

Л. А. Якушева

Творчество режиссера А. В. Эфроса: театральные постановки за рубежом

Выполнено по материалам Российской научной конференции «Творческая личность – 2014: поступок и образ»

В 2015 г. 3 июля исполняется 90 лет со дня рождения выдающегося режиссера Анатолия Васильевича Эфроса (1925–1987) – последователя традиций русского психологического театра, созданного К. С. Станиславским, Н. И. Немировичем-Данченко, А. П. Чеховым, М. Горьким. Творчество и самореализация А. В. Эфроса в эпоху 50–80-х гг. XX в. могут служить мерилем художественной состоятельности советского театра в контексте истории русского театра в целом, являясь его ярчайшей страницей. Время, прошедшее после ухода Мастера, позволяет нам из воспоминаний его современников, высказываний критиков и историков театра, наблюдений самого режиссера составить своеобразную экспликацию-комментарий к культурологической модели «свой/чужой», осуществленной А. В. Эфросом в личностном становлении и профессиональном опыте. Можно выделить несколько уровней проявления заявленной оппозиции, которые мы рассматриваем в данной статье. Это работа с актерами разных театральных школ и национальностей, отрефлексированный в записях режиссера опыт организации театрального дела и сценических постановок за рубежом, смысловые уточнения и дополнения к содержанию русских классических произведений, возникшие при столкновении с «чужим» мировосприятием и исполнительским стилем.

Ключевые слова: русский психологический театр, А. В. Эфрос, театр советской эпохи, режиссерский театр, интерпретация классики.

L. A. Yakusheva

The creative work of theatre director A. Efros: a theater production abroad

The year 2015 is marked by the 90th birth anniversary of the distinguished theatre director Anatoly Vasilievich Efros (1925–1987). He was a disciple of Russian psychological theatre traditions, created by C. Stanislavski, N. Nemirovich-Danchenko, A. Chekhov, M. Gorki. Efros's creative work and self-fulfillment during the years from 50th to 80th of the XX century could be considered as a measure of artistic success in Russian theatre history in general, and at the same time being its brightest page. The comment (explication) for the culturological model "insider/outsider" (svoy/chuzhoj) (this model was realised in the Efros's personal and professional experience) was done thanks to the time which passed after the Maestro's death, the memoirs of his contemporaries, the observations of dramatic critics, theatre historians and of the theatre director itself. We can highlight several examples of this opposition (in/outsider): the collaboration with the actors of the different drama schools and different nationalities, the organization experience developed in the theatre in general and in the plays' production abroad which was described in the notes of Anatoly Efros, as well as the sense bearing detailing and additions to the content of Russian classical literature (they appeared while he analyzed "outsider" mentality and performer's style.

Keywords: Russian psychological theatre, A. V. Efros, the theatre in Soviet Russia, the director's theatre, the interpretation of the classics.

Для советского режиссера опыт работы с актерами других/чужих театров был скорее исключением из правил, чем нормой. Театр являлся творческим «производством», в котором все назначения, решения и, как следствие, сам художественный «продукт» строго контролировались и санкционировались идеологическими отделами партийных организаций. В определенном смысле, свобода действий и перемещений А. Эфроса

объяснялась тем, что за все время его профессиональной карьеры он только дважды становился главным режиссером.¹ Он оставался как бы в тени «больших дел» – идеологически значимых постановок, юбилейных дат – следовательно, не получал громких званий и наград, но при этом имел относительно большую свободу в выборе постановочного материала, а также профессиональных площадок – ставил спектакли на радио,

телевидении, участвовал в проекте музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Это были постановки в жанре радио- и телеспектаклей, балетных номеров, концерта («Вешние воды» по И. Тургеневу, «Буря» У. Шекспира), а также 4 кинофильма. Эти факты свидетельствуют о том, что А. В. Эфрос был режиссером очень адаптивным, внутренне пластичным и всегда готовым к переменам. Театральные премьеры во МХАТе, театре им. Моссовета, Таганке, приглашение на ведущие роли актеров «со стороны» объяснялись творческими задачами. Из воспоминаний актрисы Ольги Яковлевой: «Анатолию Васильевичу хотелось расширить свою палитру и ввести в театр новые силы – чтобы “свои не бурели”, – как он говорил» [1]. Смена обстановки, варьирование методов работы во время репетиционного процесса, проба различных сценических жанров, готовность к эксперименту – все это помогало преодолевать не только личные комплексы², но и формировало некий творческий «запас», который позволял режиссеру не просто осуществлять календарно-спланированные постановки, но создавать спектакли, становящиеся со временем театральными легендами, как это было с «Вишневым садом» на Таганке в 1975 г. [1, с. 116–117].

