще поразительнее пророческое в эволюции киноязыка (по крайней мере, в отечественной традиции) свойство зрения: камера глядит из-за и поверх персонажа — на фон, на постороннее, «ненужное», соотнося передний план и background почти партнерски (так будет чуть позже снимать А. Герман, ужесточая манеру и делая ее главным и четким приемом, технической метафорой, принципиально следя за периферией кадра, считая обстановку важнее главных действующих лиц). Решусь предположить, что оператор В. Чухнов работал в основном длиннофокусной оптикой — в эпоху господствующей моды на широкоугольную. Последняя — конкретно-подлинна, выделяет единичное и отдельное; первая же — сближает по подобию, дает образ общего, впечатывает персонаж в среду.

В том и дело. Фон и персонаж здесь партнерски уравнены. Эфрос с наивной прямотой претворяет прием непосредственно в метафору, «сумму технологий» — в строй поэтики.

«Что меня больше всего интересует в кино? То, чего в театре совершенно нет, — натура, воздух, природа. Сочетание человека с пространством — настоящим, истинным»[[84]](#endnote-83).

Думая об этой нерасчлененности, о несвоевременной, неузнанной вовремя, но так ясно отзывающейся сейчас экранной эстетике Эфроса, рожденной на пересечении опыта театра, ТВ и кино, вдруг начинаешь догадываться, к чему она объективно вела — да пожалуй что, к видео-эстетике, только-только обретающей свои правила и законы и только начинающей воспитывать в нас новые навыки восприятия…

{359} Все претензии критиков-современников к языку, к поэтике — в действительности претензии к сути. С одной стороны, отчетливые знаки непонимания; с другой — еще и свидетельство неприятия, заранее на одно лишь предощущение враждебного смысла реагирующее.

Главный протест вызывает немотивированность, неконкретность жизненно-психологическая, но на самом деле — морально-социологическая. «Если не читать сценария, — писал Смелков, — то и не узнаешь, что Сергей — детский врач, причем хороший врач, вот‑вот защитит диссертацию. У героя фильма нет профессии и почти нет биографии — так, среднесовременный, довольно молодой еще человек…». А раз так — то и не ясно, есть ли у него «глубина души? Вот на этот вопрос фильм не дает ответа…». Умилителен, конечно, сей пиетет перед врачом с диссертацией, как вера в то, что доподлинное знание профессии и обстоятельств личной жизни гарантирует постижение человека. Что ж поделать, если у иных (в данном случае и у писателя, и у режиссера) этой спасительной веры нет. Им обоим *такая* определенность и впрямь не очень важна; им потребна *другая*, ибо давно поняли, что человек, его характер и душа, и дух детерминированы отнюдь не только диссертацией и даже не только всей суммой «обстоятельств времени и места». Чем же тогда? — вот это действительно, *вопрос*, над ним-то автор фильма и размышляет.

То есть над вещами менее очевидными, но более существенными, чем все, что стоит за требованиями полнокровной жизненной конкретности — а на самом деле требованиями моральной оценки: хорош или плох, есть душа или отсутствует, виновен ли и насколько. В. Демин, исповедуя ту же веру («нельзя неизвестное изображать через неизвестное же»), зачитывает прямо-таки прокурорскую речь в духе славных отечественных традиций: «Героя, тоскующего пакостника, сыграл Олег Даль. <…> Он принес с собой в эту роль… багаж незабвенного Григория Александровича. <…> Но в “Журнале Печорина”… в “лишние люди” попадал дворянин, личность кипучая, байроническая, с клокочущей без выхода душой. <…> Вы-то, гражданин, каким образом угодили в “лишние люди”? И… что-то подозрительно быстро вы откипели».

Снова можем умилиться, на сей раз «духовной» трактовкой дворянских привилегий. Но уж вовсе не умилителен, а скорее непростителен праведный гнев критика-«шестидесятника»: {360} в наше-то время — да в «лишние люди»! Равно как и сарказм по поводу и адресу безвременно «откипевших», высказываемый не когда-нибудь, а на сломе 70 – 80‑х… Однако наблюдения и параллель его справедливы и проблема указана пусть от противного, но верно.

*Проблема героя* здесь действительно наличествует, и она важна. По сути дела, это вопрос проблематики фильма. Причем, отметим, не вполне совпадающий для Битова и Эфроса.

Хотя «Заповедник» написан и опубликован как самостоятельная «киноповесть», все же, думаю, что он занимает не вполне равноправное место среди прочих битовских вещей: живет отчасти их отраженным светом, вбирая и соединяя многие их темы и мотивы — но в несколько, так сказать, прикладном варианте.

И возможно, прежде всего это касается как раз *героя*, того самого «среднесовременного и еще довольно молодого человека». Определенный тип персонажа Битов разрабатывает и исследует с первых своих вещей, в разных его ипостасях и модельностях: от теплой, лирической, почти что слитой с автором alter ego его рефлексии — до холодноватого отстранения на расстояние безжалостного анализа. Это и Инфатьев, и Лева Одоевцев, а ближе всего к герою «Заповедника» Монахов из повести «Лес». Интеллигенты в «n + 1‑м» поколении, потерянные в мире и в самих себе и потому готовые поставить под вопрос все и вся: «… школу кончил, институт кончил, аспирантуру кончил, диссертацию и ту защитил, — и что? Какими невидимыми линиями себя обвел: семья, работа… А без них он кто? Есть такой Монахов или одна прописка да должность?»[[85]](#endnote-84)

Сейчас ясно, что Битов был предтечей многих позднейших опытов — в частности, так называемой «прозы 40‑летних» — в том особенно, что стали позднее именовать «амбивалентным героем». В драматургии прямой тому аналог — Вампилов.

«Заповедник» и впрямь просится на сравнение с «Утиной охотой», тем более, что нынче распространено мнение, что битовский сценарий и эфросовский фильм — вообще всего лишь перепевы, поздняя реакция на вампиловские открытия.

Скрепляет оба эти произведения еще и Олег Даль, не то чтобы слившийся со своими персонажами в нашей памяти, {361} но едва ли не заместивший их самим собой. Через пару лет после съемок у Эфроса он сыграет Зилова в мельниковском «Отпуске в сентябре», экранизации «Утиной охоты». Однако именно после премьеры «Четверга» самоедски взыскательный Даль записывает в дневнике, рядом со словами о «настоящей фильме», делающей талантливым мир: «Я сделал то, что хотел, и открыл проблему».

Склонен верить актерскому чутью. *Открылась* проблема — здесь. И отнюдь не сводимая к «плохому хорошему человеку», а уж тем более — к «тоскующему пакостнику». (Это потом она разменяется на внешние эффекты — действительно, в перепевах, волею судеб и власти общего вкуса принятых за первооткрытие; даже в лучших из них — балаяновских «Полетах во сне и наяву» да «Талисмане», например…) У Битова, Эфроса и Даля разговор по иному счету.

В фильме — два *шута*: старый и молодой. Первый (И. Смоктуновский) — почти монументальный в своей жалкости, артистичной нелепости. Второй (О. Даль) — выморочный, несмотря на уверенную победительность. Старый — откровенен, играет шутовство как самозащиту и как способ жизни; играя — живет. Молодой — замаскирован, шутовство как маска, защита от самого себя; он *играет в жизнь*. При этом много, если не все, про то понимая — и не имея сил, духа остановиться, даже на последней грани или за ней. Кульминация игры с самим собой — то ли в поддавки, а то ли в русскую рулетку, как тому и следует быть, убийство… Вот он стоит над трупом косули: лицо окаменело — убийца или самоубийца? «Куда это я ей попал?» — но любопытство здесь не к ней — *к себе*, отрешенное, почти естествоиспытательское… Падение нравов? Нет, омертвение, «замораживание» сознания; утрата самотождества.

Даль играет болезнь сознания, болезнь века и действительно с большим багажом, во всей широте диапазона — от Печорина до Зилова. Вместе с писателем и режиссером ставит в повестку вопрос не столько о некоем человеческом типе, сколько о состоянии духа. Тут коллизия трагедийная: вольно же кому-то требовать и ждать моральных уроков, проставленных оценок!.. Прочесть бы ее вовремя, как существеннейшее высказывание именно об историческом времени, о 70‑х; о доминирующей в них духовной патологии, переживаемой лучшими как трагедия личности. И понять бы, что режиссер Эфрос — весьма и весьма социален в ощущении изменения {362} человеческого качества и состава атмосферы. Впрочем, одной лишь фиксацией социально-психологического феномена дело здесь не ограничивается. Проблема сложней, диагноз не очевидней — и фильм смотрит глубже. Это ведь и впрямь утиная охота — но состоявшаяся. И что же?.. Обнажение иллюзорности тем больнее. *Такое* осуществление — не спасает; ни полноты бытия, ни мира с самим собой не позаимствуешь у других или у космоса… Вот он входит в баню, стоит у притолоки привидением в пару, раскинув руки крестом, и поет с чуть наигранным куражом: «И ангелы лаодикийской церкви напиши…» «Это что такое?» — спрашивают его. «Не знаю. Для меня это как стихи, — отвечает с легкостью то ли беззаботности, то ли обреченности и продолжает: — Не холоден он и не горяч…». Он не знает, но мы-то должны понять, из какой «поэмы» цитата. Да, разумеется, из Откровения Иоанна Богослова, из Апокалипсиса. Глава 3, стихи 15 – 16. Ангел глаголет: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих».

Подвешенный меж небом и землей, распятый между верой и неверием — хуже не верующего вовсе и падшего; он безнадежен. Он ведь только тепл; обделенный *страстью* к добру ли, ко злу ли, он просто мертв духом — и потому отвергаем. О, если бы был пусть не горяч, так хоть по-настоящему холоден! — ты был бы *жив*, а потому способен к возрождению. Но ты лишь тепл…

Согласитесь, это не зиловская тоска. Тут вариант сгущеннее.

Есть, однако, и другие участники этой драмы. У Вампилова Зилов — человек ниоткуда, разве что из предместья, без истории рода, а следовательно, и характера. Герою «Четверга» как раз есть за кого и за что держаться — или откуда *отпадать*.

Битов сдержанно сетовал: стараниями Эфроса, да и Даля его конструкция дала крен — от *двухголосья* к монологу. Пожалуй, что так. Была бы Екатерина Андреевна не в мягком исполнении Добржанской, а в предположительно жестком Урусовой[[86]](#endnote-85) более суверенным партнером-антагонистом — бог весть. Но у Эфроса явно несколько иные приоритеты, чем у Битова, и не только в отношении характеров.

{363} Вообще говоря, режиссер достаточно сильно «обрабатывает» сценарий. Он исподволь *разреживает* его мотивную структуру и даже словесную ткань. Скажем, сцены в бане первоначально повторялись дважды, кольцуя действие: элитная городская сауна — и деревенская избяная каменка. В фильме снята лишь последняя; от первой остается только уличный разговор с друзьями и многозначительная реплика Сергея: «Я чистый…» Или такой показательный пример. «У крокодилов считается низкий интеллект, — читаем в сценарии реплику в общем трепе на банных полках, — однако он прокладывает к жертве математически идеальную траекторию. Как бы ни петлял человек убегая, крокодил будет бежать, казалось бы, в совершенно неправильном направлении и ровно изловит его там, где наметил…». В фильме остается лишь: «И как бы человек ни петлял…» — дальше неразборчиво[[87]](#endnote-86). То же небрежение мелочами, пастозной реальностью во имя сгущения сути, что и на всех уровнях поэтики. И получается: «разреживая» материал, Эфрос на деле его *уплотняет*; дает возможность «проговариваться» живущим в нем смыслам, открывает простор для ненатужно расширительных толкований.

То же происходит и с *темами*.

Первоначальный битовский заголовок — «Поздний ребенок». Ему валено было подчеркнуть поколенческую коллизию, даже чуть искусственно ее обострив. Мать годится сыну в бабки — перескок через поколение; историческая актуализация проблематики очевидна. Этот мотив здесь — явно из «Пушкинского дома», от линии внука и деда, блистательно и многосмысленно в романе разработанной. В фильме мотив слегка редуцирован, микшируясь с другими и из другого источника: экологическая тема отчетливо тянется из повести «Птицы».

Эфрос берет у автора сценария и то и другое, но строит свои темы почти что на обмолвках слов, на сгущенных до метафор кинорепликах. Проблематика несколько размывается; смысл же — углубляясь, проясняется. Так и должно было быть. Эфрос — не *проблемный* художник, но *смысловой*.

… Реликтовый остров, отделенный рекой от мира ли? от века? «Мы уже отчасти на том свете», — роняет старик, печально шуткуя. Недаром он и лодочника величает Хароном. Величественная старуха, «потомок декабристов», живет здесь в добровольном (или вынужденном?) изгнании. Она, звериный {364} доктор, ухаживает за братьями меньшими — или пребывает с ними в мистическом золотом веке? До, а точнее, вне всех поколенческих ли, экологических ли проблем. Да полно, заповедник перед нами или, может, некая резервация? И для кого? Для зверей или… И где он выгорожен, в каком измерении — только ли в пространственном?.. Мать показывает сыну фотографии его предков, «рода»; она листает семейный альбом, а чудится, что Красную книгу. И под разговор об исчезновении видов цветов и зверей мы наблюдаем драму вырождения пород человеческих.

Битов дал своим «Птицам» подзаголовок — «Или новые сведения о человеке»; в этой в общем эссеистской книге он замечательно рассуждал, практически первооткрывая собственно экологическую философию в нашей новейшей словесности. Эфрос берет эту тему, решительно отсекая весь «проблемный треп», решает ее *художественно*, растворяя в самом способе описания, превращая прием в панметафору — снимая кино как пьесу на пленэре, то есть сводя на рандеву природу и человека.

Следуя логике смыслового контрапункта, Эфрос снимает своих героев как *уходящую* натуру. Тризна справляется не только по убитой косуле.

Потому так рассеян свет, так гулка фонограмма, так торжествен выход стариков к обряду общего фотографирования, потому залетный корреспондент все повторяет примиряюще при любой неурядице: «Давайте я вас лучше сфотографирую!» Что ж, давайте! Это последний шанс зафиксировать их — для Красной книги… Но *какой*? «Все перевернулось, а Россия осталась заповедной страной. Туда не попадешь»[[88]](#endnote-87), — говорит дед Одоевцев внуку.

Не случайно старика в фильме назовут Иван Модестович, а в быту — так просто — дядя Ваня… Вспомним эфросовские конспекты не поставленных в кино Чехова и Тургенева: он их наконец поставил — по битовскому сценарию. А что, — разве перед вами не типично классическая усадебная драма? Доброе старое XIX столетие — мифический золотой век отечественной культуры…

Пока «деревенщики» пели отходную Атлантиде сельского мира, уходящей под волны нового потока, — нашлись горожане-интеллигенты, сложившие скромный гимн иной Атлантиде, не вчера ушедшей на дно. «Вы посмотрите, как они идут!» — только и может воскликнуть за кадром оставшийся {365} бастард. Он сирота в этом мире и в этом времени; к тому же так и не получивший наследства по причине полукровности своей и не вполне доказанной правомочности. Он будет шутить и дергаться, ненавидеть других и себя, будет самоутверждаться на все лады… Но, «как бы человек ни петлял»… — дальше неразборчиво. Как там обстоит у нас с новыми сведениями о человеке? О его сущности, не зависящей от биологических и культурных генов? Что, не очень новы? — печально…

Остается вспоминать *старые*.

Известно, что перед съемками Эфрос пересматривал «Блоу-ап» Антониони. Связь кинопоэтик, пусть и далековатая, очевидна. И. Мягкова, пользуясь названием этого фильма как критической метафорой, выводит, обозначает телепоэтику Эфроса как поэтику *увеличения*[[89]](#endnote-88). Но есть и другой смысл перевода названия, тоже кинотерминологический: наезд. И, кажется, его тоже прочел сам Эфрос, с буквалистской ясностью использовав как собственный инструментарий. Присмотримся еще раз к отмеченному уже обрамлению фильма. Вначале камера приближается; в финале — удаляется. Наезд и отъезд — канонические пометы *сна, видения* в кинословаре. Значит, все, что происходило посередине, в заповеднике, «в четверг и больше никогда», — лишь привиделось или всплыло в памяти реальным ли воспоминанием или мистическими? Может быть.

Но тут и последний, главный смысловой горизонт фильма.

Первоначальное его название «Заповедник», потом режиссер предложил другое — «Гость», но остановился лишь на третьем: «В четверг и больше никогда». Только это ведь и остается герою: запоминать прожитый день, равный жизни, глядя остановившимися, ненавидящими глазами на опустелый дом вдалеке или потом — на немые городские крыши, горбатящиеся внизу. Только это и остается и нам, зрителям, — вбирать в себя материю жизни, субстанцию проживания, сконденсированную на кристаллической решетке поэзии.

Если поэтическое, художническое мировидение Эфроса и сводимо к какой-либо философской системе, то, пожалуй, к своеобразному чувственному экзистенциализму.

Потому он и снимает пьесу на траве, которую можно сыграть лишь один раз: не столько о заповеднике или о госте, {366} сколько о единичном и неповторимом пространстве и времени человеческого существования.

Отсюда же — и странный, необъяснимый свет, высветляющий эту трагическую по всему ленту: от поэзии сущего, чувственного понимания его неизбывной самоценности.

И еще от одного: «Гармония не есть покой — это беспокойство, выраженное совершенно»[[90]](#endnote-89).

## Татьяна Шах-Азизова Чеховская трилогия[[91]](#endnote-90)

Я с точки зрения быта Чехова не воспринимаю. Я воспринимаю его с точки зрения философии и страстей. Быт проходит, а страсти, философия — остаются.

*А. Эфрос*

Анатолий Эфрос создавал свой чеховский цикл с середины 60‑х и почти до конца жизни. В нем — семь спектаклей (включая возобновления), поставленных на русской и зарубежной сцене по трем чеховским пьесам. Но целостную систему, эфросовский «канон» составили уже три первых обращения к Чехову: «Чайка» (1966), «Три сестры» (1967) и «Вишневый сад» (1975). Здесь видно движение мирового чеховского театра, его борьба с традицией и возвращение к ней, вскрытие неведомых дотоле глубин чеховской драмы, поиск «новых форм». Наконец, здесь виден путь самого режиссера, его духовный и творческий рост, его самопознание — через Чехова.

Об этой трилогии далее и пойдет речь. Повторные обращения Эфроса к той или иной пьесе в данном случае — только фон, как бы они ни были интересны сами по себе.

Эфрос шел к Чехову долго; впервые обратился к нему лишь в середине 60‑х. До этого он классику ставил мало: в Центральном детском театре — «Бориса Годунова» и «Женитьбу», наброски будущих зрелых созданий; в Театре киноактера — «Гедду Габлер». В «ленкомовском» активе режиссера были пьесы В. Розова, А. Арбузова, Э. Радзинского — и вдруг появилась «Чайка». Пьеса и время при этом были выбраны точно.

{367} Эти годы называли временем классики и временем нового Чехова. Театр, в пору «оттепели» живший в основном современной драматургией, теперь, не отбрасывая ее, принялся за классику яростно, агрессивно, все перечитывая заново, споря с правилами и традициями. Классика оживала. Время искало в ней себя — и находило; старые знакомые пьесы становились неузнаваемыми.

Главным классиком — надолго вперед — суждено было сделаться Чехову; встреча с ним стала потребностью чуть не каждого режиссера.

Еще не написано, не додумано до конца, почему временем был избран именно Чехов. Видимо, «шестидесятникам» была близка его «школа мысли» (выражение Л. Оливье) какой-то непознанной своей стороной — а отсюда уже шли изменения героев и «новые формы». Время было острое, строгое — и новый Чехов выглядел непривычно суровым, «жестоким»; былую лирику сменили трезвость и горечь. Ища разгадку чеховских пьес, режиссеры наталкивались на быт — он мешал им, и они начинали расчищать сценическое пространство. Чтобы сделать найденное наглядным, на поверхность принялись извлекать то, что полагалось скрывать в подтексте или обозначать намеком, и в тонких, «кружевных» пьесах обнаруживалась мощная драматическая энергия.

В спектаклях Б. Бабочкина, Г. Товстоногова, М. Кнебель, О. Крейчи вызревала новая эстетика чеховского театра. Ей предстояло развиться, обрести твердость закона и цельность системы в творчестве тех, кто шел следом; кто в мире классики был свободен и нов и через нее, с ее помощью хотел о себе поведать. Первым среди них был Эфрос.

#### «Чайка»

В послевоенном театре «Чайка» с обновлением задержалась. Быть может, здесь действовала магия раннего спектакля «художественников», легенда о нем, представление о чеховской пьесе как о воплощенной поэзии. «Чайка — какие все несчастные… и изящество… мерцание…» — эта мысль Вл. И. Немировича-Данченко[[92]](#endnote-91) вряд ли могла бы родиться (а уж осуществиться — тем более) в театре 60‑х. Все же черед и этой пьесы близился — ведь в «Чайке» есть вызов устоявшемуся, рутине, что было в воздухе этих лет.

{368} Вызов последовал оттуда, откуда его не ждали, от режиссера-психолога, находившегося, однако, в бурной поре развития, с крутыми поворотами на ходу и взрывом при каждом таком повороте. «И будто бы мы ставим “Чайку” первыми и вообще впервые! Без привычных штампов лирического “паузного” спектакля. Без многочисленных наслоений “чеховщины”. Действенно. Активно»[[93]](#endnote-92).

«Чеховщина» отдиралась с трудом. Через ее «наслоения» режиссер пробивался к сути и выражал ее с резкой определенностью; по более позднему своему признанию, «как бы по-брехтовски пытался оголить <…> смысловой узел» пьесы[[94]](#endnote-93). Брехт, царивший в те годы в театральных умах и на сцене, дал, вероятно, Эфросу категоричность суждений и инструмент для анализа — для вскрытия глубин пьесы. Но то, что там было увидено, и то, как это было поведано миру, уже не Брехту принадлежало. В режиссуре спектакля, властной и четкой, не было рационализма и отчуждения. То свойство Чехова, которое Эфрос потом назовет «*эмоциональной математикой*»[[95]](#endnote-94) и где оба слова равно валены, захватило его изначально. Он сам был таков…

К Чехову и его «философии» у Эфроса путь лежал через «страсти», через образ спектакля и атмосферу. Все это в его «Чайке» оказывалось новым, неожиданным, странным. «Мерцание» исчезло со сцены вместе с «колдовским озером», старым парком и теплыми мелочами быта. Жизненное пространство героев было ограждено высоким сплошным забором, в щели которого проглядывал черный мрак, пустота. Потом из забора сделали стены комнат, поставили мебель, принялись пить, есть и играть в лото, но ни уюта, ни покоя тут уже не могло возникнуть (художники — В. Лалевич, Н. Сосунов).

Все шло словно в треплевской пьесе: «холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно». Отрыв от быта, поворот от жизни к небытию, в спектаклях Товстоногова и Крейчи представленный как процесс, у Эфроса (и у других вслед за ним) воплотился сразу. Враждебный людям мир вставал как зримое условие их жизни, как действующее лицо, как Рок. К трагедии не шли постепенно — она возникала как данность.

К высокой, «космической» коллизии (люди в чужом и холодном мире) прибавилось, в духе времени, нечто прозаическое, резко снижающее, но и усугубляющее драму. «Вот считалось прежде, что ключ к “Чайке” в том, что ее персонажи {369} потеряли общение друг с другом. Каждый сам по себе. И отсюда — взаимное непонимание. И вот в чем драма — люди общаются, а все равно понять друг друга не могут!»[[96]](#endnote-95)

В ту пору драма разъединенности людей становилась темой не только чеховского театра. Придирчиво и встревоженно, расширяя и обостряя коллизию, искусство рассматривало ситуацию, когда люди — врозь, и находило ее гибельной. В новой «Чайке» несовместимость была полной, тотальной: человека — с человеком, людей — с мрачным, пугающим миром. Смысл спектакля можно было бы сформулировать словами из чеховского «Лешего»: «война всех против всех».

Где уж тут «чувства, похожие на нежные, изящные цветы», о которых вспоминала в финале Заречная, — все было выкрикнуто, выброшено из души. Фатальная невозможность контактов рождала душевную глухоту и ненамеренную жестокость: матери — к сыну, доктора — к пациенту, любимых — к любящим. В тщетных поисках отклика люди поминутно наталкивались на стену — или, напротив, к ним непрошено лезли в душу, и натянутые нервы раскатами отзывались на всякий пустяк.

Спектакль наполнился электричеством. От Немировича сохранилось одно — «какие все несчастные…». Или, по давней, ранней его формуле «Чайки»: «скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы»[[97]](#endnote-96). Как завет человечности, это осталось в «генах» чеховского театра Эфроса. Все в его «Чайке» были люди как люди: шумный, сердитый и тем не менее сердечный Дорн (А. Пелевин); загнанный нуждой Медведенко (Л. Дуров); уставший от самого себя Тригорин (А. Ширвиндт); наконец, воплощенное противоречие — Аркадина Е. Фадеевой («Психологический курьез — моя мать»). Все было в ней нераздельно: вспышки агрессии и нежности к сыну, мелочный эгоизм и талант, победительность и страх за себя — страх одиночества, старости, той «деревенской скуки», что затягивала, как тина.

Каждая из этих историй была в спектакле сольной и равноправной партией. Драмы, из «скрытых» ставшие явными, рассматривались близко, пристально, без отчуждения, хотя и без особой любви. Любили в спектакле лишь Треплева, чему было немало причин, помимо той стихии вызова, бунта, что он в себе нес и что была сродни накаленной атмосфере 60‑х. К Треплеву стягивались нити многих коллизий, складываясь из хаотической «войны всех против всех» в картину, {370} как ее определит режиссер, «острейшей конфликтности», «смертельной борьбы», «несовместимости» героя с хозяевами жизни и искусства[[98]](#endnote-97).

Все эти причины — и в том особенность Эфроса — в равной мере принадлежали времени и ему; были общими, но и глубоко интимными, личными. Творчество его было цикличным: режиссером постоянно владела какая-либо идея и он не то чтобы подчинял ей литературу, но выбирал пьесы, героев, трактовки согласно ей. Так, к середине 60‑х Эфроса взволновала тема судьбы художника. Она звучала и в постановке пьесы Радзинского «Снимается кино», и в булгаковском «Мольере», и в «Чайке». Треплев же, художник особого склада, был чрезвычайно близок и Эфросу тех лет, и тому театральному времени.

Позади осталась долгая полоса, когда к Треплеву и его «новым формам» относились подозрительно и сурово: за отрыв от жизни, за «декаданс», за то, что он — не Тригорин. Теперь все переменилось. Тригоринский вариант искусства стал непопулярен; к Треплеву же, его мечтам и «пробам» отнеслись всерьез. Не как Аркадина или Тригорин; скорее — как доктор Дорн («Что-то есть! Что-то есть!»). Театр ощутил треплевское в себе. Ему понятны были «космические» мотивы треплевской пьесы, пафос предвидений и предчувствий, трагедия духа, оторванного от материи. Театр тяготел к метафорам, к символам, к разделению форм жизни и сцены. Он становился все более философичным — и Чехов, в котором более не хотели видеть «певца будней», оказывался необходим. Эфрос же, резко повернувший именно к такому искусству, понял и принял Треплева решительнее и раньше всех.

Было здесь и другое: встреча с героем своей театральной молодости. Впрочем, прощания не происходило и далее не произойдет — тяга Эфроса к юности окажется неистребимой, природной. Казалось бы, «молодежный» период искусства исчерпан; театр заполнился взрослыми героями и проблемами. Но стоило возникнуть перед Эфросом фигуре, напомнившей «розовских мальчиков», как сразу срабатывал рефлекс: защитить, принять в свою душу.

Треплев новой «Чайки» (В. Смирнитский) был лишен всяких признаков хлюпика и декадента — красивый, серьезный мальчик, мечтавший не об игре, но о деле жизни; тосковавший о любви и не получивший ее от любимых. По мысли Эфроса, {371} «Треплев, быть может, какой-нибудь Блок»[[99]](#endnote-98), — а может быть, и нет. Он не успел осуществиться, этот юноша с его душевным брожением, тягой к красоте и отвращением к пошлости, — не успел, потому что ему помешали. И здесь в спектакле начиналось по-брехтовски жесткое расследование: те, кто мешал, не любил, предавал, были расценены строго. В их числе — вероятно, впервые, но надолго вперед — оказывалась Заречная.

У Нины Заречной (О. Яковлева) исчезли ее нежность, восторженность, жертвенность любви к Тригорину. Любовь к нему настигнет ее позлее, как возмездие; пока же он для нее — ступенька на лестнице, ведущей «вверх». И она устремилась «вверх» безоглядно, легко отбросив неперспективного, как сказали бы позже, Треплева. После первого свидания с Тригориным, первой своей победы, оставшись одна, она яростно хлестала удочкой воздух — юная воительница, амазонка, неудержимо рвущаяся к цели.

И вдруг в последнем акте все менялось. Хищная в своей энергии восхождения девочка явилась израненной и гордой «чайкой», затаенно и истинно любящей, со строгим достоинством несущей свой крест. Она принимала свою судьбу не склоняясь и уходила в ночь, в черную пустоту. Если прежде при чтении пьесы ее уход вызывал в памяти блоковские строки («Ты в синий плащ печально завернулась. / В сырую ночь ты из дому ушла»), то теперь он звучал суровой, трагической прозой.

Секрет этой перемены — и в трагедийном таланте актрисы, наделявшей глубиной личности и силой духа своих, даже неправедных, героинь, и в особом складе чеховских пьес. Автор долго, почти до финала дает театрам много свободы, позволяет далеко отходить от себя — но затем все твердо ставится на места. Финал идет уже в другом измерении, где нет житейской логики и прозы жизни и скорбная мелодия его — если расслышать ее — побеждает. В спектакле Эфроса — расслышали, и Нина Заречная, избежав перерождения в Аркадину, осталась «чайкой»…

Впоследствии Эфрос будет строг к своей «Чайке», считая ее жесткой, непоэтичной, тенденциозной, сетуя на недостаток актерской культуры при встрече с классическим текстом. Вряд ли он был во всем прав. Проблема культуры, действительно острая и реальная (как прежде, так и теперь), принадлежала не только эфросовским актерам. Главное же в том, {372} что новую «Чайку» нельзя было судить по законам старого чеховского театра, с его представлениями о поэзии, о соотношении авторского и «своего», сегодняшнего и былого, — она предвещала иное. «Чайка» Эфроса была первой попыткой контакта новых людей театра с еще далеким от них, но притягательным чеховским миром. Контакт состоялся, при всех его издержках и крайностях; в «Чайке», не потеряв «зерна» пьесы, увидели нечто свое. А сам Эфрос был уже побежден Чеховым, находился в плену у него и внутри — не вне! — пьесы. Плен этот станет пожизненным и добровольным; закон возвращения к Чехову отныне не даст режиссеру покоя. Мечтам об иной, новой «Чайке» не суждено будет осуществиться, но спектакли по другим пьесам Чехова пойдут своим чередом.

