

А. О. Казьмина
Московский художественный театр им. А. П. Чехова,
Москва, Россия
ORCID: 0009-0001-7935-0876

Образ художника в спектаклях Анатолия Эфроса «Буря» и «Директор театра»

АННОТАЦИЯ

Спектакли Анатолия Эфроса всегда отличались особым лиризмом, в каждой постановке не впрямую, но звучал голос режиссера. Есть несколько спектаклей, в которых сюжет и личная судьба Эфроса практически совпадали. В их числе — «Буря» У. Шекспира, представленная в 1983 году в программе «Декабрьских вечеров» в Государственном музее изобразительных искусств (ГМИИ) им. А. С. Пушкина, и «Директор театра» по пьесе Игнатия Дворецкого (1984, Театр на Малой Бронной). Сами пьесы раскрывают шекспировский принцип «мир — сцена», актуализированный в период постмодернистского театрального бума и эпоху переоценки концептов театральности начала XX века — «Балаганчика» Блока и «Театрального романа» Булгакова. Впервые к такого рода текстам Эфрос обратился в Театре имени Ленинского комсомола — «Снимается кино» Э. Радзинского (1965), «Чайка» А. П. Чехова (1966), «Мольер» по пьесе М. А. Булгакова «Кабала святош» (1966). Долгие годы с темой художника Эфрос впрямую практически не работал. В переломный момент, когда жизнь в Театре на Малой Бронной рушилась, Эфрос поставил классическую пьесу «Буря» и современную — «Директор театра». В статье предлагается реконструкция основных структурных элементов этих постановок, анализируются автобиографические мотивы спектаклей и элементы исповедальности. Режиссерская поэтика Анатолия Эфроса во многом отражает его стремление сделать внутренний опыт театральной работы предметом зрительской рефлексии, тем самым открывая дискуссию о более широких общественных процессах («Директор театра»). Автофикшен воплощает также режиссерское стремление представить опыт театральности через актуализацию принципа синтеза искусств («Буря»). Все это отражает не только эволюцию стиля и метода Эфроса, но и универсализм в понимании искусства сцены выдающимся режиссером как метатворческого пространства, саморефлексивностью разрушающего любые ограничивающие каноны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Анатолий Эфрос, русский театр, советский театр, театральная режиссура, «Буря» У. Шекспира, «Директор театра» И. Дворецкого.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-174-193
 EDN JQKBWE
 YDK 792.09:792.075

Anastasia O. Kazmina
 Moscow Art Theatre
 Moscow, Russia
 ORCID: 0009-0001-7935-0876

The Artist's Image in Anatoly Efros's Performances *The Tempest* and *The Theatre Director*

ABSTRACT

Anatoly Efros's productions have always been distinguished by a special lyricism; the director's voice was evident, though implicitly, in each production. There are several productions in which Efros's personal life and the plot almost coincided. These include Shakespeare's *The Tempest*, presented in 1983 as part of the *December Evenings* program at the The Pushkin State Museum of Fine Arts, and *The Theatre Director*, based on Ignatij Dvoretzky's play (1984) at the Malaya Bronnaya Theatre. The plays reveal the Shakespearean principle — "the world is a stage", which was actualized during the postmodern theatre rise and the era of reevaluating the concepts of theatricality in the early 20th century, for example, in Bulgakov's *Theatrical Novel* or Blok's *The Booth*. Efros first turned to such texts at the Lenin Komsomol Theatre: E. Radzinsky's *Filming* (1965), *The Seagull* by A. P. Chekhov (1966), and *Molière* (1966), based on M. A. Bulgakov's play *The Cabal of Hypocrites*. For many years, Efros rarely worked directly with the theme of the artist. At a turning point, when life at the Malaya Bronnaya Theatre was collapsing, Efros staged the classic play *The Tempest* and the contemporary *The Theatre Director*. In this article, the author attempts to reconstruct these productions, exploring the theme of the lyrical hero and the autobiographical nature of the performances. Anatoly Efros' directing poetics largely reflects his desire to make the inner experience of theatrical work the subject of audience reflection, thereby opening up a discussion about broader social processes (*The Theatre Director*). Autofixing also embodies the director's desire to present the experience of theatricality through the actualization of the principle of art synthesis (*The Tempest*). All this reflects not only the evolution of Efros' style and method, but also the universality of the outstanding director's understanding of stage art as a meta-creative space that self-reflexively destroys any limiting canons.

KEYWORDS

Russian theatre, Soviet theatre, theatre directing, W. Shakespeare's *The Tempest*, I. Dvoretzky's *The Theatre Director*.

В последние десятилетия исследователи театра подробно занимаются не только осмыслением вершинных спектаклей, но и подробной реконструкцией истории судьбы Анатолия Эфроса (1925 – 1987) в контексте его режиссерского наследия [1; 2]. Биографический фон, проступающий в элементах автофикшена его постановочной поэтики, принципиален. Одна из главных черт режиссерского метода Эфроса — его картины мира — особенный лиризм, глубоко личная интерпретация драматургии, как современной, так и классической. Александр Аникст в статье «Реквием Анатолию Эфросу», написанной для представления восстановленной версии спектакля «Буря» на «Декабрьских вечерах» Святослава Рихтера в 1988 году, уже после смерти режиссера, отмечал: «Когда я смотрел созданные им спектакли, меня не покидало ощущение того, что в них, через них со мной говорит именно он, Анатолий Эфрос. Он выражал в своих постановках его личное отношение к людям, вещам, обстоятельствам, раскрывал перед зрителями свою душу» [3, с. 10]. И в чеховских «Трех сестрах» (1967), и в мольеровском «Дон Жуане» (1973) угадывался современный человек и в первую очередь — сам режиссер. Но все это было не впрямую — через драматургию и человеческие взаимоотношения. Однако есть такие тексты, которые неизбежно подталкивали художника к откровенному разговору о себе и своем творчестве. Среди таких произведений — «Театральный роман» Булгакова, «Балаганчик» Блока. Конечно, чеховская «Чайка», которую Эфрос поставил в 1966 году в Театре имени Ленинского комсомола. В судьбе Эфроса среди таких спектаклей — «Буря» по пьесе Уильяма Шекспира (1983, ГМИИ им. А. С. Пушкина, в программе «Декабрьские вечера» С. Т. Рихтера) и «Директор театра» по пьесе Игнатия Дворецкого (1984, Театр на Малой Бронной).