Зарубежные поездки и гастроли в Советское время 60–80-х гг. были заметными, знаковыми событиями, поскольку являлись не только признанием в лице приглашающей стороны, но и платой за заслуги, регламентируемыми отделами пропаганды и культуры. Обратной стороной подобной «феодалной» зависимости являлась нездоровая конкуренция в творческой среде, негативные процессы в виде манипулирования со стороны начальствующих органов, человеческая нечистоплотность. Так, один из учеников А. Эфроса, будучи секретарем партийной организации, не дал своему режиссеру разрешения на поездку в Швецию на симпозиум, посвященный творчеству К. С. Станиславского, с формулировкой: «Не принимает участие в общественной жизни театра» [5, с. 314]. В мемуарной литературе подобные свидетельства о нездоровом климате советского театра достаточно часты, однако исследователи, как правило, сторонятся темы мелочности, предательства, лицемерия в эпоху «театральной коллективизации». В данном случае, нас также будут интересовать процессы только художественно значимые. И вызвано это, прежде всего, жизненными установками самого режиссера.

А. В. Эфрос осуществил за рубежом пять постановок русской классики:

– 1978 г. – Н. Гоголь «Женитьба», Театр Гатри (Миннеаполис, США)

– 1979 г. – М. Булгаков «Мольер», Театр Гатри, (Миннеаполис, США)

– 1981 г. – А. Чехов «Вишневый сад», Театр Тоэн (Токио, Япония);

– 1982 г. – И. Тургенев «Наташа» («Месяц в деревне»), Театр Тоэн (Токио, Япония).

– 1983 г. – А. Чехов «Вишневый сад», Национальный театр (Хельсинки, Финляндия).

Приглашения на работу по контракту в качестве постановщика были (и остаются до сих пор) неоспоримым свидетельством состоятельности и успешности режиссера, поскольку, даже осуществляя перенос на «чужие» подмостки «своего» спектакля, он оказывался в жестких тисках – репетиционного времени, исполнительских возможностей, языкового понимания, организационных установок³. Работа с иностранными актерами давала возможность посмотреть на проблемы создания спектакля и театрального дела со стороны. В случае А. Эфроса это были заметки человека, профессионально относящегося к делу (в Финляндии «Вишневый сад» режиссер поставил за 3,5 недели), умеющего не только наблюдать, но и предлагать идеи по реформированию, оживлению творческого процесса. Ему открывались общие законы сцены и признаки мастерства. Наблюдая за работой актеров национального театра Финляндии, режиссер отмечал, что «актер любой национальности должен быть внутренне гибок, подвижен» [4, с. 11–12]. «На него должно быть интересно смотреть... должно быть интересно вглядываться в его лицо, движения, выражения глаз» [4, с. 12]. В натуре исполнителя, по мнению режиссера, должно было быть что-то манящее, привлекательное. Открытость, восприимчивость человека, его непосредственность становились для А. Эфроса не только условием существования на сцене и в искусстве, но и в какой-то мере, частью объективной реакции на происходящее вообще: «Я никогда не слушаю, что говорят, а смотрю, остался ли, человек спокоен» [4, с. 37]. Можно почти с уверенностью утверждать, что опасения по поводу «финской медлительности» у режиссера не только не оправдались, но и нашли свое отражение в размышлениях об особой природе актерского мастерства, как финнов, так и актеров любой национальности в принципе, – повышенной возбудимости, эмоциональной изменчивости, подвижно-

сти в дополнении с масштабностью личности творческого человека.