#### «Три сестры»

Первые чеховские спектакли Эфроса так близки во времени, что в «Трех сестрах» молено было ожидать развития мотивов «Чайки». Этого не случилось, хотя известная «родовая» связь в чеховском цикле Эфроса есть. Уже ушло то напряжение атаки, которое составляло нерв «Чайки». И новая пьеса диктовала свое — а Эфрос был весьма чуток к различиям чеховских пьес; и жизнь предлагала ему иное, снова — личный, и не только личный, мотив.

Между «Чайкой» и «Тремя сестрами» пролегла перемена в судьбе самого режиссера — его вынужденный уход из Театра имени Ленинского комсомола, с которым были связаны три года жизни, взлет необычайной силы и скорости — и срыв, подсечка в полете. Отсюда, наверное, та тема «выброшенности из жизни», которая войдет в «Три сестры». А вокруг — конец «оттепели», наступление холодов, что театр, как часто бывает, и почувствовал раньше других.

Насколько в «Чайке» все было четким и резким, настолько в «Трех сестрах» — зыбким, изменчивым, текучим. На сцене (художник — В. Дургин) возник мир на грани реальности и распада, теряющий свое лицо, свои формы и очертания. На заднике — контуры сада с голыми ветками и пустыми гнездами на них: то ли сад еще не распустился, то ли уже отцвел. Сад окружал не дом, а комнаты, в которых не было стен. От этой раскрытости, неустроенности создавалось ощущение жизни на сквозняке, на ветру. Дом Прозоровых {373} перестал быть убежищем, крепостью, и те страсти, что могли бы возникнуть из-за него, заранее теряли смысл: за что бороться, что беречь — островок в пустоте?

В «Чайке» была статика житейской ситуации, ее жесткая безысходность. В «Трех сестрах» — *процесс*, связанный с изживанием, исчезновением былого и с душевной устремленностью куда-то: в будущее? в символическую Москву? просто — в жизнь?

В атмосфере ожидания и тоски рождался психологический климат спектакля. Воскресало нечто полузабытое, словно оставшееся в раннем МХТ: вспышки и замирание энергии, влекущая глубина пауз, ощущение незримого хода времени или судьбы, *настроение*. Спектакль двигался, повинуясь какой-то скрытой мелодии, и был насквозь музыкален. Иногда мелодия прорывалась наружу — красивым вальсом, сопровождавшим действие; негромким пением подаренного Ирине волчка. С этим, таявшим в воздухе звуком в спектакль входила тревога и возникал как бы эффект «Вишневого сада» — «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный»…

Музыка в спектакле Эфроса выполняла ту роль, какая в пьесах Чехова обычно отводится природе — сожаление о несуществующей или исчезнувшей красоте, укор людям. В последнем акте «Трех сестер» Тузенбах, прощаясь с Ириной, сформулирует это: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» Но у здешних Прозоровых не было и красивых деревьев — те, в саду, давно облетели, засохли. Правда, посреди сцены высилось странное дерево с золотыми листьями — то ли напоминание о прекрасном, то ли его печальное превращение: дерево приспособили к быту, сделали из него вешалку. Смущал и золотой цвет — цвет не слишком благородных предметов, каковы здесь граммофон и чебутыкинский самовар. Словно окружающая пошлая жизнь, проникая в прозоровский оазис, оставила в нем свои отметины.

«Три сестры» Эфроса были спектаклем прощаний с тем, ясным некогда миром, что сузился до этого пятачка на ветру, до этого красивого вальса; с надеждами разного рода, что щедро будет выражено иронией. Что-то кончалось в жизни, не сразу сменяясь другим, — и в воздухе веяло безвременьем. Отсюда рождалась внутренняя неопределенность героев, их тоска по ускользающему смыслу жизни; наконец, их бездействие. {374} Это бездействие не стало для режиссера предметом такой строгой критики, как в тех же «Трех сестрах» у Товстоногова, или такой досады, какую вызывала разобщенность людей в эфросовской же «Чайке». Оно было вынужденным — люди не своей волей выброшены из жизни, а она течет себе неуправляемо, без видимой цели и все уносит с собой. Однако эта жизнь в ее нормах, правилах и порядках была такова, что предпочтение отдавалось бесформенному существованию Прозоровых.

Антипрозоровский фронт в спектакле был представлен «хозяевами» — людьми деятельными, узкими, четкими, не терпевшими пассивности и душевного разгильдяйства, желавшими все ввести в рамки твердого порядка — в «футляр». Л. Богданова играла Наташу без жирных плакатных красок, с сухой точностью аналитика. Без тени сомнений она расставляла все по должным местам — дом, сестер, детей, мужа, любовника. Лишнее — вон, это непорядок, и старую няньку — вон из дома, и старый сад — под корень, потому что положены «цветочки»: вот она насадит их — «и будет запах». Богданова выговаривала этот «запах» с такой холодной кровожадностью, что казалось: сейчас она схватит топор и пойдет в следующую пьесу рубить вишневый сад.

Рядом с ней старался войти в роль хозяина Кулыгин (А. Песелев), здесь не только не «самый умный», но и не «самый добрый». Его постоянная присказка «Я доволен!..» уже не казалась самовнушением; жалеть его было трудно, ибо даже любовь к Маше не выглядела беззаветной. В ней явно было и довольство собственника, получившего дорогую вещь, Карандышева, женатого на Ларисе.

Неожиданную и угрожающую весомость приобретал в спектакле Соленый (С. Соколовский), отнюдь не гаер, не шут, но солидный, респектабельный господин. В его неуклюжих остротах проглядывало нечто иное, чем выходки задиры и бретера с комплексом неполноценности — комплекса не было вообще. Как Наташа и Кулыгин, этот Соленый был весьма доволен собой. Как и они, осуществлял особую миссию во имя порядка: Кулыгин учил ему на словах, Наташа — на деле, Соленый же был призван отмечать и карать его нарушения — вернее, считал себя призванным. Карательные функции, видимо, были им взяты на себя добровольно. Барон, с его непонятной Соленому смесью романтизма и самоиронии, с беспочвенным (опять-таки на взгляд Соленого) ощущением счастья, {375} есть существо необъяснимое, бесполезное и подлежащее уничтожению. При этом преследования барона у Соленого были лишены личных мотивов, оттенка ревности, как дуэль — оттенка мести. Он убивал Тузенбаха не от себя, а от лица какой-то высшей инстанции, осуществляя свой долг.

Но что же такое сам барон и вся эта группа странных людей, которые раздражали добровольных стражей порядка и своей непрактичностью, и той неподатливостью, с которой они оставались верны себе? Театр не скрывал правды о слабых, растерянных перед натиском жизни людях, чьи мечты и речи так далеки от реальности, но отношение к ним стало иным (в сравнении с «Чайкой»), более подвижным и сложным; в нем прибавилось юмора и тепла. В спектакле цвели оттенки комического: легкое, молодое веселье первых сцен, сухая усмешка над нелюбимыми героями, горьковато-беззлобная — над близкими. Иронически подавалась наивность чудаковатого Вершинина (Н. Волков) или быстрая капитуляция дюжего, здорового Андрея (В. Смирнитский) перед его маленькой энергичной женой. Ирония, однако, шла рядом с тревогой и грустью за этих людей со столь низким «болевым порогом», с такой житейской незащищенностью. Не захватывая напряжением мысли, не волнуя тайнами глубокой и сложной души, они умели страдать. Страдание, боль от жизни были в них театру дороже всего — и в кроткой, сдержанной Ольге (Л. Перепелкина), и в ерничающем Тузенбахе (Л. Круглый), да во всех, кто был допущен в светлый круг Прозоровых.

Почти у каждого был момент, когда скрытая боль прорывалась с особенной остротой, и эти вспышки, разряды электрически действовали на зрителей. То затопит, захлестнет зал тоской Ирина (О. Яковлева); то в последнем монологе выплеснется глухое отчаяние Андрея; то в сцене прощания с Вершининым обожжет безмерностью горя Маша (А. Антоненко): не в силах расстаться с ним, отпустить его, она долго, цепляясь, волочится за ним по земле — так, наверное, волочились у стремени провожавшие всадников жены.

«Страсти» этого спектакля включали в себя не только эти страдания, но и сострадание им; мир чувств героев — и режиссера. Лирический склад Эфроса как художника, его дар вводить собственное переживание или идею в материю спектакля в «Трех сестрах» проявились с обезоруживающей прямотой. О его отношении к героям можно было бы сказать чеховскими {376} словами (из рассказа «Припадок»): «Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще <…> умеет отражать в своей душе чужую боль».

Что касается «философии» спектакля, его сверхзадачи, ее определил сам Эфрос: «Нам хотелось подчеркнуть суровый процесс мышления»[[100]](#endnote-99). Процесс этот, с отказом от иллюзий, начальным знанием результата и особым стоическим мужеством, лишенным позы и пафоса, принадлежал режиссеру более, чем героям.

Чеховское недоверие к словам, не подкрепленным реальностью, многократно усиливалось в спектакле. Иные реплики на современный взгляд могли прозвучать всерьез только в устах очень наивного человека — или нуждались в подсветке иронии. Так произносились тирады Тузенбаха о труде, о грядущей буре или финальные размышления Чебутыкина (Л. Дуров): «Далеко вы ушли, не догонишь вас. Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может летать. Летите, мои милые, летите!» Он словно знал наперед, что далеко им не уйти и полета им не дано — но *он* ли, изъеденный тоской, одинокий и жалкий старик? Скорее это знал режиссер и, не давая ошибиться насчет участи чеховских милых мечтателей, расставил в спектакле знаки своей концепции; продолжив открытия «Чайки», делал явным чеховский второй план.

В сцене пожара, заходясь в пьяном рыдании, Чебутыкин взрывался в приступе какой-то лютой тоски. Это был тот накал страдания, когда слова бессильны — оставалось плакать, метаться, кричать. Доктор включал граммофон и дергался, трясся под пошленькую мелодию, как марионетка, задыхаясь, выбрасывая из себя невнятные обрывки фраз. Уже самый контраст истерической пляски — и того, что при этом обнаруживалось «внутри», бил по нервам, как ток.

Подобные контрасты — открытые, с резкими стыками и переключениями регистров — в спектакле более всего были свойственны Тузенбаху. Шутовская манера его поведения часто поражала своим явным и намеренным несоответствием смыслу, но стоило барону приоткрыться, как обнаруживался драматизм недюжинной силы. В финальной сцене с Ириной, после привычной его бравады, резко прорывался подтекст. Реплика «Скажи мне что-нибудь!» звучала настойчивым криком о помощи, повторенным неоднократно и оставшимся без ответа. После этого уже не могли ввести в заблуждение {377} его «чаплинские» походка и интермедия, которыми завершалась роль.

Сочетание трагедии с буффонадой дало в спектакле Эфроса то, что можно назвать *эксцентрическим трагизмом*. Это связано, конечно, и с Чеховым, и с теми, родственными ему явлениями — от Чаплина до абсурдистов и Феллини, — которые властно входили в художественное сознание 60‑х, но могло быть полнее воплощено в пьесе, как будто специально для того созданной, — в «Вишневом саде». Этого Эфрос не минует, но уже в следующем десятилетии, — путь его к новому чеховскому спектаклю окажется длинным и непростым. Пока же разворачивалась недолгая и бурная история его «Трех сестер».

Герои этого спектакля были столь же обыкновенные, негероичны и несчастливы, как в «Чайке», но представляли собой уже не разрозненные враждующие единицы, а некую общность — и потому, как видно, были опасны, и заставляли противоположную сторону сплачиваться во «фронт». Здесь сталкивались две извечно несовместимые силы: интеллигентский «гамлетизм» — и грубый, энергичный напор «хозяев»; «дух» — и «материя», которым, вопреки мечте Мировой души Треплева в «Чайке», не суждено было слиться.

На первых порах жизни спектакля некоторым (в том числе и автору этих строк) такая коллизия казалась скорее заявленной, чем воплощенной. Герои, как они были сыграны, словно снижали замысел режиссера — слишком они были обычны, мало интеллигентны, не похожи на привычную модель «чеховского человека»; социальный и культурный их уровень снизился. Не сразу стало понятно то, что позже сам Эфрос назовет «закономерной сменой жизненного типажа»[[101]](#endnote-100) и что, по сути, было демократизацией классического героя. Но с постепенным пониманием этого, с привыканием к этому менялось и восприятие спектакля.

Для этой перемены была и еще одна причина — вызревание самого спектакля: то, что поначалу смущало в нем, оказывалось незрелостью исполнения. Молодым актерам, не слишком опытным в классике, не хватало душевного опыта и того, что Чехов называл «интеллигентностью тона». Время готовило их к другому — к реактивности, открытости чувств, раскованности манер, что прежде было использовано при постановке «Чайки». В «Трех сестрах», восстановив ритм и тональность пьесы, Эфрос обострил проблему — и вместе {378} с тем получил мощную поддержку со стороны автора, чья скрытая режиссура, как понимали уже и «художественники», заключена именно во внутренней музыкальности его пьес.

Вскоре стало явным сближение, сращивание актеров с миром чеховской драмы. Не меняясь ни в форме, ни в замысле, спектакль становился более свободным и углубленным. Внешняя динамика уходила внутрь, не подменяя собой подтекст. К тому же, переживая судьбу спектакля, как личную драму, актеры мужали; между ними и их героями протягивались тонкие и прочные нити душевного родства. «Связь времен» крепла и делалась зримой; шел интенсивный, но раньше времени прекращенный процесс.

На долю эфросовских «Трех сестер» выпали испытания много более тяжкие, чем «Чайки». Спектакль оказался как бы в эпицентре землетрясения — кампании, развернутой против «искажения классики» и имевшей, по сути, другой адрес и другой смысл. Контекст у этих «Трех сестер» был взрывоопасным. Здесь — и польский прецедент, когда вольное истолкование классики стало предвестником политической вспышки, и события 68‑го года, от студенческих волнений в Европе до «пражской весны». Правомерно увидев в таких спектаклях, как «Три сестры» Эфроса и «Доходное место» М. Захарова, рассадник интеллигентского свободомыслия, против них «сверху» организовали настоящую травлю по правилам не столь уж давних, но, казалось, оставшихся по ту сторону «оттепели» времен. Набор обвинений, их накал, агрессия, нарастание — все делалось по типовой и неизжитой модели. Главным упреком был нигилизм, отказ от традиций и идеалов, порча классического наследия. К этому, с другой стороны, присоединились театральные староверы — и судьба спектакля была решена.

«Три сестры» исчезли со сцены весной 68‑го, усугубив ту инерцию недоверия к Эфросу со стороны театральных властей, что сформировалась уже давно — и оставив незаживающую рану у него самого. Позднее он, не порывавший с этой пьесой в мыслях и на бумаге, вернется к «Трем сестрам», поставив их на Малой Бронной с другим составом исполнителей, в другой тональности, с иным пафосом. Все будет легче, проще, светлее, без трагической глубины и сложности прошлых лет — но прежнего спектакля не продолжит и не заменит.

#### **{****379}** «Вишневый сад»

Восьмилетняя пауза, отделившая у Эфроса «Три сестры» от «Вишневого сада», затишьем, молчанием не стала. Слишком велики, как видно, были запасы творческой энергии в режиссере, если возвращение к жизни после шквала репрессий и брани, после гибели «Трех сестер» оказалось столь скорым. Собственно, возвращения как такового и не было, работа шла без перерывов, и привычное для Эфроса движение, стремительное и крутое, возобновится с началом 70‑х. Одна из неразгаданных до сих пор загадок — расцвет театра уже «застойного» времени, все более яркий к середине десятилетия. Объяснение того рода, что театр, беря на себя миссию несуществовавших свобод, питался в основном общественной энергией, узко. Одна фигура Эфроса требует существенных корректив. Интенсивность его работы, особенно — в театре классики, который он выстраивал на сцене и телеэкране, захватывая все новые территории и имена (Шекспир и Мольер, Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Достоевский), нарастает к середине 70‑х. Кульминацией, пиком становится 1975 год — год его 50‑летия, выхода первой книги и первого инфаркта, «Женитьбы» и «Вишневого сада». К Чехову Эфрос возвращается на волне всего сделанного за восемь лет, закономерно для себя — и для времени.

Семидесятые годы без всяких формальных причин заполнены Чеховым. В разных странах возникают «чеховские сезоны»; в разных пьесах бьется нерв времени. Вчерашние авангардисты ставят «Чайку» как бы в знак самокритики поколения Треплевых, примирившихся с действительностью, принявших ее, почти ставших Тригориными. В «Иванове» театр читает драму безверия, созвучную настроениям дня. «Вишневый сад», вырываясь вперед, становится накопителем главных тем времени, его настроений, знаком театральных перемен.

В чеховском театре идет постепенное изживание тенденциозности, выход к более широким и мудрым решениям, к более свободной поэтике. Здесь и нужен «Вишневый сад». В нем словно заложены та сложность и то богатство, которых требует театральное время; та смелость жанровых решений, которая издавна привлекает и пугает в Чехове режиссуру. Есть в нем и залежи крупных, философичных и вместе с тем актуальных идей: идеи Времени (Судьбы, Рока), правящего {380} людьми и миром; идея почвы, корней, опоры, от которых отторгается человек. В «Вишневом саде» могут соединиться привычный уже опыт гротеска, отчуждения, театра абсурда с живым и острым ощущением прошлого, проникнутым ностальгией, что так внезапно и сильно прозвучало в середине 70‑х.

Во все это входит Эфрос со своим опытом чеховского театра, своими правилами в нем и той неожиданностью, которой предвидеть нельзя. Такой неожиданностью становится прежде всего место действия — Театр на Таганке, Эфросом любимый, но вместе с тем и противостоящий ему в системе театральной Москвы. И хотя именно «Вишневый сад» на Таганке представить нетрудно, но вряд ли — в режиссуре Эфроса; союз их тревожил несовместимостью.

Однако несовместимости не возникло; спектакль оказался органичным и жизнестойким, при этом — без компромисса. В ту пору, когда сближение театральных течений и школ стало уже очевидным, этим во многом и вызван к жизни, и поддержан новый «Вишневый сад». Эфрос владеет условностью не менее Ю. Любимова (хотя по-иному); склонен к открытой театральности, к легким и острым ритмам, к игре с образом. Многое продолжает их с Любимовым разделять, но и условия контакта их театральных миров существуют. В итоге появляется «Вишневый сад» — спектакль данного театра и данного режиссера.

«Вишневый сад» Эфроса заключен в своеобразную рамку, как бы посвящение театру, напоминание о привычных ему средствах. Вначале персонажи поют «епиходовский» романс («Что мне до шумного света…»); романс этот, рефреном повторяясь потом в каждом действии, и завершит спектакль. Это — словно заявка на жанр, на спектакль-романс, легкомысленный и все же щемящий, который далее движется вширь и вглубь: к фарсу и к драме; к размышлению о бренности мира; к реквиему исчезающей красоте.

Внешне спектакль для таганской сцены странен (художник — В. Левенталь): метафора кладбища, но не житейского, натурального кладбища, не погоста, а воплощение конца — конца семьи, судеб, жизни; не просто «старой жизни», но жизни вообще. Бугор в центре сцены; фрагменты ограды; старый крест; фигуры и группы людей, напоминающие надгробие; торжество белого цвета — «белая симфония», какую видят и слышат в чеховской пьесе в ту пору. Белые, колышущиеся {381} от ветра занавеси; серебристо-белая ветка над авансценой; белые, чуть припорошенные серым (как тленом) костюмы. В этой выразительной белизне — сразу две темы спектакля. Одна из них — прощание с прошлым, даже и с настоящим, которое уходит в небытие на глазах. Прощанием веет от воздушных занавесей, от кладбища, от фамильных портретов, легко намеченных на заднике. Создается ощущение исторической протяженности объема — и конца огромной полосы жизни.

Другая, важнейшая, тема — тема вишневого сада. Новая жизнь пьесы связана с тем, что, тесня отдельных героев, в центр ее все больше выдвигается самый Сад и то, что стоит за ним. Каждая эпоха трактует это по-своему; тогда, в середине 70‑х, пришла пора философии и ностальгии. Кажутся нелепыми и даже кощунственными былые — с легкой душой — приветствия «новой жизни» и расставание с Садом. Не верится в то, что Чехов мог принять и приветствовать ту историческую необходимость, что заставляла «вырубить старый вишневый сад», — в ней видится зигзаг, издержка прогресса. Эфрос, как видно, на стороне *так* понятого Чехова, и потому Сад ему дорог, а гибель его катастрофична. «Вишневый сад» открывает ту линию в творчестве режиссера (вспомним его цикличность), которая пойдет дальше, к концу 70‑х, в театре и в кино. Здесь возникнут и спектакль «Веранда в лесу» И. Дворецкого, и фильм «В четверг и больше никогда» по сценарию А. Битова.

Ностальгия, пронизавшая атмосферу и облик спектакля, философичный его настрой — все это как будто подсказывало и жанр, и стиль решения. Можно было бы ждать драмы, грустной и строгой, или элегии, но их в неразбавленном, чистом виде нет — все смешано с иронией и острой до буффонады игрой. При этом тревога и горечь не только прячутся за лихорадочным оживлением, не только оттеняются им, но часто и вытесняют, и сменяют его, существуя на равных — таковы в восприятии режиссера эти люди и их жизнь.

Ключевой для решения Эфроса стала формула: *опасность и беспечность*. Опасность при этом была почти космической в своем масштабе; беспечность — невероятной. Первая настораживала режиссера; вторая порой раздражала — не в такой все же степени, чтобы забыть о трагизме. Ведь «недотепы» обездолены и страдают; связи между ними и их миром рубятся по живому — отсекают родных и родное, и остается {382} лишь пятачок кладбища с крестом, где они сгрудились, как испуганное, сбившееся в грозу стадо. Старый спор автора и театра, Чехова и Станиславского — драма «Вишневый сад» или комедия? — Эфрос решает в пользу обеих сторон. Принцип *эксцентрического трагизма*, опробованный в «Трех сестрах», вступает в свои права.

Самая цель режиссера («Нужно трагический смысл сделать как бы гротескным»[[102]](#endnote-101)) была трудна для воплощения. К тому же Эфрос не допускал ни слишком основательного «вживания», ни сплошь «репризной» игры. Моменты глубокого (как в бездну) погружения в образ, по его замыслу, должны были сменяться, сбиваться моментами резкого отчуждения. Истовая серьезность и эксцентризм, «живые лица» и почти маски, легкость рисунка и утрировка — из всего этого складывался особый климат спектакля, «-психологический балаган»[[103]](#endnote-102). Не всем это в равной степени удавалось; иные фигуры были очерчены бегло, штрихами, но на их фоне рельефно и крупно выделялись две главные, где пафос и стиль спектакля воплотились полно и сильно: Раневская (А. Демидова) и Лопахин (В. Высоцкий).

Раневская, необычная для этой пьесы и для этой сцены, напоминавшая своей ломкой пластикой и пепельно-белой одеждой то скульптуры старинных надгробий, то контуры рисунков начала века, была в центре спектакля. Нервная, полубольная, постоянно на грани срыва, но напряжением воли умевшая удержать себя на последней черте; не изжившая ни своей парижской страсти, ни кровной связи с миром вишневого сада; неуправляемая в словах, поступках и даже жестах, но правящая всеми и всем — эта королева без королевства была в своей нелепой семье и самой сильной, и самой трезвой.

Все это было дано актрисой сразу, а воля, и острый ум, и неподдельный трагизм спрятаны за бравадой, причудами, самонасильственной порой иронией, но спрятаны не вполне — они ощущались. Острота трагизма возникала внезапно и резко. Прежде было бы невозможно вообразить такие реакции Раневской: на самую мысль о том, что может рухнуть дом, — забилась в угол, подняла руки, будто действительно рушится кровля; на пьяную исповедь Лопахина о торгах — не «тихо плачет», как в чеховской ремарке, а вскрикивает коротко, страшно, согнувшись, словно раненная в живот; на последнее прощание с садом — надсадный крик, как над гробом, {383} беспамятство, с которым она рвется куда-то с такой силой, что приходится оттаскивать за руки.

Подобная смена состояний могла происходить различно. В Лопахине — Высоцком не было такой постоянной игры их, перелива настроений, но был острый и резкий контраст. Его Лопахин, закрытый и отчужденный, казался поначалу выключенным из общего хода действия: никакой характерности, примет времени и среды; негромкая речь, тон почти неокрашенной читки. Но то, что долго копилось и скрывалось внутри, прорывалось однажды, в сцене после торгов. Высоцкий играл здесь не торжество победителя, а раннее похмелье, предчувствие безмерных утрат, бессильную и лютую ярость — на себя, на судьбу; играл осознание краха. Процесс этого осознания сообщал трагическое напряжение мысли и вызывал из душевных тайников героя лавину до того подавленных чувств; вся сцена, а с нею вся роль приобретали накал шекспировской трагедии.

Игра контрастов, сочетание иронии и трагизма не вдруг и не всем актерам дались в равной мере. Но в «Вишневом саде» Эфроса (как и в его «Трех сестрах») не было жесткой, бесповоротной завершенности — напротив, была свобода, возможность движения и перемен. В этом плане интересен тот рост, который прошел внутри спектакля — и вместе с ним — Трофимов у В. Золотухина. На первых порах он был похож на злую марионетку, игрушечного паяца с испорченным механизмом — как заведенный, он злобно выкрикивал свои тирады. Потом приходило подозрение, что злость эта — оттого, что его принуждают, провоцируют говорить, а он не хочет, но устоять не может — и прорывается поток слов, и несется, скомканный досадой как на себя, болтающего, так и на собеседников. Подозрение это возникало в те минуты, когда сдвигалась маска злого шута, и «вечный студент» серьезно и тихо говорил что-то важное. Со временем таких минут становилось больше, они теснили шутовство, отодвигая его как фон — но это уже связано с иной порой жизни спектакля.

В этой жизни образовалась долгая пауза: после смерти Высоцкого, с 80‑го года спектакль не шел. Потом, через пять лет, уже работая на Таганке, Эфрос возобновит его — с другим Лопахиным, на другой (Новой) сцене, с рядом новых акцентов, подсказанных временем.

{384} Спектакль 85‑го года уже не был столь поэтически красив — «белая симфония» не годилась для несколько «производственной» Новой сцены — и рассказывал он о другом: о собственном Саде Таганки, ее утратах, о распаде некогда крепкой театральной семьи. Все это не просто усиливало драматизм спектакля, но делало его более конкретным и личным. В игре Демидовой и Золотухина (теперь эта пара была в центре спектакля) появилось больше печали и простоты, больше интонаций от первого лица и какой-то взаимной нежности. Эксцентризм казался формой защиты от окружающих, способом сокрытия чувств и оттенял моменты трагические. Вокруг, в работе других актеров, особенно — «шутов» чеховской пьесы, он был рассыпан по-прежнему щедро, но отношение его к сути спектакля стало откровенно контрастным.

Формула «опасность и беспечность» не вполне теперь годилась ему и требовала корректив; их вносили и судьба театра, и время, влекущее режиссера в непознанные глубины пьесы. «Вишневый сад» не отпустит от себя Эфроса до конца. Новое ощущение пьесы вело его к иному масштабу, к спектаклю высокого смысла и стиля, где *философия* согрета *страстями* и не вредит человечности.

«В чем, так сказать, основная проблема “Вишневого сада”? — говорил режиссер в одном из своих радиовыступлений 80‑х годов. — В том, что жизнь — как вихрь. А люди не успевают за этим вихрем. Вихрь сбивает людей. Уносит их. И вихрь всегда над ними. И мы слабее этого вихря, которому название — время.

Время безжалостно, стремительно, беспощадно. Оно меняется так же, как вулкан меняет поверхность земли. И люди всегда перед вулканом, в общем, бессильны. Вулкан перестраивает рельеф земли.

Вот Чехов почувствовал в те годы, что рельеф земли изменяется. И написал об этом пьесу. В этой пьесе — прошлое России, настоящее России того времени и будущее. И все это достаточно трагической окраской дано. Написал больной человек, который уже был при смерти, назвал свою пьесу “комедия”, и часто спрашивают: почему же это комедия?

Я отвечаю, что это примерно так же, как Бальзак назвал свои произведения “Человеческая комедия”. То есть, в этом есть сарказм, это не буквально комедия. На этом спектакле {385} не должны смеяться — мне кажется, если будет случайный смешок, то это по поводу чего-то частного. А в основном это — “человеческая комедия”. То есть, в общем, люди, к сожалению, слабей, чем время».

Но это — как бы итоговый, поздний вывод, после трилогии; его Эфрос уже не успел воплотить.

## Елена Давыдова На грани исчезновения[[104]](#endnote-103)

Со вторыми «Тремя сестрами» Эфрос явился, круто изменив свою манеру и продемонстрировав полную независимость от зрительских ожиданий. Между тем потребность в обновлении, столь естественная для режиссера, таила в себе зерно драматического столкновения с публикой. Эфрос сам спровоцировал ситуацию, от которой обычно художник бежит что есть мочи. Он отрешился от старого спектакля с легкостью, граничащей с легкомыслием, как будто не понимая, что сравнение неизбежно и будет пристрастным — уж слишком все любили сестер 67‑го года. Спустя пятнадцать лет «сорок тысяч братьев» возвратились в отнятый у них прозоровский дом в надежде приобщиться к героическим страданиям собственной молодости — и не узнали дома.

