

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-144-157  
EDN KBKIWS  
УДК 792.075+792.09

А. О. Казьмина  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0009-0001-7935-0876

## Философский код в спектаклях Анатолия Эфроса 1960-х годов

### АННОТАЦИЯ

Поэтика спектаклей Анатолия Эфроса и его режиссерский метасюжет в контексте театральной эстетики советской эпохи нередко анализировались с точки зрения герменевтики — в этом ключе написаны многие рецензии его современников. Подход к анализу творчества А. Эфроса по кодам, подробно описанный французскими театроведами Анной Юберсфельд и Патрисом Пави, представляется наиболее точным для понимания глубинных смысловых структур его отдельных постановок и творчества в целом. На примере спектаклей «В день свадьбы» (1964), «104 страницы про любовь» (1964), «Мой бедный Марат» (1965), «Снимается кино» (1965), «Чайка» (1966), «Мольер» (1966) рассматривается трансформация изначально доминировавшей в художественной семиотике А. Эфроса социальной темы в метафизическую. Философский код спектаклей Анатолия А. Эфроса в Московском театре имени Ленинского комсомола связан с постижением режиссером духовной жизни, проблемой внутреннего выбора героев, их трансцендентностью, стремительно меняющимся временем, проникающими в общественное создание идеями экзистенциалистов и европейской философии XX века. Это отражается в системном обращении к жанру трагедии в кульминационных спектаклях А. Эфроса в Театре на Малой Бронной, таких как «Ромео и Джульетта» (1970), «Человек со стороны» (1971), «Дон Жуан» (1973), «Женитьба» (1975) и «Отелло» (1976). К актуализации жанра А. Эфрос шел не через лабораторную апробацию книжных концепций, а прежде всего через преодоление границ театра, погружение в духовную жизнь героя и артиста и лиризм.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Анатолий Эфрос, советский театр, поэтика театра, театральная режиссура, структурный анализ спектакля.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-144-157  
EDN KBKIWS  
УДК 792.075+792.09

Anastasia O. Kazmina  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0001-7935-0876

## The Philosophical Code in the Performances Staged by Anatoly Efros of the 1960s

### ABSTRACT

The poetics of Anatoly Efros's performances and his metaplot in the directing process in the context of the theatre aesthetics of the Soviet era was often analyzed from the point of view of hermeneutics. Many reviews of his contemporaries are written from this perspective. The approach to the analysis of Efros's work by codes, described in detail by the French theatre critics Anne Ubersfeld and Patrice Pavis, seems to be the most accurate for understanding the deep semantic structures of his individual productions and his work as a united whole. On the example of the performances *On the Wedding Day* (1964), *104 Pages About Love* (1964), *My Poor Marat* (1965), *A Movie Is Made* (1965), *The Seagull* (1966), *Molière* (1966) there is considered the transformation of the social theme, which initially dominated in the artistic semiotics of Efros, into a metaphysical one. The philosophical code of Anatoly Efros's performances at the Lenin Komsomol Theatre is connected with the director's comprehension of spiritual life, the problem of the characters' internal choice, their transcendence, the rapidly changing time, the ideas of the existentialists and European philosophy of the 20th century that were penetrating social mind. This is verified by the fact of Efros's performances in the genre of tragedy at the Theatre on Malaya Bronnaya. They are *Romeo and Juliet* (1970), *The Man from the Outside* (1971), *Don Juan* (1973), *The Marriage* (1975) and *Othello* (1976). Efros tried to make this genre up-to-date, not via laboratory testing of book concepts, but, first of all, overcoming the boundaries of the theatre, immersion in the spiritual life of the hero and artist, and lyricism.

### KEYWORDS

Anatoly Efros, Soviet theatre, theatre poetics, theatre directing, structural analysis of the performance.

## ФИЛОСОФСКИЙ КОД ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ

Один из важных вопросов для исследователей творчества Анатолия Эфроса: как сформулировать поэтику его спектаклей, режиссерский метасюжет? Притом что Эфрос никогда не был концептуалистом, не ориентировался на течения и школы, а создавал свои спектакли, исходя из человеческой психологии, жизненной и театральной правды.

Здесь важно обратить внимание на методологические проблемы. Часто спектакли советской эпохи рассматривают с точки зрения герменевтики, потому что в большинстве рецензий анализируются именно смыслы, содержание. Однако структурно-семиотический метод и анализ спектакля по кодам, подробно описанные французскими театроведами Анной Юберсфельд и Патрисом Пави [1], помогут выявить важные аспекты поэтики эфросовских спектаклей. Для анализа сценического текста прибегают к деконструкции историко-культурного, эстетического, жестового и визуального кодов. В творчестве Анатолия Эфроса, на наш взгляд, подробному анализу подлечит философский код.