Работая с актерами в Америке, режиссер отмечал: «Они вежливы, предупредительны и слегка равнодушны», – отдавая должное их умению включаться в процесс действия и так же быстро от него отходить. «На сцене они, пожалуй, более техничны, чем наши, но, может быть, менее душевны» [3, с. 9]. Для преодоления разницы подходов к репетиционному процессу, Эфрос взвинчивал темп, просил играть (как типично русский режиссер?), «растрачивая себя». Любопытно, что при этом он не только предъявлял требования к актерам, он все время пытался «разгадать»: «Откуда такое отношение к работе, в чем тут стимул, в чем – привычка, где – негласное правило, где – характер» [3, с. 11]. То есть постигал сочетание ментальности, личных способностей и реакций на происходящее.

Наблюдения за репетиционным процессом – а это отчетливо видно из заметок режиссера – доставляли А. В. Эфросу большое удовольствие. Время от времени он сравнивает американцев с детьми, восхищаясь их способностью привносить в свою жизнь элементы игры, а вместе с ней – подвижность, эмоциональную раскрепощенность, непосредственность и легкость: «Актерская профессия вообще, мне кажется, близка характеру американцев. Они подвижны, открыты и физически удобно себя чувствуют в самых неподходящих обстоятельствах» [3, с. 18]. Удивительно то, как в работе с классикой А. Эфрос соединял жизненные впечатления с собственным восприятием (прочтыванием, проживанием, проигрыванием) текста. Репетируя в театре Гатри, мастер вывел для себя формулу ритмического и действенного построения любого спектакля: «*активность, конфликтность, контрастность*» [3, с. 21], впоследствии находя и в текстах Хемингуэя (работа над телеспектаклем 1978 г. «Острова в океане») эту особую пластичность, причудливость языка, в которую облекается суть происходящего: «Люди разговаривают... совершенно свободно, импровизируя, они часто даже заходятся в разговоре. То вдруг рванутся куда-то неожиданно в сторону, то бесконечно топчутся на одном месте, повторяя одно и то же слово, фразу, мысль. Это иногда похоже на импровизацию в джазе» [2, с. 361]. Таким образом, наблюдения – повседневные и частные – соотносились в сознании режиссера с формой и законами эстетики в отдельно взятом произведении.

За рубежом А. В. Эфрос делал «зарисовки» организации творческого процесса, при этом формулируя, утверждая особую миссию театра, работающего как единый организм: «На каждом участке работы должен быть человек, который абсолютно отвечает за свое дело. Так работают в Америке. Так работают в Японии. У нас такого стили работы нет... надо за всем следить» [4, с. 386]. Описывая ситуацию подбора образцов материки для сценографического решения и костюмов при постановке «Женитьбы» в США, режиссер не только констатирует разницу открывшегося выбора, неведомого советскому человеку (постановка осуществлялась в 1978 г.), но и фиксирует (отмечая для будущих спектаклей?) реакцию человека, который пытается совладать с собой и быть естественным при внезапно свалившихся на него возможностях. «Нам надо было что-то выбрать, изобразив из себя деловых людей. Как будто мы и у себя дома имеем возможность выбирать из тысячи образцов и понимаем все их оттенки. Мы <...> сохранили достоинство мастеров, приехавших из другой страны. А потом долго молчали подавленные <...> А дома невероятное убожество и бедность. При этом мы должны создавать нечто художественное. Иначе, зачем мы живем и работаем?» [4, с. 387] Как мы видим, режиссер высоко ценил в театральной практике умение исходить из интересов дела, соблюдая при этом уважение к тем, с кем ты осуществляешь творческий процесс.

При сценической интерпретации русской классики за рубежом в постановочной работе режиссера «сталкивались» традиция прочтения и современное восприятие, соотносилось прошлое и настоящее. Объясняя финскому актеру линию поведения Лопехина, Эфрос так характеризовал этого персонажа: «Лопехин... у него больше денег, а душа у него тоже нежная, и пальцы как у артиста. Когда вишневого сада не станет, и здесь построят дачи, он, может быть, запьет или застрелится» [4, с. 14], предлагая увидеть в процессах коммерциализации человеческую трагедию утраты надежды на лучшую светлую жизнь, на всеобщее единение и благополучие. В образе Раневской режиссер сначала искал оправдание действиям героини в ее молодости, жизненной незащищенности, позже – в особой надломленности, усталости от пошлой банальности происходящего. «Почему Раневская не принимает мер, чтобы спасти свое положение?» – этот вопрос заставлял режиссера вновь и вновь обращаться к жизненному опыту тех, кто задавал ему такие