В этом доме никто не страдал, точнее — никто не позволял себе страдать, покуда это возможно. Незнакомые молодые артисты демонстрировали неожиданную манеру: отход от психологизма, легкая быстрота касания, небрежение деталями в пользу целостности образа. Ясно, что почти полная смена актерского состава носила не случайный характер: Эфрос скорее был готов поступиться совершенством исполнения, нежели потерять в цельности замысла. (Или изменились его представления о совершенстве?) Актеры работали чисто, быстро, но без привычной глубины погружения — как будто мастерская рука в стремительном пассаже пробежала по сверкающей клавиатуре: «здесь будет примерно так». Мастер акцентов, знаток мучительных сосредоточений, Эфрос отказался теперь от любого эмоционального нагнетания, от малейшего давления на зрителя; отношения, которые он предложил залу, не могли не обескуражить публику. Привыкшая чувствовать себя конечной целью спектакля, она {386} справедливо уловила, что здесь произошла какая-то подмена, и многие обиделись.

Умелый архитектор барочного разнообразия, Эфрос отложил в сторону знаменитые свои инструменты и с браминской отрешенностью взял в руки легчайшую из кистей. Получилось нечто вроде рисунка на стекле: прозрачный фон, непрерывная линия, летучий, беглый, контурный почерк. Непрочный эскиз, исчезающий на глазах набросок. Легче всего было бы объяснить это режиссерской небрежностью, или поспешностью, или недостаточной сработанностью актеров, если бы маньеристская «нон-финитность» не оказалась в дальнейшем устойчивым признаком нового эфросовского стиля. Это во-первых. И во-вторых, загадочным образом именно неокончательность сообщала спектаклю пронзительную подлинность боли. Он словно отсылал к чему-то, далеко за его пределами лежащему. Реальность, по отношению к которой спектакль ощущал себя эскизом, была не художественного, а метафизического свойства.

Жизнь тяжела, говорится в пьесе. Это — данность спектакля, исходный посыл и привычное условие существования его персонажей. Не будем обольщаться, что когда-то было иначе: достойная жизнь — всегда труд, и труд ежедневный. Как сохранить себя? Спектакль предложил модель нравственного выживания в ситуации катастрофического отторжения духа. Причем сама эта ситуация была воспринята как вечная, никакими внешними обстоятельствами не отменяемая. Оптический сдвиг, который можно было счесть случайным смещением, неточностью фокусировки, оказался, как стало ясно впоследствии, решающим. Искусство Эфроса устремилось в новое русло, вызвав к действию новые художественные средства, аскетические по преимуществу.

Новое мирочувствование пришло в эфросовский театр без громких предварительных деклараций и резких жестов. Режиссер буквально соскользнул в него, словно сам того не заметив, как будто невольно или случайно, совсем в традициях своей же методологии, когда самое важное промахивается вскользь, и только дальние последствия обнаруживают значительность происшедшего. Конечно, это случилось не вдруг. Герои «Брата Алеши» и «Дон Жуана» мучились теми же вопросами, а в крупности и напряженности своих переживаний существенно превосходили обитателей прозоровского дома, — но мучились-то они в пустой вселенной. Заброшенные {387} в мировой беспорядок, они имели только самих себя, и их жизнь была самым радикальным образом замкнутая в себе судьба. Человек определял себя не только в действии, но и в бытии. Если в результате его страданий и вычислялась искомая метафизическая реальность, то скорее как необходимость, которая может быть описана по принципу «чего в ней не должно быть»; сама же она не являлась и голоса не подавала. В одном случае вычисление строилось на эмоциях, в другом — на рациональных выкладках, но результат оставался при этом свернутым на себе, смысла своего не раскрывающим и к контакту не расположенным; по сути — глубоко проблематичным. И даже кара, которая снисходила на истерзанного безверием Дон Жуана как некий паллиатив спасения, снисходила из пустоты — без чуда, без чувства, без катарсиса. Точнее, катарсис был, но длился так долго, что превращался в подобие муки.

Вторая версия «Трех сестер» извлекла эфросовского героя из-под гнета тотальной бесприютности и вооружила его надеждой. Это было сделано всерьез. Воздух сразу стал чище, пространство — шире. Много боли, вражды и опасности, но все точно и открыто. Спектакль содержал в себе одно весьма редкое качество: он был очень высокого типа. Из всех виденных мною чеховских спектаклей этот — не самый, возможно, глубокий, не самый разнообразный, не самый гармоничный, но самый высокий, без сомнения. Жизнь представала в нем как отважный вызов небытию, как беспрерывное утверждение себя самой по отношению к не-жизни, обступающей со всех сторон. В таком подходе, однако, нет ничего от титанического индивидуализма, столь укрупнявшего прежних эфросовских героев; напротив — он предполагает смирение. Ведь в условия договора входит полная неизвестность: человек выступает в поход, результаты которого от него скрыты, — без каких-либо гарантий, с одной лишь надеждой. Он не знает, слава или поражение ожидает его в конце пути, однако он идет, чтобы быть. На темном фоне небытия любое движение выглядит как тихий, но героический акт противостояния, каждый жест — это жест красоты, всегда теснимой, всегда поставленной под угрозу исчезновения.

Свой новый театр режиссер основал на грани исчезновения. Вообще искусство Эфроса всегда находилось в особых отношениях со временем. Достаточно вспомнить, как быстро он охладевал к своим спектаклям, только-только вышедшим {388} на зрителя, как скоро они теряли дыхание, тяжелели или опустошались. Да и быстрота, с какой постановки Эфроса после его смерти ушли из театрального обихода, отнюдь не объясняется одними лишь внешними обстоятельствами. Во всем этом есть какая-то загадочная закономерность, коренящаяся, по-видимому, в природе его дара. Кажется, едва сделанный, спектакль тут же для него и кончался, — следующий, несотворенный, уже настаивал на немедленном воплощении. «Как молниеносна жизнь!» — восклицает Эфрос в одной из своих книг; интонация разом печальная и восхищенная. В «Трех сестрах» это ощущение стало главным художественным переживанием.

Образ потока, растворяющегося в небытии, — как передать его на театре? Спектакль приобрел зыбкую, чуждую всякой плотности форму, как будто парящую в воздухе и насыщенную им. Метафоры ненавязчивы, мгновенны и призрачны. Все размывается, относится куда-то вбок; никто и ничто не удерживается на своем месте. Сквозь подвижные ритмы смазанных, текучих мизансцен, сквозь смутную графику безостановочных перемещений проступал единый образ времени, смывающего все следы. Проверенные приемы сценического воздействия не годились — по отношению к новым задачам они с неизбежностью обнаружили бы свою агрессивную, грубо-материальную природу. Нужна была новая, куда более тонкая энергия.

Многим она показалась признаком творческого ослабления режиссера, заговорили о кризисе. Не уловив ее направленности за пределы зрительного зала, поспешили отметить, что спектакль обращен в никуда. Новый язык, не потрудившись понять его, определили как невнятное бормотание. Не первый и не последний раз такое случается. Хотим мы того или нет, но в русской традиции театр — это такая кафедра, которая не дает привычки к метафизическому умозрению; отвлеченное созерцание бытия, если оно не замешано на острой социальности, у нас не в чести. Здесь-то и обозначилось резкое расхождение эфросовского искусства с публикой и критикой. В самом деле, вопросы типа «что режиссер хотел сказать своей постановкой?» в «Трех сестрах» не получали никакого ответа, они просто шли мимо, потому что в этом спектакле ничего не говорилось, не заявлялось, а просто — являлось, совершалось. Мистериальная природа эфросовского {389} искусства, о которой и прежде догадывались наиболее прозорливые зрители, впервые обнаружила себя в полной мере. Уже вступило в силу сомнительное преимущество современников перед ушедшим художником: давние театральные впечатления неприметно корректируются нашим знанием его судьбы, заставляя усматривать в его произведениях предчувствия и пророчества, которых они, быть может, и не содержали. Вряд ли и в этой статье удается избежать обычных смещений. Но все же я думаю, что новый счет в искусстве Анатолия Эфроса начался со вторых «Трех сестер», и начал его он сам.

С этого спектакля эфросовский лиризм принял новое направление: он высказывается теперь не о себе, но о других. Самый, быть может, субъективный и лирический из режиссеров, он открывает свое искусство для чужих голосов. Отсюда, по-видимому, и интерес к молодым артистам, не обремененным штампами и приемами его же собственной школы, — неопределившимся, неготовым. Эти свойства, в профессиональном отношении для многих сомнительные, Эфроса не только не пугают, наоборот — они его притягивают.

Ставка на молодость, как показало время, не была случайной. В телепостановке «Ромео и Джульетты» граница режиссерских предпочтений пролегла не между добрыми и злыми, но между детьми и взрослыми. Тот факт, что жертвами в пьесе становятся только молодые люди, оказался для Эфроса существеннее, чем разбирательство, кто из погибших по какую сторону баррикад находился. Важно, что они — дети: с припухшими, запекшимися губами, ссадинами на острых локтях, с той неокончательностью в чертах и движениях, которая вся — обещание формы. В отличие от взрослых, уже определившихся и сформировавшихся, они беззащитны перед страстями; одним словом, жертвы, которые и не догадываются, что отданы на заклание. Вся их краткая, исполненная непреднамеренной грации жизнь увидена как отважное дерзание перед лицом риска, тем более грозного, чем меньше они его замечают. Эфрос дает их общо, без детальной прорисовки, сострадая каждому едва ли не в равной мере.

Образ пустоты, последовательно проведенный через звук, свет и оптику, дан как движущая сила трагедии. Пустота сильна и агрессивна. Взрослый мир принял ее в себя, проникся ею, материализовал ее в ярких, пышных формах — {390} и тем защитился. Став ее орудием при этом. Здесь режиссеру понадобились сверхвыразительные актерские лица, но распорядился он ими самым неожиданным образом. Красивые, монументальные, будто высеченные резцом Микеланджело, все они резко своеобычны и уж, конечно, не заурядны; каждое подано крупно, принципиально отдельно, как редкое изделие. Взрослый мир представлен индивидуальностями в подлинно ренессансном смысле слова — теми индивидуальностями, что имеют опору только в себе самих и бесконечное саморазвертывание которых не знает никаких границ, — но именно это Эфроса и смущает. Столь выраженное индивидуальное начало кажется ему сомнительным, как если бы оно было исходным пунктом всякой неправды и несправедливости. Ибо люди эти непроницаемы для света. Непросветленная человеческая плоть, сколь угодно выразительная, развитая и мощная, увидена в спектакле под знаком пустоты и мертвости, как бы ни прикидывалась она живой и полнокровной.

Напротив, детям их малая отличимость друг от друга вменяется в достоинство; невыраженность есть повод к надежде. Они подвижны и прозрачны. Молодость у Эфроса — категория качественная: это время, когда человек свободен от собственной индивидуальности. Джульетту ли, Тибальда, Ромео или Меркуцио — их не назовешь личностями, скорее, это просто «лица». Лицо имеет почти стоический характер. Оно направлено не на исключительное, но на нечто скудное и твердое, что, однако, можно спасти и развить в любом человеке. На ту неповторимость, которая проистекает не от особенных дарований и не от благоприятной ситуации, но оттого, что человек, как выразился Романо Гвардини, окликнут Богом.

Они окликнуты, эти юные лица. Джульетта, повернутая к нам спиной, вдруг оборачивается прямо на камеру, как будто ее позвал кто-то — раз, и другой, и снова. В каждом ее движении сквозит настороженная готовность обернуться на зов, другим неслышный. Уже одно это делает невзрачную девочку с робкой пластикой жертвы безусловно героическим существом. Услышать — ведь это тоже дар, шагнуть навстречу слепящему свету — прямое геройство, хотя бы платой за это были все богатства ренессансной индивидуальности. Тут кстати вспомнить выражение: что пользы человеку, если он весь мир приобретет, а дуплу свою погубит?

{391} Кажется, именно так понимает дело брат Лоренцо, глазами которого увидена шекспировская трагедия. Он здесь — единственная положительно заряженная индивидуальность, пограничная двум мирам и едва ли не главная. Если дети, «окликнутые» в силу молодости, реагируют на высокий зов почти рефлекторно, то Лоренцо совершенно сознательно посредничает между миром и небом. Фигура отнюдь не благостная, он движим острым чувством личной ответственности и настоятельной потребностью понять: зачем это нужно? Сообразно какому закону совершается трагедия жизни? И даже не получая ответа на свои вопросы, Лоренцо продолжает верить в непостижимую правоту высшего порядка, хотя дается ему это не без мучений. В финале спектакля клубы мощного света окутывают фигуру одинокого монаха, почти растворяя ее в себе, белую на белом; камера отъезжает, голос его тонет в гуле вселенской катастрофы. Но Лоренцо все продолжает говорить, говорить, вздымая худые руки-крылья, он настаивает, он вопрошает — в твердой, неотменяемой надежде, что мир не пуст и жертва не напрасна. Последний — а может быть, первый? — человек стоит на голой земле, и единственная его опора — сияющая тень с бессолнечных небес, что заливает экран слепящим сетом.

Брат Лоренцо явился новым героем эфросовского театра. Человек беспредельно одинокий, но лишь в том смысле, что незаместим в акте личной ответственности. Откликнуться на зов или пройти мимо — вот выбор, который он делает сам, один и в котором заменить его никто не может. Жизнь отозвавшегося ни в коем случае не становится проще — она становится осмысленнее. Это — избранничество, но особого рода, доступное каждому — была бы со стороны человека «уверенность в невидимом». Что же касается источника света, то Эфрос не берется определять его. Он позволяет себе лишь догадки, и то только в тех случаях, когда речь идет об искусстве.

«Буря», показанная на «Декабрьских вечерах» в Белом зале Музея изобразительных искусств, — спектакль об искусстве; это не ново. Новы оказались средства выражения, с беспечной свободой соединившие оперу и драму, арию и монолог, симфонический оркестр, рок-группу, хор и театральную массовку. И было это сделано так просто, простодушно даже, с детским вроде бы неведением относительно видовых и {392} жанровых разграничений, как будто однократность спектакля была поводом к шутке, забаве… Есть драма Шекспира. Есть опера Перселла. Высокая «музыка сфер» — и земная, необработанная человеческая стихия, музыке этой бесконечно далекая. Содержание спектакля, захватывающий его сюжет состоял в приобщении человека к духу при помощи искусства. Но, поскольку вся затея носила легкомысленный, почти случайный характер, только к финалу зритель получал представление об истинном масштабе решаемых здесь проблем.

В драматической своей части спектакль строился на противопоставлении необработанного человеческого материала в лице студентов ГИТИСа, которым была отдана пьеса, и — актрисы, исполнявшей безусловно главную роль. Можно прямо сказать, что в тот момент, когда применительно к Вертинской Эфрос произнес магическое слово «Ариэль», судьба постановки была решена. Актерская природа Вертинской наилучшим образом отвечала тем требованиям, которые режиссер выдвигал перед своими артистами. В самых реалистических постановках актриса всегда существует в том стремлении к обнаружению чистой сущности, которое в полной мере свойственно лишь балету. Скажем, возможно ли в драматическом театре сыграть судьбу как таковую, свободную от национальных, возрастных и прочих ограничений? Вряд ли; однако станцевать судьбу — весьма вероятная задача.

Актриса «протанцевала» сразу три роли, границы между которыми в спектакле были почти неуловимы: волшебника Просперо, послушный ему дух и себя самое. А если точнее, то и Просперо, и Вертинская в трактовке Эфроса — суть две вечные ипостаси Ариэля. Мужское и женское начало объединилось в летучем духе артистизма — бесплотном, свободном и одиноком. (Стоит вспомнить, что оперную партию Ариэля исполнял контр-тенор Э. Курмангалиев, что придавало режиссерскому замыслу завершенность и объем.) Просперо дополнил образ Ариэля драматической темой добровольного отказа от могущества, нотой мужественной ответственности, — а женская природа Вертинской, не отменяемая никакими сценическими превращениями, окрасила этот тройственный союз в цвета сострадания и душевной приязни.

В течение нескольких декабрьских вечеров жил этот не спектакль даже, а некое сметанное на живую нитку представление, {393} где в счастливом соседстве соединялись разные искусства, дурачества и пророчества, укрощенные владетельной рукой. Оттого ли, что в этой работе, запрограммированной на мимолетность и экспромт, режиссер ощутил прилив высокой безответственности, когда вдохновение несет художника как бы помимо его воли; то ли оттого, что его новое отношение к театру уникальным образом совпало с задачей постановки однократного спектакля — но результат получился далеко выходящим за рамки проходного, пусть и мастерски сделанного концерта. Спектакль, если можно так выразиться, оказался битком набит открытиями.

То, что в пьесе Шекспира достигалось усилиями прямого волшебства, здесь совершалось с помощью музыки. Три часа ее звучания превращали пеструю ватагу ребят в одухотворенное человеческое сообщество. Сначала они шумели за дверью, нарушая почти вековую музейную тишину, — служительницы оглядывались испуганно. Потом вторглись в зал, нагловато задирая зрителей; вскарабкались на пустую сцену, с обезьяньей легкостью обжили пюпитры, отнюдь не ощущая своей здесь неуместности. Извлекли из карманов воздушные шарики, стали их надувать, хлопать, скрежетать тонкой резиной — и постепенно сквозь этот хаос проступил шум бури, послышались крики чаек, стоны, гудение и скрип мачт. И вдруг — строгие, черно-белые, во фраках и с инструментами в руках пошли музыканты. Через зал, из-за колонн, из всех дверей: друг за другом, не скрываясь, но не бравируя, как на обычном концерте. Сосредоточенно сели, настроились, раскрыли ноты, неизвестно откуда взявшийся дирижер взмахнул палочкой — и поплыл Перселл. Все изменилось.

Конечно, Эфроса привлекла возможность работы с «натуральным материалом». Задействовано было все, начиная со сверкающего вощеного паркета, — все работало само по себе, без педалирования и подсказки. Шум, производимый ребятами, их нелепое появление, их одежда, бедноватая, уличная и яркая, — все было раздражающим, неуместным на фоне Белого зала, роскошных нарядов публики, чуть не наполовину состоявшей из знаменитостей, вспышек и стрекотания фото- и телекамер. Ребята были настоящие, не актеры еще, с разъезжающимися руками и ногами, с естественным зажимом и натуральной дерзостью; но ведь и публика была настоящая, и музыканты, и дирижер — и всякий делал свое дело, ничего не изображая при этом. Казалось, режиссер просто {394} ставит рядом разнородные жизненные «блоки», увлеченный достоверностью происходящего. Зрители, исполнители, оркестранты, студенты — каждая группа вела свою партию, а художественная энергия высекалась из их сопоставлений. Рок-музыканты зарокотали в правом углу — у них тоже своя достоверность. Контр-тенор взял невероятную ноту — что может быть правдивее? Жизнь разнообразна и непредсказуема, как джаз, — куда выплывет этот корабль авантюристов? Когда же на сцену явилась Актриса, стало ясно, что дети попали в ловушку. Режиссер потому и не заботился о стыковке разнородных реальностей, не прилаживал их друг к другу, что знал: искусство объединяет теснее любых скреп; а оно здесь явно преобладало.

От имени искусства в драматической линии спектакля представительствовал Ариэль. Одно слово, артист: с каким наслаждением играет он роль слуги, как упивается всеми обертонами своего текста! Сколько мудрости, остроумия и изящества в каждом его движении, как легко даются ему любые метаморфозы, как он пленителен и неуловим — лукавый, протеичный, бесконечно свободный дух чистого артистизма. Уж конечно, не Просперо вызвал его к жизни и не Просперо ему хозяин. С Ариэлем в спектакль приходит мысль, исполненная неожиданного смирения, — об относительности любого могущества и дара; никто не окончателен в своей власти. Разгадка артистизма дана в образе не мужском и не женском, не вчерашнем и не завтрашнем, не русском и не английском — но всегда трагически одиноком. Интонация оставленности, едва слышимая в начале спектакля, к финалу набирает пронзительную силу.

Кончается пьеса. «Какое множество прекрасных лиц!» Преображенные молодые люди покидают волшебный остров предсуществования. Ариэль не нужен больше: «мой путь займет лишь два биенья пульса». Выше людей — и им не равный, всемогущий — и бесплотный, бессмертный — и обреченный на вечные утраты. Мы чувствуем этот холодный, неутолимый озноб избранничества: одинокий дух носится над водными пространствами, тоскуя о том мгновении, когда он понадобится человеку.

Тема искусства была продолжена в последнем спектакле Эфроса на Малой Бронной — но уже прямо на материале театра и под другим углом зрения.

{395} «Искусство вечно — жизнь коротка». Основное напряжение возникает здесь, в этом тире, которое, многократно утяжеленное другими постановками Эфроса, означает не разрыв, но воссоединение. Если предыдущие спектакли отвечали на вопросы «для чего?» и «с какой целью?», то «Директор театра» — уже более частный случай в цепи эфросовских рассуждений и сосредоточен главным образом на решении вопроса «как?». Как осуществить связь между вечным искусством и короткой жизнью художника? Какое место отвести тому и другому? Кто у кого в подчинении? Кто, наконец, творец, а кто — творение?

Мы говорим: смотри, какой ветер. А между тем самого ветра никто не видел. О его присутствии мы догадываемся по внезапному движению ветвей, взлетевшим с земли листьям, поднявшейся пыли. Он являет себя в тех перемещениях, которые претерпевают они под его воздействием, — и кажется, вполне доволен этим. «Зачем крутится ветер в овраге?» Искусство воспринято в спектакле как дух, от всех зависимый, для всех неуловимый. Оно существует по своим законам, постичь которые не дано, но можно (бог весть, когда и почему) совпасть на какой-то миг с его дуновением. Тело искусства бесплотно, но люди принуждают невидимое осуществляться во внешних, доступных органам чувств формах: лепят скульптуры, пишут музыку, ставят спектакли. И все для того, чтобы соединить мучительную конечность своего существования с бесконечностью мира, чтобы коротким росчерком отметить свое пребывание на полотне вечности.

Главным действующим лицом этого спектакля был театр и шире — искусство. Потому основное его движение направлено в бесконечность: строгие холщовые рамы, одна за другой уходящие вдаль к белому квадрату, полуприкрытому изящным трауром черной занавески. Основная материя здесь — свет. Эфрос разворачивает настоящую метафизику света. Свет бежит впереди героев, прокладывает им дорогу, ложится под ноги, тихо появляется за спиной, прячется в кулисах, касается волос — живет своей, прихотливо осмысленной, но неясной для нас жизнью, в то время как действие, разворачивающееся на сцене, лишь иногда умеет совпасть с тайной логикой его проявлений. Таким образом — через музыку, свет, перспективу, направленные в бесконечность, — заявляет о себе тот невидимый мир, в мучительной зависимости от которого {396} проживают свою жизнь остальные персонажи спектакля.

Вернувшись к своим артистам, Эфрос стремится извлечь из них некое новое качество. От исполнителя требуется теперь не полное отожествление с персонажем, наоборот — нужен сдвиг, смещение, которое для режиссера становится признаком неокончательности, незавершенности человека. Его актер теперь не столько играет, сколько представительствует — будто не по своей воле, под чью-то диктовку. Эфрос уповает на эту священную невольность как на высшую форму свободы, однако далеко не все артисты согласны с таким подходом. Ему приходится испытывать затруднения при работе, которые, не отразившись на спектакле, отзываются в его собственной судьбе, развернувшейся скоро столь роковым образом. Иногда кажется, что актеры Эфросу мешают: слишком телесны, слишком определенны и материальны, их способность быть образом иной реальности ставится им под сомнение. Оно и понятно: задачи, которые режиссер начинает выдвигать перед исполнителями и зрителями, оказались почти пограничными театру.

По счастью, внутритеатральная обстановка и репетиционные сложности не сказались на спектакле. Каким уж образом Эфросу удалось этого добиться — бог весть, — но факт тот, что и его искусство, и актеры предстали в новом свете.

Поначалу казалось, что за строительную основу взята знакомая модель феллиниевской картины «Восемь с половиной». Сходство действительно было, но принципиальнее — различие. Оно заключалось в том, что все происходящее увидено не субъективным зрением героя, но сторонним взглядом. Внутренние мотивы действий Вознесенского, психологическая подоплека его поступков, как и проявления других персонажей, оставались для нас закрытыми. Эфрос признает за действующим лицом право на тайну, на неполную раскрытость по отношению к зрителю, лишний раз подтверждая свой взгляд на человека как существо неокончательное и не могущее быть разгаданным. Догадки — да, но не разгадка. В то время как драматический интерес сюжета постоянно сводится к персоне Вознесенского, в спектакле всякий раз зритель наталкивался на его затылок; он есть и его нет, он — фикция, обманка, миф; весь — в отступлениях, уходах, свертываниях. Н. Волков замечательно выполнил задание {397} режиссера: сыграть человека — и его тень; жизнь — и воспоминание о ней.

Свой спектакль Вознесенский так и не поставил. Он умер. Время прошло в маете, мыканье, в ожидании вдохновения, в коротких и опустошающих его вспышках. Искусство своенравно, приходит, когда захочет. Плата за его визит порой оказывается непомерной — что ж, это входит в условия договора. Так кто же он, художник: творец или творение? В той модели, которую выстраивает Эфрос-художник — и то и другое в равной мере. Простая и ясная констатация этого факта не снимает с него ответственности и не лишает права голоса, но вносит необходимую поправку к его самоощущению. Не только человек выражает себя через искусство, но и искусство говорит через человека. Понять эти отношения как обоюдные, значит обрести спокойствие — «необходимое условие прекрасного».

Залогом того, что прекрасное возможно, стал сам спектакль «Директор театра». Хаос страдания, заключенный в раму гармонии, приобрел достоинство искусства. Эфрос оркестровал нестройные муки чужой судьбы в строгую мелодию своего спектакля. Текучая графика его мизансцен, мерное дыхание его ритмов, то опадающих, то бурных, ясная простота его облика устремили внимание в область невидимого, но всегда соприсутствующего жизни. Сама невыразимость театральной магии получила выражение, сама немота обрела голос — и смутное, трудное чувство отлилось в прозрачный образ.

Спектакль и стал единым образом воссоединения: жизнь коротка — искусство вечно.

Теперь очевидно: то, что произошло с Эфросом дальше, имело прямое отношение не к его биографии, но к его судьбе. Время потихоньку расставляет все по своим местам: хулители и радетели режиссера уже ощущают некоторую неловкость за неуместность тогдашних своих ристалищ. Перед фактом его зияющего отсутствия споры о гражданской ответственности художника и тому подобных абстракциях, за которыми часто скрываются не вполне достойные спекуляции, обнаружили свою несостоятельность. Тогда же переход Эфроса в Театр на Таганке казался всем едва ли не самым существенным событием его творческой жизни, — во всяком случае, он подвергался куда более бурному обсуждению, чем спектакли, за {398} ним последовавшие или ему предшествовавшие. А ведь в них-то и было все дело.

«Экзистенциальнейший художник»[[105]](#endnote-104) двигался в своем направлении, все дальше расходясь с общественными ожиданиями. Похоже, что к тому моменту вектор его пути в принципе не мог совпасть не только с Театром на Таганке, но и с отечественным театром вообще. Кончилась брежневская эпоха, начался бурный этап надежд и действий; в грохоте тектонических сдвигов кто станет прислушиваться к тихому зову вечности? Социальная неангажированность Эфроса не была ни эпатирующей позой, ни трусостью, равнодушием или высокомерием, как могло показаться, — она просто была его природой. Так же точно, как умел он сохранять независимость от муторных общественно-политических процессов в 70‑е годы, он «держал дистанцию» и по отношению к новому времени — ибо его предпочтения находились совсем в другой стороне. Однако если в прежние времена неистовая наша интеллигенция видела в этом неоспоримое достоинство, то теперь она усмотрела здесь признак ослабления творческой потенции; радикалы отметили сдачу гражданских позиций или хуже того — ангажированность силами реакции. В который раз сработало узкоприкладное отношение к личности, столь пагубное для русской культуры, и верность отдельного человека себе самому была расценена как предательство.

Сейчас, читая книги-дневники Эфроса, можно видеть, сколь дорогой ценой давалась ему внутренняя свобода. Театр — дело коллективное, и режиссер всегда нуждается если не в единомышленниках, то в заинтересованных сотрудниках, а именно этого ему недоставало в Театре на Таганке. Эфрос страдал от одиночества, от невозможности быть правильно понятым, от неумения применять власть в ситуациях, когда труппа, привыкшая к сильной руке, отказывалась подчиняться; конечно, он совершал ошибки, и, наверное, много. Однако творчество его двигалось не обидами мелочной борьбы, а чем-то куда более высоким, на что ни биографические обстоятельства, ни общественная ситуация не могли оказать существенного влияния.

Часы уже были пущены — оставалось всего два года. Эфрос развивается стремительно и целенаправленно. Шесть выпущенных спектаклей и седьмой, незавершенный — такой результат впечатляет сам по себе. Он оказывается еще более {399} внушительным, если принять во внимание трудность стоявших перед режиссером задач. Я имею в виду не только отношения с труппой, встретившей Эфроса напряженно, а в некоторой своей части враждебно; не только необходимость возвращать актеров в рабочую форму, которую они порядком порастеряли за период разброда и шатаний. Думаю, что практически любая труппа, включая и Театр на Малой Бронной, оказалась бы для Эфроса чужой — в том смысле, что новые задачи с неизбежностью обнаруживали свою труднодоступность почти для всех актеров, будь то его собственные воспитанники или признанные «звезды» другой школы. Речь шла в первую очередь об общности духовного строя и только потом — о профессиональных навыках, от многих из которых, кстати сказать, следовало отказаться. В одном отношении сотрудничество с Таганкой давало безусловное преимущество — в труппе не совсем исчез воспитанный Любимовым дух творческого бесстрашия, отчаянной скоморошьей отваги, того бесшабашного приблатненного азарта, который отличал театр в лучшие его годы; на это Эфрос и сделал ставку.

Контуры нового театра начали прорисовываться с первого же спектакля — с «На дне» М. Горького. Исподволь, без видимого нарушения устоявшихся в труппе традиций, Эфрос разреживает воздух сценического пространства, убирает привычные социальные подпорки, приглушает публицистический пафос, направляя художественную энергию в другое русло. Насколько можно сейчас судить, первоочередной для него необходимостью было рассеять сплоченную таганковскую команду, отделить человека от человека и обратить каждого лицом к самому себе. Любимовские актеры привыкли выступать кучно, движимые жаждой социальной справедливости, — Эфрос ставит их в ситуацию, где круговая оборона бессмысленна, а лозунги бесполезны. Сражение за свою собственную сущность каждый обязан принять в одиночку.