Многочисленные отклики и оценки творчества выдающегося режиссера сами становились объектом изучения [2]. Театроведческая литература об Эфросе стремится передать аутентичность критических трактовок его спектаклей, созвучных духу эпохи, и выделить доминанты его поэтики — здесь стоит отметить книгу «Театр Анатолия Эфроса. Воспоминания, статьи» [2], основная идея которой получила свое продолжение в трудах, подготовленных театроведом и исследовательницей творчества А. Эфроса Н. М. Скегиной и представляющих собой детальную реконструкцию отдельных спектаклей мастера и комментированную хронологию репетиций [3; 4; 5; 6; 7; 8; 9]. Яркая и глубокая картина театра эпохи 1960–1970-х годов и спектаклей Эфроса представлена в книге К. Л. Рудницкого «Спектакли разных лет» [10]. А. Смелянский в исследовании «Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века» [11] дал оценку режиссерским достижениям Эфроса в контексте творчества его выдающихся современников. Академическое исследование формирования режиссерского стиля в рамках его детально исследованной биографии пока остается перспективной областью, а среди работ последних лет необходимо отметить статьи А. А. Степановой о детстве Эфроса [12] и его ранних театральных впечатлениях [13].

Критики довольно много писали о философской составляющей спектаклей Анатолия Эфроса в Театре на Малой Бронной. Эта тема до конца не изучена, но присутствует в критике и воспоминаниях современников — нередко возникая как некая риторическая фигура, а не попытка реконструкции мышления мастера. В то время о формировании уникального философского кода в спектаклях на сцене Театра имени Ленинского комсомола писать — даже об Эфросе — было практически невозможно. Это важно понять сейчас для объективной оценки периода, когда складывалась целостная поэтика эфросовской режиссуры.

## «В ДЕНЬ СВАДЬБЫ»

Первый спектакль Анатолия Эфроса в Театре имени Ленинского комсомола «В день свадьбы» (1964) по пьесе Виктора Розова был переходным. Как и в прежних спектаклях для юношества в Центральном детском театре, режиссер показывал жизнь честных молодых героев в реалистичной обстановке. Сама пьеса «В день свадьбы» располагала к детальным бытовым декорациям. Отчасти это у Эфроса было: столы, скамейки, предметы быта, аляповатая газета «Законный брак», еда появлялась не только в финале на свадебном столе, но и в первом акте, когда Женька (А. Збруев) аппетитно ел яичницу. В то же время критики писали, что пространство спектакля словно было очищено от всего лишнего. В первом акте на фоне однотонного светлого задника устанавливалась деревянная абстрактная конструкция, напоминающая деревенский забор, а над всей сценой протягивалась гирлянда из искусственных цветов. Длинная скамейка делила пространство на передний и задний план. Мизансцены первого действия выстраивались вокруг этой скамейки. Ощущение открытого неба, близости Волги и живой деревенской жизни появлялось не посредством декораций и реквизита, а из лирических мизансцен, свободной условности, соединенной с глубокой психологической игрой актеров. Однако Эфроса славывало тщательное актерское соблюдение жизненной логики, стремление к житейской естественности и достоверности. Важно было, чтобы артист добавлял к роли некий собственный метасюжет, подчиненный логике режиссерской мысли. Роль должна быть присвоена артистом, стать личной. Лиризм эфросовских героев нарастал постепенно, он становился предельно субъективным — в действующих лицах все-таки очень советской розовской пьесы зарождалась уникальность ни на кого не похожих и невероятно современных знаменитых героев более поздних постановок классики Эфросом.

Главные герои, Миша и Нюра, решали на первый взгляд привычный для советской публики конфликт морального долга и обывательского чувства. Михаил не хотел нарушать данное невесте слово, а Нюра в итоге не смогла пойти на обман и принять жертву Михаила, которая обрекала его на жизнь с нелюбимой девушкой. В спектакле Эфроса эта коллизия превращалась в нечто более глубокое, в борьбу между правдой и ложью самому себе. Эфрос, вопреки тенденциям официального советского искусства, вдруг открывал противоречивость человека, его души.

Режиссер шел дальше, усложняя и без того новаторскую драматургию В. Розова. Смещение драматургического акцента с внешнего конфликта на психологический подтолкнуло Эфроса к новым взаимоотношениям со сценографией и поиску иного способа работы с артистами. Именно тогда впервые философские мотивы стали появляться в игре актеров Эфроса (фото 1).