«МИКРОБ КОМПРОМИССА»

Впервые к теме художника Эфрос обратился в 1965 году в Театре имени Ленинского комсомола, где с 1963 по 1967 год был главным режиссером. Спектакль по пьесе Эдварда Радзинского «Снимается кино» о кинорежиссере Нечаеве, которому все мешают снять его главный фильм, — рефлексия Эфроса на темы, которые звучали в картине Федерико Феллини «8 ½». В 1963 году Эфрос увидел фильм на Московском кинофестивале, он произвел на него огромное впечатление. В истории про советского режиссера Нечаева, написанной Радзинским, Эфроса интересовали не социальные проблемы или противостояние цензуре, но творческий кризис самого художника. В образе, созданном молодым Александром Ширвиндтом, постепенно складывался эфросовский герой — рефлексирующий, мучимый внутренней тоской.

Следующий спектакль — чеховская «Чайка» (1966) — зарифмовал все темы, принципиально важные для Эфроса в те годы: молодость, противостояние мещанству, поиск новых форм в искусстве. В этом резком, почти брехтовском спектакле агрессия всех персонажей была направлена на Треплева — Валентина Смирнитского. Метафорой этих взаимоотношений стала игра

в крокет — резкие удары шаров друг о друга составляли звуковую партитуру постановки. Эфрос, который по возрасту был уже ближе к Тригорину, ставил этот спектакль однозначно с позиции Треплева. «Уход Нины Заречной в темноту, пустоту и смиренное, почти безэмоциональное самоубийство Треплева складывалось в финал едва ли не эсхатологический. <...> “Чайка” прошла всего 33 раза, и в феврале 1967 г., за несколько недель до изгнания Эфроса, ее сняли с репертуара как слишком спорную и мрачную» [4, с. 305].

Последняя премьера, которую Эфрос выпустил на посту главного режиссера Театра имени Ленинского комсомола, — «Мольер» (1966) по пьесе М. А. Булгакова «Кабала святош». Если в постановках «Снимается кино» и «Чайка» речь шла о молодых героях, то здесь в центре внимания оказывался уставший художник, человек, чья жизнь подходит к концу. В «Снимается кино» Нечаев еще только предостерегает себя, опасается допустить в сердце «микроб компромисса»¹. Мольера этот «микроб» разъедал и уничтожал. Эфроса интересовала не борьба с Кабалой, а отчаянное непротивление великого французского драматурга. В дневниках Эфрос записывает: «Мольер — это Мастер» [5, с. 124], имея в виду булгаковского Мастера из романа «Мастер и Маргарита».

В 1967 году Эфроса сняли с поста главного режиссера Театра имени Ленинского комсомола с формулировкой «необеспечивший правильного направления в формировании репертуара»². С тех пор к теме художника он напрямую не обращался, хотя мольеровский сюжет сопутствовал Эфросу всю жизнь. В 1973 году он выпустил телеспектакль «Всего несколько слов из жизни господина де Мольера» с Юрием Любимовым в главной роли. Образ художника и разнообразные биографические параллели в этой работе — тема для отдельного исследования.

«БУРЯ»

В начале 1980-х годов, после ключевых и важнейших премьер в Театре на Малой Бронной — таких как «Дон Жуан» (1973), «Женитьба» (1975), — Анатолий Эфрос оказался в ситуации серьезного кризиса. В 1978 году директором Театра на Малой Бронной стал Илья Коган, который усилил уже существующие на тот момент в театре конфликты. Актерская ревность и взаимные претензии сделали атмосферу на Малой Бронной тяжелой и враждебной. В этой атмосфере вышел неудачный спектакль Эфроса «Дорога» (1980, пьеса В. Балясного по поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя). Спасением для Эфроса оказалось приглашение Олега Ефремова поставить спектакль во МХАТе³.

1 Анастасьев А. Почерк художника // Известия. 1965. 29 октября.

2 Приказ № 50 Управления культуры исполкома Московского городского совета депутатов трудящихся от 7 марта 1967 года.

3 «Я все думала, как вывести его из этого состояния и пошла к Ефремову. Взяла с него слово, что он ничего никому не скажет. Ефремов ответил: “Конечно, пусть ставит у нас во МХАТе что хочет”. А я говорю: “Ты позвони Толе и предложи как бы незначай”. Так и договорились. Прихожу я домой. А. В. открывает мне дверь и говорит: “Знаешь, звонил Ефремов. Предлагает что-нибудь поставить... Думаю, “Тартюфа”» (Кримова Н. А. // Коржель М. Наша маленькая жизнь. Памяти Натальи Кримова [электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2012. № 1(67). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/67/memory-of-profession-67/nashatalenkaya-zhizn> (дата обращения: 21.08.2025)).

Мольеровский «Тартюф» (1981) в Художественном театре со Станиславом Любшиным, Анастасией Вертинской, Александром Калягиным, Владимиром Богатыревым в главных ролях был одной из самых счастливых постановок Эфроса. Следующую премьеру — «Живой труп» (1982) по пьесе Л. Н. Толстого — плохо приняли в прессе, только в нескольких текстах был разгадан трагический лиризм эфросовского спектакля.

В это же время в дневниковых записях, опубликованных в книгах «Продолжение театрального романа» [5] и «Профессия: режиссер» [6], Эфрос размышлял о «Буре», последней пьесе Уильяма Шекспира. В тот момент он вместе со своими студентами актерско-режиссерского курса ГИТИСа, набранного в 1982-м вместе с Анатолием Васильевым, репетировал отрывки из «Бури». История мага, который оставил волшебный жезл и навсегда простился со своим волшебством, шекспироведами часто расценивалась как история самого Шекспира. Он в 1611 году написал «Бурю» и по неизвестным биографам причинам покинул театр «Глобус». Параллельно с «Бурей» Эфрос пробовал ставить со студентами отрывки из комедии «Сон в летнюю ночь» и писал о том, что его интересуют «сверхмирный Шекспир» [5, с. 406]. Надо отметить, что занятия со студентами для Эфроса отнюдь не были утешением в сложные и кризисные моменты, его выпускник — режиссер Борис Юхананов в статье «Уникальный курс» [7] подробно описал, как постепенно увеличивалось недопонимание между мастером и молодыми людьми и к каким болезненным сценам приводили эстетические и человеческие разногласия.

Эфрос в работе часто отталкивался от уже существующего спектакля другого режиссера, спорил с ним, сразу начинал искать собственное решение конкретной сцены. Так было и с «Бурей». В 1978 году спектакль по шекспировской «Буре» в итальянском «Пикколо-театро» (Piccolo Teatro di Milano) поставил Джорджио Стрелер. В Москву на гастроли постановку не привозили, но Эфрос мог видеть фотографии и читать об этой работе. В «Буре» Стрелера соотнесенность фигуры Просперо с образом режиссера была очевидной. В финале, когда Просперо выбрасывал свой волшебный жезл, с грохотом обрушивались декорации. Эфрос писал: «Не так давно Стрелер поставил шекспировскую “Бурю”. Волшебник Просперо все время выходит в зал как режиссер и смотрит, насколько удачно осуществилось его волшебство. Зная другие спектакли Стрелера, я сразу понял, какая это прелесть. <...> И еще. В трудный момент нужно заботиться о том, чтобы театр не растащили на куски» [5, с. 145]. Уже в этом тексте сочетается размышление о пьесе с личными волнениями Эфроса — его заботой в те годы, — «чтобы театр не растащили на куски».