Шаг за шагом, спектакль за спектаклем Эфрос «развоплощает» таганских актеров — с тем, чтобы они смогли отразить невидимое, но, быть может, единственное, в чем он наверняка убежден. Актерам приходится опираться в своей работе на вовсе не привычные вещи: из цепочки быт-событие-бытие режиссер выводит наружу только третье звено, пряча первые два глубоко в подпочву спектакля. В качестве профессиональной опоры он предлагает субстанцию такой {400} тонкости, что многим она кажется просто несуществующей; происходят срывы, разрывы, отторжения, — дело в театре обычное, но всегда болезненное. Об этом Эфрос и ставит свои спектакли — о духовной работе, о неотменяемости надежды, о неокончательности человека. Ставит быстро, без пауз и задержек, будто по заданному плану, как если бы творчество было синонимом, оправданием и условием жизни.

Если рассуждать бытово, то многое в таганковских постановках было следствием взаимной притирки, вынужденных режиссерских уступок, актерского неумения и своеволия. Спектакли шли неровно, артисты часто сбивались на привычную социальную типажность, срывались в жесткую, агрессивную манеру игры. С другой стороны, можно только удивляться свободе, с какой Эфрос преобразовывал профессиональные и бытовые проблемы в художественное содержание своих спектаклей, как точно использовал возникающий стилевой разнобой, какую устраивал перекличку между старым и новым театром. Из этой несбалансированности, из раздрызга и беспорядка, из этих разнонаправленных усилий, когда оправданных, а когда и тщетных; из мгновенных прорывов в область чистого света, ежесекундно подавляемых материальным началом; из амбиций, страданий и несовершенств — из всего того, что составляет жизнь, вставал, не отменяя, но лишь высветляя и утончая ее, образ другого театра. Другой реальности, другой меры.

В «Мизантропе» — последнем спектакле Эфроса — разом собралось и выстроилось все, чему режиссер посвятил два таганковских года.

Маленький этюд, простейшая шахматная задача: белые начинают и выигрывают. Благородный (без шуток), умный (в самом деле), искренний (бесспорно) человек страдает в окружении менее благородных, менее умных и менее честных людей. Женщина, которую он любит, не в силах подняться над предрассудками своей среды. Герой покидает постылое общество: карету мне, карету!

Замечательный повод для спектакля: блистательный текст, интрига, работающая, как пружина самого совершенного из часовых механизмов, захватывающее дух пространство для актерской импровизации. И одновременно — дивная возможность выплеснуть раздражение, усталость, избыть свое отчаяние, придав ему комическую форму, посмеявшись над Альцестом, но и оставшись вместе с ним. Спустя много лет {401} Эфрос вытащил из запасников своего лирического героя, отождествился с ним и заговорил от первого лица. Кажется, так прямо он не обращался к зрителю с ленкомовских времен.

Спектакль с первых тактов заявил о себе как об изящнейшем изделии. Быстро сменяющие друг друга статические картины, идеально соблюденный принцип фронтальных мизансцен, графически строгая композиция, воздушный каркас — в несколько штрихов режиссер обрисовал классицистскую эстетику позы, жеста и рифмы. Актеры взяли точный, элегантный тон, стильную летящую манеру. Золотухин в роли Альцеста с места в карьер обрушил на зрителя заразительнейший свой темперамент, окантованный благородной французскостью — напор, мысль, поэзия. Белые начинают и… проигрывают: является Селимена.

Простейшее школьное уравнение, на которое нет ответа. Задача, не утратив в элементарности, приобрела другое измерение. Подставь на место неизвестного Женщину, подставь Жизнь — но осторожней, осторожней: все равно в результате получишь тайну. Умный и пылкий Альцест действует по отношению к Селимене с точки зрения логики и здравого смысла. Он имеет отчетливое представление о том, что хорошо и что дурно, в поступках руководствуется благородными нормами — но почему-то стрелы обличений, пущенные точно в цель, летят мимо, а хитроумно раскинутая сеть ловит пустой воздух. Сколько разнообразных достоинств есть у умницы Альцеста, но лишь в одном он обделен — в чувстве жизни, в преклонении перед бытием. Не правда ли, удивительным образом обошелся Эфрос со своим лирическим героем?

Селимена же — прихотлива, как джаз, звуки которого аккомпанируют ее присутствию на сцене, как время; неуловима и, как жизнь, таинственна. Смириться, подчиниться — но именно на это Альцест и не способен. Он из тех, кто доказывает, обуздывает, укрощает. Но разве можно укротить женщину, чей взгляд так беспомощен и мудр, чья пластика так вдохновенна и капризна, чей голос вибрирует такой печалью? Типаж? Как это пошло. Принадлежность к типу есть конец человека, его осуждение и приговор. Характер? Что за мелочи! Селимена ни с какой стороны не сводится к этому узкому определению. Душа эфросовского театра, мучительная и пленительная загадка, чистейшая его сущность — Ольга Яковлева предстала в спектакле наподобие диковинного {402} сосуда, истончившего свои стенки до полной почти прозрачности. Ее героиня возникала на сцене в дымке одинокой неузнанности. Кто опознает, кто поймет и защитит грациозное это творение, кто даст ему имя? Кажется, никогда еще Яковлева не была до такой степени собой, — роль, отведенная этой несравненной актрисе в эфросовском театре, исполнилась здесь до конца. Бытие в его картине мира, несомненно, женского рода.

Метафизический театр получил здесь сценическое воплощение. Актеры наконец поймали нужную волну — играли стремительно, точно, но где-то чуть в стороне от своих персонажей, приоткрывая глубины человеческого естества, не затемненные ни маской, ни индивидуальностью, ни характером. Поверх барьеров фундаментального психологизма Эфрос повел их в область, где душа становится полем сражения внеличных и грозных сил. Джаз правил действие. Он обтекал, огибал, насмешливо игнорировал все преграды, выставляемые классицистской эстетикой, менял отношения между персонажами, путал карты и рушил рациональные схемы. Сохраняя великолепную случайность наброска, спектакль строился на сложнейших стилевых сочетаниях, которые, как в калейдоскопе, менялись с каждым поворотом сюжета.

Весь «Мизантроп» — это развернутый в пространстве жест восхищенного преклонения перед жизнью, почтительного смирения перед ее тайной, это мужественное: «Только после Вас, Мадам» и склоненная голова. Альцест покидает подмостки, затянувшись, как удавкой, шелковым галстуком. Селимена остается на сцене одна. Эфрос смотрит на нее. Он смотрит долго, очень долго, слишком долго, стараясь запечатлеть все черты прелестного увядающего лица, малейшую жилку на подрагивающей руке, мельчайшую складку драгоценного платья. Спектаклю уже давно пора бы кончиться, а он все смотрит, смотрит — и не может насмотреться.

## Елена Горфункель И вот я играю Мольера…[[106]](#endnote-105)

После смерти Эфроса совсем несложные подсчеты выявили неожиданный приоритет Мольера в его творчестве — особенно неожиданный потому, что с именем этого режиссера {403} связывались прежде всего современная пьеса и русская классика. Мольеровские же тени, сначала через посредничество Булгакова, а потом впрямую, из своего далека явились, воплотились и образовали некий третий мир Эфроса, законченный и в своем развитии, и в своей эстетике, мир, отнюдь не отъединенный от целого и все же отдельный. В четырех разных театрах Москвы Эфрос оставил по мольеровскому спектаклю, по знаку своей глубокой привязанности, по шагу своего уединенного путешествия к Мольеру, по отпечатку своей непростой судьбы.

Выяснилось также, что никто у нас, начиная с первых обращений к французскому классику, кажется, не имел на своем счету столько «свиданий». К тому же Мольера у нас разучились ставить и разлюбили, хотя Россия гордилась славой второй его родины. У Эфроса Мольер был как дома, хотя сам режиссер своего дома так и не заимел.

Что же нашел он в старинных комедиях, почему приник к этому источнику? Это была не область миросозерцания, к которому муза Эфроса склонна, а область мировоззрения. Видение было лишь одной ступенью, суждение — второй необходимостью художника, которую удовлетворял Мольер.

Это была область комического, основанного на вечных противоречиях характера, на конфликте живого и мертвого в человеке, на понимании его нужд и невзгод в обыденной жизни. Это был мир лирики, которую, пожалуй, один Эфрос мог обнаружить в пьесах о Дон Жуане, Тартюфе, Альцесте.

#### Мольер — это Мастер

Однажды А. В. Эфрос написал в тетрадку Елене Сергеевне, вдове Булгакова, у которой он читал рукопись «Мольера»: «Обещаю когда-нибудь поставить эту пьесу»[[107]](#endnote-106). Это произошло задолго до того, как он смог выполнить обещание. В феврале 1966 года «Мольер» увидел свет в Театре имени Ленинского комсомола, через тридцать лет после мхатовской премьеры. Пьесы и инсценировки Булгакова пошли тогда сразу в нескольких театрах Москвы и других городов, готовилась первая журнальная публикация романа «Мастер и Маргарита»; писатель заново входил в русскую литературу, драматург — в театр. И чем прочнее завязывались отношения с {404} творчеством Булгакова (а «Мольера» Эфрос ставил несколько раз), тем отчетливей становилась тема пути, накрепко связывающая режиссера и с Булгаковым, и с Мольером. «Мольер — это Мастер»[[108]](#endnote-107) — формулу Эфрос нашел намного позднее, когда готовился к очередной постановке в Америке в начале 80‑х годов. Спустя десятилетия Эфрос не отрекается от привычки видеть Мольера через призму пьесы и романа. Мольер для Эфроса прежде всего герой Булгакова, больше литературный персонаж, чем автор знаменитых комедий. Он булгаковский Мольер и булгаковский Мастер. Литературное происхождение нисколько режиссеру не мешало. Не важно, что между героем биографического романа и реальным человеком были различия, не важно, что Мольер — это также название великого театрального наследия. Суть в том, что «он не умел легко жить. Он жил мучительно»[[109]](#endnote-108). Местоимение «он» для режиссера подразумевало кроме Мольера еще и самого Булгакова, затем Ван Гога, Константина Треплева, Юрия Любимова. В Миннеаполисе он мысленно примеривал на эту роль Владимира Высоцкого, тоже человека рваной судьбы. И, конечно, Эфрос всегда думал о том, что мог бы подставить в этот ряд еще одно имя, свое. В одном интервью он, по существу, сказал об этом: «Я и сам эту роль сыграл бы, если бы был актером»[[110]](#endnote-109).

Когда «Мольер» уже шел, в одной критической статье с неодобрением говорилось, что для Эфроса свет клином сошелся на одной теме: судьба талантливого человека, крестный путь художника. Наблюдение, не беря в расчет брюзжание критика, правильное. Ничто не занимало тогда Эфроса больше. Он углубился в эти вопросы не только потому, что самосознание необходимо всякому таланту, но и потому, что жизнь, ее повороты прямо наталкивали на них. Мольер у Эфроса — немолодой, усталый и больной человек, вконец измученный, потерявший энергию и силы. Борьба, которую он ведет с Королем-Солнцем, судьбой и женщиной, ему самому кажется проигранной. Главную роль исполняли в разное время А. Пелевин, В. Раутбарт и А. Джигарханян. У каждого были свои краски, наиболее интенсивные — у Джигарханяна, который намешал коварства, злости и тоски так, что его большеголовый, с наигранным смехом, мужиковатый Мольер напоминал о диком звере в неволе. В замысле же первым Мольером должен был стать Юрий Любимов — «человек, который, как Мольер, руководит труппой»[[111]](#endnote-110). Затем, в начале {405} 70‑х, Эфрос все-таки снял в этой роли Любимова в телеспектакле «Всего несколько слов в честь господина де Мольера». И снова возникал портрет человека, утомленного жизнью и профессией. Преждевременно утомленного, что было свойственно не столько Любимову 1973 года, сколько Эфросу в те дни, когда он готовил и выпускал «Мольера», переходил в Театр на Малой Бронной, работал на телевидении и мечтал о постановке «Мастера и Маргариты».

А ведь это едва ли не лучшее его время. В 1963 году он назначен главным режиссером Театра Ленинского комсомола и три года до «Мольера» делает спектакли, необычные для него, неожиданные для зрителей. Те, кто знал его раньше по ЦДТ, удивляются, как режиссер переменился. Неузнаваема его театральная манера. Он как будто стал свободнее, раскованней, нежнее. В спектаклях его находят и импрессионистичность, и гротеск. Веселая сатира и поток жизни соседствуют, вызывая удивление стилевой анархией и «коэффициентом условности». Театральность и красота стоят впереди во всех разговорах о новом Эфросе. Он увлекается Э. Радзинским, пьесы которого тогда выглядели слишком злободневными, слишком модными, своеобразными страницами лирической газеты, предназначенной только современникам. Сцена молодежного театра, руководимого Эфросом, наполняется «очаровательными стюардессами, гамлетизирующими Маратами и ультрасовременными чеховскими героями». Почти случайные наблюдения и впечатления, легко узнаваемые лица «сегодняшнего дня» и сдвинутый с места, меняющийся на глазах быт он стремится заключить в прихотливую театральную раму. Символом эфросовского спектакля тех лет могла бы служить тонкая женская фигурка с прозрачным газовым шарфом, скользящая по сцене, огибающая все, что попадается на ее пути, змеиным виражом искусительницы, кокетки, недосягаемо-близкая, как мечта, и непостоянная, как мгновение, — фигурка Арманды в исполнении О. Яковлевой. Спектакль-танец — вот во что превратился театр раннего Эфроса, ученика МХАТа, реалиста, режиссера бытовых и близких к публицистике сценических форм. Теперь прояснились иные тяготения: чувственный лиризм, поэзия в психологии, мелодии, извлекаемые из повседневности. Нечто более важное, чем зеркальное отражение жизни, манит его. Как будто открылась невидимая ранее сторона той же вполне прозаичной реальности, тех же сюжетов, {406} в которых дороже начал и концов — течение. Атмосфера режиссерских построений Эфроса середины 60‑х — пленэр. Ощутимы свет и воздух, его волны; захватывает настроение, тепло, уют. Радость насмешлива, печаль — прозрачна, все земное кажется драгоценным, потому что коротко, смертно. Эфрос разговаривает на каком-то жаргоне, полусерьезном и с непривычки для зрителя — легкомысленном, попадая точно в тон времени, его самонадеянности, мнимо раскрепощенным нравам, его надеждам, отваге и болтливости. Сцена раскрыта и сразу, на весь спектакль, заполнена необходимым. В «Мольере» это распятие, орган, театральные костюмы и маски, над сочетанием которых, как над головоломкой, немало гадали (художники — В. Дургин и А. Чернова). Но в «Мольере», и вообще в практике Эфроса, декорация и реквизит являлись намеренно неполной проекцией внешнего мира — слишком прочного, чересчур стабильного, загроможденного вещами и обстановкой; по выбору создателей спектакля кое-что попадало в подвижный, свободный от хлама мир сцены. Со старого склада выносили на яркий свет лишь отдельные знаки действительности, связывая театр с жизнью.

«Мольер» появился на границе между еще элегическим созерцанием и трагедией. «Три сестры» репетировались в стенах театра на улице Чехова, а показаны были — в театре на Малой Бронной. Только что Эфрос начал говорить о своем театре, об единомышленниках, строить не очень далекие планы, как все оборвалось. «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 слишком 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 коллизию «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.

У Эфроса тема серьезно уточняется: быть ли художнику без кулаков и мертвой хватки, без острых локтей, громкого голоса? Что главное, а что — только шум времени и демагогия? {407} Как можно жить? — вопросы эти Эфрос задает себе и своим героям. Это основная волна, на которую настроен слух режиссера. Она приходит вновь и вновь, действительно делая ряд ленкомовских спектаклей повторением на разный лад одной песни. Кинорежиссер Нечаев из «Снимается кино», Константин Треплев в «Чайке» и Мольер, совсем не схожие, обитающие каждый в своем возрасте и судьбе, сближались неумением расторопно, мужественно и хотя бы гордо стоять на своем. В образе художника для Эфроса важно не то, как он борется, а то, что он не должен бороться в том смысле, как ранее на театральной сцене боролся с мещанством Олег Савин[[112]](#endnote-111), а позднее будет бороться за принцип и прогресс Леня Шиндин[[113]](#endnote-112). Все три названных выше персонажа Эфроса — художники — уходили от открытого столкновения с властью, чернью, с трудностями жизни, со всеми теми неисчислимыми «контра», которые всегда есть на пути творца. Это пророческое для самого Эфроса внимание к небоевому варианту судьбы уже тогда было встречено скептически не только теми, кто требовал простого театрального товара, но и куда более тонкими и расположенными к нему ценителями.

Поединка между Мольером и Людовиком в спектакле Эфроса не получилось; кабале не с кем было бороться. Тема власти и художника, с ней сражающегося, отодвинулась на второй план, что трактовалось как отступление от Булгакова и современности. В тогдашней театральной атмосфере эта бросавшаяся в глаза аполитичность Эфроса имела демонстративный оттенок, была невыгодной для него. Но она была оправданной дважды: как верность себе и как собственное политическое суждение о действительности. В гражданском опыте Эфроса никакого Людовика не было. Мольера, жившего в эпоху абсолютизма и тоталитаризма, и Булгакова, узнавшего новейшие формы тоталитаризма, объединяло все-таки сходство исторических ситуаций. Булгаков поневоле польстил тому герою, в котором современники романа, несмотря на французский колорит, видели своего Верховного распорядителя, польстил, однако, чтобы поднять Мольера и, может быть, по-своему оправдать искусством то безвыходное и страшное, что угнетало его до последних дней.

Для Эфроса власть не имела ни божественного, ни зловещего ореола. Он не видел ни трона, ни персоны, а если они и были, то вызывали смех или равнодушие. То, с чем боролся {408} эфросовский Мольер, не сводится к некой всесильной личности. Его время вступает в историю без театральной подсветки кровавых драм, без тиранов. К тому же театральный герой Эфроса живет ради творчества, которое и есть его жизнь, и, подобно ей, существует, не зависимо от того, решены ли вопросы о цели и смысле. Образ Мольера для режиссера принципиален, и решение спектакля выражало общую его позицию.

Соединение в одном существовании таланта и человека, разнонаправленных, мучительных друг для друга и неразделимых, существование в обороне от ударов, посягательств, иллюзий, пошлости — вот что находит Эфрос равно в классической и современной пьесе и в биографической версии М. Булгакова. Что же касается власти, то для эфросовского героя она настолько обезличена и отчуждена от людей, что прямого столкновения в эпоху разного рода демократий и быть не может, если не считать такой конфронтацией стычки с чиновниками, создающие иллюзию победы или поражения. Это трагический взгляд, возможно, не осознанный в своем трагическом качестве Эфросом до конца и не достигший той выразительности, которую он имел в литературе XX века, но отразившийся в его театре. В слабости, примиренчестве эфросовского Мольера по сравнению с булгаковским чувствовалась сугубо индивидуальная и по-своему железная вера в торжество дара, делающего человека всесильным, даже бессмертным, и беззащитным — тем, кого можно уволить, убрать, опорочить, обмануть.

Такой Мольер явился в 1966 году, и, по правде сказать, его знаменитое имя было предлогом для лирических раздумий. Это был также Мольер с голоса Булгакова, Мольер, который, как знаменитые «шестидесятники» — Эфрос, Любимов, Ефремов, — «руководил труппой». Такой Мольер навсегда останется спутником Эфроса, в которого он безгранично верил и на которого равнялся. Уже в 80‑е годы он возвращается к роману и сам читает его по радио. Отождествление с любимым художником, любимым литературным героем этим своеобычным поступком было завершено. Видимо, Эфросу важно было пройти еще раз весь путь Мольера — от рождения до смерти, пережить с ним его невзгоды. Режиссер, уже поставивший к этому времени «Дон Жуана», «Тартюфа», будущий автор таганковского «Мизантропа», проходил знакомой дорогой быстро, не останавливаясь на подробностях. Эфрос {409} читал как бы конспект биографии, позволяющий и даже требующий краткости, читал словно бы без чувства. Он как будто нарочно не замечал остроумных писательских пассажей, как будто стеснялся блеска и вообще высокого качества литературности, свойственной читаемому произведению. По-прежнему ему дороже прочерченная с состраданием линия жизни, захватывающая его какой-то монотонностью, даже обыкновенностью, и все же — это великая жизнь. Но к началу 80‑х годов, когда передача вышла в эфир, Мольер для Эфроса уже не только спутник и тайный двойник, не только персонаж Булгакова, но и драматург, чьи пьесы он ставит в современном театре для современного зрителя. Этот второй, настоящий Мольер, наверное более, чем мог предположить Эфрос когда-то, читая рукопись Булгакова, стал его театральным соавтором и помог осуществить дальнюю цель — создать свою модель мира. «У каждого художника есть своя модель всех проблем мира»[[114]](#endnote-113) — это было сказано Эфросом как раз накануне премьеры «Мольера».

#### Что за человек!

Приступая к «очаровательной», по словам Мейерхольда, комедии, Эфрос тоже, как и его предшественник, постановщик знаменитого «Дон Жуана» в Александринке, побаивался больших монологов и вообще возраста пьесы, заранее навевавшего скуку на нынешнего нетерпеливого зрителя. Поэтому специально для спектакля Эфроса был сделан новый перевод «Дон Жуана» М. Донским; им же переведены «Тартюф» и «Мизантроп», которые Эфрос режиссировал позднее. Но если для Мейерхольда пьеса, несмотря на картину времени, была все-таки изящнейшей и совершенной театральной игрушкой, то Эфрос ломал голову над ее содержанием, над смыслом «новых слов», которые ему как театральному автору необходимо было сказать на этот раз. Его постановка имела большой, можно сказать, триумфальный успех, хотя в ряду всех созданий Эфроса это наиболее головное, даже сухое произведение. Единственный раз сценический жанр обозначался как диспут — диспут об истине и вере, который вели Дон Жуан и Сганарель. Однако идейный смысл первого впрямую мольеровского спектакля Эфроса отличался то ли чеховской отчужденностью от окончательных оценок, то ли розовской прямизной в этом вопросе. И едва ли мог радоваться {410} режиссер, когда читал в рецензии: «Сганарель же выступает с позиций абсолюта, духовности, с позиций интересов всего человечества»[[115]](#endnote-114). Плут, трус, раб? Эфрос оказывался на стороне Сганареля, ни за что не желая брать сторону Дон Жуана. Именно с этого начиналась работа, и режиссер записывал, ссылаясь на автора: «О, я понимаю Мольера и его ненависть к подобным типам!»[[116]](#endnote-115) Но уже в период репетиций Эфрос смущен тем, что Сганарель слишком выдвигается вперед, оставляя главного героя в своей тени. Нужно ли искать для Дон Жуана хоть какое-то, пусть отрицательное значение? Или, может быть, Сганарель прав: ведь Дон Жуан «даже смертью своей подвел его, оставив без копейки»?[[117]](#endnote-116) Место, отведенное герою не только Мольером, но и всей огромной мировой донжуанистикой, требовало серьезного оправдания, а Эфрос его не находил.

Двойственное отношение и к Дону Жуану, и к пьесе было причиной странного для Эфроса распределения ролей: играли два равноправных состава. Дон Жуана — Козаков и Волков, Сганареля — Дуров и Каневский. Заносчивый, парадно-мефистофельский характер у Козакова был полной противоположностью обломовскому у Волкова. А монолитный, как кусок гранита, Сганарель — Каневский тоже был контрастом к беспокойному, подвижному и нервному Сганарелю Дурова. Представление о спорящих и их споре из-за такого большого допуска делалось еще более отвлеченным. Критики в связи с постановкой писали о вечных вопросах общими словами, которые порождены были сочувствием к моральной софистике и привычной победе гуманистического начала. Хотя типично «эфросовские» места, и увлеченная игра актеров, и, может быть, главное — интеллектуальный запал находили очень горячий отклик.

Эфрос никогда не был мастером исторического театра и исторического колорита в классической пьесе. Наоборот, пока произведение не принимало в его воображении облик вполне современного, оно оставалось чужим. Как показывают его записи и разного рода опубликованные материалы, понимание пьесы начиналось с попыток прочитать ее как новую, даже написанную специально для этого театра и этих актеров. Всякого рода штудии источников, проникновение в среду было делом для режиссера явно второстепенным, если вообще нужным. В «Дон Жуане» привычный путь не был проделан до конца, хотя Эфроса по-прежнему не интересуют подлинность {411} старого быта и нравы давних времен. Он занят «нутром», психологией, которую считает то ли вечно неизменной, то ли только современной. В «Дон Жуане» возникало ощущение, что Эфрос не решается идти до конца, побаиваясь не Мольера, а знаменитого героя, ища опоры то в Пушкине, то в самом Мольере, то в Булгакове. Вопреки Мольеру Сганарель выходил победителем в важнейшем идейном поединке, и Эфрос ничего не мог с этим поделать! Повторяю: видимость была превосходной, признание единодушным, спектакль понятым. И все же самой темы Дон Жуана не было, поскольку Эфрос, как и Сганарель, не понимал его и вслед за слугой мог бы восклицать: «Что за человек!» У простака Сганареля не хватило аргументов, чтобы переговорить злокозненного скептика, все на свете отрицающего. Вот как, потом уже независимо от попыток Эфроса найти место для тоски и печали Дон Жуана, выглядел спор на сцене Театра на Малой Бронной. Хочешь не хочешь, а добродетель больше тяготеет к косности, в то время как порок — извращенная свобода мысли. И если он, этот спор, затевался по существу, то не только режиссеру, а многим, всем, кто жил с ним в одно время, нужно было перешагнуть рубежи принятого, дозволенного мышления. Эфрос такого смельчака долго искал и перепробовал несколько вариантов: и претендующий на риск мысли Дон Жуан Козакова, и погруженный в себя Дон Жуан Волкова, и наконец-то профессиональный обольститель и философ-дилетант у Ширвиндта, который играл эту роль в телеспектакле «Всего несколько слов в честь господина де Мольера», — вносили каждый свое, впрочем, не давая поставить точку в поисках.

В общем плане «Дон Жуан» Малой Бронной был заряжен смутной, беспокойной тягой к передумыванию и переоценке всего на свете. У Дон Жуана мертво сердце, но ум живет и еще готов к отпору. Это мрачный, безрадостный и к тому же не слишком могучий ум. Дон Жуана все сторонятся, немногие положительные эмоции спектакля связаны с прагматиком Сганарелем, его комический гуманизм был единственной отрадой в произведении, где главный герой поражал неспособностью принять мир таким, каков он есть, и размерами своего неверия. В то же время он ничего не утверждал и не доказывал. В физическом и духовном смысле Дон Жуан существовал автоматически, и этот сохраняющий его до поры до времени автоматизм выражался в усталости, равнодушии {412} ко всему на свете, включая любовь, и презрение к чудесам. Когда статуя кивает в ответ на приглашение на ужин, Дон Жуан Волкова закрывал платком глаза Сганарелю. Из жалости к бедняге, заботясь о его душе, или из пренебрежения «знаками», обманную суть которых он просто не хочет раскрыть своему наивному слуге? Кажется, второе более близко эфросовскому герою. Этот всем запомнившийся момент к философии неверия добавлял еще демонстрацию невидения, самоустранения из неразрешимых ситуаций, которую Эфрос не без основания приписал человеку своего времени, интеллигенту безвременья. Усталый и циничный Дон Жуан не был русским открытием. Эфрос видел спектакль с Жаном Виларом на гастролях ТНП в Москве. Отличие заключалось в том, что герой Вилара был агрессивен, он приносил зло всем, кого встречал на своем пути. У Эфроса Дон Жуан вредил себе несравнимо больше, чем кому-либо другому. Духовная смерть для московского спектакля — трагический мотив, разработанный с осознанием его актуальности для эпохи, мотив, можно сказать, особого, местного значения.

«Дон Жуан» оказался в плеяде блестящих спектаклей на Малой Бронной, и на нем сильны были, как и на других мольеровских спектаклях Эфроса, отсветы утонченных и на этот раз саркастичных, более нервных, чем во времена «Мольера», соседств. А в нем самом чего-то не хватало. Возможно, того, без чего нет театра Эфроса: его личного, душевного участия. Впервые рядом не было Булгакова, уже переставившего Мольера из XVII в XX век, поближе к нам. Нет легкой, умной интонации, ее иронического подтекста, ее подсказки.

Страшноватое бездушье и опустошение современного Дон Жуана режиссер угадал и увидел, потому что был очень зорок и отнюдь не только погружен в себя. Ко всем приметам, деталям, мимолетностям он относился как к опознавательным знакам тех процессов, которые еще скрыты и непонятны. Его холодно рассуждающий герой очень был похож на заходивших по нашим сценам интеллектуалов, резонеров резонерской эпохи, но они не могли быть трагическими персонажами, а Дон Жуан, как и Зилов из «Утиной охоты» А. Вампилова, — мог.