вопросы. Так, в беседе с переводчицей с финского, он предлагал поразмышлять: «А знает ли она людей, которым не все равно, за что получать деньги? <...> сейчас в мире тяжело, может ли она что-то сделать, чтобы изменить это тяжелое положение? Нет» [4, с. 34]. Подобные разговоры, вроде бы между делом, между репетициями дают понять, что режиссер полностью отдавался работе, отшлифовывая смысловые формулы, заложенные в тексте, импровизируя со спецификой времени и индивидуального опыта, прекрасно понимая при этом, что Чехов не давал какого-то определенного «рецепта», а всего лишь диагностировал, не отвечал, а провоцировал на вопросы и размышления. Однажды, во время работы, режиссер почувствовал, понял, что исполнителю роли Симеонова-Пищика не нравится играть роль второго плана. В данном случае объяснение А. Эфроса по поводу необходимого присутствия в пьесе второстепенных лиц было таким: «Люди живут не в безвоздушном пространстве. <...> Можно было бы оставить в пьесе только Раневскую, Лопахина, Гаева. Через эти две-три роли тоже можно было бы прочертить сюжет Вишневого сада. Но у Чехова не так. У него люди живут среди многих других людей. У него почти всегда клубок из множества человеческих отношений» [4, с. 21]. То, что литературоведческая традиция в поэтике Чехова обозначает как «круг лиц», где нет случайных и второстепенных персонажей, режиссер каждый раз заново открывал через «проживание» текста, привнесение в него собственного опыта, в том числе и читательского: «Если убрать Пищика или Шарлотту, а заодно и Епиходова, то это будет уже специальная литературная камера, куда переместили двух-трех персонажей для какой-то авторской цели» [4, с. 21]. И здесь же, в отрефлексированных записках мы находим объяснение «своего» Чехова сквозь призму «чужого» Шекспира: «У Чехова обязателен свой “шекспировский фон”, и в этом фоне важна каждая фигура» [4, с. 21].

При анализе постановок на чужих сценических площадках складывается впечатление, что режиссер, при сохранении каркаса спектакля, умышленно придавал форме очертания эскизности, незавершенности. Сошлемся на опыт спектаклей, близких к чеховской поэтике по исходному материалу (психологическая драма, трагикомедия) и по стилистике режиссерского решения. И. Тургенев «Наташа» («Месяц в деревне» 1982, Театр Тоэн, Япония). В финале пьесы Наталья Петровна оставалась на сцене одна. Бу-

мажный змей – как знак беспечности и несбывшихся ожиданий – оказывался в ее руках ненужной и невостребованной вещью. На ее глазах рабочие сцены начинали разбирать декорацию. Один из рабочих подходил, с силой вырывал из ее рук змея и уносил. Пьеса как бы продолжала существовать в настоящем, в непрерываемой связи времен и щемяще-тоскливой безысходности. Финал спектакля «Женитьба» Н. Гоголя в театре Тайрона Гатри (Миннеаполис, США, 1978).

По режиссерскому плану, в конце спектакля на авансцену выезжал стол с угощением и шампанским для гостей. Пауза... и бутылки сами собой «выстреливали». Осуществленный в Америке рабочими сцены «эффект» движущегося в пустом пространстве стола, в контексте построения спектакля приобретал символический смысл: не состоялась женитьба, прошла жизнь, ассоциативно отсылая в 1904 г., в Баденвейлер, где среди тишины и духоты ночи со страшным шумом выскочила пробка из недопитой бутылки шампанского, поставив трагическую точку в жизни Чехова. В данном случае, бытовые детали (что важно в поэтике Чехова) не просто вписывались в жизнь человека, «сопровождая» его существование, но и, зачастую, определяли ее экзистенциальное наполнение, трагический исход. Таким образом, можно констатировать, что режиссер работал с классикой так, чтобы в известном тексте для зрителя обязательно содержался «сюрприз» (выражение А. В. Эфроса) – то, чем создатели спектакля должны были удивить человека, пришедшего в театр, чтобы он соотнес современное мироощущение, мировосприятие с отрефлексированным в искусстве прошлым. С другой стороны, ему было важно, чтобы каждый участник спектакля не только принимал общий замысел, ход действия, но и понимал значимость любой детали, эмоции, движения на сцене. И все это должно было происходить так, как бывает в жизни, – без остановок, непрерывно, с небольшими паузами-вздохами, размышлениями. Вот почему в его работах столь выразительны были «эпиграфы» и финалы спектаклей.