Замысел эфросовской «Бури» рождался в соавторстве с актрисой Художественного театра Анастасией Вертинской. Вертинская играла и в «Тартюфе», и в «Живом трупе» Эфроса во МХАТе. Это одни из лучших ролей в биографии актрисы — блистательная Эльмира, исполненная комедийной легкости, практически клоунской мимики и импровизации, и изысканная, бесконечно несчастная и стоящая перед мучительным выбором Лиза Про-

тасова, которая стала настоящим открытием в интерпретации пьесы Льва Толстого. «Буря» отразила стремление продлить мхатовский сюжет, но все сложилось иначе.

Вертинская описала их с Эфросом первую беседу об этом замысле [8, с. 133–143]: после премьеры «Живого трупа» он пригласил актрису на разговор и поделился с ней желанием поставить «Бурю», сетуя на то, что для Вертинской там нет роли, так как Миранда слишком проста и лирична для нее. Тогда Вертинская сказала, что хочет сыграть волшебного духа Ариэля и даже готова научиться кататься на роликах, чтобы имитировать полет⁴. Бесстрашие актрисы, оригинальность ее идей привели Эфроса в восторг — он тут же начал фантазировать над деталями спектакля, а о предложении Вертинской несколько раз упоминал в своих записях о «Буре»⁵.

Рядом с размышлениями о «Буре» Эфрос рассуждал о легкости, о необходимости заниматься искусством шутя: «Мы сидели в кафе с корреспондентом журнала. Он так громко и серьезно спрашивал, а я так обстоятельно и серьезно отвечал, что в какой-то момент мне стало неловко. А что думают остальные посетители кафе? Ведь так серьезно можно говорить о том, что обвалился мост и поезд упал в реку» [5, с. 406]. Эта возможность работать «несерьезно» рождалась во время работы над «Тартюфом» в Художественном театре вопреки всему серьезному, суровому и даже страшному, что возникало в жизни Эфроса в те годы. Режиссер настаивал на нешаблонном восприятии «Бури», писал, что эту пьесу надо ставить так, как будто ты никогда прежде не видел спектаклей по «Буре» [9, с. 70]. Эфрос точно чувствовал сказочную, аллегорическую природу этого шекспировского текста.

Актриса на роль Ариэля была найдена сразу, поэтому Эфроса более занимал вопрос, кто сыграет Просперо. Он писал о том, что это должен быть идеальный актер, который владеет ремеслом, но все это — поэтично и импровизационно. ««Буря» не выходит из головы, и мысленно я назначаю на роль Просперо то Калягина, то Смоктуновского, то Юрского. С любимым из них я бы «Бурю» поставил, но — в каком театре?» [9, с. 189]. Александр Калягин только что сыграл у Эфроса Оргона в «Тартюфе» и Протасова в «Живом трупе». Вертинская вспоминала, что Эфрос был буквально влюблен в этого актера, в его эмоциональную гибкость, мастерство [8, с. 133–143], он бесконечно верил в драматический потенциал Калягина и хотел поставить вместе с ним «Гамлета». Иннокентий Смоктуновский как раз сыграл на сцене Художественного театра свои главные работы в чеховских спектаклях Олега Ефремова — заглавную роль в «Иванове» (1976), Дорна в «Чайке» (1980). С Сергеем Юрским Эфрос никогда не работал, но упоминал

4 В «Буре» Стрелера Ариэль, словно воздушный гимнаст, взлетал и опускался на специальных тросах.

5 «Однажды А. Вертинская попросила поручить ей роль Ариэля. Это дух добра в шекспировской «Буре». В моем представлении дух этот должен был бы быть на сцене каким-то прозрачным мальчиком. Я не задумывался о том, как может шекспировский Ариэль появляться на сцене и как исчезать. Вертинская, смеясь, предложила, что научится бегать на роликах по новой огромной мхатовской сцене. Она даже где-то достала очень красивые ролики. Мы весело фантазировали, и я уверен, что когда-нибудь наша затея осуществится. А сейчас я хочу лишь заметить, что меня поразила какая-то прекрасная вольность ее фантазии» [7, с. 70].



Фото 1. Сцена из спектакля «Буря». ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1983. Просперо — народная артистка РСФСР Анастасия Вертинская. Фото из архива ГМИИ им. А. С. Пушкина. Коллекция 39. Д. 65. Л. 31 / A scene from the performance “The Tempest”. Pushkin State Museum of Fine Arts, 1983. Prospero — Anastasia Vertinskaya. Photo from the Pushkin State Museum of Fine Arts archive. Collection 39. С. 65. L. 31

его в своих книгах⁶. Очевидно, что это были бы три абсолютно разных Просперо. Размышляя о центральном шекспировском образе, Эфрос отмечал, что главный герой кровно связан с Ариэлем, он воспринимал духа не как слугу Просперо, а как равноценного и прекрасного волшебника (фото 1).

«Буря» для Эфроса — опыт столкновения с пьесой, в которой совершенно нет быта. К тому моменту Эфрос уже давно осваивал разные формы условности и поэтичности на сцене, его главные герои даже в текстах современных драматургов поднимались над бытом и сиюминутной реальностью. И все же в «Буре» пространство не просто условное — оно сказочное, в нем оправдать поступки персонажей привычными приемами психологического театра невозможно. Например, Эфрос писал, что свой монолог о том, как они с дочерью оказались на волшебном острове, Просперо обращает не вполне к Миранде: «Это монолог, обращенный в “мировое пространство”, — монолог очень доброго человека, который был страшно оскорблен. Он был почти распят» [9, с. 188]. Темы прощения, милосердия — ключевые для последней пьесы Шекспира (так же и для двух других поздних пьес английского драматурга — «Зимняя сказка» и «Цимбелин»). Эти темы не могли не занимать

⁶ «Я мог бы назвать в числе содержательных артистов не только классиков нашего театрального дела. Много таких талантов существует и сейчас. Я, например, с большим уважением отношусь к С. Юрскому. Сколько артистов, допустим, воспринимают выступление в телестудии как халтурное дело. А такие артисты, как Юрский, где бы они ни выступали, всегда несут с собой богатый и сложный человеческий мир, с которым хочется знакомиться» [8, с. 49].