Эфрос был художником отчетливо лирического склада, который в конце концов не довольствовался общим своим присутствием в решении спектакля, а искал более определенного присутствия в виде постоянного персонажа, человека, особо {413} доверенного и похожего на того, кем видел и ощущал себя режиссер как частный человек. И таким сценическим двойником Эфроса в Театре на Малой Бронной безусловно был Николай Волков. Этот актер, ставший протагонистом эфросовских спектаклей на долгое время, определял и ритмические, и пластические особенности их, и психологическое своеобразие. В «Дон Жуане» Волков не получил лирического задания, его герой был встревоженным, усталым и в смысле чувств одеревеневшим человеком. В «Дон Жуане» не оказалось того сосуда, в который Эфрос мог бы перелить собственные переживания — они еще не оформились, и должно быть, требовалось обновление, перемена лирического двойника, который обладал бы большей интеллектуальной реактивностью. Все исполнители главной роли сделали ее на свой лад «костюмной», даже Волков, игравший, как всегда, лаконично и одетый в основном в рубашку, а не в нарядный камзол. Замышляя для своего Дон Жуана насморк и другие антипоэтизмы, Эфрос по-прежнему тянулся к тому человеческому составу, которым обладали герои Волкова: несовместимый с позой и эффектом облик, стеснительная привязанность к жизни, загоняемая куда-то в угол чувствительность и особая партикулярность. Такой человек подавляет свои тревоги и не склонен спорить с небесами. Он прагматик и меланхолик сразу, являя ту глубину обыкновенного, которую Эфрос старался отыскать и показать ее неяркую привлекательность. С ним плохо совмещался театральный герой, имя которого Эфрос стал выписывать для себя одними большими буквами. Одно, впрочем, искупало это несходство: Дон Жуан Волкова был все-таки философом, без системы доказательств, без сторонников, без авторитета (все это имелось у его оппонента Сганареля), но умеющим раздразнить, растревожить все понимающего слугу, который должен признать: «Вы так оборачиваете дело, что кажется, будто вы правы». Правоты за Дон Жуаном не было в решении Эфроса. Но у Мольера наказывают его не люди, а небо. У Эфроса же он погибал на глазах всех обиженных, которые словно составляли одну компанию с человеком в сером. Изгой без вины и без оправдания, эфросовский Дон Жуан не очень вписывался в мир, где жили и живут не мыслители, а простые люди!

По спектаклю Малой Бронной историки театра, сравнив его с постановкой в Александринке, многое могли уразуметь: Мейерхольд бил на пышность и декоративный стиль эпохи, {414} ослепляющий зрителя начала XX века. А Эфрос в духе своего времени, в бедной, экзистенциальной обстановке, взывает к охоте своих современников поговорить, поспорить. Недаром Д. Боровский, отбросив мольеровские указания «берег моря», «дворец», «апартаменты», «лес», придумал единое, универсальное место действия — старый сарай, задворки цивилизации, где спорят реликтовые ее представители — оптимист и пессимист. Для Мейерхольда важнее всего гротеск — золото и плохая работа желудка, для Эфроса — мораль, строгие правила общежития, нарушение которых — смертный грех. Тема «расплаты», как писал К. Рудницкий, не сразу сочеталась со спектаклем Александринки, а вошла в него спустя годы и десятилетия после постановки. О расплате за умение наслаждаться жизнью, за упоение роскошью, за золотые и серебряные костюмы и разноцветные парики, за «александрийское» миросозерцание у гибельного края ни надменный Дон Жуан, ни ироничный доктор Дапертутто и не помышляли. А персонален эфросовского диспута о расплате знают и ждут ее: со страхом — как Сганарель, с безразличием — как Дон Жуан. Мысль их скована грядущим неизбежным наказанием, а значит — бедна и скучна. Эфрос все это сказал, только не нашел Дон Жуана.

#### Оргон против Тартюфа

Оргон — могущественный противник Тартюфа с первого своего появления, хотя ему самому это неизвестно. Вместе с круглым, стремительным, очаровательным человечком на сцену влетает какой-то неистребимый дух жизнелюбия. Все, что ни выделывает Тартюф во вред Оргону, как ни измывается над ним самим и его семьей, как ни затягивает Оргон петлю на своей шее, накинутую Тартюфом, он всекратно побеждает. У Эфроса Оргон поставлен в центр композиции. Он мотор и двигатель действия, и он источник силы, нейтрализующей Тартюфа.

На сцене МХАТа в постановке «Тартюфа» 1980 года Эфрос изобразил рай и его безгрешных обитателей. Безмятежное, безоблачное счастье царит в течение двух действий. Семейство Оргона воюет друг с другом, война на самом деле не настоящая: возня и невинные интриги ради женитьбы по любви, ради изгнания неприятного гостя, ради порядка и мира только веселят и утешают. Громаднейшая люстра, то поднимающаяся {415} к потолку, то неслышно опускающаяся на пол, символизирует мир семьи, ее круг и свет (художник — Д. Крымов). Этот великанский, слишком большой даже для сцены предмет служит знаком нашего приближения к стране счастья. Блаженная страна увидена под микроскопом. Ненастоящая строгость Оргона, безобидные речеиспускания Клеанта; ребячливое поведение слегка придурковатых молодых влюбленных; трескотня задиристой Дорины; кроткие реплики ухоженной и разодетой, словно дорогая кукла, Эльмиры, совсем не занимающейся домом; важная и ничего не значащая мадам Пернель, вдруг напомнившая чеховскую Марью Васильевну и ее беспомощное: «Жан, не противоречь Александру», — нельзя не залюбоваться этой взрывчатой семейной смесью.

Порядка нет и не может быть в доме, где хозяин с тростью гоняется за непослушными и целый день наполнен топотом и самыми разнообразными шумными перепалками. Оргона никто не слушается и никто не боится. Густонаселенный, безалаберный дом не подчиняется авторитетам и приказам и не ими держится — в нем есть сцепление любви. У Эфроса, переживающего в ту пору распад «семейных» отношений в Театре на Малой Бронной, «Тартюф» — комедия любви.

В театральной истории для этой пьесы было более устойчивым другое, законное определение: комедия ханжества в диапазоне сознательное у Тартюфа, невольное — у Оргона. Тяжелый воздух сатиры по традиции стоит над персонажами комедии. Но Эфрос сделал ее легкой и ничуть не тягостной. Сосуществование — как радость. Любовь — как радость. Только в последние минуты спектакля настроение резко, но ненадолго меняется и идиллия нарушается. Как будто распахнулась дверь на улицу, семейство Оргона смешалось с другими, и мы наконец-то поняли причину их безоблачной жизни: они никогда не знали страха, они не ведали никакого зла. И когда вдруг, словно встревоженное стадо травоядных, гонимое хищником, готовое быть сожранным, семейство Оргона сбивается в кучу, валится из стороны в сторону, шарахается от Тартюфа и его сообщников, тогда только вырисовываются размеры беды, ожидавшей их. Финал играет, несмотря на свою короткость, роль кульминации спектакля. В считанные мгновения все связывается и разъясняется, и вместо изящной быстроты и веселой непринужденности всего предшествующего начинается паническое движение, судорожная {416} неразбериха. Момент перехода веселого в страшное вообще неразличим — еще смешно, когда на сидящую в кресле мадам Пернель плюхается Оргон, но комок живых тел, из кучи малы превратившихся в испуганное стадо, — уже страшен. Еще страшнее покорность, с которой недавно счастливые люди встречают угрозу ареста и тюрьмы. Клеант произносит последний свой монолог и, откинув кружевные манжеты, мужественно подставляет руки под наручники. Беспорядочность финала все еще грациозна, она словно продолжается в ритме всего спектакля, незаметно наполняясь предчувствием кошмара. Может быть, поэтому сюжетное завершение спектакля кажется еще более «оперным», чем у Мольера. Появляются откуда ни возьмись крепыши, наваливаются на Тартюфа и связывают его. Вскоре комедийное самочувствие возвращается, Тартюф как ни в чем не бывало поднимается, отряхивается и встает рядом с Оргоном, который, тоже оправившись от потрясения, снова хозяйничает на сцене и требует, чтобы зрительный зал скандировал вслед за ним финальную фразу: «Соединить навек Валера с Марианой» («Не уйдете, — грозит он публике, — пока не скажете»).

Зловещие тени прошлись над домом Оргона и рассеялись. У Эфроса комедия не о страшном, а о добром, о счастливом. Но, как во всяком раю, здесь не обходится без змея-искусителя — это Тартюф. Он нашепчет, покажет, «просветит», он сделает безгрешное бесстыдным, святое похабным. Вот Тартюф берется за Эльмиру — он сажает ее к себе на колени, трогает, прижимает с холодным сладострастьем, рассматривает и вожделеет. И прекрасная, добропорядочная Эльмира не гневается, не возмущается, а с удивленным любопытством все это терпит. Не потому ли, что ей незнакомы подобные соблазны, воображения, запреты, тайные желания? Оргон бушует непрерывно, бросаясь в ближних то париком, то шляпой, плюется и топает ногами, но кто поверит, что он тиран и угнетатель? Нет, в доме Оргона зло неизвестно, его приносит с собой Тартюф. Это необыкновенный обольститель. В мышиного цвета бархате его сухая, ломкая фигура беззвучно возникает в «лоскутном» колорите сумасшедшего, неуемного семейства. Прямые, неживые волосы свисают до плеч, руки и ноги способны выкручиваться как змеи, худоба и острота членов словно у насекомого-богомола — такой новый Тартюф, бело-серый дохляк с ужасающими мечтами о {417} «сладчайшем миге», но вдруг расцветающий чудесной, ослепительной улыбкой, кидающий легкий, веселый, серо-голубой взгляд и жестикулирующий с небрежным изяществом денди. Во что же он хочет превратить этот рай? Конечно, в ад, где отцы копят деньги и не дают их детям, заставляют их жить со стариками, где жены изменяют мужьям, где негодяи требуют смирения плоти, мошенники пригребают чужое добро, а невинные сидят по тюрьмам. Как близко был к этому аду Оргон, как невероятно, что он избежал его!

Свобода и веселье — и тема спектакля, и способ существования на сцене; актеры импровизируют и почти дурачатся. На сцене и в зале слышен смех и радостный шум игры, общей игры в предлагаемые обстоятельства. Но это не вымученная театральная «карнавализация», а жизнь, настоящая живая жизнь. Эфрос был и оптимистичен, и сентиментален. Это не мешало ему ставить трагические спектакли, видеть глубину, быть честным. Но театр никогда не был для него свалкой грустных жизненных впечатлений. Он, должно быть, и любил его потому, что искусство давало ему выход в прекрасные миры, устроенные совсем по-другому, чем действительность, населенные любовью и согласием. И он мог сам сотворить такой мир и разрешить наконец то, что не решаемо за пределами театра. Одним из подобных мечтаний, совсем немногих у этого художника и всегда подстерегаемых силами разрушения, что тоже всегда прочитывалось в его сценических фантазиях, и был этот невероятный на фоне разного рода тяжелых театральных дел пряный и веселый мхатовской «Тартюф».

Эфроса упрекали в недостаточной серьезности по отношению к высокой классике, по отношению к пьесе с философской проблематикой. Для критики «Тартюф» оставался литературно-театральным памятником со всем грузом его сценической судьбы, которая действительно прирастила к пьесе морально-философские наслоения разных эпох и национальных культур. Русская традиция не самая богатая, хотя Тартюфа у нас играли выдающиеся актеры, и комики, и трагики. Зато не без влияния Мольера в нашей литературе и театре возник вариант ханжи, русского Тартюфа — таким именем называли и Фому Опискина, и Порфирия Головлева. Неудивительно, что мы смотрим на французского героя через наш отечественный художественный опыт, и потому Тартюф для нас образ сатиры, но не комедии, образ зловещий, {418} порождение страшных условий действительности и нарушений в социальном сознании, психике, быту.

Академическое понимание творчества Мольера — со всеми выкладками о классицизме, перерастании фарсовой комедии в интеллектуальную, о незыблемости сценической формы и нравственном заряде монологов — это книжное прочтение классики для зрителя не только скучно, но и неверно. Хорошо, что Эфрос не был обременен этими омертвевшими знаниями. Хорошо, что та французская традиция, которую представляла себе наша публика, — с неизменным павильоном, историческими костюмами, чинным тоном стихотворной риторики и точным сохранением амплуа даже в очень хороших постановках «Тартюфа», с Робером Иршем например, — эта примерная интерпретация тоже не повлияла на Эфроса. К русскому варианту тартюфства — несмешному преступному злу — Эфрос и подавно мало склонен в силу особенностей своего дарования. «Тартюфа» он читал без посредников, даже столь мудрых и глубоких, как Булгаков. Под рукой Эфроса комедия стала более домашней и лирической. За горизонтом внимания режиссера оказались вещи, дорогие мольеристике, в частности политический, общественный смысл лицемерия, истинное и ложное благочестие, то есть круг религиозно-моральных вопросов; устойчивость нравов, то есть социально-нравственные задачи. Но, несмотря на все эти сужения относительно истории и науки о Мольере, относительно французских и русских традиций, спектакль МХАТа поражает непосредственным и тонким толкованием пьесы. Такого чистейшего, натурального, неподдельного Мольера наш театр еще не знал. Никакого напряжения, умничания, ложного академизма в «Тартюфе» 1980 года нет и в помине, а есть еще одна картина мироустройства, еще одна спасительная модель.

Мольер когда-то беспокоился о чести жанра — он защищал комедию, которая и древна, и имеет высоконравственные цели, и, что важно, забавляет, в чем и состоит ее основное назначение. В этом Эфрос абсолютно солидарен с драматургом — он построил спектакль как забаву и зрелище, напоминавшее о незабываемых страницах нашей театральной истории, в театре Вахтангова, например. Мольер был народен в своих произведениях, что не имеет другого конкретного смысла, как общее для автора и зрителей суждение о {419} том, что должно быть осмеяно. На спектакле МХАТа зал грохочет от поднятия до закрытия занавеса.

Давно оторванное от исторической почвы и никак не приживающееся в нашем театре, не склонном пародировать быт, понятие фарса ожило. Эфрос не придумывает специально нелепых ситуаций, не доходит до гэгов или клоунады. «Дурацкий» смех, все «дурацкие» положения обоснованы нелепым домоведением, ничем не стесненными «играющими» характерами. Все имеет реалистические причины и абсурдно-анекдотический вид. Что, как не фарс, эти фокусы со столом, под которым то есть, то нету Оргона, эти внезапные падения на пол, таскание тел по сцене, три-четыре седока на одном стуле, рассыпчатое множество персонажей, бегающих с одной стороны сцены на другую, эти двери-дыры, в которые проваливаются обитатели дома и возникают из них вновь? Эти утрированные походки и утрированные голоса? Эти бешеные и в то же время достоверные ритмы? Эти наскоки, испуги, толкания и подзатыльники, плевки и даже припадки?

Созданные возрастом пьесы проблемы благодаря этому же детальному реализму не были затруднительны для театра. Например, как относиться к резонерству Клеанта, для современного зрителя и не смешному, и не поучительному? В «Дон Жуане» монолог дона Луиса, наставляющего сына на путь истинный, Эфрос заглушал грохотом колеса, которое нарочно катали господин и слуга. На этот раз в «Тартюфе» разговорчивость персонажа обоснована психологически и даже преподнесена с сочувствием. Клеант — демагог по страсти; ораторствовать — это и призвание, и болезнь, и — вот что возвращает к Мольеру! — также проявление подлинной добродетели. Клеант Ю. Богатырева заходится от речи, он краснеет, распаляется, не в силах остановиться. Оргон выслушивает его с привычным нетерпением, но и с уважением! Оргон не решается перебить молотящего слова шурина, ибо Клеант для Оргона носитель ученого начала, семейный интеллигент. Каждый раз, как Клеант раскрывает рот, Оргон с видом мученика, решившего во что бы ни стало дождаться конца, слушает его. Захлебывающийся, паникующий в своем красноречии Клеант приводит буйного Оргона в состояние крайнего испуга, даже шока. В течение всего словесного периода Оргон съеживается, безнадежно вставляет в шумную речь свои робкие реплики, слова и междометия, пытается что-то изобразить, его круглые глаза становятся печальными, {420} но он не осмеливается прервать громовой штурм шурина. Клеант, как могучий столп учености, возвышается над коротышкой Оргоном. Классический идеал над бытовой комедией. Но детские выпяченные губы, деланные жесты, ненатуральный заносчивый тон и бессмысленность словоизвержения ставят оратора в положение еще более комичное, чем впрямую комических персонажей. Чисто разговорные куски Клеантовых поучений превращены в действенные, не уступающие в этом диалогам и сюжетным кульминациям. На сценах Клеанта и Оргона выстраиваются их отношения, которым у Мольера уделено совсем мало места. В спектакле же мы узнаем о распределении ролей в семействе, об авторитете Клеанта и самое главное — о родственности, близости по духу.

Спектакль Эфроса, с его вольной, игровой атмосферой, с раскрепощением фантазии, верой в целительное и мудрое начало смеха, по-новому раскрыл мхатовских актеров. «Тартюф» держится на трех лицах — Оргон в исполнении А. Калягина, Тартюф — С. Любшин и Клеант — Ю. Богатырев. Последний, будучи актером широкой, размашистой манеры, не боясь, развертывает Клеанта в полный его, немного мнимый большой рост — все преувеличено в этом праведном буржуа, голос гремит, руки простираются в жестах, но об истинном Клеанте мы узнаем все в том же финале, когда, продолжая задыхаться от волнения и вдохновения в последние минуты свободы, он, вслед за шурином, вытягивает руки, отбросив назад кружевные манжеты, готовый разделить общую судьбу. Чувство солидарности, преданности и любви совершенно изменяет привычную роль отстраненного от всего резонера.

Так же неожиданно прямодушие Тартюфа, который не нуждается в маске, смягчающей его злодейство. Как тень скользит он по дому Оргона, гибко вытягиваясь, складываясь, но ни секунды не притворяясь более привлекательным и даже приветливым, чем он есть на самом деле. Любшин показывает цинизм, для которого ханжество излишнее приспособление. Кроме того, в доме Оргона искренность — закон, и дальновидный Тартюф его принимает, пытаясь вписать свое правдивое и вместе с тем ужасное лицо в картину простодушного счастья. Этот бесстыдный и беззлобный человек, в котором нет и следа елейности, мягкости, коварства, поражает не только Эльмиру — удивление, смешанное с брезгливостью, испытывают и зрители, то поддаваясь обаянию Тартюфа, то пугаясь его безобразия. И то, что на его лице время {421} от времени вспыхивает обольстительная, чарующая улыбка, придает этой занятной фигуре особый шарм — с риском обратиться в свою противоположность. Но он правдив, как все остальные, вот почему Оргон вправе симпатизировать ему и защищать его от общей неприязни.

Впрочем, Оргон склонен к необъяснимым увлечениям, ибо его темперамент — вихрь, захватывающий с собой все без разбору. Комедийное дарование А. Калягина хорошо известно, но в постановке А. Эфроса это не комедийное дарование, а сама стихия комического, выпущенная на волю; это высшая ступень, возможная в комедии. Нередко в театре и в кино талант Калягина был стеснен требованиями серьезности или характерности. В «Тартюфе» Эфрос освобождает из плена джинна, этот бешено вертящийся и влекущий за собой поток смешного. В кое-как нахлобученной поверх парика шляпе, с целой пирамидой на голове, чуть не увеличивающей его вдвое, он как металлический шарик несется по орбитам мизансцен. Знаменитая первая его сцена с рефреном «А что Тартюф?» отыграна с такой невероятной чистотой любопытства, возбужденного азарта и искренности, что мысль о помрачении, ханжестве Оргона отпадает сама собой. Оргон занят Тартюфом как воплощением конечной цели своего непрестанного движения, и не будь Тартюфа, он искал бы ее в ком-нибудь или в чем-нибудь другом. На самом деле смысл его жизни — в самом движении, и ни в чем больше. Другая знаменитая сцена: Оргон, спрятанный под столом, убеждается, что Тартюф покушается на его честь, — важна не разоблачением ханжи и распутника, а реакцией Оргона, который внезапно застывал, оказывался неподвижен впервые и единожды на протяжении всего спектакля. Эльмира сдергивала со стола скатерть — и виден был нежелающий вылезать, скорчившийся в позе суслика бедный Оргон. Конечно, его нельзя счесть слишком любящим или ревнующим мужем. О таких бедах, как измена, он в своем доме помышлять не мог. Он «не хочет открывать глаза» на нечто невозможное, неизмеримое, что грозит крушением всему мироустройству. Предчувствие опасности превращало по-своему грозного домохозяина в бедное, смиренное, маленькое животное, которое ждет катастрофы, забившись в нору.

Ближайший предшественник Эфроса в толковании «Тартюфа» — Юрий Любимов. По своему времени это была невероятно нетрадиционная постановка. Любимов выветрил из {422} классической комедии весь действительно застоявшийся воздух штампов и бытовизма, что всегда мешало его режиссерскому глазу. Осталась бешено мчащаяся лента стилизованных картинок. Русско-французский текст, водевильный настрой и мелькание театральных эскизов-ширм, словно оживленных музейных листов, сохранивших признаки старины и по-новому точных, схваченных с натуры, — все это делало комедию высококультурной шуткой, и, по правде говоря, содержание значило в этом спектакле меньше, чем приемы, сильно бодрящие приемы игры, которые делали возможным приход Мольера на самую современную сцену страны.

Эфрос же увлечен сюжетом, тем психологически полным и достоверным содержанием, которое открылось ему в Мольере. Конечно, увидеть в «Тартюфе» модель безмятежного, безоблачного, обыкновенного счастья, истолковать фабулу в таком духе молено было только найдя и поэтические, и человеческие связи с творчеством Мольера, поняв и пережив его так, что пьеса перестала быть литературно-театральной конструкцией и открыла вход в желанный для ищущего мир человеческой души, невинной души, которую не покидает надежда.

#### Хочу я проиграть процесс

«Непрерывная линия», — повторял на разные лады Станиславский; вот чего недостает театральному действию, о чем всегда мечтает режиссер. Спектакль должен литься и петься, как мелодия, тогда возникает волшебство и иллюзия искусства. И Эфрос всю жизнь искал, как достичь такой ничем не нарушаемой слитности в театре. В «Мизантропе» он соединил две, разделенные тремя веками, независимые гармонические стихии, александрийский стих и джаз. На первый взгляд он сблизил абсолютно рациональное с абсолютно чувственным. Так ему мог бы сказать всякий знаток классицизма. Оформить классицистскую пьесу свинговыми модуляциями джаза — великолепная идея. Музыка дает странный, мерцающий и всхлипывающий, ритм. Переполненная интонациями, музыкальная плоть при этом точно отражает подобное же перенасыщение стихотворной строки переливами эмоций, которые умели заключать в нее драматурги XVII века и в первую очередь Расин.

{423} Режиссер заметил то, что теоретиками-филологами в расчет не бралось: диалектику рационального и иррационального; благодаря ей шедевры XVII века, особенно трагедии, только на сцене, в исполнении актеров раскрывают свою потаенную природу. В противовес бытующему мнению эти произведения изображают не разговоры, а страсти. В «Мизантропе» Эфрос это подтвердил.

Кроме того, подобное сопровождение — музыка — в театральной истории пьес Корнеля, Мольера, Расина не принято, если это не комедия-балет или не трагедии со специальным озвучанием, наподобие хоров в «Эсфири» и «Аталии». Союз джаза и «Мизантропа» — неожиданный, но не случайный не только потому, что стихия музыки действительно присуща высокой комедии. У Эфроса музыка нередко переносила представляемое в такие области, где невозможны элементарные переживания и решения — тогда в его постановках звучали А. Берг, Д. Шостакович, П. Чайковский. Он слышал музыку, и неудивительно, что в «На дне» им собрана целая коллекция прекраснейших мелодий, любимых голосов, и к ним ночлежники, пересиливая себя, добавляют и свою — «Солнце всходит и заходит».

Можно сказать, что Эфрос постигает пьесу музыкально-чувственно. Он проникает в ее Зазеркалье, он ищет совпадения пульсов. Знаменитый «Мизантроп» в решении Эфроса прост и даже простоват, если иметь в виду его главного героя. Режиссеру удается впечатление возвышенной грусти, непреодолимой, убийственной в прямом смысле. Через этот мотив спектакль Эфроса соединяется с самой сердцевиной мольеровской пьесы.

Ибо «Мизантроп» — самая печальная комедия на свете, хотя в ней нет ни смертей, ни провалов в ад. Необычайное чувство безнадежности дает определение жанра в сочетании с главным образом добродетельного человека. Если смешон Альцест, над чем же в мире не смеются? В 1666 году, когда была написана пьеса, Расин еще не написал «Андромаху», Лабрюйер — «Характеры», мадам Лафайет — «Принцессу Клевскую» и еще не опубликованы «Мысли» Паскаля. «Мизантроп» подготовил их появление. Это первый в мировой литературе портрет враждующей с собой и со всем светом души, которая потом так волновала Стендаля и Пруста. Во всем поведении Альцеста есть вопиющая неразумность, с которой он не в силах справиться. Он не может не любить, хотя понимает, {424} что его чувство безнадежно, а предмет любви не отвечает его идеалу. Он не может даже чуть-чуть смягчить свои высказывания, спрятать суждения, пусть впереди только разочарование и одиночество. Он не может быть другим, не таким, каким создала его природа, не таким, каким он сам себя создал.

Рисуя Альцеста, Мольер словно теряет чувство юмора. Герой упорствует и не хочет становиться смешным, хотя его честность такая же крайность, как скупость Гарпагона или лицемерие Тартюфа. Добродетель как предмет комедии — Мольер показывает, что всему есть мера, что для ума и чувства это невыносимо.

У Эфроса Альцест не утомленный опытом, пожинающий плоды долгого пребывания в свете резонер, не человек, разочарованный в цивилизации. Короче, Альцест — Эфроса и Золотухина — не мизантроп, он простодушный. Образование Кандида на Таганке происходит очень быстро и заканчивается трагически. Наивный и искренний простак слишком скоро и неожиданно постигает муку одиночества и отверженности. Изумление, удивление, доморощенная, слегка провинциальная пылкость, неумение дипломатничать, таиться сменяются одно другим, не прибавляя Альцесту авторитета. Его горячность даже неумна. Для Селимены смешна мысль о том, что таким человеком можно увлечься, хотя она жалеет и уважает его, но в тайне от других. Предлагая актеру, по существу, роль привычного для него плана — простака, Эфрос насыщает характер страданиями, которые оказываются совместимыми с образом мольеровского Альцеста и с тем, что всегда чувствовалось в игре Золотухина. Вернее, с тем, к чему приближалась актерская натура Золотухина и что, в общем, оставалось все же несыгранным. Это народная по своим истокам душевная чуткость, которая граничит с нездоровьем, с истерией и юродством, но только в таком опасном соседстве выражает себя полностью. Эфрос разрабатывает роль благородного резонера Альцеста на «золотухинской» основе, доводя данные актера, его человеческие и творческие качества до неожиданной, нежданной высоты. Альцест страдает сильно и наивно, не стараясь скрыть боль и в итоге уступая ей.

Спектакль рассказывает о потерях — один за другим Альцеста покидают Селимена, Филинт, Элианта. Три раза немногочисленная группа «окружения» застывает в полном свете {425} лицом к залу. Эти немые сцены в конце первого, начале второго акта и в финале спектакля особенно грозны и мрачны, как будто в них сгущены и подчеркнуты опасности, которых так и не смог избежать Альцест. Совокупный резкий поворот друзей-недругов навстречу всем взглядам и неподвижность всей этой группы, наложенная чьей-то повелевающей волей, стоп-кадры, как говорят ныне, с настойчивостью, не характерной для Эфроса, ставят ударения, делаются промежуточными и завершающими аккордами представления. В самом конце Альцест затягивает на шее галстук, выполняя жест, обозначающий самоубийство. Непонимание и приговор глупцов приводят Альцеста к отказу от жизни, превращают добряка и неженку в замученного, не способного к сопротивлению ипохондрика. Это тоже крайность, неизвестная традиции «Мизантропа» и непривычная для этого режиссера. Хотя Альцест Золотухина лицо самобытное и совершенно новое в театре Эфроса (невольно думаешь, сколько бы он мог еще открыть в талантах Таганки), кажется, ни один спектакль не был пронизан столь сильно лирическим началом, как этот строгий и серьезный «Мизантроп». Усталость и одиночество Альцеста разделял человек, оставшийся за кулисами, «проиграть процесс» решил и он, бежать от света оставалось и ему, ибо и его не слышали, в него не верили и смеялись над ним.

Общее решение спектакля смоделировано в одной сцене — рецензировании сонета. Характер главного героя здесь как на ладони. Он до последней возможности избегает тяжелого объяснения и не хочет бранить пошлый стишок — во-первых, жалея автора; во-вторых, потому, что ему трудно говорить правду. Альцест начисто лишен ораторского дара и гражданского темперамента. Он даже кажется косноязычным в своем нетерпении высказаться о том, что его мучает. Легко болтать, но говорить правду очень трудно и больно — вот что играет Золотухин, когда его Альцеста вынуждают оценивать сонет. Этот мотив главнейший для образа и спектакля. Герой совершает подвиг мужества — так поставлено и сыграно «избиение» сонета, самый выпуклый кусок первого действия. Рядом стоит Филинт, который не просто присутствует, а чувствует все, что происходит с другом, разделяя его мнение, но совсем не соглашаясь с его резкостью. Они расходятся в этом пункте навсегда, хотя видно, что Филинт очень ценит то, как Альцест преодолевает в себе инерцию обтекаемого {426} суждения, как не сразу решается на прямой ответ, то уходя от него, нервничая, горячась, пускаясь так и сяк и наконец предпочитая правдивую ругань. В этом замечательно продуманном, понятом и сыгранном куске современные, даже скажу — актуальные, кричаще-злободневные психологические и моральные доводы перевешивают сюжетную задачу. Именно в этот момент происходит наибольшее соприкосновение классики и современности. Упрямство и прямолинейность мольеровского героя, в каком-то смысле сноба и ригориста, в исполнении Золотухина выглядят иначе, и это вовсе не один из эпизодов, характеризующих Альцеста, а скважина, прошедшая в глубину его натуры. Альцеста провоцируют на правду и ее же ставят ему в вину. Он попадает в ловушку, устроенную поборниками истины и чести, вроде Оранта, в обществе, где истина и честь — фальшивые ассигнации.

Сначала кажется, что режиссерский стиль изменяется, чтобы пристроиться к произведению, что маньеристский театр Эфроса превращается в панорамный, картинный, лишенный характерности, импровизации, раскованности и комизма, неизменных спутников режиссера. На этот раз ему нужен мост, действующий в двух направлениях: к Мольеру, к рафинированной поэтике элитарного спектакля; и от Мольера к нам, к своей вечно заполненной пестрым людом вполне демократической сцене. Он хочет попробовать оторваться от нее. Черты спектакля праздника, танца, игры, свойственные лучшим созданиям Эфроса, преобразились в печальный церемониал, в котором ритм одинокой прогулки и настроения блюза.