В одном из интервью философ М. Мамардашвили, современник В. Розова и А. Эфроса, говорил: «Под культурой я понимаю определенность формы, в которой люди способны (и готовы) на деле практиковать сложность» [14, с. 52]. Новые герои В. Розова действительно уже были готовы «практиковать



Фото 1. Сцена из спектакля «В день свадьбы». Театр имени Ленинского комсомола, 1964 г. Фото из архива театра «Ленком Марка Захарова» / A scene from the performance *On the Wedding Day*. Lenin's Komsomol Moscow Theatre, 1964. Photo from the archive of the Theatre "Lenkom Marka Zakharova"

сложность». Нюру, которую сыграла актриса Антонина Дмитриева, можно считать первой подлинно сложной эфросовской героиней, переживающей нравственную коллизию как почти философскую. В роли Нюры актриса поднималась до высоты мучительно свободного решения собственной судьбы вопреки всякой устоявшейся благопристойности общественных приличий и ханжеских советских норм. Поступок даровал героине как боль, так и счастье освобождения от внешних правил. Средствами глубокого поэтического обобщения Эфрос поднял розовскую мелодраму на совершенно иной смысловой и жанровый уровень. Эфрос, сам того не осознавая, приближался в своих спектаклях к идеям экзистенциалистов. Конечно, здесь и далее мы не можем говорить о полном соответствии концепциям конкретных представителей этого направления, речь идет об экзистенциальном вообще. Как писали П. Вайль и А. Генис, «идея экзистенциалистов о трагичности бытия была неожиданной для советского человека 1960-х. В советских условиях зло отождествлялось с понятием “неправильного” — неправильного социализма, извращенного марксизма и, конечно, неправого правительства <...> Свобода личности, которая, как верили в России, должна была обеспечить духовное совершенство, оказывалась не наградой, а бременем <...> Столь важная в России проблема личности и государства переходила в другую плоскость — личность противостояла не государству, а другим личностям: “Ад — это другие» [15, с. 52]. Социальная тема постепенно трансформировалась. Философия в спектаклях Эфроса становилась внутренней эмиграцией от общественной повестки. Тогда же в стране неумолимо менялась атмосфера. Уже в 1962 году Н. Хрущев устроил скандал на знаменитой выставке авангардистов в «Манеже», в 1963-м

прошли унижительные встречи генсека с интеллигенцией, началась травля фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет» («Застава Ильича», 1964). В феврале 1964 года был арестован И. Бродский, в октябре Хрущев ушел в отставку, в 1965 году началось судебное разбирательство по делу А. Синявского и Ю. Даниэля. Но тогда же, в 1964 году, состоялась премьера фильма «Я шагаю по Москве» Г. Данелии, открылся Театр на Таганке спектаклем Ю. Любимова «Добрый человек из Сезуана», генсеком ЦК КПСС стал внушавший так и не оправдавшиеся потом надежды Л. Брежнев. Спектакль Анатолия Эфроса по пьесе Виктора Розова на метафизическом уровне олицетворял это переходное, раздвоенное состояние страны.

### «104 СТРАНИЦЫ ПРО ЛЮБОВЬ»

В следующем спектакле, «104 страницы про любовь» по пьесе Эдварда Радзинского, конфликт стал еще сложнее. Хотя фабула кажется простой: физик Электрон влюбляется в стюардессу Наташу, несмотря на взаимные чувства, их отношения не складываются, а потом героиня погибает в авиакатастрофе. В прежних спектаклях Анатолия Эфроса чаще всего герои были антагонистами — положительными и отрицательными, даже в постановке «В день свадьбы» еще оставались неприятные персонажи с мещанским характером вроде сплетницы Майи, которая рассказала всем о встрече Михаила и его возлюбленной Клавы. Но герои спектакля «104 страницы про любовь» были прекрасными людьми и по-настоящему любили друг друга, им никто не мешал. А между тем с каждым эпизодом в спектакле нарастал драматизм. Необъяснимость этой драмы и невозможность избавиться от душевных метаний и переживаний становились главной темой, соотношение прямолинейных и сложных чувств — сюжетом спектакля. После смерти героини Наташи эта бездна рефлексии и самоанализа открывалась и перед Электроном.

Ощущение свободы и неопределенности витало в атмосфере спектакля, в его пространстве, созданном сценографами В. Лалевич и Н. Сосуновым. Задник и порталы сцены закрывало множество маленьких фонариков, которые одновременно напоминали и огни ночного города, и приборы в лаборатории. «И все время мягко варьируется освещение, рисунок дальних огней на горизонте, рисунок далеких звезд на ночном небе. Цвет воздуха — вот что все время меняется на сцене, атмосфера любви меняется, пульсирует, дрожит» [16, с. 8–9]. На пустую сцену артисты сами выносили вывески с надписями «Станция метро “Динамо”», «Кафе “Комета”», «НИИ», «Аэрофлот» — обозначения места действия, вытаскивали громоздкие предметы — телефонную будку и кровать в комнате Евдокимова. В эпизоде, происходившем в зоопарке, за решеткой появлялось изображение тигра. Кинематографическая смена локаций задавала четкий темп.