и самого Эфроса, который существовал в ситуации бесконечных актерских претензий, равнодушия и хамства. Болезненно реагировал и Эфрос, но, как вспоминали коллеги и артисты, он умел работать на репетициях, невзирая на конфликты и обиды: «Просперо всем дает проявить себя — и своим обидчикам, и влюбленным, и рабам, и заговорщикам. Он — Мастер, который заставляет всех раскрыться, а сам стоит и ждет...» [9, с. 188]. Просперо, словно режиссер, творит свой мир, преодолевая несправедливость и трагизм, стремится к гармонии. Любопытно, что Эфрос писал «Мастер» с большой буквы, как и в размышлениях о булгаковском Мольере и романе «Мастер и Маргарита».

Эфрос, который ставил трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» (1970) и «Отелло» (1976), думал о «Гамлете», присматривался к внезапному свету поздних шекспировских текстов: «Написал много страшных пьес про кровавые распри, изучил, кажется, все злые дела на свете — войны, убийства, дворцовые и домашние злодеяния, а потом написал “Бурю”. Будто сказал в ней: “Я, Шекспир, сейчас соберу всех вас, всех злых и жестоких, вы посмотрите на себя, и я вас всех отпущу. И зрителей отпущу. И брошу свой волшебный жезл”» [9, с. 189]. Как часто говорил шекспировед Алексей Бартошевич, «автор может не знать о том, что его произведение последнее, но само произведение неизбежно знает об этом»⁷.

Предложение Святослава Рихтера поставить «Бурю» в цикле «Декабрьских вечеров» в ГМИИ им. А. С. Пушкина Эфрос называет чудом. В 1983 году вся программа была посвящена английской культуре, в качестве музыкального материала Рихтер предложил Эфросу музыку Генри Пёрселла⁸. «Я для собственной “Бури”, наверное, искал бы что-то совсем другое, но сейчас это не важно. Верю Рихтеру — он что-то подразумевал. Ведь он — Рихтер. Надо попробовать» [9, с. 189]. «Декабрьские вечера» — принципиально важное событие в судьбе ГМИИ им. А. С. Пушкина, часть инновационной программы музея, которая актуальна и по сей день [10] (фото 2).

«Бурю» в Белом зале Пушкинского музея сыграли дважды, 29 и 30 декабря, в канун нового, 1984 года. В этом театрально-музыкальном представлении участвовали: Тульский камерный оркестр «Ричеркар» (дирижер — Ю. Николаевский), Государственный камерный хор Министерства культуры СССР (солисты Н. Лебедева, Л. Нам, П. Глубокий, Э. Курмангалиев), студенты ГИТИСа и Анастасия Вертинская.

Размышления Эфроса о связанности Просперо и Ариэля воплотились — Анастасия Вертинская играла обоих персонажей. С убранными высоко волосами, в черном одеянии она напоминала образы из японского театра «Но». Вертинская не каталась на роликовых коньках в залах Пушкинского музея, но эта легкость, озорство, летучесть были сутью ее Ариэля. Актриса моментально переключалась на роль Просперо, она не изображала мужчину, но это был настоящий волшебник, тот, кто незримо движет всем. Вертинская чередовала властные интонации Просперо и ребяческие, воздушные Ариэля. Как и хотел Эфрос, казалось,

⁷ Из личной беседы автора статьи с А. В. Бартошевичем.

⁸ *Semi-opera* Генри Пёрселла «Буря, или Зачарованный остров».



Фото 2. Сцена из спектакля «Буря». ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1983. Фото из архива ГМИИ им. А. С. Пушкина. Коллекция 39. Д. 65. Л. 30 / A scene from the performance "The Tempest". Pushkin State Museum of Fine Arts, 1983. Photo from the Pushkin State Museum of Fine Arts archive. Collection 39. С. 65. L. 30

что это один волшебник зовет другого. Александр Аникст во вступительной речи перед показом «Бури» в 1988 году говорил о том, что Ариэль и Просперо — это зерно шекспировской пьесы, два светлых образа. И этот двойной образ стал стержнем эфросовского спектакля (фото 3).

В Белом зале были выстроены леса, в центре располагался симфонический оркестр. Спектакль начинался с того, что на сцену постепенно выходили студенты — в джинсах, в современной одежде, словно из толпы. Это вступление сразу создавало особое единение с залом. Они держали в руках воздушные шары, начинали их надувать, затем скрипеть ими. Всем этим действием руководил дирижер (его в этом эпизоде исполнял молодой Борис Юхананов). Постепенно шум увеличивался и перерастал в музыкальную какофонию. Это были и буря, и кораблекрушение. Затем студенты выстраивались на лесах, словно хор, и начинали по взмахам дирижерской палочки складывать по слогам: «Буря!», «Шекспир!», «Пёрселл!». «Когда ребячий хор выстроился, мы должны рассмотреть лица — живые, хорошие лица современных ребят. Их можно толкнуть на улицу и оставить там, но можно показать, что они способны понять Шекспира и классическую музыку. Они, эти ребята, должны уметь слушать. Слушать друг друга, слушать музыку и жить с ней в ладу. Слушать Просперо. Вступать, если надо, в шекспировский сюжет и свободно выходить из него, оставаясь в массовке» [9, с. 191]. Эфрос писал, что в этом увертюрном хаосе должна была угадываться мысль о вечности искусства.



Фото 3. Сцена из спектакля «Буря». ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1983. Просперо — народная артистка РСФСР Анастасия Вертинская. Фото из архива ГМИИ им. А. С. Пушкина. Коллекция 39. Д. 65. Л. 33 / A scene from the performance "The Tempest". Pushkin State Museum of Fine Arts, 1983. Photo from the Pushkin State Museum of Fine Arts Archive. Collection 39. С. 65. L. 33

Эфрос нашел общий язык с музыкой Пёрселла. Когда он писал, что в ином случае «выбрал бы что-то свое», наверняка подразумевал Шостаковича. Этот композитор был ему близок мучительной дисгармонией, которая в итоге преодолевается мелодией и красотой. Эфрос разглядел этот конфликт и в Пёрселле, добавив в него современное звучание с помощью ударной установки и электрогитар. Анастасия Вертинская вспоминала: «Как нашел он эту форму звука? Как посмел в торжественном хранилище искусств нарушить покой гробниц и гулкую тишину залов? Прибежала бледная зрительница, потребовала немедленно прекратить репетиции — могут лопнуть амфоры. Это требование вызвало у Эфроса совершенно детский восторг — как это здорово, что амфоры лопаются от нашего искусства» [9, с. 133–143]. В этой «Буре» Просперо был одновременно и дирижером, и режиссером, творцом «музыки небес», о которой говорится в шекспировской пьесе.