Зеркала, что по своему назначению должны сиять, удваивать блеск интерьера, лишь тускло мерцали, отражая глухую темноту зала и кирпичные стены сценической коробки (художник — Д. Крымов). Музыка, призванная служить фоном для стихотворного действия, пульсировала в прерывистой джазовой мелодии и постанывала саксофоном. Вдоль зеркального задника тянулся ряд пустых красненьких креслиц, явно не из XVII века. Зритель мог бы вспомнить десятки мест, где видел такие ряды — в поликлиниках, вокзалах, приемных, выставочных залах. Здесь же роль этих универсальных «посадочных» мест никак не была определена. Они стояли на сцене с каким-то вполне человеческим спокойствием и дружным, массовым равнодушием ко всему, что происходило перед ними. Справа, в стенном шкафу висело {427} множество платьев, которыми тоже никто не пользовался. Разноцветные подолы удовлетворенно глядели из стенного шкафа. Казалось, что некто, присутствуя, отсутствует, наполняет пространство, следит за переменами и даже влияет на события. Дом Селимены, где происходит действие, предназначен не для исповедей и страстных призывов, а для светской болтовни гостей, приходящих сюда ненадолго и с пустяками. Действующие лица постепенно, с грустной иронией вводятся в дом, где разбилось сердце Альцеста. Спектакль начинается с того, что некто с палкой выходит к авансцене, проделывая какие-то замысловато-важные движения с видом кавалера, но затем палка оказывается метелкой, а некто — слугой, который начинает обмахивать пыль с кресел. Актеры не сразу облекаются в камзолы и другие сложные одежды, неспешностью символизируя неизбежное удаление от сей минуты. В антракте слуги в ливреях — актеры или служители сцены, не спеша и не обращая внимания на зал, делают гимнастические упражнения, прыгают — впрочем, совсем без спортивного азарта, вяло, нехотя, как будто отдавая дань тому прыгучему, заводному зрелищу, которое тоже связано с Мольером.

Однако дворянка Арсиноя вскоре начинает напоминать всех хищниц — от Эллочки-людоедки до Леночки в таганковском «Обмене». Ульянова и в историческом костюме отыгрывает знакомую подтянутость, хозяйственную энергию, и мы видим ту же советскую акулу, с тем же готовым кусать и улыбаться большим ртом и тем же неповторимым в искусстве обоняния длинным носом.

Друг Филинт, сердечно преданный Альцесту, сквозь текст словно договаривает еще: «Да брось ты, не бери все это в голову…» Стихи, музыка, антураж не мешают актерам быть естественными, как если бы они играли в современной пьесе, но об обыденности, прозе не приходится говорить. Для всех знакомых мотивов, узнаваемых характеров найдена возвышающая поэтическая интонация — и то, что угадывается, предстает в новом свете, в очищенном виде. Слова обретают первозданный смысл, герой трогает свежестью чувств, а его злоключения волнуют и тех, кто искушен в Мольере.

Конечно, немалое значение имеет перевод; неудивительно, что реплика с «гласностью» тут же отзывается смехом и сочувственным шумом. Однако важнее новаций в тексте внутренняя близость автора спектакля к содержанию «Мизантропа», {428} без нее разговорные добавки, обыгрывание модных слов не имели бы смысла. Эфрос, как благодарный и внимательный читатель, сам подчеркивает те места, которые ему особенно дороги. Возникает несколько «крупных планов»-монологов, выделенных и освещением, и позой, и прямым обращением к залу, — о насквозь фальшивом мире, о любви и нежелании делать карьеру. Их произносит Альцест, показывая свою нетерпимость к тому, что он видит, и в то же время свою крайнюю уязвимость. Если его друзья — Филинт и Элианта — находят меру равновесия между добродетелями и низостью среды, что позволяет им выжить и сохранить вполне благопристойный вид, то Альцест и слишком слаб, и слишком порядочен для этого. Слабость — вообще определяющая черта главного героя эфросовского спектакля. Слаб, потому что думает и потому что не имеет сил свернуть с тех путей, которые ему подсказаны сердцем и совестью. Человечность — причина гибели, искренность — в качестве орудия самоубийства: об этом история мизантропа на Таганке.

Собой, то есть непоследовательным и простодушным, Альцест остается и в любовной драме. И тут его достойным противником становится Селимена — неисправимая, испорченная, «городская» Селимена — О. Яковлева так вписывается в эту роль со всем своим театральным прошлым, со всем своим накатанным амплуа «гранд инженю кокет», что другой героиню невозможно представить. Яковлева превращает исконное качество многих своих героинь — кокетство — в спасительную броню, которая, однако, понемногу погребает под собой ту пленительную женственность, к которой тянется несчастный Альцест. Коварство и выдержка, холодность и изящество, ум и расчет, красота и жестокость каким-то необыкновенным букетом соединяются в характере этой эфросовской Селимены. Ее эффектные выходы и входы, ювелирная отделка рыжей кудрявой головки, грациозное покачивание пышных юбок, стройность маленьких пальчиков, деловито и капризно рвущих в клочки роковое письмо, — все это сольная партия металлической флейты, сыгранная безукоризненно. Скрывая свое отношение к Альцесту, она первая покидает «несносного», ибо и ей — сильной, умной, независимой — не хватает терпения и веры в него.

Растерянный и раздраженный, не находящий себе места, умоляющий, смиренный, закрывающий лицо руками, упавший головой на спинку кресла, такой Альцест, с его не угодной {429} никому искренностью, мог родиться у художника, который когда-то дал жизнь Мольеру, потом Подколесину, Отелло и Олегу Олеговичу Вознесенскому. Здесь, в Театре на Таганке, Эфрос в который раз за годы своих странствий заставил чужой и невинно-равнодушный мир слиться в единое волнение о поруганной человечности. Мужественная горечь и смертельная обида присоединились к не покинувшей его до конца очень своеобразной сентиментальности — почти стыдливой. Найдено было равновесие между средствами театра, мыслью режиссера и произведением, которое он выбрал. Уровень мольеровского шедевра позволил последним словам замечательного художника быть предельно ясными и многозначительными. Эфрос закончил свою жизнь произведением, пронизанным, несмотря на изумительную поэтичность, тревогой, усталостью, скептицизмом.

Когда-то Б. Алперс говорил, что великие режиссеры отличаются от театральных мастеров тем, что творят не спектакли, а «ландшафт современной им жизни»[[118]](#endnote-117). У «Мизантропа» не было славы «Дон Жуана», не было успеха у критики, он, говорят, не понравился соотечественникам Мольера. Ему досталась сиротская доля. Спектакль, как и самого Эфроса, уже не хотели понимать. Но если обозреть ландшафт, созданный Эфросом, то у самого его края, там, где поместились шекспировская «Буря», «На дне» и «Мизантроп», в том неосвещенном углу его театрального мира наш взгляд остановит новая гармония красок и мужественная красота композиций и сквозь сумрак последних, скорбных творений проглянет луч безутешной и нежной любви к жизни.

# **{****430}** Примечания

## Репетиция — любовь моя

# **{****443}** Список режиссерских работ А. Эфроса

#### 1951

«Прага остается моей» К. Буряковского. Художник А. Шатрин. Театр ЦДКЖ.

«Приезжайте в Звонковое». А. Корнейчука. Московский областной драматический театр им. А. Н. Островского.

#### 1952

«Любовь Яровая» К. Тренева. Художник С. Исаев. Рязанский областной драматический театр.

«Собака на сене» Лопе де Вега. Художник С. Исаев. Рязанский областной драматический театр.

«Любовь на рассвете» Я. Галана. Художник С. Исаев. Рязанский областной драматический театр.

«Горячее сердце» А. Н. Островского. Художник С. Исаев. Рязанский областной драматический театр.

#### 1953

«Девицы-красавицы» А. Симукова. Художник В. Кузьмин. Рязанский областной драматический театр.

«Камни в печени» А. Макаенка. Художник С. Исаев. Рязанский областной драматический театр.

«Когда ломаются копья» Н. Погодина. Художник В. Кузьмин. Рязанский областной драматический театр.

«Мачеха» О. Бальзака. Художник С. Исаев. Рязанский областной драматический театр.

#### 1954

«Чужая роль» С. Михалкова. Художник Б. Кноблок. Центральный детский театр.

«В добрый час!» В. Розова. Художник Вяч. Иванов. Центральный детский театр.

#### 1955

«Мы втроем поехали на целину» Н. Погодина (совместно с М. Кнебель). Центральный детский театр.

#### 1956

«Сказка о сказках» А. Зака, И. Кузнецова. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Центральный детский театр.

#### 1957

«Гедда Габлер» Г. Ибсена. Художник Е. Гранат. Театр-студия киноактера.

«Борис Годунов» А. Пушкина. Художник Вяч. Иванов. Центральный детский театр.

{444} «В поисках радости» В. Розова. Художник М. Курилко. Цен тральный детский театр.

#### 1958

«Никто» Э. Де Филиппо. Художник Л. Збарский. Театр-студия «Современник».

#### 1959

«Вольные мастера» З. Дановской. Художник Вяч. Иванов. Центральный детский театр.

«Друг мой, Колька!» А. Хмелика. Художник Б. Кноблок. Центральный детский театр.

«Сны Симоны Машар» Л. Фейхтвангера, Б. Брехта. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Театр им. М. Н. Ермоловой.

#### 1960

«Бывшие мальчики» Н. Ивантер. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Центральный детский театр.

«Неравный бой» В. Розова. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Центральный детский театр.

«В гостях и дома» А. Володина. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Театр им. М. Н. Ермоловой.

#### 1961

«Шумный день» (совместно с Г. Натансоном). Автор сценария В. Розов, оператор В. Домбровский. Киностудия «Мосфильм».

#### 1962

«Перед ужином» В. Розова. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Центральный детский театр.

«Цветик-семицветик» В. Катаева. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Центральный детский театр.

«Високосный год». Автор сценария В. Панова, оператор П. Емельянов. Киностудия «Мосфильм».

#### 1963

«Женитьба» Н. Гоголя. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Центральный детский театр.

«Двое в степи». Автор сценария Э. Казакевич, оператор П. Емельянов. Киностудия «Мосфильм».

#### 1964

«Они и мы» Н. Долининой. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Центральный детский театр.

«В день свадьбы» В. Розова. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Театр им. Ленинского комсомола.

«104 страницы про любовь» Э. Радзинского. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Театр им. Ленинского комсомола.

#### 1965

«Мой бедный Марат» А. Арбузова. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Театр им. Ленинского комсомола.

{445} «Снимается кино» Э. Радзинского. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Театр им. Ленинского комсомола.

«Каждому свое» С. Алешина (совместно с Л. Дуровым). Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Театр им. Ленинского комсомола.

#### 1966

«Чайка» А. Чехова. Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Театр им. Ленинского комсомола.

«Судебная хроника» Я. Волчека (совместно с А. Адоскиным). Художники В. Лалевич, Н. Сосунов. Театр им. Ленинского комсомола.

«Мольер» М. Булгакова. Художники В. Дургин, А. Чернова. Театр им. Ленинского комсомола.

#### 1967

«Три сестры» А. Чехова. Художники В. Дургин, А. Чернова. Драматический театр на Малой Бровной.

#### 1968

«Обольститель Колобашкин» Э. Радзинского. Художник В. Дургин. Драматический театр на Малой Бронной.

«Платон Кречет» А. Корнейчука. Художник В. Дургин. Драматический театр на Малой Бронной.

#### 1969

«Счастливые дни несчастливого человека» А. Арбузова. Художник В. Петров. Драматический театр на Малой Бронной.

«Дальше — тишина» В. Дельмара. Художник Б. Мессерер. Театр им. Моссовета.

#### 1970

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Художники В. Дургин, А. Чернова. Драматический театр на Малой Бронной.

«Сказки старого Арбата» А. Арбузова. Художник Д. Боровский. Драматический театр на Малой Бронной.

#### 1971

«Человек со стороны» И. Дворецкого. Драматический театр на Малой Бронной.

«Борис Годунов» А. Пушкина. Художник В. Дургин. Центральное телевидение.

#### 1972

«Брат Алеша» В. Розова. Художник В. Паперный. Драматический театр на Малой Бронной.

«Марат, Лика и Леонидик» А. Арбузова. Центральное телевидение.

«Платон Кречет» А. Корнейчука. Центральное телевидение.

#### 1973

«Ситуация» В. Розова. Художник В. Паперный. Драматический театр на Малой Бронной.

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера. Художник Д. Боровский. Драматический театр на Малой Бронной.

{446} «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» (композиция пьес М. Булгакова «Мольер» и Ж.‑Б. Мольера «Дон Жуан»). Центральное телевидение.

«Выстрел» А. Пушкина. Всесоюзное радио.

#### 1974

«Турбаза» Э. Радзинского. Художники  Д. Боровский, В. Лалевич. Театр им. Моссовета.

«Человек со стороны» И. Дворецкого. Центральное телевидение.

«Таня» А. Арбузова. Центральное телевидение.

#### 1975

«Женитьба» Н. Гоголя. Художник В. Левенталь. Драматический театр на Малой Бронной.

«Снятый и назначенный» Я. Волчека. Художник В. Серебровский. Драматический театр на Малой Бронной.

«Эшелон» М. Рощина. Художник Д. Боровский. МХАТ СССР им. М. Горького.

«Вишневый сад» А. Чехова. Художник В. Левенталь. Театр на Таганке.

«Страницы журнала Печорина» по М. Лермонтову. Центральное телевидение.

#### 1976

«Отелло» У. Шекспира. Художник Д. Крымов. Драматический театр на Малой Бронной.

«Фантазия» (по мотивам повести И. Тургенева «Вешние воды»). Центральное телевидение.

«Милый лжец» Д. Килти (телеверсия спектакля МХАТ СССР им. М. Горького). Центральное телевидение.

«Мартин Иден» Д. Лондона (инсценировка В. Балясного). Всесоюзное радио.

#### 1977

«Месяц в деревне» И. Тургенева. Художник Д. Крымов. Драматический театр на Малой Бронной.

#### 1978

«Веранда в лесу» И. Дворецкого. Художники Д. и Л. Булановы. Драматический театр на Малой Бронной.

«Женитьба» Н. Гоголя. Художник В. Левенталь. Театр Гатри, Миннеаполис, США.

«Незнакомка» А. Блока. Композитор Н. Богословский. Всесоюзное радио.

«Острова в океане» Э. Хемингуэя (инсценировка В. Балясного). Центральное телевидение.

#### **{****447}** 1979

«Продолжение Дон Жуана» Э. Радзинского. Художник В. Комолова. Драматический театр на Малой Бронной.

«Мольер» М. Булгакова. Художник В. Левенталь. Театр Гатри, Миннеаполис, США.

«В четверг и больше никогда». Сценарий А. Битова, оператор В. Чухнов. Киностудия «Мосфильм».

«Дальше — тишина» В. Дельмара. Центральное телевидение.

#### 1980

«Дорога». Пьеса В. Балясного по поэме «Мертвые души» и письмам Н. Гоголя. Художник В. Левенталь. Драматический театр на Малой Бронной.

«Лето и дым» Т. Уильямса. Художник Д. Крымов. Драматический театр на Малой Бронной.

#### 1981

«Воспоминание» А. Арбузова. Художник Д. Крымов. Драматический театр на Малой Бронной.

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера. Художник Д. Крымов. МХАТ СССР им. М. Горького.

«Вишневый сад» А. Чехова. Художник В. Левенталь. Театр Тоэн, Токио, Япония.

«Идея господина Домма» Ф. Кроммелинка. ГИТИС им. А. Луначарского.

«Жизнь господина де Мольера» М. Булгакова (главы из романа читает А. Эфрос). Всесоюзное радио.

#### 1982

«Три сестры» А. Чехова. Художник В. Левенталь. Драматический театр на Малой Бронной.

«Живой труп» Л. Толстого. Художник Д. Крымов. МХАТ СССР им. М. Горького.

«Наташа» («Месяц в деревне») И. Тургенева. Художник Д. Крымов. Театр Тоэн, Токио, Япония.

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Центральное телевидение. «Каменный гость» А. Пушкина. Всесоюзное радио.

#### 1983

«Наполеон Первый» Ф. Брукнера. Художник Д. Крымов. Драматический театр на Малой Бронной.

«Вишневый сад» А. Чехова. Художник В. Левенталь. Национальный театр, Хельсинки, Финляндия.

«Буря» У. Шекспира (музыка Г. Перселла). Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина («Декабрьские вечера»).

«Месяц в деревне» И. Тургенева. Центральное телевидение.

{448} «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Центральное телевидение. «Моцарт и Сальери» А. Пушкина. Всесоюзное радио.

#### 1984

«Директор театра» И. Дворецкого. Художник Д. Крымов. Драматический театр на Малой Бронной.

«На дне» М. Горького. Художник Ю. Васильев. Театр на Таганке.

#### 1985

«У войны не женское лицо» С. Алексиевич. Художник Д. Крымов. Театр на Таганке.

«Прекрасное воскресенье для пикника» Т. Уильямса. Художник Д. Данилин. Театр на Таганке.

«Вишневый сад» А. Чехова (возобновление). Художник В. Левенталь. Театр на Таганке.

#### 1986

«Полтора квадратных метра» Б. Можаева (совместно с С. Арцыбашевым). Художник Д. Крымов. Театр на Таганке.

«Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера. Художник Д. Крымов. Театр на Таганке.

# **{****449}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Я](#_a32)

Авербах И. А. [111](#_page111)

Аксенов В. П. [62](#_page062)

Алешин С. И. [67](#_page067)

Алиев Г. А. [322](#_page322)

Алперс Б. В. [8](#_page008), [13](#_page013), [429](#_page429)

Андрианова М. И. [46](#_page046)

Андроников И. Л. [40](#_page040)

Антипов Ф. Н. [110](#_page110)

Антоненко А. В. [204](#_page204), [210](#_page210), [375](#_page375)

Антониони М. [365](#_page365)

Арбузов А. Н. [41](#_page041), [43](#_page043), [68](#_page068), [86](#_page086), [87](#_page087), [147](#_page147), [181](#_page181), [184](#_page184), [338](#_page338), [366](#_page366)

Артем А. Р. [219](#_page219)

Архангельская Н. С. [113](#_page113)

Астангов М. Ф. [21](#_page021)

Астафьев В. П. [143](#_page143)

Бабанова М. И. [236](#_page236)

Бабочкин Б. А. [200](#_page200), [206](#_page206), [367](#_page367)

Бакст Л. С. [213](#_page213)

Балаян Р. Г. [361](#_page361)

Бальзак О. де [384](#_page384)

Балясный В. И. [84](#_page084), [123](#_page123), [292](#_page292), [296](#_page296)

Барсак А. [200](#_page200)

Басилашвили О. В. [68](#_page068)

Бах И.‑С. [320](#_page320)

Бежар М. [342](#_page342)

Белинский В. Г. [306](#_page306)

Белый А. [103](#_page103), [300](#_page300)

Беляев Ю. В. [156](#_page156)

Бенкендорф А. Х. [245](#_page245)

Беньяш Р. М. [106](#_page106)

Берг А. [423](#_page423)

Бергман И. [116](#_page116)

Береговой Г. Т. [45](#_page045)

Бернар С. [139](#_page139)

Бессон Б. [252](#_page252)

Бестаева Т. В. [29](#_page029)

Бетховен Л. ван [122](#_page122)

Бибиков Б. В. [32](#_page032)

Битов А. Г. [127](#_page127), [346](#_page346), [347](#_page347), [350](#_page350), [356](#_page356), [360](#_page360) – [364](#_page364), [381](#_page381)

Блок А. А. [41](#_page041), [206](#_page206), [219](#_page219), [284](#_page284), [290](#_page290), [297](#_page297), [305](#_page305), [371](#_page371)

Богатырев Ю. Г. [322](#_page322), [419](#_page419), [420](#_page420)

Богданова Л. П. [203](#_page203), [210](#_page210), [216](#_page216), [374](#_page374)

Богина А. М. [95](#_page095), [99](#_page099)

Бокарев Г. К. [114](#_page114)

Боровский Д. Л. [28](#_page028), [118](#_page118), [252](#_page252), [414](#_page414)

Бортник И. О. [150](#_page150), [159](#_page159), [316](#_page316)

Бояджиев Г. Н. [13](#_page013)

Брель Ж. [315](#_page315)

Брехт Б. [70](#_page070), [202](#_page202), [268](#_page268), [368](#_page368), [371](#_page371)

Броневой Л. С. [46](#_page046), [83](#_page083), [84](#_page084), [151](#_page151), [158](#_page158), [225](#_page225), [228](#_page228), [237](#_page237), [267](#_page267), [283](#_page283), [285](#_page285), [314](#_page314), [337](#_page337)

Брук П. [200](#_page200)

Булгаков М. А. [76](#_page076), [95](#_page095), [123](#_page123), [141](#_page141), [147](#_page147), [186](#_page186) – [195](#_page195), [202](#_page202), [291](#_page291), [292](#_page292), [295](#_page295), [336](#_page336), [370](#_page370), [403](#_page403), [404](#_page404), [406](#_page406) – [409](#_page409), [411](#_page411), [412](#_page412), [418](#_page418)

Булгакова Е. С. [403](#_page403)

Быков Р. А. [150](#_page150)

Вагнер Р. [110](#_page110)

Вампилов А. В. [117](#_page117), [332](#_page332), [360](#_page360), [362](#_page362), [412](#_page412)

{450} Ван Гог В. [326](#_page326), [332](#_page332), [404](#_page404)

Вахтангов Е. Б. [8](#_page008), [21](#_page021), [215](#_page215), [235](#_page235)

Верещагин В. В. [261](#_page261)

Вертинская А. А. [31](#_page031), [128](#_page128), [129](#_page129), [322](#_page322), [392](#_page392)

Вилар Ж. [252](#_page252), [256](#_page256), [258](#_page258), [412](#_page412)

Вилькин А. М. [96](#_page096), [97](#_page097), [99](#_page099)

Витез А. [112](#_page112)

Вовси А. Г. [67](#_page067)

Воинов К. Н. [9](#_page009), [10](#_page010), [20](#_page020), [21](#_page021)

Волков Н. Н. [38](#_page038), [39](#_page039), [46](#_page046), [83](#_page083), [114](#_page114) – [119](#_page119), [158](#_page158), [203](#_page203), [209](#_page209), [223](#_page223), [239](#_page239), [254](#_page254) – [259](#_page259), [267](#_page267), [277](#_page277), [292](#_page292), [312](#_page312), [313](#_page313), [375](#_page375), [396](#_page396), [410](#_page410) – [413](#_page413)

Волконский А. М. [188](#_page188)

Волчек Г. Б. [39](#_page039), [113](#_page113)

Вольтер [219](#_page219)

Всеволодский-Гернгросс В. Н. [13](#_page013)

Высоцкий В. С. [53](#_page053), [95](#_page095), [103](#_page103), [104](#_page104), [106](#_page106) – [111](#_page111), [267](#_page267), [270](#_page270), [382](#_page382), [383](#_page383), [404](#_page404)

Вяльцева А. Д. [215](#_page215)

Гафт В. И. [196](#_page196), [337](#_page337)

Гвардини Р. [390](#_page390)

Герман А. Г. [358](#_page358)

Гиацинтова С. В. [68](#_page068), [70](#_page070)

Глаголева В. В. [351](#_page351)

Глаголин В. С. [143](#_page143)

Глазунов К. Е. [46](#_page046)

Гоголь Н. В. [82](#_page082), [84](#_page084), [92](#_page092), [120](#_page120), [123](#_page123), [124](#_page124), [158](#_page158), [266](#_page266), [280](#_page280), [284](#_page284), [290](#_page290) – [293](#_page293), [295](#_page295) – [297](#_page297), [299](#_page299), [300](#_page300), [302](#_page302) – [304](#_page304), [306](#_page306) – [310](#_page310), [379](#_page379)

Головин А. Я. [213](#_page213)

Гончаров А. А. [76](#_page076), [77](#_page077)

Гончаров И. А. [92](#_page092)

Горький А. М. [145](#_page145), [164](#_page164), [315](#_page315) – [319](#_page319), [399](#_page399)

Гоцци К. [21](#_page021)

Гошев Д. А. [180](#_page180), [197](#_page197)

Грачев А. Д. [46](#_page046), [229](#_page229), [234](#_page234), [237](#_page237), [249](#_page249), [251](#_page251), [314](#_page314)

Грибов А. Н. [219](#_page219)

Грибоедов А. С. [241](#_page241)

Гроссман В. С. [143](#_page143)

Гуляева Н. И. [135](#_page135)

Гурченко Л. М. [337](#_page337)

Давыдов Т. Е. [46](#_page046)

Даль О. И. [40](#_page040), [75](#_page075), [122](#_page122), [124](#_page124), [127](#_page127), [150](#_page150), [267](#_page267), [285](#_page285), [287](#_page287), [337](#_page337), [349](#_page349), [359](#_page359) – [362](#_page362)

Дашкевич В. С. [266](#_page266)

Дворецкий И. М. [30](#_page030), [38](#_page038), [49](#_page049), [155](#_page155), [312](#_page312), [381](#_page381)

Демидова А. С. [49](#_page049), [141](#_page141), [147](#_page147), [269](#_page269), [323](#_page323), [331](#_page331), [382](#_page382), [384](#_page384)

Демин В. П. [348](#_page348), [350](#_page350), [359](#_page359)

Державин М. М. [66](#_page066)

Джабраилов Р. Х. [317](#_page317), [319](#_page319)

Дживелегов А. К. [8](#_page008)

Джигарханян А. Б. [69](#_page069), [404](#_page404)

Дикий А. Д. [51](#_page051)

Диккенс Ч. [330](#_page330)

Дмитриев В. В. [11](#_page011)

Дмитриева А. И. [42](#_page042), [46](#_page046), [60](#_page060), [63](#_page063), [66](#_page066), [67](#_page067), [76](#_page076), [83](#_page083), [177](#_page177), [292](#_page292), [310](#_page310)

Добржанская Л. И. [362](#_page362)

Добронравов Б. Г. [150](#_page150)

Добужинский М. В. [287](#_page287)

Догилева Т. А. [130](#_page130)

Донской М. А. [409](#_page409)

Дорлиак Д. Д. [267](#_page267)

Достоевский Ф. М. [42](#_page042), [46](#_page046), [84](#_page084), [85](#_page085), [221](#_page221), [246](#_page246), [247](#_page247), [249](#_page249), [251](#_page251), [257](#_page257), [277](#_page277), [284](#_page284), [289](#_page289), [379](#_page379)

Дунаев А. Л. [114](#_page114)

Дургин В. Я. [191](#_page191), [208](#_page208), [214](#_page214), [372](#_page372), [406](#_page406)

Дуров Л. К. [49](#_page049), [59](#_page059), [67](#_page067), [80](#_page080), [83](#_page083), [112](#_page112), [114](#_page114), [116](#_page116), [118](#_page118), [119](#_page119), [166](#_page166), [171](#_page171), [177](#_page177), [187](#_page187), [188](#_page188), [191](#_page191), [194](#_page194), [197](#_page197), [204](#_page204), [209](#_page209), [219](#_page219) – [221](#_page221), [249](#_page249), [251](#_page251), [258](#_page258), [259](#_page259), [266](#_page266), [274](#_page274), [276](#_page276), {451} [292](#_page292), [301](#_page301), [302](#_page302), [305](#_page305), [369](#_page369), [376](#_page376), [410](#_page410)

Елисеева А. В. [167](#_page167)

Ермилов В. В. [216](#_page216)

Ефремов О. Н. [45](#_page045), [53](#_page053), [70](#_page070), [112](#_page112) – [115](#_page115), [137](#_page137), [138](#_page138), [140](#_page140), [141](#_page141), [165](#_page165), [295](#_page295), [332](#_page332), [408](#_page408)

Желдин К. Б. [110](#_page110), [316](#_page316)

Жуве Л. [252](#_page252), [256](#_page256)

Жукова Т. И. [106](#_page106), [145](#_page145), [317](#_page317)

Завадский Ю. А. [8](#_page008), [9](#_page009), [19](#_page019) – [21](#_page021), [25](#_page025), [28](#_page028), [29](#_page029), [73](#_page073), [327](#_page327)

Заливин В. Я. [112](#_page112), [165](#_page165)

Зархи А. Г. [62](#_page062)

Захаров М. А. [378](#_page378)

Захарова Б. И. [62](#_page062), [177](#_page177)

Збруев А. В. [62](#_page062), [182](#_page182), [184](#_page184), [185](#_page185), [337](#_page337)

Зингер Г. Г. [46](#_page046)

Золотухин В. С. [95](#_page095), [106](#_page106), [109](#_page109), [111](#_page111), [150](#_page150), [271](#_page271), [319](#_page319), [383](#_page383), [384](#_page384), [401](#_page401), [424](#_page424) – [426](#_page426)

Зорин Л. Г. [114](#_page114), [119](#_page119)

Зускин В. Л. [221](#_page221)

Ибсен Г. [155](#_page155)

Иванов Б. В. [27](#_page027)

Ионеско Э. [39](#_page039)

Ирш Р. [418](#_page418)

Каверин В. А. [111](#_page111)

Кавтарадзе С. И. [10](#_page010)

Калягин А. А. [122](#_page122), [134](#_page134), [136](#_page136), [420](#_page420), [421](#_page421)

Камаев В. С. [294](#_page294)

Камшалов А. И. [23](#_page023)

Каневский Л. С. [114](#_page114), [118](#_page118), [181](#_page181), [238](#_page238), [258](#_page258), [259](#_page259), [308](#_page308), [410](#_page410)

Кастрель И. Я. [285](#_page285)

Катаев В. П. [174](#_page174)

Катин-Ярцев Ю. В. [87](#_page087)

Качалов В. И. [223](#_page223), [299](#_page299)

Кедров М. Н. [21](#_page021)

Кириченко И. Н. [196](#_page196), [239](#_page239)

Клузо А. [189](#_page189)

Кнебель М. О. [8](#_page008), [14](#_page014), [15](#_page015), [19](#_page019), [31](#_page031), [32](#_page032), [34](#_page034), [330](#_page330), [367](#_page367)

Книппер-Чехова О. Л. [269](#_page269), [271](#_page271)

Коган И. А. [48](#_page048)

Козаков М. М. [84](#_page084), [118](#_page118), [158](#_page158), [254](#_page254) – [259](#_page259), [265](#_page265), [283](#_page283), [286](#_page286), [292](#_page292), [296](#_page296), [297](#_page297), [304](#_page304), [410](#_page410), [411](#_page411)

