

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-194-201

EDN MEKGCL

УДК 792.075+378.6:792

Е. С. Кешишева

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

ORCID 0009-0002-6812-4555

Идея нашей собственной вины. Монолог А. В. Бартошевича об Анатолии Эфросе

АННОТАЦИЯ

Публикация представляет монолог театроведа А. В. Бартошевича об Анатолии Эфросе, записанный в 2015 году для документального проекта. Через анализ ключевых постановок режиссера — «Ромео и Джульетты» (1970) Шекспира и «Трех сестер» (1967), открывших трагического и жестокого Чехова, «Отелло» (1976) с темой внутренней вины героя, сострадательной «Женитьбы» (1975) по Гоголю, поздних «Тартюфа» (1981) и «Бури» (1983) с их поисками гармонии и света — раскрывается эволюция творческого метода Эфроса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Анатолий Эфрос, русский театр XX века, психологический театр, Чехов, Шекспир.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-194-201
EDN MEKGCL
УДК 792.075+378.6:792

Elizaveta S. Keshisheva
State Institute of Art Studies,
Moscow, Russia
ORCID 0009-0002-6812-4555

The Idea of Our Own Guilt. A. V. Bartoshevich's Monologue about Anatoly Efros

ABSTRACT

The publication is a monologue written by theatre critic A. V. Bartoshevich about Anatoly Efros, recorded in 2015 for a documentary project. Through the analysis of the director's key productions — Shakespeare's *Romeo and Juliet* (1970) and *The Three Sisters* (1967), which uncovered the tragic and cruel Chekhov, *Othello* (1976) with the theme of the hero's inner guilt, the compassionate *Marriage* (1975) by Gogol, the late *Tartuffe* (1981) and *The Tempest* (1983) with their search for harmony and light, the evolution of Efros' creative method is revealed.

KEYWORDS

Aleksey Bartoshevich, Anatoly Efros, Russian theatre of the 20th century, psychological theatre, Chekhov, Shakespeare.

Этот монолог Алексея Вадимовича Бартошевича об Анатолии Эфросе записан 10 лет назад, в 2015 году, для документального кинопроекта «Под знаком Эфроса». Он публикуется впервые. В то время удалось записать более двух десятков разговоров с актерами, режиссерами, учениками — людьми театра, в чьих жизнях искусство Эфроса имело особенное значение. Съемка, в которой принимал участие Алексей Вадимович, очень отлична от других — я успела задать лишь один вопрос, получив в ответ на него самодостаточный монолог, который не нуждался в модерации, уточнениях, навязанной извне драматургии. Отвечая на вопрос о значении спектаклей Эфроса для людей своего поколения, Алексей Вадимович не только анализирует искусство Эфроса, но и описывает траекторию судьбы режиссера, неотделимую от его художественных поисков.

— Какое значение спектакли Эфроса имели для вашего поколения?

Спектакли Эфроса — часть жизни нашего поколения, часть нашей общей театральной, и не только театральной судьбы. И они до сих пор занимают в нашем сознании, и больше всего — в наших чувствах какое-то очень серьезное, очень большое место.

Поскольку я занимаюсь Шекспиром, то мне приходится смотреть массу шекспировских спектаклей. Уж сколько я видел Ромео и Джульетт, я и передать не могу. И вот, странная история: когда я смотрю «Ромео и Джульетту», где какая-то молодая актриса играет Джульетту (хорошо или плохо — другой вопрос), я все равно не могу отделаться от того, что слышу голос Ольги Яковлевой. Каждую ее интонацию, каждый поворот душевной жизни в ее героине. То есть, даже физически Эфрос и его спектакли, и его актеры присутствуют в каждом из нас.

Я помню одно собрание в Театральном обществе, на котором сам я не был, когда травля Эфроса достигла такого предела, что театральные люди, даже не самые смелые, не могли за него не вступить. И Юрий Александрович Завадский, который был абсолютно лояльным и очень сильно испуганным советской властью человеком, вдруг произнес неожиданную речь¹. Он сказал, что мы, то есть вы, уже убили Мейерхольда, теперь, что же мы хотим — повторить это с Эфросом? Никто не ожидал от него этого. Честно говоря, это очень хорошо его характеризует. Очень понятно, что за этим стоит.