Текст Шекспира произносила не только Анастасия Вертинская, некоторые сцены разыгрывали студенты, они чередовались с ариями Пёрселла. За Ариэля пел знаменитый контратенор Эрик Курмангалиев. Так вспоминал Борис Юхананов: «Просперо прелестно и жестко играла Анастасия Вертинская. Я играл Калибана, сделал несколько сцен с курсом: по-моему, принца и дочери, сцену с моряками. Эфрос их принял в рисунке <...> Спектакль развивался стремительно: пара любовных диалогов, всепрощающая мудрость Просперо — умиrotворение (для Эфроса внутренние просперовские мотивы были в это время



Фото 4. Сцена из спектакля «Буря». ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1983. Фото из архива ГМИИ им. А. С. Пушкина. Коллекция 39. Д. 65. Л. 30 / A scene from the performance “The Tempest”. Pushkin State Museum of Fine Arts, 1983. Photo from the Pushkin State Museum of Fine Arts archive. Collection 39. C. 65. L. 30

очень существенны) и финальная, венчающая все, изумительно красивая перселловская ария Эрика-Ариэля...» [7, с. 144]⁹. Лучшие спектакли Анатолия Эфроса критики сравнивали с музыкальным произведением, партитурой, так что «Буря» на музыку Пёрселла с настоящим симфоническим оркестром — логическое продолжение всей эфросовской режиссуры.

Одна из постоянных тем в книгах Анатолия Эфроса — сравнение театрального искусства с музыкой. Эфрос завидовал музыкантам, так как, несмотря на все разногласия, у них есть общий язык — ноты, а солист на сцене свободен в отличие от режиссера, который зависит от чужих настроений, ошибок и характеров. Во время работы над «Бурей» Эфрос вблизи наблюдал репетиции симфонического оркестра: «Ах, эта вечная моя мечта о партитуре, о нотах, которые не допускают фальши, о дирижерской палочке, которая обретает власть не потому, что деспотична, а потому, что ей свою власть как бы передоверила музыка... Волшебный жезл. Несбыточные мечты о музыкальной слаженности драматического театра. Не могу не мечтать об этом, не могу не стремиться к этому» [9, с. 195] (фото 4).

⁹ Это была последняя совместная работа Эфроса и студента Юхананова, после «Бури» их отношения неоправдимо испортились, о чем также пишет Юхананов в статье «Уникальный курс» [5].

Эфрос называл предложение Рихтера чудом, сам процесс работы и результат описывал так же: «Она прошла два раза, всего два представления. Кончилась программа “Декабрьских вечеров” — кончилась и наша “Буря”. Ее снимало

телевидение. Потом размагнитили пленку. Как будто прекрасная бабочка пролетела — и исчезла» [9, с. 195].

«ДИРЕКТОР ТЕАТРА»

Спустя год после премьеры «Бури» на «Декабрьских вечерах» Эфрос ушел из Театра на Малой Бронной и стал главным режиссером Театра на Таганке. Последний его спектакль на Бронной — «Директор театра» по пьесе Игнатия Дворецкого. Современный текст подхватывал темы, звучавшие в «Буре» — но в жестких, безнадежных, без права на гармонию интонациях.

С Игнатием Дворецким у Анатолия Эфроса задолго до премьеры «Директора театра» сложился необычный творческий союз. Дворецкий в прозе и пьесах писал про заводы, строителей гидроэлектростанций, жителей Сибири. Но именно Дворецкий оказался близок Эфросу своей способностью в бытовых и социальных сюжетах видеть драму человеческих отношений. Так было в лучшей пьесе Дворецкого «Человек со стороны», которую Эфрос поставил в Театре на Малой Бронной в 1971 году с Анатолием Грачёвым в роли руководителя завода. В спектакле по пьесе Дворецкого «Веранда в лесу» (1978) Эфрос подчеркивал не социальные темы (экология, защита леса), а родство этого текста с чеховскими «Тремя сестрами» и коллизии судьбы главного героя (в исполнении Станислава Любшина). После премьеры «Директора театра» в прессе отмечали, что на этот раз Дворецкий и Эфрос рассказали зрителям о самом близком и понятном им в традиционной для той эпохи производственной драме — о театре (фото 5).

По сюжету режиссер Олег Вознесенский переживает творческий и личный кризис. Он работает над текстом талантливого современного автора под названием «Хрустальный завод», но премьера постоянно откладывается. Репетиции не вдохновляют, Вознесенский ездит по съемкам и фестивалям, лишь бы не оставаться наедине с собой, лишь бы не репетировать всерьез. В этот трудный момент его не окружают враги, завистники или безжалостные чиновники. Напротив, в театре появился новый директор Чимендеев, который готов оградить режиссера от каких-либо административных и бытовых забот, лишь бы он работал. Это подозрительно правильный директор, который говорит о том, что режиссер «помогает правильно увидеть жизнь», поэтому его надо поддерживать. И даже его супруга, актриса Чудакова, у которой роман с осветителем Окуневым, лучшим другом Вознесенского, на самом деле сочувствует ему. По авторской ремарке, проходит четыре года, пьеса «Хрустальный завод» так и не поставлена, с идеальным директором отношения испорчены, но он все еще пытается подействовать на режиссера. Но Вознесенский ускользает от забот и нравоучений и неожиданно гибнет в автокатастрофе. Хотя финал написан так, что до конца непонятно, умер ли на самом деле режиссер или разыграл своих коллег и близких. Драматург наделил его говорящей фамилией — Вознесенский.



Фото 5. Сцена из спектакля «Директор театра». Театр на Малой Бронной, 1984. Чимендеев — народный артист СССР Леонид Броневоу, Вознесенский — народный артист РСФСР Николай Волков, Свитич — народная артистка РФ Анна Антоненко-Луконина. Фото из архива Театра на Бронной / A scene from the performance "The Director of the Theatre". Theatre on Malaya Bronnaya, 1984. Chimendeev — Leonid Bronevoy, Voznesensky — Nikolai Volkov, Svitich-Anna Antonenko-Lukonina. Photo from the Bronnaya Theatre archive

Олега Вознесенского играл Николай Волков, главный артист Эфроса в Театре на Малой Бронной и на тот момент — его альтер эго, лирический герой. Вдова Николая Волкова, театровед и педагог Вера Волкова вспоминает, что этот спектакль воспринимался зрителями как абсолютная исповедь режиссера, автобиографическая история¹⁰. К 1984 году конфликт Эфроса с коллективом Театра на Малой Бронной дошел до предела, работать в этой атмосфере

было уже невозможно. Наталья Крымова писала: «Спектакль "Директор театра" был последним на Бронной. Он был поставлен в период абсолютно разладившихся человеческих отношений и полного исчезновения взаимопонимания. А также торжества директора (Когана), одержимого одной идеей, от искусства абсолютно далекой, — держать власть в своих руках»¹¹ (фото 6).