Колычев Ю. О. [195](#_page195)

Комиссаржевская В. Ф. [154](#_page154)

Коренева Е. А. [122](#_page122), [124](#_page124), [285](#_page285)

Корецкий В. И. [179](#_page179)

Корнель П. [423](#_page423)

Крейча О. [206](#_page206), [267](#_page267), [368](#_page368)

Круглый Л. Б. [24](#_page024), [38](#_page038), [62](#_page062), [68](#_page068), [182](#_page182), [183](#_page183), [185](#_page185), [195](#_page195), [196](#_page196), [203](#_page203), [208](#_page208), [217](#_page217), [221](#_page221), [257](#_page257), [336](#_page336), [337](#_page337), [375](#_page375)

Крымов Д. А. [288](#_page288), [415](#_page415), [426](#_page426)

Крымова Н. А. [21](#_page021)

Курмангалиев Э. [392](#_page392)

Лабрюйер Ж. де [423](#_page423)

Лакирев В. Н. [46](#_page046), [83](#_page083), [249](#_page249), [251](#_page251), [257](#_page257), [292](#_page292)

Лакшин В. Я. [111](#_page111)

Лалевич В. И. [185](#_page185), [368](#_page368)

Ларионов В. Д. [180](#_page180), [181](#_page181)

Лафайет М.‑М. [423](#_page423)

Левенталь В. Я. [102](#_page102), [106](#_page106), [158](#_page158), [266](#_page266), [268](#_page268), [292](#_page292), [293](#_page293), [380](#_page380)

Левитан И. И. [206](#_page206)

Ленин В. И. [330](#_page330)

Лермонтов М. Ю. [40](#_page040), [260](#_page260) – [262](#_page262), [264](#_page264), [336](#_page336), [379](#_page379)

Любимов Ю. П. [49](#_page049), [53](#_page053), [69](#_page069), [70](#_page070), [95](#_page095), [109](#_page109) – [111](#_page111), [158](#_page158), [270](#_page270), [295](#_page295), [296](#_page296), [337](#_page337), [380](#_page380), [399](#_page399), [404](#_page404), [405](#_page405), [408](#_page408), [421](#_page421)

{452} Любшин С. А. [76](#_page076), [122](#_page122), [124](#_page124), [420](#_page420)

Люлли Ж.‑Б. [253](#_page253)

Майорова В. В. [46](#_page046)

Малюгин Л. А. [13](#_page013)

Манн Т. [275](#_page275)

Марецкая В. П. [21](#_page021)

Марков Л. В. [28](#_page028), [29](#_page029)

Марков П. А. [8](#_page008)

Маркс К. [225](#_page225)

Мартынов А. Л. [83](#_page083), [298](#_page298), [299](#_page299)

Матвеева А. Б. [46](#_page046), [283](#_page283)

Маяковский В. В. [41](#_page041), [107](#_page107), [186](#_page186), [206](#_page206), [240](#_page240), [241](#_page241)

Мейерхольд В. Э. [13](#_page013), [16](#_page016), [240](#_page240), [241](#_page241), [252](#_page252), [270](#_page270), [288](#_page288), [409](#_page409), [413](#_page413), [414](#_page414)

Мельников В. В. [361](#_page361)

Мережковский Д. С. [85](#_page085), [107](#_page107)

Мерингоф М. М. [23](#_page023), [244](#_page244)

Мессерер Б. А. [26](#_page026)

Миронов А. А. [264](#_page264), [339](#_page339), [341](#_page341)

Мирошниченко И. П. [29](#_page029)

Михалков С. В. [24](#_page024)

Мокульский С. С. [8](#_page008), [13](#_page013)

Мольер Ж.‑Б. [48](#_page048), [74](#_page074), [114](#_page114), [117](#_page117), [118](#_page118), [120](#_page120), [135](#_page135), [149](#_page149), [150](#_page150), [186](#_page186) – [188](#_page188), [190](#_page190) – [192](#_page192), [252](#_page252), [256](#_page256) – [258](#_page258), [336](#_page336), [379](#_page379), [402](#_page402) – [414](#_page414), [416](#_page416) – [420](#_page420), [422](#_page422) – [424](#_page424)

Мордвинов Н. Д. [21](#_page021)

Мориак Ф. [151](#_page151)

Морозов М. М. [8](#_page008)

Москвин И. М. [150](#_page150), [250](#_page250)

Моцарт В.‑А. [289](#_page289), [320](#_page320)

Мусоргский М. П. [320](#_page320)

Мягкова И. Г. [365](#_page365)

Неелова М. М. [28](#_page028)

Нейман М. С. [165](#_page165)

Некрасов Н. А. [41](#_page041), [280](#_page280)

Немирович-Данченко В. И. [8](#_page008), [45](#_page045), [199](#_page199), [223](#_page223) – [225](#_page225), [279](#_page279), [325](#_page325), [327](#_page327), [328](#_page328), [367](#_page367), [369](#_page369)

Ницше Ф. [105](#_page105)

Новожилова Г. Г. [112](#_page112)

Ноно Л. [95](#_page095)

Окуджава Б. Ш. [53](#_page053), [111](#_page111)

Оливье Л. [367](#_page367)

Островский А. Н. [114](#_page114), [164](#_page164)

Охлопков Н. П. [112](#_page112), [113](#_page113), [115](#_page115)

Павлов И. П. [42](#_page042)

Панина В. В. [215](#_page215)

Паперный В. З. [248](#_page248)

Паскаль Б. [423](#_page423)

Пастернак Б. Л. [81](#_page081), [240](#_page240), [241](#_page241)

Пелевин А. А. [67](#_page067), [69](#_page069), [196](#_page196), [369](#_page369), [404](#_page404)

Перепелкина Л. А. [205](#_page205), [210](#_page210), [375](#_page375)

Перов Е. В. [177](#_page177)

Перселл Г. [31](#_page031), [139](#_page139), [392](#_page392), [393](#_page393)

Песелев А. М. [46](#_page046), [211](#_page211), [305](#_page305), [374](#_page374)

Петренко А. В. [122](#_page122), [124](#_page124), [337](#_page337)

Петров Н. В. [8](#_page008), [13](#_page013) – [19](#_page019)

Печерникова И. В. [196](#_page196), [264](#_page264), [337](#_page337)

Печников Г. М. [167](#_page167)

Пикассо П. [189](#_page189), [206](#_page206)

Пилявская С. С. [129](#_page129)

Пиранделло Л. [202](#_page202)

Плевицкая Н. В. [215](#_page215)

Плятт Р. Я. [18](#_page018), [27](#_page027), [29](#_page029)

Полицеймако М. В. [145](#_page145)

Полухин В. [261](#_page261)

Попов А. А. [337](#_page337)

Попов А. Д. [8](#_page008), [14](#_page014), [15](#_page015), [19](#_page019)

Попов Г. С. [291](#_page291)

Портнов В. М. [54](#_page054)

Прокофьев С. С. [242](#_page242)

Прудкин М. И. [129](#_page129)

Пруст М. [423](#_page423)

{453} Пушкин А. С. [41](#_page041), [48](#_page048), [114](#_page114), [186](#_page186), [243](#_page243), [245](#_page245), [247](#_page247), [280](#_page280), [295](#_page295), [303](#_page303), [379](#_page379), [411](#_page411)

Пыжова О. В. [21](#_page021), [32](#_page032), [34](#_page034)

Равенских Б. И. [200](#_page200)

Радзинский Э. С. [27](#_page027), [66](#_page066), [68](#_page068), [113](#_page113), [177](#_page177), [179](#_page179), [366](#_page366), [370](#_page370), [405](#_page405)

Райкин А. И. [133](#_page133)

Раневская Ф. Г. [25](#_page025) – [27](#_page027)

Расин Ж. [422](#_page422), [423](#_page423)

Раутбарт В. И. [193](#_page193), [196](#_page196) – [198](#_page198), [404](#_page404)

Рихтер С. Т. [138](#_page138)

Робсон П. [53](#_page053)

Розов В. С. [58](#_page058), [84](#_page084), [112](#_page112), [164](#_page164), [169](#_page169), [172](#_page172), [246](#_page246), [247](#_page247), [366](#_page366), [370](#_page370), [409](#_page409)

Рокотов Ф. С. [261](#_page261)

Ромм М. М. [26](#_page026)

Ростан Э. [187](#_page187)

Рощин М. М. [97](#_page097)

Рубинштейн И. Л. [269](#_page269)

Рудницкий К. Л. [192](#_page192), [414](#_page414)

Савина И. С. [28](#_page028), [29](#_page029)

Сайфулин Г. Р. [46](#_page046), [85](#_page085), [189](#_page189), [225](#_page225), [227](#_page227), [237](#_page237), [249](#_page249), [251](#_page251), [257](#_page257), [275](#_page275)

Салтыковская В. В. [236](#_page236)

Саппак В. С. [52](#_page052)

Сахновский В. Г. [291](#_page291)

Семенов В. С. [317](#_page317), [319](#_page319)

Серов В. А. [261](#_page261), [269](#_page269)

Славина З. А. [141](#_page141), [145](#_page145), [317](#_page317)

Слуцкий Б. А. [270](#_page270)

Смелков Ю. С. [348](#_page348), [350](#_page350), [359](#_page359)

Смелянский А. М. [124](#_page124)

Смехов В. Б. [50](#_page050), [319](#_page319)

Смирнитский В. Г. [46](#_page046), [119](#_page119), [196](#_page196), [203](#_page203), [210](#_page210), [217](#_page217), [233](#_page233), [237](#_page237), [370](#_page370), [375](#_page375)

Смирнов С. И. [46](#_page046)

Смирнов Ю. Н. [317](#_page317)

Смоктуновский И. М. [76](#_page076), [103](#_page103), [111](#_page111), [127](#_page127), [361](#_page361)

Соболев В. Н. [317](#_page317), [319](#_page319)

Соколовский С. Г. [204](#_page204), [211](#_page211), [216](#_page216), [374](#_page374)

Соловьев В. Р. [42](#_page042), [66](#_page066), [67](#_page067), [76](#_page076)

Соловьева И. Н. [286](#_page286)

Соломин В. М. [56](#_page056)

Сомов К. А. [213](#_page213)

Сорано Д. [258](#_page258)

Сосунов Н. Н. [185](#_page185), [368](#_page368)

Сперантова В. А. [177](#_page177)

Сталин И. В. [9](#_page009)

Сталь А. де [70](#_page070)

Станиславский К. С. [8](#_page008), [13](#_page013), [14](#_page014), [18](#_page018), [19](#_page019), [48](#_page048), [59](#_page059), [199](#_page199), [200](#_page200), [202](#_page202), [206](#_page206), [211](#_page211), [222](#_page222) – [224](#_page224), [267](#_page267), [274](#_page274), [279](#_page279), [283](#_page283), [284](#_page284), [286](#_page286), [287](#_page287), [289](#_page289), [326](#_page326) – [328](#_page328), [333](#_page333), [382](#_page382), [422](#_page422)

Стендаль [423](#_page423)

Стрелер Дж. [112](#_page112)

Струнова М. И. [181](#_page181)

Сурков Е. Д. [327](#_page327)

Табаков О. П. [62](#_page062), [113](#_page113)

Таиров А. Я. [236](#_page236)

Таланкин И. В. [111](#_page111)

Тамулявичуте Д. [85](#_page085)

Тарковский Андр. А. [149](#_page149)

Тарковский Арс. А. [232](#_page232)

Тарханов М. М. [8](#_page008)

Тирсо де Молина [213](#_page213)

Товстоногов Г. А. [48](#_page048), [68](#_page068), [200](#_page200), [206](#_page206), [222](#_page222), [311](#_page311), [367](#_page367), [368](#_page368), [374](#_page374)

Толстой Л. Н. [42](#_page042), [85](#_page085), [109](#_page109), [128](#_page128), [137](#_page137), [279](#_page279), [280](#_page280), [285](#_page285), [295](#_page295)

Тренев К. А. [164](#_page164)

Трифонов Ю. В. [147](#_page147)

Тропинин В. А. [261](#_page261)

Трофимов А. А. [156](#_page156), [159](#_page159), [161](#_page161), [317](#_page317), [337](#_page337)

Тургенев И. С [122](#_page122), [200](#_page200), [267](#_page267), [272](#_page272), [279](#_page279) – [281](#_page281), [283](#_page283) – [289](#_page289), [364](#_page364)

{454} Туровская М. И. [111](#_page111)

Тютчев Ф. И. [108](#_page108)

Уайльд О. [71](#_page071), [231](#_page231)

Уильямс Т. [114](#_page114), [140](#_page140), [141](#_page141), [160](#_page160)

Ульянов Б. Ф. [194](#_page194)

Ульянов М. А. [150](#_page150), [336](#_page336), [337](#_page337)

Ульянова И. И. [429](#_page429)

Урусова Э. Ю. [362](#_page362)

Фадеева В. А. [67](#_page067), [369](#_page369)

Феллини Ф. [19](#_page019), [68](#_page068), [92](#_page092), [98](#_page098), [116](#_page116), [333](#_page333), [353](#_page353), [355](#_page355), [377](#_page377), [396](#_page396)

Филатов Л. А. [50](#_page050), [95](#_page095)

Филип Ж. [150](#_page150)

Флеров Г. Н. [111](#_page111)

Фурцева Е. А. [88](#_page088)

Ханушкевич А. [281](#_page281)

Хейфец Л. В. [103](#_page103), [200](#_page200)

Хемингуэй Э. [342](#_page342)

Хмелев Н. П. [150](#_page150)

Хмелик А. Г. [37](#_page037), [57](#_page057), [170](#_page170), [171](#_page171)

Худяков К. П. [54](#_page054)

Цыплакова Е. О. [125](#_page125)

Чайковский П. И. [206](#_page206), [423](#_page423)

Чаплин Ч. [377](#_page377)

Чернова А. Д. [191](#_page191), [214](#_page214), [236](#_page236), [406](#_page406)

Чернышева Л. С. [34](#_page034) – [37](#_page037)

Чехов А. П. [60](#_page060), [67](#_page067), [79](#_page079), [80](#_page080), [92](#_page092), [95](#_page095) – [98](#_page098), [103](#_page103), [105](#_page105) – [109](#_page109), [145](#_page145), [164](#_page164), [199](#_page199) – [202](#_page202), [205](#_page205) – [218](#_page218), [222](#_page222), [223](#_page223), [230](#_page230), [232](#_page232), [247](#_page247), [256](#_page256), [267](#_page267), [268](#_page268), [270](#_page270), [272](#_page272), [279](#_page279), [282](#_page282) – [284](#_page284), [295](#_page295), [325](#_page325), [330](#_page330), [331](#_page331), [342](#_page342), [364](#_page364), [366](#_page366) – [373](#_page373), [376](#_page376) – [382](#_page382), [384](#_page384), [409](#_page409), [415](#_page415)

Чехов М. А. [17](#_page017), [121](#_page121), [330](#_page330)

Чухнов В. И. [358](#_page358)

Шагал М. [332](#_page332), [333](#_page333)

Шаляпин Ф. И. [121](#_page121)

Шаповалов В. В. [50](#_page050), [95](#_page095), [103](#_page103), [106](#_page106), [109](#_page109), [110](#_page110)

Шах-Азизов К. Я. [31](#_page031), [32](#_page032)

Шекспир У. [12](#_page012), [15](#_page015), [16](#_page016), [31](#_page031), [55](#_page055), [81](#_page081), [130](#_page130), [131](#_page131), [135](#_page135), [138](#_page138), [139](#_page139), [200](#_page200), [219](#_page219), [224](#_page224), [227](#_page227), [229](#_page229), [232](#_page232), [234](#_page234) – [237](#_page237), [239](#_page239) – [243](#_page243), [247](#_page247), [258](#_page258), [275](#_page275), [289](#_page289), [334](#_page334), [338](#_page338), [379](#_page379), [391](#_page391) – [393](#_page393), [429](#_page429)

Шестов Л. И. [107](#_page107)

Ширвиндт А. А. [80](#_page080), [87](#_page087), [181](#_page181), [196](#_page196) – [198](#_page198), [369](#_page369), [411](#_page411)

Шостакович Д. Д. [10](#_page010), [22](#_page022), [82](#_page082), [95](#_page095), [206](#_page206), [293](#_page293), [355](#_page355), [423](#_page423)

Штейн С. Л. [61](#_page061)

Штернберг В. В. [103](#_page103)

Штраус И. [320](#_page320)

Шуберт Ф. [320](#_page320)

Шукшин В. М. [290](#_page290), [293](#_page293)

Щеблыкин В. И. [319](#_page319)

Щедрин Б. Е. [26](#_page026), [56](#_page056)

Щепкин М. С. [13](#_page013)

Эйзенштейн С. М. [240](#_page240), [241](#_page241)

Эйхенбаум Б. М. [280](#_page280)

Элиот Т. [342](#_page342)

Эллингтон Э. [150](#_page150)

Эфрос Н. Е. [32](#_page032)

Яковлева О. М. [46](#_page046), [61](#_page061), [62](#_page062), [66](#_page066) – [68](#_page068), [71](#_page071), [81](#_page081), [83](#_page083), [113](#_page113), [116](#_page116), [119](#_page119), [122](#_page122), [141](#_page141), [157](#_page157), [178](#_page178), [179](#_page179), [182](#_page182), [196](#_page196), [205](#_page205), [208](#_page208), [218](#_page218), [229](#_page229), [231](#_page231), [232](#_page232), [236](#_page236), [249](#_page249), [250](#_page250), [264](#_page264), [266](#_page266), [274](#_page274), [284](#_page284), [285](#_page285), [292](#_page292), [302](#_page302), [310](#_page310), [317](#_page317), [319](#_page319), [322](#_page322), [371](#_page371), [375](#_page375), [401](#_page401), [402](#_page402), [405](#_page405), [428](#_page428)

Яхонтов В. Н. [20](#_page020), [245](#_page245)

# **{****455}** Указатель драматических и музыкально-драматических произведений, кинофильмов и телепостановок[[119]](#footnote-4)

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)  
[Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)

«Андромаха» Ж. Расина [423](#_page423)

«Аталия» («Гофолия») Ж. Расина [423](#_page423)

«Блоу-ап»\*\* [365](#_page365)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [243](#_page243) – [245](#_page245), [336](#_page336), [347](#_page347), [366](#_page366)

«Брат Алеша» В. С. Розова по «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского [84](#_page084), [85](#_page085), [112](#_page112), [246](#_page246), [386](#_page386)

«Буря» У. Шекспира [31](#_page031), [138](#_page138), [139](#_page139), [335](#_page335), [391](#_page391), [429](#_page429)

«В день свадьбы» В. С. Розова [42](#_page042), [58](#_page058), [66](#_page066), [76](#_page076)

«В добрый час!» В. С. Розова [37](#_page037), [38](#_page038), [112](#_page112), [164](#_page164), [168](#_page168), [247](#_page247), [333](#_page333)

«Веранда в лесу» И. М. Дворецкого [381](#_page381)

«Високосный год»\*\* [76](#_page076), [346](#_page346)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [21](#_page021), [48](#_page048), [49](#_page049), [94](#_page094) – [98](#_page098), [102](#_page102) – [112](#_page112), [162](#_page162), [215](#_page215), [267](#_page267), [268](#_page268), [270](#_page270) – [272](#_page272), [281](#_page281), [283](#_page283), [289](#_page289), [305](#_page305), [323](#_page323), [324](#_page324), [330](#_page330), [331](#_page331), [347](#_page347), [366](#_page366), [373](#_page373), [377](#_page377), [379](#_page379) – [384](#_page384)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [200](#_page200)

«Ворон» К. Гоцци [21](#_page021)

«Восемь с половиной»\*\* [68](#_page068), [396](#_page396)

«Восхождение на Фудзияму» Ч. Айтматова [39](#_page039)

«В поисках радости» В. С. Розова [37](#_page037), [38](#_page038)

«Всего несколько слов в честь господина де Мольера»\* [53](#_page053), [69](#_page069), [335](#_page335), [336](#_page336), [340](#_page340), [347](#_page347), [405](#_page405), [411](#_page411)

«В четверг и больше никогда»\*\* [125](#_page125), [344](#_page344) – [347](#_page347), [349](#_page349), [357](#_page357), [361](#_page361), [362](#_page362), [365](#_page365), [381](#_page381)

«Гамлет» У. Шекспира [44](#_page044), [110](#_page110), [111](#_page111), [130](#_page130), [225](#_page225)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена [155](#_page155), [156](#_page156), [366](#_page366)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [200](#_page200), [241](#_page241), [279](#_page279)

«Дальше — тишина» В. Дельмар [25](#_page025)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [15](#_page015), [16](#_page016)

«Двое в степи»\*\* [54](#_page054), [346](#_page346)

«Дворянское гнездо»\*\* [262](#_page262)

«Деревянные кони» по Ф. Абрамову [103](#_page103)

«Директор театра» И. М. Дворецкого [49](#_page049), [94](#_page094), [155](#_page155), [312](#_page312), [395](#_page395), [397](#_page397)

«Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта [149](#_page149)

«Дом на набережной» по Ю. В. Трифонову [148](#_page148)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [39](#_page039), [41](#_page041), [91](#_page091), [114](#_page114), [116](#_page116), [118](#_page118), [120](#_page120), {456} [121](#_page121), [160](#_page160), [192](#_page192), [252](#_page252), [258](#_page258), [278](#_page278), [322](#_page322), [386](#_page386), [408](#_page408) – [413](#_page413), [419](#_page419), [429](#_page429)

«Дон Хиль — зеленые штаны» Тирсо де Молина [213](#_page213)

«Дорога» В. И. Балясного по «Мертвым душам» Н. В. Гоголя [60](#_page060), [82](#_page082), [84](#_page084), [123](#_page123), [155](#_page155), [292](#_page292), [293](#_page293), [296](#_page296) – [302](#_page302), [304](#_page304), [306](#_page306) – [308](#_page308), [310](#_page310) – [312](#_page312)

«До свидания, мальчики!» Б. Балтера [61](#_page061)

«Доходное место» А. Н. Островского [279](#_page279), [378](#_page378)

«Друг мой, Колька!» А. Г. Хмелика [37](#_page037), [56](#_page056), [57](#_page057), [170](#_page170)

«Ее друзья» В. С. Розова [32](#_page032)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [51](#_page051), [59](#_page059), [60](#_page060), [91](#_page091), [92](#_page092), [95](#_page095), [116](#_page116), [119](#_page119), [120](#_page120), [121](#_page121), [158](#_page158), [265](#_page265), [283](#_page283), [292](#_page292), [299](#_page299) – [301](#_page301), [322](#_page322), [324](#_page324), [347](#_page347), [366](#_page366), [379](#_page379)

«Жертва долга» Э. Ионеско [39](#_page039)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [30](#_page030), [128](#_page128), [136](#_page136), [137](#_page137)

«Звездный билет»\*\* [62](#_page062)

«Зеленый попугай» Ф. Шницлера [14](#_page014)

«Золото Рейна» Р. Вагнера [110](#_page110)

«Иванов» А. П. Чехова [200](#_page200), [379](#_page379)

«Каждому свое» С. И. Алешина [67](#_page067)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [114](#_page114)

«Клоуны»\*\* [98](#_page098)

«Коляска» Д. Д. Шостаковича [82](#_page082)

«Король Лир» У. Шекспира [200](#_page200)

«Лето и дым» Т. Уильямса [157](#_page157), [160](#_page160)

«Леший» А. П. Чехова [369](#_page369)

«Магазин на площади»\*\* [215](#_page215), [323](#_page323)

«Мадам Сан-Жен» В. Сарду [190](#_page190)

«Марат, Лика и Леонидик»\* [335](#_page335), [339](#_page339), [340](#_page340)

«Мастер и Маргарита» по М. А. Булгакову [148](#_page148)

«Медная бабушка» Л. Г. Зорина [114](#_page114)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю [291](#_page291), [312](#_page312)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [121](#_page121), [122](#_page122), [126](#_page126), [157](#_page157), [200](#_page200), [267](#_page267), [272](#_page272), [279](#_page279) – [284](#_page284), [286](#_page286) – [289](#_page289), [323](#_page323), [357](#_page357)

«Мещане» А. М. Горького [200](#_page200)

«Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера [148](#_page148) – [151](#_page151), [155](#_page155), [192](#_page192), [252](#_page252), [400](#_page400), [402](#_page402), [408](#_page408), [422](#_page422), [423](#_page423), [425](#_page425), [427](#_page427), [429](#_page429)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [252](#_page252), [336](#_page336), [340](#_page340)

«Мой бедный Марат» А. Н. Арбузова [43](#_page043), [62](#_page062), [181](#_page181), [184](#_page184), [224](#_page224)

«Мольер» М. А. Булгакова [58](#_page058), [69](#_page069), [95](#_page095), [113](#_page113), [147](#_page147), [155](#_page155), [187](#_page187) – [190](#_page190), [196](#_page196), [199](#_page199), [370](#_page370), [403](#_page403) – [406](#_page406), [409](#_page409), [412](#_page412)

«На дне» А. М. Горького [48](#_page048), [140](#_page140), [145](#_page145), [155](#_page155), [161](#_page161), [315](#_page315), [323](#_page323), [399](#_page399), [423](#_page423), [429](#_page429)

«Наполеон Первый» Ф. Брукнера [152](#_page152)

«Нашествие» Л. М. Леонова [18](#_page018), [20](#_page020)

«Не от мира сего» А. Н. Островского [114](#_page114)

{457} «Никто» Э. Де Филиппо [112](#_page112)

«Нос» Д. Д. Шостаковича [82](#_page082), [95](#_page095)

«Обмен» по Ю. В. Трифонову [427](#_page427)

«Обольститель Колобашкин» Э. С. Радзинского [73](#_page073)

«Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского [273](#_page273), [274](#_page274)

«Отелло» У. Шекспира [39](#_page039), [52](#_page052), [122](#_page122), [273](#_page273), [274](#_page274), [277](#_page277), [278](#_page278), [324](#_page324), [327](#_page327)

«Отпуск в сентябре»\* [361](#_page361)

«Острова в океане»\* [335](#_page335), [336](#_page336), [342](#_page342)

«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука [93](#_page093)

«Поднятая целина» по М. А. Шолохову [12](#_page012)

«Покаяние»\*\* [329](#_page329)

«Покровские ворота» Л. Г. Зорина [119](#_page119)

«Полеты во сне и наяву»\*\* [361](#_page361)

«Прекрасное воскресенье для пикника» Т. Уильямса [140](#_page140), [141](#_page141)

«Пристегните ремни» Г. Я. Бакланова и Ю. П. Любимова [111](#_page111)

«Продолжение Дон Жуана» Э. С. Радзинского [75](#_page075)

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира [36](#_page036), [56](#_page056), [72](#_page072), [73](#_page073), [80](#_page080), [81](#_page081), [88](#_page088), [112](#_page112), [155](#_page155), [224](#_page224), [230](#_page230), [232](#_page232) – [234](#_page234), [242](#_page242), [243](#_page243), [278](#_page278), [326](#_page326), [333](#_page333), [342](#_page342) – [344](#_page344), [389](#_page389)

«Ромео и Юлия» Г. Берлиоза [342](#_page342)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу [330](#_page330)

«Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому [333](#_page333)

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана [187](#_page187)

«Ситуация» В. С. Розова [38](#_page038)

«Скупой» Ж.‑Б. Мольера [252](#_page252)

«Сладкоголосая птица юности» Т. Уильямса [114](#_page114)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [200](#_page200)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [279](#_page279)

«Снимается кино» Э. С. Радзинского [68](#_page068), [69](#_page069), [71](#_page071), [74](#_page074), [113](#_page113), [334](#_page334), [370](#_page370), [407](#_page407)

«Спутники» по В. Ф. Пановой [12](#_page012)

«Сталевары» Г. К. Бокарева [114](#_page114)

«104 страницы про любовь» Э. С. Радзинского [66](#_page066) – [68](#_page068), [71](#_page071), [113](#_page113), [154](#_page154), [178](#_page178)

«Страницы жизни» В. С. Розова [32](#_page032)

«Страницы журнала Печорина»\* [35](#_page035), [40](#_page040), [41](#_page041), [261](#_page261), [335](#_page335), [336](#_page336), [341](#_page341), [347](#_page347)

«Страсти по Жанне Д’Арк»\*\* [335](#_page335)

«Счастливые дни несчастливого человека» А. Н. Арбузова [68](#_page068), [69](#_page069), [86](#_page086), [87](#_page087), [112](#_page112), [155](#_page155)

«Таня»\* [41](#_page041)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [128](#_page128), [130](#_page130), [132](#_page132) – [134](#_page134), [136](#_page136), [137](#_page137), [188](#_page188), [192](#_page192), [195](#_page195), [197](#_page197), [198](#_page198), [252](#_page252), [322](#_page322), [408](#_page408), [409](#_page409), [414](#_page414), [415](#_page415), [417](#_page417) – [422](#_page422)

«Три сестры» А. П. Чехова [60](#_page060), [73](#_page073), [78](#_page078), [79](#_page079), [90](#_page090), [91](#_page091), [111](#_page111), [112](#_page112), [161](#_page161), [199](#_page199) – [201](#_page201), [206](#_page206), [207](#_page207), [215](#_page215), [217](#_page217), [222](#_page222), [224](#_page224), [249](#_page249), [279](#_page279), [323](#_page323) – [327](#_page327), [333](#_page333), [366](#_page366), [372](#_page372) – [375](#_page375), [377](#_page377) – [379](#_page379), [382](#_page382), [383](#_page383), [385](#_page385), [387](#_page387) – [389](#_page389), [406](#_page406)

{458} «Турбаза» Э. С. Радзинского [27](#_page027), [28](#_page028), [73](#_page073) – [75](#_page075)

«У войны не женское лицо» С. Алексиевич [143](#_page143)

«Утиная охота» А. В. Вампилова [73](#_page073), [117](#_page117), [332](#_page332), [360](#_page360), [361](#_page361), [412](#_page412)

«Фантазия»\* [282](#_page282)

«Храни меня, мой талисман»\*\* [361](#_page361)

«Цветик-семицветик» В. П. Катаева [174](#_page174), [176](#_page176), [177](#_page177), [323](#_page323)

«Чайка» А. П. Чехова [20](#_page020), [24](#_page024), [58](#_page058), [59](#_page059), [67](#_page067), [154](#_page154), [230](#_page230), [282](#_page282), [283](#_page283), [286](#_page286), [326](#_page326), [330](#_page330), [356](#_page356), [366](#_page366) – [379](#_page379), [407](#_page407)

«Человек со стороны» И. М. Дворецкого [38](#_page038), [81](#_page081)

«Чичерин»\*\* [151](#_page151)

«Члены общества кактусов» И. М. Дворецкого [155](#_page155), [159](#_page159)

«Что тот солдат, что этот» Б. Брехта [70](#_page070)

«Шумный день»\*\* [113](#_page113), [346](#_page346)

«Эсфирь» Ж. Расина [423](#_page423)

«Эшелон» М. М. Рощина [95](#_page095), [102](#_page102)

1. **Лев Щеглов. Годы учебы**

   Щеглов Лев Григорьевич (р. 1923). В 1950 г. окончил курс режиссерского факультета ГИТИСа. Дипломный спектакль ставил в Ярославском театре имени Ф. Волкова и был оставлен в этом театре на постоянную работу. В 1956 г. переведен в Казанский ТЮЗ на должность главного режиссера. С 1964 г. — главный режиссер Калининградского областного драматического театра. Помимо режиссерской деятельности выступал как театральный критик. В настоящее время живет в Израиле.