Многие мизансцены Эфрос выстраивал почти у рампы — Наташа, Евдокимов и Феликс непринужденно сидели в креслах лицом к залу. Артисты



изящно занимали полупустое пространство сцены. В ремарках Э. Радзинского подробно прописана световая партитура, поэтому постоянные затемнения, выделение светом того или иного отдельного фрагмента сцены — словно на киноэкране софит освещал влюбленную пару — также создавали особый ритм, настроение.

То, насколько существенно Эфрос перетрактовал пьесу Э. Радзинского, становится понятно, если сравнивать его спектакль со спектаклем Г. Товстоногова «104 страницы про любовь», который тоже вышел в 1964 году. В этой постановке на первый план был выдвинут быт, жизнь современных людей, любовная интрига. Татьяна Доронина в роли Наташи играла любовь взрослую, конкретную и уверенную. К. Щербаков писал, что «ленинградский спектакль прозаичнее, трезвее, жестче. И Наташа в исполнении Татьяны Дорониной — насквозь земная»<sup>1</sup>. Эфрос, напротив, сосредотачивался на внутреннем мире героев, на их попытках ответить себе на вопрос, в чем смысл любви и жизни.

В розовском спектакле «В день свадьбы» речь шла о любви, но очень предметной, семейной. Здесь же любовь представляла как начало всеобъемлющее, способное кардинально изменить человека. Именно любовь была жизненной философией Наташи и делала ее жизнь свободнее, независимей, но и трагичнее, запутаннее. Л. Брусиловская писала о киногероях М. Хуциева: «Любовь как понятие расширяет свои границы, ибо она еще и форма познания мира, форма слияния с реальностью и познания ее изнутри, и потому не имеет значения, осознанная она или слепая. Она важна как медиум, как способность острее чувствовать, видеть, переживать, воспринимать» [17, с. 112] — эти же слова можно отнести к спектаклю Эфроса «104 страницы про любовь».

Финал читался как аллегория, метафора. Смерть Наташи, которая спасала пассажиров в горящем самолете, не была реальной трагедией, но становилась для Электрона моментом просветления, переосмысления жизни. Наташа в спектакле Эфроса желала не банальных отношений, а изменения Евдокимова, его мира, и эта цель была достигнута — любовь делала Электрона лучше, тоньше. Последний эпизод, когда после известия о гибели Наташи под музыку на авансцену выносили плакат с изображением улыбающейся стюардессы, в рецензиях описывается как светлый и поэтический финал. Индивидуальное, личное, глубокое человеческое начало вдруг побеждало нехитрый общественный оптимизм и прямоту. М. Туровская писала об оттепельном кино: «Когда же конфликт, мучающий художника, достигает той напряженности противоречий, при которой практическое или даже логическое разрешение просто невозможно, тогда возникает неотложная необходимость

в разрешении поэзией» [18, с. 255]. Размышления о метафизике отношений, философии жизни, человеческой психологии привели Эфроса к театральному импрессионизму, поэтическим обобщениям и сложному полифоническому сценическому решению. Спектакль становился субъективным, лирическим высказыванием режиссера.

1 Щербаков К. *О любви и многом другом // Комсомольская правда*. 1964. 3 декабря. С. 3.

## «МОЙ БЕДНЫЙ МАРАТ»

В спектакле «Мой бедный Марат» (1965) по пьесе Алексея Арбузова Анатолий Эфрос окончательно избавился от прямой трактовки драматургического сюжета. Блокадный Ленинград, в котором встретились юные Марат (А. Збруев), Лика (О. Яковлева) и Леонидик (Л. Круглый), был лишь условностью, трое героев с их дружбой и странным любовным треугольником оказывались словно подвешенными в разреженном театральном пространстве.

В самом начале эпитафией к спектаклю в радиоприемнике звучал голос самого Эфроса: «То ли сказка, то ли притча, то ли быль...» Пьеса А. Арбузова действительно сочетала в себе все эти жанры, но в постановке Эфроса преимущество было отдано притче — этому способствовало сценографическое решение, глубокая импровизационная игра актеров и особый «слух» режиссера к арбузовским подтекстам, его странному языку. Первый вальс, первое прикосновение молодых людей становились важнее голода и смертей, нарастающий драматизм второго акта с невозможностью героев справиться с собой, принять правильное решение затмевал для них радость победы.

