

ТЕАТР "СОВРЕМЕННОК"

Е. Дорол
О «Современнике»

Вечно живые

Никто

Два цвета

Голый король

Четвертый

Белоснежка и семь гномов

Пятая колонна

Старшая сестра

Двое на качелях

Назначение

Без креста!

Сирано де Бержерак

Всегда в продаже

Оглянись во гневе

Обыкновенная история

Традиционный сбор

Декабристы

Народовольцы

Большевики

На дне

Мастера

Чайка

А. Свободин

Студийные годы



Составитель и редактор — А. П. Свободин
Подбор иллюстраций — Е. И. Котова

Т 29 Театр «Современник»

[Альбом]. Авт. вступит. статьи Е. Я. Дорош. Ред.-сост.
А. П. Свободин. М., «Искусство», 1973.

128 с. с ил.

Театр «Современник» подходит к концу второго десятилетия своего существования. В альбоме читатель найдет статьи, рассказывающие о творческом своеобразии театра. Многочисленные фотографии представят основной репертуар — от первого спектакля «Вечно живые» до «На дне» и удостоенной Государственной премии «Обыкновенной истории». На страницах альбома читатель увидит популярных актеров — О. Табакова, Г. Волчек, Т. Лаврову, И. Квашу, Л. Толмачеву, П. Щербакова и других — во многих ролях, сыгранных ими в «Современнике».

0814-114

Т ————— 63-73
025(01)-73

792С

О «Современнике»¹

В течение двух лет у меня была счастливая возможность в любой из свободных вечеров смотреть какой-нибудь спектакль театра «Современник». Я смотрел их, если говорить о старых спектаклях, не в той последовательности, в какой они в свое время появлялись в репертуаре, а сообразуясь с афишей. До этого я только читал об этом театре да еще слышал по вечерам, когда в начале седьмого часа мне случилось бывать на станции метро «Маяковская», как выстроившиеся по всей лестнице юноши и девушки с надеждой спрашивали мимо идущих: «Нет лишнего билета?..» — причем все понимали, что речь идет о «Современнике».

Конечно, спектакли были разные — одни лучше, другие хуже.

Молодому театру, естественно, далеко до классического совершенства, его спектакли зачастую грешат против гармонии, и все же я осмелюсь сказать, что многие из них прекрасны — скорее всего искренностью чувств и соприкосновенностью с действительностью, с живой жизнью.

Я не могу вот так сразу ответить, почему тот или иной спектакль «Современника» не только волнует своим содержанием, но доставляет эстетическое наслаждение. Я вспоминаю выставку в Манеже и то, как речной пейзаж во вкусе Марке при всем мастерстве исполнения оставлял меня равнодушным, тогда как в Музее имени Пушкина или в Эрмитаже, не помню уж где, я с радостью и волнением смотрел на такую же точно гладкую серую воду, но только написанную самим Марке.

Быть может, дело здесь в том, что искусство — всегда открытие и одновременно естественная потребность поделиться этим своим открытием. В одном случае дымка дождя и река, стиснутая мокрым, поблескивающим камнем, восприняты были художником так, словно все это явилось впервые, тогда как в другом — воображение художника занято было не самой рекой, но тем, как бы изобразить ее в манере прославленного мастера.

¹Фрагменты из статьи «Живое дерево искусства».

Полностью статья опубликована в книге того же названия (М., «Искусство», 1967 г.)

Не будучи особенно сведущим в истории советского театрального искусства, я все же в силу тех преимуществ, какие дает возраст, знаю чуть ли не все спектакли Мейерхольда и Таирова, поставленную Вахтанговым «Принцессу Турандот». И когда я, скажем, вспоминаю «Голого короля» в «Современнике», то не столько даже условность и яркость постановки, сколько по-молодому свободная, почти импровизационная манера исполнения наводит на мысль о знаменитом вахтанговском спектакле. Гувернантка из того же «Голого короля», резко и вдруг останавливающаяся в неестественных позах, вызывает в памяти некоего полосатого иностранца из какой-то постановки Камерного театра, автоматичность и машинизированность которого как бы свидетельствовали его заграничное происхождение. Мне представляется, что имя Мейерхольда витает над лишенной занавеса, дышащей холодом темной сценой с лежащим на кровати героем перед началом спектакля «Двое на качелях» или же над опрокидывающейся дверью, ставшей начальническим столом, и передвигающимися конторскими столами в «Назначении».