   Статья написана для сборника. Впервые под заголовком «Поэзия и боль театра. Штрихи к портрету А. Эфроса» опубликована в журнале «Современная драматургия». 1989. № 4. В настоящем издании печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-2)
2. В институте я вел стенографические записи бесед и занятий Н. В. Петрова. Здесь и далее — из этих неопубликованных стенограмм. — *Л. Щ*. [↑](#footnote-ref-2)
3. **Анатолий Адоскин. Искусство, которое не прекратится никогда**

   Адоскин Анатолий Михайлович (р. 1927). Народный артист РСФСР, актер Театра имени Моссовета. В 1966 г. в Театре имени Ленинского комсомола совместно с А. Эфросом поставил «Судебную хронику» Я. Волчека.

   Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-3)
4. **Виктор Розов. Режиссер, которого я люблю**

   Розов Виктор Сергеевич (р. 1913). Драматург, писатель. Почетный президент Академии российской словесности. В 1938 г. окончил училище при Московском театре Революции. Работал актером, режиссером сначала в Театре Революции, а затем во фронтовых театрах. Во время войны был тяжело ранен и всю жизнь хромал. После госпиталя поступил в Литературный институт. Один из самых популярных драматургов времен «оттепели». Эфрос поставил семь его пьес.

   {431} Текст печатается с небольшими сокращениями по кн.: Розов В. Путешествие в разные стороны. М., 1987. Постскриптум написан для настоящего издания и публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-4)
5. В. Розов ошибается: к этому времени А. Эфрос уже поставил более десяти спектаклей. См. [список режиссерских работ](#_Toc399357786). [↑](#endnote-ref-5)
6. Розов В. Мои тревоги // Литературная газета. 1987. 18 февраля. [↑](#endnote-ref-6)
7. Автор имеет в виду свою статью, опубликованную в журнале «Аврора» № 1 за 1977 г. [↑](#endnote-ref-7)
8. **Александр Володин. Нарушитель**

   Володин Александр Моисеевич (р. 1919). Драматург и сценарист. В театре дебютировал в 1956 г. пьесой «Фабричная девчонка». В 1960 г. Эфрос ставил его пьесу «В гостях и дома» в Театре имени М. Н. Ермоловой.

   Статья написана специально для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-8)
9. **Антонина Дмитриева. Обманите меня еще…**

   Дмитриева Антонина Ивановна (1929 – 1999). Народная артистка РСФСР. В 1954 г. закончила Театральное училище имени Б. В. Щукина и была приглашена в Центральный детский театр. В 1966 – 1967 гг. — актриса Театра имени Ленинского комсомола; с 1967 г. — актриса Театра на Малой Бронной. Много играла в спектаклях А. Эфроса: Лидия Михайловна («Друг мой, Колька!» А. Хмелика), Агафья Тихоновна («Женитьба» Н. Гоголя), Нюра Салова («В день свадьбы» В. Розова), Маша («Чайка» А. Чехова) и другие роли.

   Статья написана для сборника и полностью публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-9)
10. **Александр Збруев. Неповторимые уроки**

    Збруев Александр Викторович (р. 1938). Народный артист РСФСР. В 1961 г. окончил Училище имени Б. В. Щукина и стал актером Театра имени Ленинского комсомола. Сыграл множество ролей в театре и кино. У А. Эфроса играл в спектаклях «104 страницы про любовь» Э. Радзинского, «В день свадьбы» В. Розова, «Мой бедный Марат» А. Арбузова.

    Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-10)
11. **Александр Ширвиндт. С улицы Чехова — на Бронную**

    Ширвиндт Александр Анатольевич (р. 1934). Народный артист РСФСР. В 1956 г. окончил Театральное училище имени Б. В. Щукина {432} и стал актером Театра имени Ленинского комсомола. С 1969 г. — актер Театра на Малой Бронной; с 1970‑го и до настоящего времени — актер Театра Сатиры. Сыграл множество ролей в театре и кино. У А. Эфроса играл в спектаклях: «104 страницы про любовь» (Феликс), «Снимается кино» (Нечаев), «Каждому свое» (Гудериан), «Чайка» (Тригорин), «Мольер» (Людовик), «Счастливые дни несчастливого человека» (Крестовников).

    Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-11)
12. **Эдвард Радзинский. Репетиция**

    Радзинский Эдвард Станиславович (р. 1936). Драматург. Закончил Историко-архивный институт. В 1960 г. дебютировал как драматург на сцене Московского ТЮЗа пьесой «Мечта моя, Индия». А. Эфрос поставил в разных театрах Москвы пять пьес Э. Радзинского.

    Впервые статья опубликована в журнале «Театральная жизнь». 1987. № 18. [↑](#endnote-ref-12)
13. **Анатолий Грачев. Цепочка действии**

    Грачев Анатолий Дмитриевич (р. 1937). Народный артист РФ. Закончил ГИТИС в 1959 г. и в этом же году поступил в Театр на Малой Бронной. Среди ролей, сыгранных в спектаклях А. Эфроса: Федотик («Три сестры»), Ромео («Ромео и Джульетта»), Алеша («Брат Алеша»), Чешков («Человек со стороны»), Беляев («Месяц в деревне»), Окунев («Директор театра»). В настоящее время — актер московского театра «Et cetera».

    Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-13)
14. **Николай Волков. Как мы работали**

    Волков Николай Николаевич (р. 1934). Народный артист РСФСР. Закончил Художественное училище в Одессе (1956) и Театральное училище имени Б. В. Щукина (1962). С 1962 по 1987 г. — актер Театра на Малой Бронной. Играл во многих спектаклях Эфроса: Вершинин («Три сестры»), Платон Кречет («Платон Кречет»), Лоренцо («Ромео и Джульетта»), Дон Жуан («Дон Жуан»), Подколесин («Женитьба»), Отелло («Отелло»), Собакевич («Дорога»), Вознесенский («Директор театра»). В настоящее время — артист Театра имени Вл. Маяковского.

    {433} Статья впервые опубликована в журнале «Театральная жизнь». 1987. № 18. [↑](#endnote-ref-14)
15. **Алла Демидова. Репетиции «Вишневого сада» на Таганке в 1975 году (расшифровывая собственные дневники)**

    Демидова Алла Сергеевна (р. 1936). Народная артистка РСФСР. В 1960 г. окончила экономический факультет МГУ, в 1964 г. — Театральное училище имени Б. В. Щукина. С 1964 г. — артистка Театра драмы и комедии на Таганке. Играла в спектаклях Эфроса: «Вишневый сад» (Раневская), «Прекрасное воскресенье для пикника» (Элина).

    Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-15)
16. На всех спектаклях «Вишневого сада» — где бы мы ни играли — на Таганке, на «выездных» в Домах культуры, в Варшаве, Вроцлове, Белграде — Эфрос всегда был за кулисами. — *А. Д*. [↑](#footnote-ref-3)
17. **Михаил Козаков. «В своем квадрате»**

    Козаков Михаил Михайлович (р. 1934). Народный артист РСФСР. В 1956 г. окончил Школу-студию МХАТ и стал актером Театра имени Вл. Маяковского. С 1959 г. — актер «Современника», с 1971 г. — актер МХАТа имени М. Горького. В 1972 – 1981 гг. — актер Театра на Малой Бронной. В 1992 – 1996 гг. жил и работал в Израиле, где создал свою антрепризу. У Эфроса играл в спектаклях: «Дон Жуан» (Дон Жуан), «Женитьба» (Кочкарев), «Месяц в деревне» (Ракитин), «Дорога» (Автор). В настоящее время живет и работает в России.

    Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-16)
18. **Вера Глаголева. И больше никогда**

    Глаголева Вера Витальевна (р. 1956). Заслуженная артистка РФ. Актриса кино.

    Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-17)
19. **Александр Калягин. Ясность**

    Калягин Александр Александрович (р. 1942). Народный артист РСФСР. В 1965 г. окончил Театральное училище имени Б. В. Щукина и стал актером Театра драмы и комедии на Таганке. С 1967 г. — актер Театра имени М. Н. Ермоловой; с 1970 г. — актер «Современника», с 1971‑го — МХАТа имени М. Горького. С 1993 г. — художественный руководитель театра «Et cetera». Сыграл множество ролей в театре и кино. У Эфроса играл в спектаклях: «Тартюф» (Орган) и «Живой труп» (Федя Протасов).

    {434} Статья впервые опубликована в журнале «Театральная жизнь». 1987. № 18. [↑](#endnote-ref-18)
20. **Анастасия Вертинская. Мастер**

    Вертинская Анастасия Александровна (р. 1944). Народная артистка РСФСР. Закончила Театральное училище имени Б. В. Щукина в 1967 г. С 1968 г. — актриса «Современника», в 1980 – 1988 гг. — актриса МХАТа имени Горького. В спектаклях Эфроса играла Эльмиру («Тартюф»), Лизу («Живой труп»), Просперо и Ариэля («Буря»), Доротею («Прекрасное воскресенье для пикника»).

    Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-19)
21. **Светлана Алексиевич. Так посмотреть, чтобы увидеть все, как оно есть…**

    Алексиевич Светлана Александровна (р. 1948). Белорусский писатель, лауреат премии Ленинского комсомола в области литературы и искусства.

    Статья впервые опубликована в журнале «Театральная жизнь». 1987. № 18. [↑](#endnote-ref-20)
22. **Валерий Золотухин. В границах нежности**

    Золотухин Валерий Сергеевич (р. 1941). Народный артист РСФСР. В 1963 г. окончил отделение музыкальной комедии ГИТИСа; с 1964 г. — актер Театра драмы и комедии на Таганке. У Эфроса играл в спектаклях: «Вишневый сад» (Трофимов), «На дне» (Пепел), «Мизантроп» (Альцест).

    Впервые статья опубликована в журнале «Театральная жизнь». 1987. № 18. [↑](#endnote-ref-21)
23. **Ольга Яковлева. Так было не только со мной**

    Яковлева Ольга Михайловна (р. 1941). Народная артистка РСФСР. В 1962 г. закончила Театральное училище имени Б. В. Щукина. С 1964 г. работала в Театре имени Ленинского комсомола, а через три года вместе с Эфросом и группой актеров переходит в Театр на Малой Бронной, где проработала 17 лет; с 1984 по 1986 г. — в Театре на Таганке. После смерти А. Эфроса уезжает во Францию и около пяти лет не выступает на сцене. В 1992 г. вернулась в Россию.

    {435} В спектаклях, телеработах и радиопостановках Эфроса О. Яковлева сыграла более тридцати ролей. В настоящее время — актриса Театра имени Вл. Маяковского.

    Статья написана для сборника. Публикуется впервые.

    ***Профессия: режиссер*** [↑](#endnote-ref-22)
24. **Николай Погодин. В добрый час! Заметки об одной пьесе**

    Погодин Николай Федорович (1900 – 1962). Драматург, автор многочисленных пьес, один из главных создателей театральной Ленинианы. В середине 50‑х гг. — главный редактор журнала «Театр». А. Эфрос ставил его пьесы «Когда ломаются копья» и «Мы втроем поехали на целину».

    Впервые статья опубликована в «Литературной газете». 1955. 29 января. [↑](#endnote-ref-23)
25. **Майя Туровская. «Друг мой, Колька!»**

    Туровская Майя Иосифовна (р. 1924). Доктор искусствоведения, культуролог, театральный критик. Окончила филологический факультет МГУ (1947), а годом позже театроведческий факультет ГИТИСа. Автор книг по вопросам искусства, а также книг о русских актрисах О. Л. Книппер-Чеховой, М. И. Бабановой, кинорежиссере А. Тарковском. Ее перу принадлежит множество статей о театре, в том числе и о творчестве А. Эфроса.

    Впервые статья опубликована в журнале «Театр». 1960. № 4. [↑](#endnote-ref-24)
26. **Инна Соловьева. «Цветик-семицветик»**

    Соловьева Инна Натановна (р. 1927). Доктор искусствоведения, театральный критик, педагог ГИТИСа, ведет мастерскую театральной критики. Один из крупнейших исследователей искусства МХАТ. Не раз писала о спектаклях А. Эфроса.

    Впервые статья опубликована в журнале «Театр». 1962. № 9. [↑](#endnote-ref-25)
27. **Юлий Смелков. Страницы любви Премьера в Театре Ленинского комсомола**

    Смелков Юлий Сергеевич (1934 – 1996). Театральный критик, журналист.

    {436} Впервые статья опубликована в газете «Московский комсомолец». 1964. 29 октября. [↑](#endnote-ref-26)
28. **Ирина Уварова. Мой бедный Марат**

    Уварова Ирина Павловна (р. 1932). Театральный критик, специалист по театрально-декорационному искусству и кукольному театру. Выступала в качестве сценографа.

    Впервые статья опубликована в газете «Московский комсомолец». 1965. 18 февраля. [↑](#endnote-ref-27)
29. **Александр Асаркан. Булгаков. «Мольер». 1966**

    Асаркан Александр Наумович (р. 1930). Критик, журналист. В настоящее время проживает в США. Статья о спектакле А. Эфроса «Мольер» была написана в 1967 г. по заказу журнала «Театр», отвергнута редакцией и увидела свет только в 1988 г.

    Впервые с сокращениями опубликована в журнале «Театральная жизнь». 1988. № 24. В сборнике печатается по авторской рукописи, хранящейся в частном архиве. [↑](#endnote-ref-28)
30. **Марианна Строева. Если бы знать…**

    Строева Марианна Николаевна (р. 1917). Доктор искусствоведения. В 50‑е гг. работала в редакции журнала «Театр». Ее статья о «Фабричной девчонке» А. Володина стала «первой ласточкой» в «оттепели» театральной критики. Много писала о спектаклях Г. Товстоногова, Ю. Любимова, А. Эфроса, М. Захарова. Автор двухтомного исследования о режиссуре К. С. Станиславского.

    Впервые статья опубликована в газете «Советская культура». 1968. 18 января. [↑](#endnote-ref-29)
31. **Юрий Дмитриев. Пьеса А. П. Чехова. Режиссура А. В. Эфроса**

    Дмитриев Юрий Арсеньевич (р. 1911). Доктор искусствоведения, автор книг о театре, эстраде и цирке, множества статей, рецензий, полемических очерков.

    Впервые статья опубликована в газете «Советская культура». 1968. 18 января. [↑](#endnote-ref-30)
32. На самом деле в спектакле звучал вальс из чехословацкого антифашистского фильма «Магазин на площади». [↑](#endnote-ref-31)
33. {437} **Вадим Гаевский. Приглашение к танцу**

    Гаевский Вадим Моисеевич (р. 1928). Искусствовед, балетный и театральный критик, зав. кафедрой театроведения РГГУ. Автор многочисленных статей по вопросам русского и зарубежного театра и книг: «Дивертисмент», «Флейта Гамлета», «Дом Петипа». Рецензия на спектакль А. Эфроса «Три сестры» была написана в 1968 г. по заказу журнала «Театр», принята редакцией, но снята в корректуре.

    Впервые с сокращениями опубликована в журнале «Театральная жизнь». 1987. № 12. Здесь печатается полностью по тексту книги В. Гаевского «Флейта Гамлета» (1990). [↑](#endnote-ref-32)
34. **Витас Силюнас. «Ромео и Джульетта»**

    Силюнас Витас Юргесович (р. 1938). Доктор искусствоведения, автор многих работ по вопросам сценического искусства, специалист по испанскому театру.

    Впервые статья опубликована в журнале «Театр». 1970. № 10. [↑](#endnote-ref-33)
35. **Наум Берковский. Шекспир у Эфроса. К гастролям московского Театра на Малой Бронной**

    Берковский Наум Яковлевич (1901 – 1972). Доктор филологических наук, автор многочисленных трудов по зарубежной литературе. Много места в своих работах уделял вопросам драматургии и театра.

    Впервые статья опубликована в сборнике «Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК». 1976. Выл. 6. [↑](#endnote-ref-34)
36. **Инна Соловьева. Диалог творца и творения…**

    Впервые статья опубликована в газете «Комсомольская правда». 1971. 9 июля. [↑](#endnote-ref-35)
37. **Майя Туровская. По мотивам Достоевского**

    Фрагмент статьи о двух спектаклях: «Дядюшкин сон» (Театр имени Вл. Маяковского, режиссер М. О. Кнебель) и «Брат Алеша» (Театр на Малой Бронной, режиссер А. В. Эфрос).

    Впервые статья опубликована в журнале «Театр». 1972. № 6. [↑](#endnote-ref-36)
38. {438} **Ирина Мягкова. «Дон Жуан»**

    Мягкова Ирина Григорьевна (р. 1938). Театральный критик. Многие статьи посвящены французскому театру. Не раз писала о спектаклях А. Эфроса.

    Впервые статья опубликована в журнале «Театр». 1974. № 2. [↑](#endnote-ref-37)
39. **Константин Рудницкий. Игра портретами**

    Рудницкий Константин Лазаревич (1919 – 1988). Доктор искусствоведения, историк театра, критик. Почти 30 лет проработал в ГИ искусствознания. В круг его научных интересов входили К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, А. Я. Таиров, но особое место занимал В. Э. Мейерхольд; автор нескольких книг о Мейерхольде. Много внимания уделял современному театру, творчеству Г. Товстоногова, Ю. Любимова, А. Эфроса.

    Впервые статья опубликована в журнале «Советский экран». 1975. № 20. [↑](#endnote-ref-38)
40. **Вера Максимова. Эта странная, эта грустная «Женитьба»…**

    Максимова Вера Анатольевна (р. 1936). Театральный критик, автор многочисленных работ по вопросам истории и теории театра. Внимательно следит за современным театральным процессом, не раз писала о творчестве А. Эфроса.

    Впервые статья опубликована в газете «Вечерняя Москва». 1975. 26 ноября. [↑](#endnote-ref-39)
41. **Майя Туровская. Дуплет в угол**

    Фрагмент статьи «Кино-Чехов‑77-Театр».

    Впервые статья опубликована в журнале «Искусство кино». 1978. № 1. [↑](#endnote-ref-40)
42. Имеется в виду фильм И. Хейфица «Плохой хороший человек», снятый по мотивам чеховской «Дуэли». [↑](#endnote-ref-41)
43. **Владислав Иванов. «Отелло» на перекрестке эпох**

    Иванов Владислав Васильевич (р. 1948). Доктор искусствоведения, театральный критик, историк театра, автор книги «Русские сезоны театра “Габима”». Не раз писал о современном театре, в том числе и о спектаклях А. Эфроса.

    {439} Впервые статья опубликована в сборнике «Театральная правда». Тбилиси. 1981. (Написано в 1976 году). Печатается с небольшими сокращениями. [↑](#endnote-ref-42)
44. **Анатолии Смелянский. Концерт для скрипки с оркестром**

    Смелянский Анатолий Миронович (р. 1942). Доктор искусствоведения, театральный критик и историк театра. Автор книг: «Наши собеседники», «Михаил Булгаков в Художественном театре», «Предлагаемые обстоятельства». Некоторые из его работ посвящены творчеству А. Эфроса.

    Впервые статья опубликована в журнале «Театр». 1978. № 11. [↑](#endnote-ref-43)
45. **Анатолий Смелянский. Четыре круга**

    Впервые статья опубликована в журнале «Театр». 1980. № 10. [↑](#endnote-ref-44)
46. **Марина Зайонц. Если бы знать…**

    Зайонц Марина Григорьевна (р. 1944). Театральный критик. Некоторые из ее статей посвящены творчеству А. Эфроса.

    Впервые статья опубликована в журнале «Театральная жизнь». 1987. № 18. [↑](#endnote-ref-45)
47. **Евгений Сурков. Спор о человеке**

    Сурков Евгений Данилович (1915 – 1988). Театральный критик, литературовед, публицист. Титульный редактор книг А. Эфроса: «Репетиция — любовь моя» и «Профессия: режиссер». Автор некоторых статей об А. Эфросе.

    Впервые статья опубликована в газете «Правда». 1985. 7 февраля.

    ***Продолжение театрального рассказа*** [↑](#endnote-ref-46)
48. **Инна Соловьева. В поисках радости**

    Статья написана для сборника. Впервые опубликована с сокращениями в журнале «Театральная жизнь». 1990. № 21. [↑](#endnote-ref-47)
49. Книги А. В. Эфроса «Репетиция — любовь моя», «Профессия: режиссер», «Продолжение театрального рассказа», а также «Книга четвертая» собраны в четырехтомное издание, вышедшее в 1993 г. [↑](#endnote-ref-48)
50. Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 3. [↑](#endnote-ref-49)
51. {440} Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. М., 1985. С. 398. [↑](#endnote-ref-50)
52. Ко времени выхода настоящего сборника все вернулось на свои места: Г. Алиев снова работает, О. Яковлева живет в Москве. [↑](#endnote-ref-51)
53. Сегодня спектакли А. Эфроса «Дон Жуан», «Женитьба», «Вишневый сад» и «На дне» не идут. [↑](#endnote-ref-52)
54. Эфрос А. Репетиция — любовь моя. С. 5. [↑](#endnote-ref-53)
55. Там же. С. 7. [↑](#endnote-ref-54)
56. Там же. [↑](#endnote-ref-55)
57. Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. С. 317. [↑](#endnote-ref-56)
58. Там же. С. 69 – 70. [↑](#endnote-ref-57)
59. Там же. С. 129 – 130. [↑](#endnote-ref-58)
60. Эфрос А. Репетиция — любовь моя. С. 55 – 56. [↑](#endnote-ref-59)
61. Там же. С. 58. [↑](#endnote-ref-60)
62. Там же. С. 7 – 8. [↑](#endnote-ref-61)
63. Там же. С. 9. [↑](#endnote-ref-62)
64. **Ирина Рудакова. Точка зрения**

    Рудакова Ирина Владимировна (р. 1955). Театровед. Работала с А. Эфросом в Театре на Малой Бронной и в Театре на Таганке. Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-63)
65. Смыт первый вариант спектакля, снятый при жизни А. Эфроса. Возобновленная уже после смерти режиссера, «Буря» была вновь записана на ЦТ и иногда демонстрируется на канале «Культура». [↑](#endnote-ref-64)
66. Фильм К. Дрейера, снятый во Франции в 1927 г. [↑](#endnote-ref-65)
67. **Михаил Гуревич. Пространство и время человеческого существования**

    Гуревич Михаил Ефимович (р. 1953). Филолог, педагог, критик. Его перу принадлежат статьи о русской советской литературе, проблемах театра, кино, мультипликации. В настоящее время проживает в США.

    Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-66)
68. Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. М., 1985. С. 240. [↑](#endnote-ref-67)
69. Эфрос А. Последнее интервью // Советский экран. 1988. № 1. С. 17. [↑](#endnote-ref-68)
70. «Метрополь» — литературный альманах. Его составители: В. Аксенов, А. Битов, Вик. Ерофеев, Ф. Искандер, Евг. Попов; его авторы: вышеупомянутые составители, а. также В. Ахмадулина, В. Высоцкий, С. Липкин, А. Вознесенский и другие. Альманах был выпущен «самиздатом» в 1979 г., затем вышел на Западе. В России {441} его авторы подвергались гонениям. В 1991 г. «Метрополь» был переиздан московским издательством «Текст». [↑](#endnote-ref-69)
71. Смелков Ю. Сложность и простота // Московский комсомолец. 1979. 24 января. Далее ссылки на наст. статью. [↑](#endnote-ref-70)
72. Кинопанорама: Советское кино сегодня. Вып. 3. М., 1981. С. 85 – 88. Далее ссылки на наст. издание. [↑](#endnote-ref-71)
73. Шкловский В. Работы о кино. М., 1985. С. 34. [↑](#endnote-ref-72)
74. Здесь и далее цит. по: Галджиева Н. Олег Даль. М.: Киноцентр, 1989. [↑](#endnote-ref-73)
75. Эфрос А. Последнее интервью. С. 17. [↑](#endnote-ref-74)
76. Эфрос А. Степень правды // Театр. 1989. № 3. С. 98. [↑](#endnote-ref-75)
77. Здесь и далее ссылки на беседу автора с А. Битовым в январе 1989 г. [↑](#endnote-ref-76)
78. Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1979. С. 290 – 291. [↑](#endnote-ref-77)
79. Эфрос А. Последнее интервью. С. 17. [↑](#endnote-ref-78)
80. Архив «Мосфильма». Оп. 12, ед. хр. 1497, л. 1 – 2. [↑](#endnote-ref-79)
81. Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 196 – 197. [↑](#endnote-ref-80)
82. Эфрос А. Профессия: режиссер. С. 303. [↑](#endnote-ref-81)
83. Там же. С. 304. [↑](#endnote-ref-82)
84. Беседа с Г. Цитриняком 1978 г. // Литературная газета. 1988. № 38. С. 8. [↑](#endnote-ref-83)
85. Битов А. Воскресный день: Рассказы, повести, путешествия. М.: Советская Россия, 1980. С. 185. [↑](#endnote-ref-84)
86. По первоначальному замыслу сниматься в фильме должна была Е. Урусова, но перед съемками она сломала ногу, и на роль была срочно приглашена Л. Добржанская. [↑](#endnote-ref-85)
87. Битов А. Заповедник // Искусство кино. 1977. № 8. [↑](#endnote-ref-86)
88. Битов А. Пушкинский дом // Новый мир. 1978. № 10. С. 36. [↑](#endnote-ref-87)
89. Мягкова И. Драгоценная шкатулка со сложным механизмом // Советская культура. 1987. 3 декабря. [↑](#endnote-ref-88)
90. Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. С. 250. [↑](#endnote-ref-89)
91. **Татьяна Шах-Азизова. Чеховская трилогия**

    Шах-Азизова Татьяна Константиновна (р. 1937). Научный сотрудник ГИ искусствознания, театральный критик. Один из крупных исследователей драматургии А. П. Чехова и ее сценической интерпретации. Некоторые из работ посвящены творчеству А. Эфроса.

    Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-90)
92. Цит. по: Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 285. [↑](#endnote-ref-91)
93. Из интервью А. Эфроса // Московский комсомолец. 1966. 23 января. [↑](#endnote-ref-92)
94. {442} Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 161. [↑](#endnote-ref-93)
95. Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1979. С. 96. [↑](#endnote-ref-94)
96. Из интервью А. Эфроса // Московский комсомолец. 1966. 23 января. [↑](#endnote-ref-95)
97. Цит. по: Чехов и театр. М., 1961. С. 315. [↑](#endnote-ref-96)
98. Эфрос А. Репетиция — любовь моя. С. 13. [↑](#endnote-ref-97)
99. Там же. С. 125. [↑](#endnote-ref-98)
100. Там же. С. 257. [↑](#endnote-ref-99)
101. Там же. С. 26. [↑](#endnote-ref-100)
102. Эфрос А. Профессия: режиссер. С. 281. [↑](#endnote-ref-101)
103. Там же. С. 93. [↑](#endnote-ref-102)
104. **Елена Давыдова. На грани исчезновения**

     Давыдова Елена Юрьевна (р. 1953). Театральный критик. Некоторые из ее рецензий являются откликами на спектакли А. Эфроса. В настоящее время живет в США.

     Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-103)
105. Выражение М. Гуревича. Насколько мне известно, он был первым, кто применил это определение к А. Эфросу. [↑](#endnote-ref-104)
106. **Елена Горфункель. И вот я играю Мольера…**

     Горфункель Елена Иосифовна (р. 1945). Искусствовед, педагог, критик. Один из ведущих критиков Санкт-Петербурга. Автор книги об Иннокентии Смоктуновском, автор-составитель сборника «Премьеры Товстоногова». Среди ее многочисленных работ о театре творчеству А. Эфроса посвящена одна: Дальше! Мизансцена Эфроса // Московский наблюдатель. 1992. № 1.

     Статья написана для сборника. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-105)
107. Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. М., 1985. С. 102. [↑](#endnote-ref-106)
108. Там же. С. 103. [↑](#endnote-ref-107)
109. Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 149 – 150. [↑](#endnote-ref-108)
110. См.: Актер на телевидении. М., 1976. С. 134. [↑](#endnote-ref-109)
111. Там же. [↑](#endnote-ref-110)
112. Герой пьесы В. Розова «В поисках радости». [↑](#endnote-ref-111)
113. Герой пьесы А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся…». [↑](#endnote-ref-112)
114. Из интервью А. Эфроса // Советская Эстония. 1966. 2 декабря. [↑](#endnote-ref-113)
115. Мягкова И. «Дон Жуан» // Театр. 1974. № 2. [↑](#endnote-ref-114)
116. Эфрос А. Репетиция — любовь моя. С. 152. [↑](#endnote-ref-115)
117. Там же. [↑](#endnote-ref-116)
118. Алперс Б. Искания новой сцены. М., 1985. С. 303. [↑](#endnote-ref-117)
119. Одной звездочкой отмечены работы, сделанные для телеэкрана; двумя — кинофильмы. [↑](#footnote-ref-4)