Можно сказать, что герои спектакля оказывались почти в сартровской пограничной ситуации, когда личный выбор неизбежно трагичен. Марат и Леонидик предлагали два варианта судьбы Лике Яковлевой — беспокойную, полную неожиданностей, но честную и свободную жизнь с фантазером и гордецом Маратом либо тихий и упорядоченный быт с заурядным и закомплексованным Леонидиком. Эту горькую рефлексии, мучительную попытку обрести себя играли эфросовские артисты (фото 2).



Фото 2. Сцена из спектакля «Мой бедный Марат». Леонидик — Лев Круглый, Марат — народный артист РСФСР Александр Збруев, Лика — народная артистка РСФСР Ольга Яковлева. Театр имени Ленинского комсомола, 1965 г. Фото из архива театра «Ленком Марка Захарова» / A scene from the play *My Poor Marat*. Leonidik — Lev Krugly, Marat — People's Artist of the RSFSR Alexander Zbruev, Lika — People's Artist of the RSFSR Olga Yakovleva. Lenin's Komsomol Moscow Theatre, 1965. Photo from the archive of the Theatre "Lenkom Marka Zakharova"



Спектакль Эфроса точно отвечал на глазах изменяющемуся времени, когда каждый месяц приближал безвозвратный конец оттепели. Люди обособлялись, постепенно осознавая необходимость проживать свою личную жизнь вне зависимости от партийных призывов к строительству фантомного коммунизма, они утрачивали надежды на перемены. Эфрос поставил пьесу А. Арбузова о том, как больно, когда общее больше не может оставаться таковым. Возникла еще одна важная и очевидная тема философии начала XX века — одиночество.

### «СНИМАЕТСЯ КИНО»

В следующем спектакле — «Снимается кино» (1965) — Анатолий Эфрос из ироничной и правдоподобной пьесы Эдварда Радзинского о кинорежиссере Федоре Нечаеве, которому всё и все мешали снять фильм, извлек глубокую, исповедальную драму художника, которому не дают закончить свою главную картину. Для столь личностного режиссерского высказывания понадобился особый лирический герой, артист, способный сыграть не только историю, описанную Э. Радзинским, но и режиссерский метасюжет. И если Нюру А. Дмитриевой и Наташу О. Яковлевой можно назвать первыми по-новому сложными героинями Эфроса, то Нечаев А. Ширвиндта открывает собой новую генерацию эфросовских, согласно термину Ю. Тынянова, лирических героев [19, с. 118], становится предшественником мучительно рефлексующих и одиноких персонажей Николая Волкова и Александра Калягина.

Лиризм и автобиографичность вписывают философский код этого спектакля в широкий контекст от романтиков до философов XX века. Тем более что экзистенциалисты размышляли о том, что, быть может, именно в творчестве и есть единственный выход, смысл жизни. В «Снимается кино» Эфроса, как никогда раньше, отчетливо прозвучала мысль о том, что свобода — это в первую очередь мучение, необходимость ежедневно делать выбор, преодолевать себя, свой страх, стремиться к новым творческим свершениям. И хотя финал спектакля сюжетно был если не положительным, то открытым, он уже предвещал настоящую трагедию.

### «ЧАЙКА» И «МОЛЬЕР»

В следующей постановке, чеховской «Чайке» (1966), для Анатолия Эфроса соединялись главные мотивы прежних спектаклей — и непонятая юность, и конфликт духовного с материальным, и, конечно же, драма творческого человека. Главным героем чеховской пьесы, прямым продолжателем режиссерского сюжета в «Снимается кино» был именно Треплев в исполнении Валентина Смирнитского. Как и в случае с фильмом Нечаева, Эфрос бесконечно верил в спектакль Кости Треплева, в его талант. Он единственный в агрессивном

и мучительном пространстве не был жестким, бессердечным — временами казалось, что всеобщий негатив направлен только на него. Даже Сорин (А. Вовси) и Маша (А. Дмитриева) больше занимались собственной болью и драмой. Это была открытая полемика с традицией ставить А. Чехова меланхолично и неторопливо (фото 3).

«Чайка» была первой эфросовской премьерой с действительно трагическим финалом. В спектакле «В день свадьбы» отчаяние героини компенсировалось ее духовным освобождением и обретением самоуважения; в «104 страницах про любовь» трагический финал становился скорее поэтической метафорой; в спектакле «Мой бедный Марат» вслед за логикой пьесы А. Арбузова, но только еще круче режиссерский сюжет поворачивал от реальности в притчу; в постановке «Снимается кино» проступала эфросовская вера в бытийную гармонию, в силу искусства. В «Чайке» же уход Нины Заречной в темноту, пустоту и смиренное, уже почти безэмоциональное самоубийство Треплева складывались в финал едва ли не эсхатологический.