Судьба Олега Вознесенского, который утратил интерес к жизни, смысл творчества, была страхом, предостережением Эфроса самому себе, воспоминанием о спектакле 1965 года «Снимается кино». «Директор театра» — это тоже рефлексия на тему «8 1/2» Феллини, а пьеса «Хрустальный завод» — тот самый фильм героя Марчелло Мастоаянни,

¹⁰ Из личного разговора автора статьи с В. Волковой.

¹¹ Крымова Н. А. // Коржель М. Наша маленькая жизнь. Памяти Натальи Крымовой [электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/67/memory-of-profession-67/nasha-malenkaya-zhizn> (дата обращения: 21.08.2025).

который не суждено снять никогда. Только повзрослели и сам герой, и режиссер — Эфрос. В своих книгах он почти не писал о «Директоре театра», нет подробного разбора этой пьесы. Только один раз, уже после ухода в Театр на Таганке, сдержанно и горько заметил: «“Директор театра” уже не идет. Это был мой последний спектакль на Малой Бронной. Я его очень любил» [9, с. 359].

Пьеса переполнена приметами времени и бытовыми подробностями. Герои упоминают то ВТО (Всероссийское театральное общество), то Театр на Таганке и театральные фестивали. Костюмы у героев — современные, повседневные, что заметно по немногочисленным фотографиям. При этом Эфрос и художник Дмитрий Крымов переместили всю историю в абсолютно условное пространство. На темной сцене медленно перемещались матерчатые падуго. Они двигались одна за другой к белому квадрату, который располагался в глубине сцены и был прикрыт черной занавеской. Вместе с игрой света все это создавало особый ритм спектакля. На эскизе Крымова, который хранится в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации, видно, что эти падуго напоминали театральные занавес. Судя по всему, на сцене не было никаких красок, никаких ярких пятен — черно-белый спектакль (фото 7).

Действие в пьесе Дворецкого не линейно, и ритм, создаваемый движением декораций и света, соответствовал рвущемуся действию. Все эпизоды словно всплывали в сознании режиссера Олега Вознесенского. «Основная материя здесь — свет. Он бежит впереди героев, прокладывая им дорогу, ложится под ноги, тихо появляется за спиной, прячется в кулисах, касается волос — свет живет своей, прихотливой осмысленной, но равнодушной к нашим усилиям жизнью», — писала критик Елена Давыдова [8, с. 395].

В спектаклях «Снимается кино», «Чайка» и «Мольер» помимо борьбы, которая разворачивалась в душе главного героя, все же был обозначен некий внешний конфликт, который мешал художнику творить. Здесь же директор театра в исполнении Леонида Броневого искренне пытался помочь Вознесенскому,

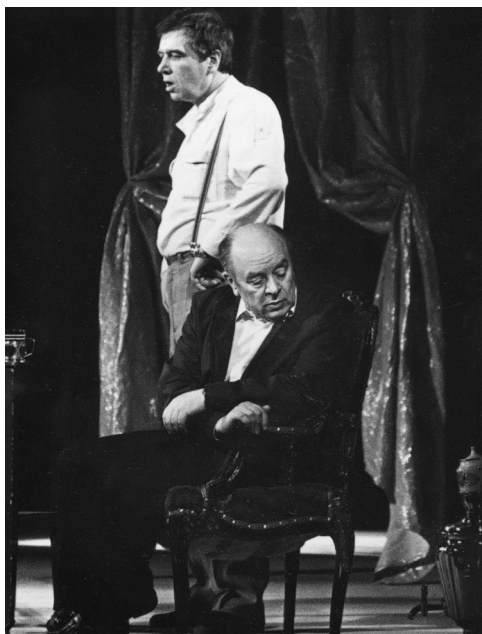


Фото 6. Сцена из спектакля «Директор театра». Театр на Малой Бронной, 1984. Вознесенский — народный артист РСФСР Николай Волков, Чимендеев — народный артист СССР Леонид Броневоу. Фото из архива Театра на Бронной / A scene from the performance “The Director of the Theatre”. Theatre on Malaya Bronnaya, 1984. Voznesensky — Nikolai Volkov, Chimendeev — Leonid Bronevoy. Photo from the Bronnaya Theatre archive

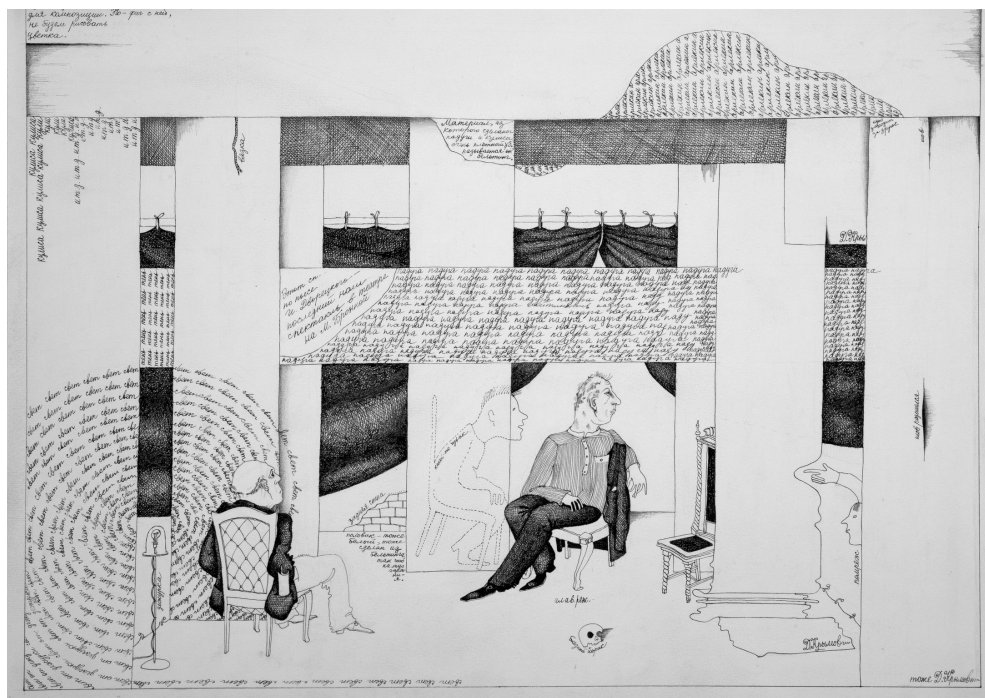


Фото 7. Эскиз декорации Дмитрия Крымова к спектаклю «Директор театра». Театр на Малой Бронной, 1984. Фото из коллекции Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства / Dmitry Krymov's design sketch for the performance "The Theatre Director". Malaya Bronnaya Theatre, 1984. Photo from the collection of the St. Petersburg Museum of Theatre and Music Art

но совершенно безрезультатно. Николай Волков играл тень человека, воспоминание о жизни. Мучительная рефлексия его Вознесенского, постепенное ускользание от других персонажей становились главным сюжетом спектакля. «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», — писала Марина Зайонц [8, с. 312]. Трагедия крылась во внутренней опустошенности и бессилии талантливого режиссера, на сцене был представлен «крестный путь художника»¹². Очевидно, что «Директор театра» — высшая точка совместной работы Эфроса и Волкова. Сам Николай Волков вспоминал об этой роли: «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

12 Щербаков К. Люди на сцене // Литературная газета. 1984. 16 мая. С. 8.