Однако в этих и многих других такого же свойства подробностях я вижу не подражательность, но естественное существование молодого театра в большом и многообразном мире искусства, имеющего историю.

«Современник» начал с основного в искусстве — с правды. ... Молодой коллектив, мне думается, потому и отважился назвать себя «Современником», что ощутил главенствующую тенденцию времени — стремление к правде. Отсюда то единодушие, та атмосфера взаимного доверия, какие объединяют здесь сцену и зрительный зал, едва лишь начался спектакль.

В таких случаях, я бы сказал, искусство приобретает память. Последнее едва ли нуждается в подтверждении, однако я могу сослаться на то, что у нас уже немало театров, особенно молодых, где сегодня звучат голоса Станиславского и Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Брехта... Должно быть, самое понятие «правда», если говорить об искусстве, столь велико, что оно вбирает в себя не только действительность, то есть повседневную жизнь, но и все существующее в художнике, вернее, в народе — его историю, традиции, культуру, в том числе и культуру других народов.

Станиславский писал, имея в виду Художественный театр, что он зародился «от зерна щепкинских традиций», признавая первенствующее место на сцене за артистом. Я думаю, что это могли бы повторить все, кто создавал «Современник», с той лишь разницей, что традиции, от зерна которых зародился театр, они называли бы традициями Станиславского.

Уже давно имена его артистов известны многим. Помнится, я еще понятия не имел, как выглядит спектакль, который через несколько минут начнут смотреть люди, теснящиеся в дверях старого театрального здания на площади Маяковского, но уже слышан был о Волчек и Ефремове, о Табакове, Евстигнееве, Лавровой, Кваше... Все говорили об актерах, и это естественно в отношении театра, изображающего живую жизнь, даже если он ставит сказку Евгения Шварца или героическую комедию Ростана.

Актер и зритель здесь не только потому современники, что живут в одно и то же время, но еще и потому, что знают одно и то же и думают одинаково, благодаря чему зритель понимает актера с полуслова, как это бывает обычно между сверстниками, единомышленниками...

В некоторых случаях между актером и зрителем устанавливается прямая, мгновенная связь, которая достигается приемами, я думаю, похожими на те, что употреблялись участниками старинных площадных зрелищ,— театр использует злободневный текст либо придает ему такое звучание. Я бы сказал, грубая злободневность, отзывающаяся поверхностью газетной статейкой, перебранкой в автобусе и штампованной казенной формулировкой, казалось бы, относящаяся к числу тех расхожих слов и понятий, какие известны любому сидящему в зале и никем всерьез не принимаются, даже с целью оспорить их, высмеять, — вся эта, повторяю, примелькавшаяся злоба дня, едва лишь она зазвучит со сцены, в силу одной из непостижимых тайн искусства находит живой отклик в сердцах зрителей, побуждает каждого числить актера своим единомышленником.

Есть некое чудо в том, что все, так сказать, уличное, учрежденческое, о чем как бы и не думаешь, вдруг воспроизводится актером, особенно если это не просто реплика, острота воздействия которой вызвана ее современным, иногда буквально сегодняшним происхождением, но черта характера, пускай намеченная резко, в обыденной жизни обычно не встречающаяся в столь определенном, чистом виде, однако имеющая распространение. Назову для примера Первого министра из «Голого короля».

Евгений Шварц поместил в среду как бы андерсеновских сказок, по мотивам которых написан «Голый король», некоторое подобие атамана Платова, «мужественного старика», как его в согласии с народной легендой сочинил Лесков, с той лишь разницей, что грубоватая откровенность и преданность старого служака у Шварца всего только личина, которая не то что скрывает, а вроде бы украшает беззащитного льстеца и подхалима.

«Ваше величество! — говорит Первый министр. — Вы знаете, что я старик честный, старик прямой. Я прямо говорю правду в глаза, даже если она неприятна... Позвольте вам

сказать прямо, ваше величество... Позвольте мне сказать прямо, грубо, по-стариковски: вы великий человек...».

Прием здесь, казалось бы, предельно обнажен, и едва ли не на одном приеме построена вся роль, однако зрители каждый раз встречают подобного рода заявления Первого министра, обращенные к королю, радостным смехом, сопутствующим узнаванию, имея в виду нечто, быть может, и не похожее внешне, но в существе своем столь же примитивное и бесстыдное.