Метафизическая, бытийная тема продолжилась в постановке «Мольер» по пьесе М. Булгакова «Кабала святош» — последней премьере Эфроса в качестве главного режиссера Театра имени Ленинского комсомола. Пьеса начинается с представления мольеровской труппы в театре Пале-Рояль: согласно булгаковским ремаркам, открывается занавес, слышатся аплодисменты. В спектакле Эфроса никакого занавеса не было. В сценографии В. Дургина и А. Черновой передний план сцены был хаотично заставлен разнообразными креслами и пуфами, стилизованными под эпоху Людовика XIV. На заднике был изображен орган, в центре — распятый Христос в театральной маске, по бокам еще две маски и надпись «Комедианты господина...». В одном пространстве смыкались суетное лицедейство, подлинное искусство и мученичество.

Немолодой, в парике набекрень Мольер (А. Пелевин) появлялся в полной тишине и поражал своей усталостью, скрытой болью. Пьеса М. Булгакова действительно написана о последнем десятилетии жизни Мольера, о его смерти, но Эфрос нагнетал ощущение усталости, итога. Вдруг тема гибели старого отчаявшегося Мольера зазвучала в унисон с надломом и самоубийством героя



Фото 3. Сцена из спектакля «Чайка». Ирина Аркадина — народная артистка СССР Елена Фадеева, Борис Тригорин — народный артист РСФСР Всеволод Ларионов. Театр имени Ленинского комсомола, 1966 г. Фото из архива театра «Ленком Марка Захарова» / A scene from the play *The Seagull*. Irina Arkadina — People's Artist of the USSR Elena Fadeeva, Boris Trigorin — People's Artist of the RSFSR Vsevolod Larionov. Lenin's Komsomol Moscow Theatre, 1965. Photo from the archive of the Theatre "Lenkom Marka Zakharova"

прошлой эфросовской премьеры, молодого Треплева. У Мольера отнимали главный смысл — возможность честного и исповедального творчества. Если в «Чайке» Эфрос показывал, как ненависть и агрессия близких людей убивает Треплева, то здесь трагедия была как раз в том, что власть — Людовик — не страшна, Кабала — не опасна, но Мольер унижает себя, служит этому ничтожному королю, не находя в себе сил выйти из замкнутого круга.

Через пьесу М. Булгакова Эфрос нашел одного из главных своих авторов — Мольера. Спектакль «Дон Жуан» 1973 года в Театре на Малой Бронной был квинтэссенцией всех философских тем и размышлений Эфроса. Точно о похожей картине мира говорит Мераб Мамардашвили в лекции об экзистенциализме: «...Кьеркегор описал в понятии, или симболе, *Angst* <...> — “страх”, но это не страх, это под ложечкой сосущая тоска. Состояние человека, который поставлен в ситуацию ответственности, и описывается как состояние *angoisse* — страха, тоски. Страшно, но страшно не в смысле страха перед несущейся на тебя машиной, страха перед человеком или выражением его лица, перед каким-то конкретным предметом или событием, а страшно само положение человека в мире» [20, с. 108]. Современники вспоминают, что Дон Жуан Николая Волкова выглядел настолько измученным, что Командору было достаточно лишь коснуться его руки, чтобы тот упал навзничь и умер. Мольеру А. Пелевина — растрепанному, обессиленному, не способному больше ни на что — тоже предназначалась только смерть.

\* \* \*

Философский код спектаклей Анатолия Эфроса в Театре имени Ленинского комсомола связан с исследованием человеческой души, проблемой внутреннего выбора героев, метафизикой, стремительно меняющимся временем и с витающими в воздухе идеями экзистенциалистов и европейской философии XX века. Постепенно складывался и жанр трагедии в творчестве режиссера. Но Эфрос шел к этому не через книги и концепции, а прежде всего через театр, человека и лиризм. Гораздо позже Эфрос в своей книге напишет: «Уметь чувствовать в искусстве — это совсем не то, что чувствовать в самой жизни. И это, надо признаться, привилегия совсем не каждого художника. Кто-то умеет мыслить, кто-то сопоставлять и философствовать, кто-то смешить, кто-то умеет ловко делать вид, что чувствует. Но чувствовать все же могут далеко не все. И их отличаешь» [21, с. 231]. Именно через это умение чувствовать складывалась философия кульминационных спектаклей Эфроса в Театре на Малой Бронной, таких как «Ромео и Джульетта» (1970), «Человек со стороны» (1971), «Дон Жуан» (1973), «Женитьба» (1975) и «Отелло» (1976).