ключ к этой роли, мне было интересно ее играть и мне даже кажется, что она у меня получилась» [8, с. 94]. Скепсис, ирония, даже грубость режиссера Вознесенского скрывали его внутреннюю боль (фото 8).

Ольга Яковлева играла главную актрису Олега Вознесенского и его супругу. Представление о даровании художника и артистки, как и в «Чайке», как и в «Мольере», давал прием театра в театре. Зрители словно подглядывали за репетицией ибсеновского «Кукольного дома». И эти несколько мгновений создавали атмосферу чуда, рождения истины. Было очевидно: Вознесенский — действительно большой режиссер. Страшным откровением, вероятно, звучал монолог героини, которая обвиняет режиссера Вознесенского в том, что, пока он ездит по съемкам и фестивалям, ее жизнь проходит — Джульетту играть уже нельзя, скоро и Анна Каренина будет неуместна: «Думаешь о нас? Зачем собрал нас? Верили, как в Христа. Ведь было время, репетировали днем и ночью. Днем и ночью! Куда все ушло, Олег?» (фото 9).

Бесконечно важна музыкальная партитура этого спектакля, о которой, к сожалению, мало известно. Марина Зайонц писала, что в спектакле звучали песни Жака Бреля, которые создавали атмосферу творческого поиска, ностальгии, нежности. К тому же это один из самых любимых исполнителей Эфроса, о чем он даже упоминал в своей книге: «Есть имена божественные для меня. Я думаю: Боже мой, в течение двадцати лет человек радуется мир своим творчеством. Можно находиться в Сахаре и ехать с незнакомым человеком, плохо понимать его язык, но вот речь заходит о ком-либо из таких людей, и вы уже не только нашли общий язык — вы почувствовали точку опоры. В Японии я услышал однажды по радио, как поет уже, к сожалению, ушедший от нас Жак Брель. Дома я всегда любил его слушать. “О, Жак Брель!” — сказал японец и принес мне на завтра кассету с его песнями. И я снова услышал замечательную песню, которая начиналась словами “Не покидай меня...”»¹³ [5, с. 76].

В библиографии этого спектакля есть и отрицательные рецензии, авторам казалось, что спектакль рассыпался и не воспринимался целостно. Интересно, что одни из лучших статей были написаны уже после смерти Эфроса — это тексты Марины Зайонц и Елены Давыдовой, опубликованные в сборнике «Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания, статьи» [8]. Когда судьба самого Эфроса была прервана, досложился и сюжет этой «нецелостной» постановки.

В 1984 году Эфрос ушел из Театра на Малой Бронной, 13 января 1987 года он умер. Спустя год в ГМИИ им. А. С. Пушкина вновь проходили «Декабрьские вечера», и в программу включили «Бурю» Эфроса, посвятив показ памяти режиссера (фото 10).

Перед началом вступительное слово говорил шекспировед Александр Аникст, который предупредил, что зрители увидят сейчас «Бурю» не Шекспира, но Эфроса: «Эфрос был откровенно субъективен. Он хотел, чтобы мы видели вещи его глазами, а взгляд у него был необычный, ни на что не похожий, эфросовский. Так же, как Булгаков создал своего Мольера, не такого, каким он был на самом деле, а вложив

13 Именно эта песня Бреля звучала в спектакле Дмитрия Крымова «Все тут» (2020) в театре «Школа современной пьесы», который он посвятил своим родителям — Анатолию Эфросу и Наталье Крымовой.



Фото 8. Сцена из спектакля «Директор театра». Театр на Малой Бронной, 1984. Чимендеев — народный артист СССР Леонид Броневои, Чудакова — народная артистка РФ Ольга Яковлева, Вознесенский — народный артист РСФСР Николай Волков. Фото из архива Театра на Бронной / A scene from the performance "The Director of the Theatre". Theatre on Malaya Bronnaya, 1984. Chimendeev — Leonid Bronevoy, Chudakova — Olga Yakovleva, Voznesensky — Nikolai Volkov. Photo from the Bronnaya Theatre archive



Фото 9. Сцена из спектакля «Директор театра». Театр на Малой Бронной, 1984. Чудакова — народная артистка РФ Ольга Яковлева. Фото из архива Театра на Бронной / A scene from the performance "The Director of the Theatre". Theatre on Malaya Bronnaya, 1984. Chudakova — Olga Yakovleva. Photo from the Bronnaya Theatre archive

в него собственную тяжелую биографию, так Эфрос вкладывал в каждую постановку себя, то, что волновало его в тот или иной момент его жизни. Шекспир, Чехов, Тургенев, Достоевский, советские драматурги представляли на его сцене в неповторимом эфросовском виде» [3, с. 10] (фото 11–12).

В отличие от первого показа, спектакль 1988 года сохранился в записи, и, судя по всему, он полностью повторял придуманную Эфросом в 1983 году композицию. Просперо и Ариэля все так же играла Анастасия Вертинская, только уже не в черной одежде, а в современном джинсовом костюме и с распущенными волосами. Во время финальной арии камера крупно показывает лица артистов. Они плачут. И смотрят на портрет Мастера, который стоит в углу сцены, — их Просперо. Эфрос.