Вся эта обнаженность, я думаю, нисколько не противостоит традициям Художественного театра, который, как известно, борясь с театральной условностью и утверждая правду, играл свои спектакли таким образом, что создавалось впечатление, будто в комнате убрали четвертую стену и всем явилась настоящая жизнь. Театральщина, по разумению моему, не в одних лишь эффектных жестах и высокопарных речах, с которыми в конце прошлого века повели борьбу художественники, но и в тех натуралистических средствах, с помощью которых создается иллюзия правды, тогда как прямое обращение к зрителю, преувеличения, иначе сказать, откровенная театральность, зрелищность, коль скоро их содержанием становится то, чем живут современники артиста, вводит на подмостки театра самую действительность.

Подобно тому как Станиславский, по завету Щепкина, в поисках средств против наигрыша и штампа, утвердившихся в ту пору на русской сцене, обратился к живой, подлинной жизни,— подобно этому молодые артисты, организовавшие «Современник», я бы сказал, по завету Станиславского, обратились все к тому же единственному во все времена источнику, но уже не против одной лишь ненатуральности, хотя и ее доставало, причем не только в театре, но и в живописи и в литературе, а еще и против мнимой похожести, мнимого реализма.

Внешне, однако, ученики не походят на учителей.

У каждого времени своя эстетика, и художник всегда выражает время, разве что несколько опередив иных из современников, при этом иногда и для некоторых искусств характерно обращение к прошлому, к тем либо другим его периодам, что ни в коем случае нельзя считать простым повторением.

В сегодняшней реалистической русской прозе, по-моему, отчетливо различим девятнадцатый век — традиции Толстого и Чехова, Глеба Успенского, Бунина, причем, как мне представляется, в существе своем, хотя не буквально, явление это близко к тому, о чем по другому поводу писал Ушинский: «Наследуя слово от предков наших, мы наследуем не только средства передавать наши мысли и чувства, но наследуем самые эти мысли и эти чувства».

Примерно так же соотносятся «Современник» и основатели Художественно-общедоступного театра...

При всем том, что в иных спектаклях «Современника» можно встретить скорее маску, нежели характер, что с подмостков его иногда звучат слова, вызванные не столько обстоятельствами, в каких находятся персонажи пьесы, сколько намерением непосредственно обратиться к зрителю,— при всем этом главенствующими в искусстве этого театра следует назвать те приемы, с помощью которых на сцене создается не буффонада и не оратория, но как бы сама жизнь.

И чтобы ничто не мешало увидеть эту жизнь, точнее, главное действующее лицо жизни — человека, театр избегает какой-либо иллюзорности, какой-либо попытки создать на сцене так называемую всамделишность. Правда, при условном оформлении могут быть подлинные подробности — например, вода, полившаяся вдруг во время дождя с потолка мансарды,— благодаря чему подробность как бы укрупняется, словно бы становится материальнее. Однако ощущение достоверности создается прежде всего актером. Актер, я бы сказал, взял на себя многое из того, что в конце прошлого и в начале нынешнего столетия давали зрителю декорации, звук, свет, с максимальной приближенностью к натуре воспроизводившие реальную среду, в какой разворачивается действие. Сколько я могу судить, актеру здесь помогает то обстоятельство, что в его искусстве метод Станиславского и Немировича-Данченко соединился с открытиями по преимуществу режиссерского театра первых советских лет.

Я вовсе не считаю, разумеется, что так обстоит в одном только «Современнике», однако мне представляется, что здесь это выражено в наибольшей степени.

Причина последнего, мне кажется, в том, что «Современник», как заявил однажды от имени коллектива О. Н. Ефремов, считает для себя неперменной обязанностью «обращаться к животрепещущим, центральным проблемам эпохи, говорить со сцены о современных чаяниях». Правда, в этом же видит свое назначение едва ли не каждый советский художник, при всех возможных расхождениях во взгляде на то, какое содержание следует вкладывать в понятия «животрепещущие проблемы» и «современные чаяния». Быть может, впрочем, что и расхождений даже нет, просто у одних эти проблемы и чаяния рассматриваются в некотором отвлечении от повседневности или на материале какой-либо специальной и вследствие этого суженной среды, тогда как другие, и среди них «Современник», извлекают их, исследуя самое течение жизни.

Я думаю, все начинается с того, что представленная на театральных подмостках жизнь, при всей условности сцени-

ческого искусства вообще, с наиболее возможной полнотой совпадает с той жизнью, какая существует за стенами театра. Едва ли при этом нужно оговаривать, что речь идет не о простом копировании жизненного потока, в театре — да и в литературе — невозможном.