¹ Речь идет о выступлении Ю. Завадского 13 марта 1968 года на Первой научной сессии, посвященной творчеству В. Э. Мейерхольда в ВТО: «... я хочу, чтобы наконец поняли товарищи наши, что мы говорили с позиций абсолютной убежденности в том, что такая судьба, как судьба Мейерхольда, как судьба Пастернака, не должна повториться в нашей жизни, что от нас всех зависит, чтобы это не случилось, от нас всех зависит начать разговор прямо и не ограничиваться закулисными пересудами. Когда я вступал в партию, то не для того вступал, чтобы перед людьми, которых я уважаю, говорить: “Чего изволите?!”. Я хотел бороться, чтобы советское искусство стало мощным и вобрало в себя все лучшее, что оно накопило... И когда сегодня происходит эта печальная история с Эфросом, — это невозможно, нельзя, чтобы так продолжалось, чтобы так было, и надо, чтобы знали те, кому надлежит знать, что это наше убеждение — что Эфрос, если он печален в иных случаях, — ну что же, разве это повод для того, чтобы считать его антисоветским? Я убежден, что Эфрос глубоко советский человек». Говоря о «печальной истории», Завадский имеет в виду ситуацию, сложившуюся вокруг спектакля «Три сестры» 1967 года. 30 мая, менее чем через два месяца после выступления, спектакль А. Эфроса будет снят с репертуара [1, с. 187–188].

Мне так всегда казалось, что, в сущности, Эфрос не был ни диссидентом, ни борцом против советской власти. Он совершенно не был политическим режиссером. Оппозиционером его заставили стать, поскольку душили его так, как не душили никого. Две фигуры стояли рядом, Эфрос и Любимов, но для начальства, для советской власти Любимов был явный противник, явный оппозиционер. Конечно, спектакли Любимова были полны неприятия той жизни, в которой мы существовали, но он был понятен власти, он говорил на том же самом языке, только с обратным знаком. Он был открытым врагом. Эфрос не был никогда никаким политиком.

Для него было по-настоящему важно одно: чтобы ему просто дали какое-то пространство, в котором он мог бы тихо работать, совершенно не занимаясь никакими политическими идеями и никакими политическими бунтами. Но в том-то и дело, что его действительно душили. И душили в очень большой степени, потому что он им был непонятен.

Он был непонятен, он говорил на каком-то совершенно другом языке, на языке того самого утонченного психологического театра, которому всегда призывали официальные власти. Но все равно — это был другой язык и другой смысл. И другое поколение.

Я, к сожалению, не застал его спектакли, поставленные в Центральном детском театре. Но все спектакли, поставленные после этого — в Ленкоме, на Малой Бронной, в других местах, и его фильмы, его телевизионные фильмы — все это мы видели.

Для меня это совершенно замечательный образец настоящего русского, человеческого, сверхутонченного психологически, очень нервного: по-русски глубокого и по-еврейски нервного, искусства. Никто, как Эфрос, не мог передавать трепет живой жизни. Линии его режиссуры избегали геометрической четкости. Они передавали трепет, вибрацию душевной жизни так, как, может быть, никто. Именно поэтому вполне понятно, что Эфрос как никто чувствовал Чехова, как никто его понимал, при том что его Чехов был совершенно не похож на традиционное, доэфросовское представление о Чехове.

Эфрос, как никто другой, создал своего актера — не случайно актеры ходили за ним «хвостиком» и без него жить не могли. Иногда его не принимали, ненавидели, бунтовали против него. Но актеры так прикипали к нему душой, так срастались с его стилем, что не случайно, когда его уволили из Ленкома, лучшие актеры ушли за ним на Малую Бронную². И что это были за актеры, как он умел раскрывать их...

2 После увольнения А. Эфроса из Театра им. Ленинского комсомола, группе из десяти артистов было позволено последовать за режиссером в Московский драматический театр (Театр на Малой Бронной). Выдержка из «Приказа № 57 Управления культуры исполкома московского городского совета депутатов трудящихся» от 15 марта 1967 года: «Направить с 15 марта 1967 г. в Московский драматический театр в порядке перевода из Театра им. Ленинского комсомола артистов Гафта, Дмитриеву, Державину, Дурова, Кириченко, Круглого, Смирнитского, Сайфулина, Ширвиндта, Яковлеву. Основание: просьба режиссера Эфроса». (Приказ № 57 Управления культуры исполкома московского городского совета депутатов трудящихся и личные заявления артистов // РГАЛИ. Ф. 2908. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 4.)