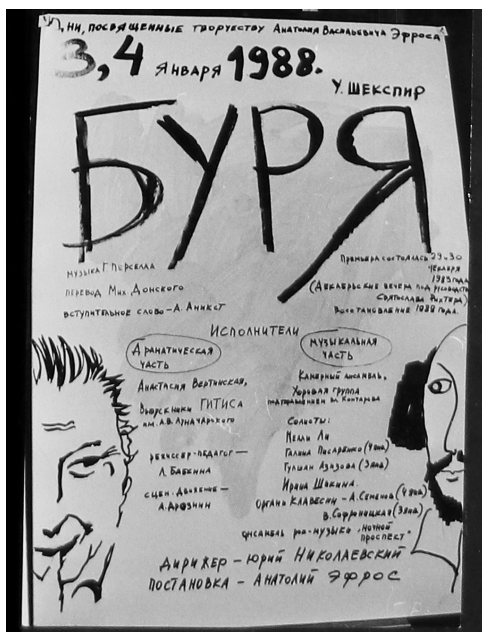


Фото 10. Афиша спектакля «Буря». ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1988. Фото из архива ГМИИ им. А. С. Пушкина. Коллекция 39. Д. 82. Л. 24. / A scene from the performance “The Tempest”. Pushkin State Museum of Fine Arts, 1988. Photo from the Pushkin State Museum of Fine Arts archive. Collection 39. С. 82. L. 24

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Степанова А. А. Семья, детство, ранняя юность. Материалы к биографии А. В. Эфроса // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 79–91. DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-79-90.
2. 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. DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-47-62.
3. Аникст А. Реквием Анатолию Эфросу / публ. и предисл. Т. Шах-Азизовой // Экран и сцена. 1991. № 2. С. 10.
4. Казьмина А. О. Усилие быть человеком. Образ художника в спектаклях Анатолия Эфроса // Вопросы театра. Prosaenium. 2024. № 1–2. С. 298–315.
5. Эфрос А. Избранные произведения: в 4 т. Т. 3. Продолжение театрального романа. М.: Фонд «Русский театр»; Парнас, 1993. — 431 с.
6. Эфрос А. Избранные произведения: в 4 т. Т. 2. Профессия: режиссер. М.: Фонд «Русский театр»; Парнас, 1993. — 368 с.
7. Юхананов Б. Уникальный курс // По направлению к Школе. М.: МИР, 1998. С. 134–159.
8. Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания, статьи / сост. М. Зайонц. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 462 с.
9. Эфрос А. Избранные произведения: в 4 т. Т. 4. Книга четвертая. М.: Фонд «Русский театр»; Парнас, 1993. — 432 с.
10. Макарова И. И. К вопросу о модернизации ГМИИ им. А. С. Пушкина // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2010. № 15 (58). С. 283–287.



Фото 11. Сцена из спектакля «Буря». ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1988. Просперо — народная артистка РСФСР Анастасия Вертинская. Фото из архива ГМИИ им. А. С. Пушкина. Коллекция 39. Д. 82. Л. 7 / A scene from the performance "The Tempest". Pushkin State Museum of Fine Arts, 1988. Prospero — Anastasia Vertinskaya. Photo from the Pushkin State Museum of Fine Arts archive. Collection 39. С. 82. L. 7



Фото 12. Сцена из спектакля «Буря». ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1988. Просперо — народная артистка РСФСР Анастасия Вертинская. Фото из архива ГМИИ им. А. С. Пушкина. Коллекция 39. Д. 82. Л. 7 / A scene from the performance "The Tempest". Pushkin State Museum of Fine Arts, 1988. Prospero — Anastasia Vertinskaya. Photo from the Pushkin State Museum of Fine Arts archive. Collection 39. С. 82. L. 7

1. Stepanova A. A. *Semija, detstvo, rannaja 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. DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-79-90.
2. Stepanova A. A. *A. V. Efros i teatr rubezha 1930-kh — nachala 1940-kh godov: rannie teatralnye vpechatlenija* [A. V. Efros and Theatre at the Turn of the 1930–1940s: Early Theatre Impressions]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1, pp. 47–62. DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-47-62.
3. Anikst A. *Rekvjem Anatoliju Efrosu* [Requiem for Anatoly Efros]. Publ. by T. Shakh-Azizova. *Ekran i stsena*. 1991, no. 2, p. 10.
4. Kazmina A. O. *Usilije byt' chelovekom. Obraz khudozhnika v spektakljakh Anatolija Efrosa* [The Effort to Be Human. The Image of the Artist in Anatoly Efros's Performances]. *Voprosy teatra. Proscenium [Problems of the Theatre]*. 2024, no. 1–2, pp. 298–315.
5. Efros A. V. *Izbrannye proizvedenija: v 4 t. T. 3. Prodolzhenie teatralnogo romana* [Collected Works in 4 vols. Vol. 3. Continuation of the Theatrical Novel]. Moscow: Fond "Russkij teatr"; Parnas, 1993. 431 p.
6. Efros A. V. *Izbrannye proizvedenija: v 4 t. T. 2. Professija: rezhisser* [Collected Works in 4 vols. Vol. 2. Profession: The Director] Moscow: Fond "Russkij teatr"; Parnas, 1993. 368 p.
7. Yukhananov B. *Unikalnyj kurs* [Unique Course]. In: *Po napravleniju k Shkole [Towards the School]*. Moscow: MIR, 1998, pp. 134–159.
8. *Teatr Anatolija Efrosa: Vospominanija, statji* [Theatre of Anatoly Efros: Memoirs, Articles]. Comp. by M. Zayonts. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 462 p.
9. Efros A. V. *Izbrannye proizvedenija: v 4 t. T. 4. Kniga chetvertaja* [Collected Works in 4 vols. Vol. 4. Book Four]. Moscow: Fond "Russkij teatr"; Parnas, 1993. 432 p.
10. Makarova I. I. *K voprosu o modernizatsii GMI im. A. S. Pushkina* [On the Issue of Modernization of the Pushkin State Museum of Fine Arts]. *Vestnik RGGU. Serija "Filosofija. Sotsiologija. Iskusstvovedenije"* [Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "Philosophy. Sociology. Art Criticism"]. 2010, no. 15 (58), pp. 283–287.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Казьмина Анастасия Олеговна — специалист по связям с общественностью Московского художественного театра им. А. П. Чехова.
E-mail: anastasiakazm@mail.ru
ORCID: 0009-0001-7935-0876

ABOUT THE AUTHOR

Anastasia O. Kazmina — Public Relations Specialist of the Moscow Art Theatre named after A. P. Chekhov.
E-mail: anastasiakazm@mail.ru
ORCID: 0009-0001-7935-0876

Статья поступила в редакцию: 10.10.2025

Отредактировано: 02.11.2025

Принята к публикации: 15.11.2025

Received: 10.10.2025

Revised: 02.11.2025

Accepted: 15.11.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Казьмина А. О. *Образ художника в спектаклях Анатолия Эфроса «Буря» и «Директор театра» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 4. С. 174–193.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-174-193
EDN JQKBWE

FOR CITATION

Kazmina A. O. *The Artist's Image in Anatoly Efros's Performances *The Tempest* and *The Theatre Director*. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 4, pp. 174–193.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-174-193
EDN JQKBWE