Именно натуральность, дыхание самой действительности поразили и восхитили меня при первом знакомстве с «Современником», когда я смотрел здесь «Без креста!».

Я испытывал это чувство и потом, на многих других спектаклях.

В «Старшей сестре» и в «Назначении» я узнавал множество знакомых мне квартир в старых, дореволюционной постройки ленинградских или московских домах, по большей части коммунальных, несколько захламленных, со своим особенным, устоявшимся бытом, я бы даже сказал, жизненным темпом, которые как бы самой здешней атмосферой созданы, потому что все это решительно и вдруг меняется, когда те же люди переезжают в новый, находящийся в новом районе дом,— их быт и уклад и самый воздух с талантом и блеском воспроизведены в спектакле «Всегда в продаже». А «Два цвета» вызвали в памяти те новые небольшие города и поселки с их стандартного типа многоквартирными домами, какие возникли в индустриальные наши десятилетия в некотором отдалении от столиц и крупных промышленных центров, вдоль железных дорог или автомобильных магистралей. Иногда они тяготеют к этим центрам, обычно же имеют собственный центр — строительство либо завод. Население здесь пришлое, преимущественно молодежь, приехавшая из разных областей страны, по большей части из деревни. Быть может, отсутствие сколько-нибудь глубоких связей с местом, где они живут, чувство освобождения от общественного мнения улицы, знающей каждого с детства,— быть может, это и есть коренная причина распространенности хулиганства среди здешних молодых людей, следовательно, образования среды, благоприятной для прямо уже уголовных элементов.

Спектакль, поставленный по непритязательной, однако правдивой пьесе А. Зака и И. Кузнецова, я назвал бы физиологическим очерком, исследованием общественного быта и нравов с вытекающим из него выводом мобилизоваться на борьбу с хулиганством. Такого рода почти газетная оперативность вообще-то не обязательна в искусстве, тем не менее украшает его.

Когда я смотрел «Два цвета», как и «Без креста!» по повести В. Тендрякова — если можно так выразиться, самые демократичные спектакли «Современника»,— я дивился тому, с какой естественностью изображают актеры среду, столь далекую от привычного для них московского теат-

рального круга. Я вспомнил, что мне рассказывали, как перед постановкой «Без креста!» артисты некоторое время жили в колхозе, и подумал, что работе над пьесой Зака и Кузнецова тоже, вероятно, предшествовало знакомство с жизнью подобного поселка, что и к пьесам Володина, можно предположить, театр соответственно готовился.

Художнику всегда требуется знать множество вещей, чтобы не грешить против правды, но всякого рода изучение жизни, даже самое добросовестное и пристальное, как бы заранее предполагает, что художник и предмет, им изучаемый, существуют каждый сам по себе. И если иметь в виду искусство истинно реалистическое, то здесь все сводится к тому, чтобы не столько изучать жизнь, сколько жить ею, что не исключает, конечно, изучения каких-либо специальных ее сторон и подробностей. Я думаю, об этом лучше не скажешь, чем сказал Н. С. Лесков в связи с призывами изучать народ, что в данном случае одно и то же: «Народ просто надо знать, как самую свою жизнь, не штудирова ее, а живучи ею».

Спектакли «Современника» встают в моей памяти галереей современных типов,— я хочу этим сказать лишь только то, что каждый такой тип представляется мне достоверным и что разнообразие их позволяет вообразить если не все, то многие общественные слои и прослойки.

Нина в спектакле «Два цвета», как ее играет Г. Б. Волчек, на мой взгляд, принадлежит к числу тех молодых женщин — «не то барышня, не то баба», сказала об одной из них моя деревенская знакомая,— какие явились в ту пору довольно длительного расстройств колхозных дел, когда мужская часть молодежи, отслужив военную службу, в деревню не возвращалась и девушки оставались без женихов, в результате чего те из них, которые поэнергичнее, завербовавшись, уезжали на большие стройки.

Я смотрел на эту несколько располневшую, как мне думалось, на белых городских булках молодую женщину, чуть неуклюжую от неумения соотносить свои силы с новой средой, не требующей такого их напряжения, какого требует деревенская работа,— я слушал мягкую и грубоватую ее речь, в которой сквозила житейская умудренность, и мне представлялось, как необходимо ей кого-нибудь любить — жалеть, если уж быть точным, потому что именно так называет это чувство народ,— как необходимо приобрести устойчивость, укорениться, чтобы иметь семью. Инстинкт оседлости — крестьянский инстинкт, и прежде всего женский.