Подведем некоторые итоги.

– Будучи не признанным официальной властью, А. В. Эфрос своим профессионализмом преодолевал миф о силе и значимости конъюнктурной оглядки в эпоху тотальной политической ангажированности.

– Фундаментальное основание творчества А. В. Эфрос видел в классике, которую интер-

претировав так, «как будто пьесу написал еще никому не известный современный автор»⁴, а потому его прочтения отличались острой живой реакцией и активным взаимодействием всех элементов спектакля.

– Этический аспект деятельности режиссера позволяет понять природу его космополитизма, причину успешности в работе с актерами разных театров.

– На уровне художественных исканий столкновение «своего/чужого» приводило режиссера к открытию новых приемов и средств выразительности; наконец, служило оправданием творчества, которое на фоне официозного, тяжеловесного искусства «застоя» может быть признано расцветом, творческим бумом эпохи 60-х конца 80-х гг. XX в.

Библиографический список

1. Злотникова, Т. Публичное одиночество. Творческая личность в русском театре второй половины XX века: актер и режиссер [Текст] / Т. Злотникова. – Ярославль: ЯГПУ, 1998. – 234 с.
2. Эфрос, А. Профессия – режиссер [Текст] / А. Эфрос. – М.: Панас, 1993. – 368 с.
3. Эфрос, А. Продолжение театрального романа [Текст] / А. Эфрос. – М.: Панас, 1993. – 432 с.
4. Эфрос, А. Книга четвертая [Текст] / А. Эфрос. – М.: Панас, 1993. – 432 с.
5. Яковлева, О. М. Если бы знать... [Текст] / О. М. Яковлева. – М.: Астрель: Аст, 2003. – 512 с.

Bibliograficheskiy spisok

1. Zlotnikova, T. Publichnoe odinochestvo. Tvorcheskaja lichnost' v russkom teatre vtoroj poloviny HH veka: akter i rezhisser [Tekst] / T. Zlotnikova. – Jaroslavl': JaGPU, 1998. – 234 s.
2. Jefros, A. Professija – rezhisser [Tekst] / A. Jefros. – M.: Panas, 1993. – 368 s.
3. Jefros, A. Prodolzhenie teatral'nogo romana [Tekst] / A. Jefros. – M.: Panas, 1993. – 432 s.
4. Jefros, A. Kniga chetvertaja [Tekst] / A. Jefros. – M.: Panas, 1993. – 432 s.
5. Jakovleva, O. M. Esli by znat'... [Tekst] / O. M. Jakovleva. – M.: Astrel': Ast, 2003. – 512 s.

¹ Сначала это был театр им. Ленинского комсомола 1964–1967, затем – театр на Таганке: 1984–1987 гг.

² А. Эфрос: «Я тяжел на подъем и боюсь чужих актеров. Я и своих-то боюсь, а чужих – тем более» [2].

³ Описание репетиционного процесса режиссера А. Эфроса представлено во многих источниках, в том числе: Миронов, А. В поисках сути: Воспоминания актера о работе с режиссером А. Эфросом [Текст] / А. Миронов // Неделя. – М., 1987, № 45 – С. 12; Васильева, С. На репетициях Анатолия Эфроса [Текст] / С. Васильева, О. Вайсбейн // Театр. – М., 1975, № 6. – С. 43; Ульянов, М. Работаю актером [Текст] / М. Ульянов. – М.: Искусство, 1987. – С. 216–217; Розов, В. Мы слепы к истинным радостям: запись беседы с драматургом С. Власова [Текст] / В. Розов // Родина. – М., 1990, № 11. – С. 54–56.

⁴ Эта мысль с позиции огульной критики прозвучала в статье И. Игнатовой «Чехов другой и Чайка другая» (публикация журнала Огонек 1966, № 23. – С. 28). В современном прочтении она приобретает иное звучание, выступая одной из доминантных черт творческой индивидуальности режиссера.