1. Пави П. Словарь театра/пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. — 480 с.
2. Театр Анатолия Эфроса: воспоминания, статьи/сост. М. Зайонц. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 462 с.
3. Анатолий Эфрос. Чайка: киносценарий. Статьи. Записи репетиций. Документы. Из дневников и книг/сост. Н. Скегина. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. — 528 с.
4. Анатолий Эфрос. Три сестры: сборник материалов и документов к постановке спектакля: в 2 кн. Кн. 1 /сост. Н. Скегина. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. — 398 с.
5. Анатолий Эфрос. Три сестры: сборник материалов и документов к постановке спектакля: в 2 кн. Кн. 2/сост. Н. Скегина. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. — 334 с.
6. Анатолий Эфрос. Месяц в деревне: о создании спектакля по пьесе И. С. Тургенева/сост. Н. Скегина. М.: Московский культурный центр АРТ МИФ, 2014. — 526 с.
7. Анатолий Эфрос. Тартюф/сост. Н. Скегина. М.: Московский культурный центр АРТ МИФ, 2012. — 463 с.
8. Анатолий Эфрос. Живой труп: в 2 кн. Кн. 1/сост. Н. Скегина, А. Машукова. М.: Московский культурный центр АРТ МИФ, 2017. — 544 с.
9. Анатолий Эфрос. Живой труп: в 2 кн. Кн. 2/сост. Н. Скегина, А. Машукова. М.: Московский культурный центр АРТ МИФ, 2017. — 336 с.
10. Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. — 344 с.
11. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. — 351 с.
12. Степанова А. А. Семья, детство, ранняя юность. Материалы к биографии А. В. Эфроса // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 79–90.
13. Степанова А. А. А. В. Эфрос и театр рубежа 1930-х — начала 1940-х годов: ранние театральные впечатления // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 47–62.
14. Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011. — 288 с.
15. Вайль П. Л., Генис А. А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 358 с.
16. Аннинский Л. Бремя правды // Театр. 1964. № 10. С. 8–9.
17. Брусиловская Л. Б. Культура повседневности в эпоху «оттепели»: метаморфозы стиля. М.: УРАО, 2001. — 188 с.
18. Туровская М. И. Прозаическое и поэтическое кино сегодня // Новый мир. 1962. № 9. С. 239-255.
19. Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 118–123.
20. Мамардашвили М. К. Лекция 5 // Мамардашвили М. К. Очерк современной европейской философии. М.: Прогресс-Традиция: Фонд Мераба Мамардашвили, 2010. С. 101–120.
21. Эфрос А. В. Избранные произведения: в 4 т. Т. 1. Репетиция — любовь моя. 2-е изд., доп. М.: Фонд «Русский театр»: Издательство «Парнас», 1993. 318 с.

## REFERENCES

1. Pavi P. *Slovar' teatra* [Dictionary of Theatre. Trans. from French, ed. by K. Razlogov]. Moscow: Progress, 1991. 504 p.
2. *Teatr Anatolija Efrosa: Vospominanija, stat'i* [Theatre of Anatoly Efros: Memoirs, Articles. Comp. M. Zayonts]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 462 p.
3. *Anatoly Efros. "Chaika": Kinoscenarij. Statyi. Zapisi repeticij. Dokumenty. Iz dnevnikov i knig* [Anatoly Efros. *The Seagull*: Screenplay. Articles. Recordings of Rehearsals. Documentation. From Diaries and Books]. Comp. N. Skegina. St. Petersburg: Baltijskie sezony, 2010. 528 p.