Например, Ольга Яковлева — она была его созданием, творением его рук от начала до конца: от этого трепещущего, как какой-то флажок на ветру, голоса, до того, что она несла с собой, темы ее актерского искусства. Эта тема — уязвимость жизни, красота слабости, красота незащитности.

Совсем другой пример: Александр Ширвиндт, которого все мы до сих пор воспринимаем как актера сугубо комедийного, с его комической меланхолией, с его блистательным владением эстрадой, с его Театром Сатиры, в который он так легко вписался. Но мы-то все помним совсем другого Ширвиндта.

На довольно короткий момент, на момент его сотрудничества с Эфросом в Ленкоме, прежде всего, но и на Бронной тоже, Эфрос открыл Ширвиндта как серьезного, глубокого, я бы даже сказал, трагического актера, что очень странно себе представить теперь, зная теперешнего Ширвиндта — при всем его блеске. Но все-таки это другой блеск, это другое искусство, это другой человек.

Я не могу забыть один жест Ширвиндта — такие вещи запоминаются навсегда, и это очень эфросовский жест. В финале «Ромео и Джульетты», где Ширвиндт играл всего лишь Эскала, на сцену выходил человек с длинными, до пола, рукавами, которые казались сломанными крыльями, которые не могли взлететь — и повисли. Когда Эскал произносил финальный текст пьесы, обращенный к Монтекки и Капулетти: «Сближение ваше сумраком объято...» — он поднимал руку и грозил им.

Это последнее, что оставалось от этого спектакля, вот эта грозящая и вместе с тем — полная безнадежности рука. В ту пору у Эфроса было много чего, только не было никакого оптимизма. Это был, конечно, трагический художник, он передавал трагизм времени и трагизм той жизни, в которой все мы существовали.

Это был печальный художник. Это был больной художник. Это был художник, который в себе сосредоточил боль времени, боль нашего, да не только нашего, поколения.

Когда в Художественном театре в 1940-м году Немирович-Данченко ставил «Три сестры», то в преддверии этого спектакля Павел Александрович Марков, который был тогда завлитом Художественного театра и одним из его идеологов, сказал, что Владимир Иванович хочет поставить Чехова и светлого, и лирического, и жестокого³.

Вот в этом знаменитом мхатовском спектакле был свет, была лирика, но жестокости там не было⁴. И, в сущности, жестокого Чехова, трагического Чехова открыл нам Эфрос.

Тогда произошла ужасная и позорная история, когда лучшие актеры Художественного театра, те самые, которые играли в «Трех сестрах» Немировича-Данченко, пришли на эфросовских «Трех сестер» специально, чтобы раздавить этот спектакль, их позвали специально, чтобы от имени Чехова и Станиславского и художественного театра этот спектакль растоптать. Одна знаменитая актриса

3 Позднее Павел Марков писал об этом спектакле: «Определяющим истоком нового понимания Чехова для него явилась постановка в 1940 году “Трех сестер” Немировичем-Данченко, которая опровергла одно-сторонние представления о Чехове, в особенности как об обаятельном певце сумерек и печали, подчеркнув многозначность и поэтическое начало чеховской драматургии, выстраданную веру в будущее, особый строгий поэтический лиризм, силу этической требовательности и драматизм переживаний» [2, с. 308].

4 Подробнее об истории создания спектакля В. И. Немировича-Данченко см.: [3].

Художественного театра даже выступила на какой-то партийной московской конференции с обличением этого спектакля, которого она как раз не видела⁵.

Это очень печальная история. Вместе с тем, она вполне характерная для времени, когда работал Эфрос. Надо сказать честно, что сам я совсем не сразу принял эфросовский спектакль, поначалу мне казалось, что у этого спектакля какой-то слишком уж безжалостный рисунок. Только со временем для меня стала открываться заключенная в нем трагическая боль, трагическая жестокость, соединенная с состраданием к этим несчастным и обреченным на гибель людям.

Клокотание боли, дрожь сердца были заключены в каждом спектакле Эфроса и были настолько очевидны, что, казалось, вы можете до них пальцем дотронуться. Другая тема его искусства — ужас перед торжествующей безжалостной хамской силой.

Это ощущение ужаса, страха перед непреодолимой хамской мощью, у Эфроса приводило к необходимости противостоять этой силе в душе, заранее зная о неизбежности гибели.

Эфрос искал красоту в дисгармонии, в боли, в сломленности, и находил ее. Вместе с тем, как мне кажется, он скоро стал тяготиться этой дисгармонией, начал искать выходы, искать спасение через свет.

Поисками гармонии были проникнуты его поздние спектакли. «Тартюф»⁶ в Московском Художественном театре — блистательная комедия, идеально гармонически выстроенная. Или, что для меня было особенно существенно, — его «Буря»⁷, поставленная со студентами. Очень важно, что эту надежду, что эту гармонию, этот свет он искал вместе с молодежью, с мальчиками и девочками, которые у него учились здесь, в ГИТИСе, и он их вывел на рихтеровские «Декабрьские вечера», когда они вместе с Анастасией Вертинской и замечательными музыкантами сыграли некоторую композицию по шекспировской «Буре».

Очень важно, что это был один из последних опытов (как, кстати, и у Шекспира) и это был опыт, связанный с поиском разрешения трагических коллизий, которые управляли им на протяжении всей жизни. Поэтому: не только

5 Речь идет о народной артистке СССР Ангелине Иосифовне (Осиповне) Степановой, секретаре партийной организации МХАТа имени Горького, выступившей на Московской городской партийной конференции КПСС. Приводится отрывок из выступления: «Надо помнить, что борьба в области театральных течений — борьба идеологическая. Иногда под видом так называемого новаторства некоторые наши режиссеры ставят спектакли весьма сомнительного звучания. Особенно это относится к прочтению классики. Разумеется, ставить классические пьесы сегодня надо так, чтобы они были близки и понятны современным зрителям. Но при этом нельзя допускать искажения прогрессивных замыслов писателей прошлого. К сожалению, так получилось у режиссера Эфроса, поставившего “Трех сестер”, и у режиссера Захарова, поставившего “Доходное место”». В их спектаклях Чехов перестает быть Чеховым, а Островский — Островским». (Степанова А. И. Ответственность художника // Московская правда. 1968. № 77. 2 апреля. С. 2.)

6 Спектакль «Тартюф» был поставлен А. Эфросом во МХАТе в 1981 году. Записи репетиций спектакля опубликованы в книге: [4].

7 В рамках фестиваля «Декабрьские вечера» А. Эфрос поставил спектакль «Буря» по пьесе У. Шекспира и опере Пёрселла «Зачарованный остров». Премьера состоялась в декабре 1983 года в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

боль, не только метание, не только дисгармония, но и вот эти поздние поиски, последние поиски света — это то, что осталось в нашей душе и в нашей памяти навсегда.

Поколение 60-х годов было склонно противопоставлять себя миру — социальному, реальному, в котором оно существовало. Эта коллизия противостояния коснулась и Эфроса. Но в какой-то момент, как мне кажется, он повернулся к другой идее, к идее нашей собственной вины, он как бы пытался понять, найти истоки драм нашей реальности не только в том, что мы живем в плохом государстве, но и в нас самих.

Это касалось и «Трех сестер», и «Отелло»⁸, поскольку Эфрос очень нетрадиционно отвечал на вопрос, в чем истоки трагедии шекспировского мавра. Этот Отелло до конца, то есть, собственно, до смерти не мог поверить в то, что он достоин счастья. Он только и ждал какого-нибудь удара, измены, предательства. И поэтому, когда ему внушали, что Дездемона ему изменила, он как бы даже облегченно вздыхал, так, будто теперь все встало на свои места. Вот этот поворот к взгляду в наши собственные души, эти поиски причин того, что мы скверно, дурно, лживо живем, в нас самих — это, по-моему, был очень важный для Эфроса ход. Этот ход — не приглашение к суду над нами, это призыв к глубокому и очень человеческому состраданию.