4. Anatoly Efros. "Tri sestry": sbornik materialov i documentov k postanovke p'esy: v 2 knigakh. Kniga 1. [Anatoly Efros. *Three Sisters: A Collection of Materials and Documents for the Production of the Play: in 2 books. Book 1.* Comp. N. Skegina]. St. Petersburg: Baltijskie sezony, 2011. 398 p.
5. Anatoly Efros. "Try sestry": sbornik materialov i documentov k postanovke piesy: v 2 knigakh. Kniga 2. [Anatoly Efros. *Three Sisters: A Collection of Materials and Documents for the Production of the Play: in 2 books. Book 2.* Comp. N. Skegina]. St. Petersburg: Baltijskie sezony, 2011. 334 p.
6. Anatoly Efros. "Mes'ats v derevne": o sozdanii spektaklya po piese I. S. Turgeneva [Anatoly Efros. *A Month in the Country: About the Creation of a Performance Based on the Play by I. S. Turgenev*]. Comp. N. Skegina. Moscow: Moskovskij kul'turnyj centr ART MIF, 2014. 526 p.
7. Anatoly Efros. "Taryuf" [Anatoly Efros. *Tartuffe*]. Comp. N. Skegina. Moscow: Moskovskij kul'turnyj centr ART MIF, 2012. 463 p.
8. Anatoly Efros. "Zhivoj trup": v 2 knigakh. Kniga 1. [Anatoly Efros. *The Living Corpse: in 2 books. Book 1.* Comp. N. Skegina, A. Mashukov]. Moscow: Moskovskij kul'turnyj centr ART MIF, 2017. 544 p.
9. Anatoly Efros. "Zhivoj trup": v 2 knigakh. Kniga 2. [Anatoly Efros. *The Living Corpse: in 2 books. Book 2.* Comp. N. Skegina, A. Mashukov]. Moscow: Moskovskij kul'turnyj centr ART MIF, 2017. 334 p.
10. Rudnitsky K. L. *Spektakli raznykh let* [Performances of Different Years]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 344 p.
11. Smelyansky A. M. *Predlagaemye obstojatelstva: iz zhizni russkogo teatra vtoroy poloviny XX veka* [Proposed Circumstances: From the Life of the Russian Theatre of the Second Half of the XX Century]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. 351 p.
12. Stepanova A. A. *Sem'ja, detstvo, rann'aja junost. Materialy k biografii A. V. Efrosa* [Family, Childhood, Early Youth. Materials for the Biography of A. V. Efros]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 1, pp. 79–90.
13. Stepanova A. A. *A. V. Efros i teatr rubezha 1930-kh — nachala 1940-kh godov: rannie teatralnye vpechatlenija* [A. V. Efros and the Theatre at the Turn of the 1930s — 1940s: Early Theatre Impressions]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2021, no. 1, pp. 47–62.
14. Mamardashvili M. K. *Soznanije i civilizacija* [Consciousness and Civilization]. St. Petersburg: Azbuka: Azbuka-Atticus, 2011. 288 p.
15. Vayl P. L., Genis A. A. *60-e: Mir sovetskogo cheloveka* [60s: The World of the Soviet Man]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 1998. 358 p.
16. Anninsky L. *Bremnyj pravdy* [Burden of Truth]. *Theatr.* 1964, no. 10, pp. 8–9.
17. Brusilovskaja L. B. *Kul'tura povsednevnosti v epohu «ottepeli»: metamorfozy stilya* [The Culture of Everyday Life in the Era of the "Thaw": Metamorphoses of Style]. Moscow: URAO, 2001. — 188 s.
18. Turovskaya M. I. *Prozaicheskoe i poeticheskoe kino segodnya* [Prose and Poetic Cinema Today]. *Novyj mir.* 1962, no. 9, pp. 239–255.
19. Tynyanov Yu. N. *Blok* [Blok]. In: Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istorija literatury. Kino* [Poetics. The History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka, 1977, pp. 118–123.
20. Mamardashvili M. K. *Lekcija 5* [Lecture 5]. In: Mamardashvili M. K. *Oчерк sovremennoj evropejskoj filosofii* [An Essay of Modern European Philosophy]. Moscow: Progress-Tradition: Merab Mamardashvili Foundation, 2010, pp. 101–120.
21. Efros A. V. *Izbrannye proizvedenija: v 4 t. T. 1. Repeticija — lyubov' moja* [Selected Works: in 4 vols. Vol. 1. Rehearsal — My Love]. 2nd ed., updated. Moscow: Fond "Russkij teatr"; Izdatel'stvo «Parnas», 1993. 318 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Казьмина Анастасия Олеговна — аспирант кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: anastasiakazm@mail.ru

ORCID: 0009-0001-7935-0876

Научный руководитель: Степанова Анна Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС.



#### ABOUT THE AUTHOR

Anastasia O. Kazmina — Postgraduate Student of the Department of History of the Theatre of Russia, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: anastasiakazm@mail.ru

ORCID: 0009-0001-7935-0876

Scientific Supervisor: Stepanova Anna Anatolyevna, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of History of the Theatre of Russia (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 14.02.2023

Отредактировано: 02.06.2023

Принята к публикации: 15.06.2023

Received: 14.02.2023

Revised: 02.06.2023

Accepted: 15.06.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Казьмина А. О. Философский код в спектаклях Анатолия Эфроса 1960-х годов // Театр. Живопись.

Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 144–157.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-144-157

EDN KBKIWS

#### FOR CITATION

Kazmina A. O. The Philosophical Code in the Performances Staged by Anatoly Efros of the 1960s. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 144–157.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-144-157

EDN KBKIWS