Эфрос — режиссер сострадательный и сострадающий. На этом была построена «Женитьба»⁹, спектакль-история разбитых, несчастных судеб. Этих гоголевских людей было жалко, какими бы они ни были мелкими, малозначительными, их было жалко.

Эта интонация, к сожалению, почти ушла из современной жизни и современной культуры. Еще один важный мотив, присущий театру Эфроса — это поиски надежды по ту сторону отчаяния. Для того, чтобы эту надежду попытаться найти, нужно это отчаяние пережить.

Это два главных урока, которые остались со мной. Я уже не говорю об уроках эстетических, об уроках утонченно-психологического выстраивания спектаклей, это вполне очевидно.

Но для меня эфросовские уроки — это в очень большой степени уроки жизненные, нравственные.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

8 «Отелло» — спектакль, поставленный А. Эфросом в Театре на Малой Бронной в 1976 году.

9 «Женитьба» — спектакль, поставленный А. Эфросом в Театре на Малой Бронной в 1975 году.

1. Эфрос А. В. «Три сестры»: в 2 кн. Кн. 2: Эхо «Трех сестер»: (судьба спектакля): отклики прессы, материалы личного архива, переписка, документы времени, послесловие / сост. Н. Скегина. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. — 334 с.
2. Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 4: Дневник театрального критика: 1930–1976. М.: Искусство, 1977. — 639 с.
3. Шах-Азизова Т. К. Тайна Немировича. Из загадок чеховского театра // Вопросы театра. Proscenium. 2008. № 3/4. С. 274–295.
4. Эфрос А. В. «Тартюф»: в 2 кн. Кн. 1 / сост. Н. Скегина. М.: Московский культурный центр АРТ МИФ, 2012. — 404 с.

REFERENCES

1. Efros A. V. "Tri sestry": v 2 knigakh. Kniga 2: Ekho "Treh sestery": (sudba spektaklja): otkliki pressy, materialy lichnogo arkhiva, perepiska, dokumenty vremeni, poslesloviye [*Three Sisters: In 2 books. Book 2: Echo of "Three Sisters": (The Fate of the Play): Press Reviews, Materials from the Personal Archive, Correspondence, Documents of the Time, Afterword*]. Comp. by N. Skegina. St. Petersburg: Baltiyskie sezony, 2011. 334 p.
2. Markov P. A. O teatre: v 4 t. T. 4: Dnevnik teatralnogo kritika: 1930–1976 [*About the Theatre: in 4 vols. Vol. 4: Diary of a Theatre Critic: 1930–1976*]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 639 p.
3. Shakh-Azizova T. K. Tajna Nemirovicha. Iz zagadok chekhovskogo teatra [*The Secret of Nemirovich. From the Riddles of Chekhov's Theatre*]. *Voprosy Teatra. Proscaenium. [Problems of the Theatre]*. 2008, no. 3/4, p. 274–295.
4. Efros A. V. "Tartuffe": v 2 knigakh. Kniga 1. [*Tartuffe: in 2 books. Book 1*]. Comp. by N. Skegina. Moscow: Moskovskiy kulturnyy tsentr ART MIF, 2012. 404 p.

ОБ АВТОРЕ

Кешишева Елизавета Сергеевна — аспирантка Государственного института искусствознания.

E-mail: elizavetakesh@gmail.com

ORCID 0009-0002-6812-4555

ABOUT THE AUTHOR

Elizaveta S. Keshisheva — postgraduate student at the State Institute of Art Studies.

E-mail: elizavetakesh@gmail.com

ORCID 0009-0002-6812-4555

Статья поступила в редакцию: 21.10.2025

Отредактирована: 05.11.2025

Принята к публикации: 10.11.2025

Received: 21.10.2025

Revised: 05.11.2025

Accepted: 10.11.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Кешишева Е. С. Идея нашей собственной вины. Монолог А. В. Бартошевича об Анатолии Эфросе // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 4. С. 194–201.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-194-201

EDN MEKGCL

FOR CITATION

Keshisheva E. S. The Idea of Our Own Guilt. A. V. Bartoshevich's Monologue about Anatoly Efros. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 4, pp. 194–201.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-194-201

EDN MEKGCL