Не поручусь, что все это есть в пьесе, однако такой запомнилась мне Нина в исполнении Волчек, и если даже это не совсем так, все равно в ней виден человек пускай не непосредственно, но связанный с той деревенской почвой, на какой по преимуществу выросло современное городское

население страны, в том числе и значительная часть рабочих, и большое количество людей интеллигентного труда, и та весьма многочисленная и разношерстная прослойка, какую составляют всякого рода мелкие хозяйственники и работники так называемой сферы обслуживания.

Я хорошо понимаю, что у каждого рода искусства есть свои особенности и законы, своя технология, о которых может судить лишь специалист, и все же настаиваю на существовании неких общих положений, одинаковых для всех искусств, изображающих человека, почему и отваживаюсь утверждать, что художник, умеющий правдиво рассказать о себе, по мере расширения его знаний о жизни сумеет рассказать и о других людях, если только у него достанет таланта.

И не столько для того, чтобы подтвердить это мое суждение, сколько ради удовольствия вспомнить всю ту, я бы сказал, портретную галерею, которая создана всего лишь несколькими актерами, я приведу некоторые из этих блестящих сыгранных, иногда прямо противоположных ролей.

Старуха Грачиха из «Без креста!» в исполнении Волчек — деревенская вдова, прожившая трудную крестьянскую жизнь, определившую трезвость ее мышления и одновременно религиозность, и мать из комедии А. Володина «Назначение» в том же исполнении — несколько огузневшая и увядшая городская интеллигентка, в сущности еще не старая, однако опустившаяся, дни которой проходят в шатании по квартире, в воспоминаниях об ушедшей молодости и о том, какие интересные, талантливые люди бывали тогда у нее в доме; в мелких ссорах с мужем, тоже опустившимся и к тому же озлобившимся без дела пожилым человеком,— его играет И. В. Кваша.

Волчек играет этих разных женщин не только с редкостной силой достоверностью, но и человечно, мудро, побуждая и сострадать им и задавать множество вопросов о человеке и его жизни среди людей.

Примером точного и тонкого воспроизведения совершенно непохожих характеров и типов можно назвать игру П. И. Щербакова в «Назначении» и в «Без креста!» В первом спектакле он исполняет роль недалекого, физически великоленно развитого молодого инженера, положившего себе жить легко, считаться лишь с собственными интересами, хотя на самом деле он и честен и добр, благодаря чему не выдерживает этого своего решения, отзывается на чужую беду, увлекается работой. А в «Без креста!» Щербаков играет деревенского инвалида — безногого здоровяка, издерганного или, может быть, прикидывающегося таким, готового ради выпивки на любое унижение и только в минуты дикой ярости глядящего человеком.

Имя Н. М. Дорошиной вызывает в памяти образ неразвитой, слезливой, склонной к истерии Катерины из «Без крест-

ста!» — распухшей от беременности жены председателя сельпо, из страха перед родами впадающей в религиозное исступление; и совсем молодой статной девчонки, инженерской дочки Майи Мухиной из драмы Розова «В день свадьбы», чувственной и безнравственной, причем безнравственность ее сказывается не столько даже в распутстве, сколько в отсутствии какого-либо представления о различии между добром и злом, — было бы ей хорошо. На первый взгляд чем-то близка Катерине и особенно Майе секретарша Нюта из «Назначения» — подтянутая и деловитая мешаночка, явно соблазняющая своего молодого начальника, однако Дорошина постепенно показывает, что за избитыми приемами соблазна, за бездумной болтливостью молодой женщины, за ее, казалось бы, практицизмом скрывается трагедия так называемой матери-одиночки, хорошего и глубоко несчастного человека.

А Кваша — уже упоминавшийся мною взлохмаченный и нахохлившийся желчный пенсионер в «Назначении», и Первый министр в «Голом короле», верноподданный, льстивый старик, в условном образе которого есть привнесенные молодым актером вполне реалистические черты не то банщика, не то швейцара, и юный, демобилизованный по ранению солдат в «Вечно живых», слегка обалдевший от тылового тепла, от того, что остался жив, от присутствия молодой женщины и свидания с матерью. Или роли Е. А. Евстигнеева, исполняемые им естественно, свободно, непринужденно, в иных случаях чем-то очень близкие одна к другой, но даже и при этом, благодаря мастерству актера, все же непохожие.

Примером разительного сходства и одновременно непохожести могут служить роли Куропеева и Муровева в «Назначении». Евстигнеев играет их так, что оба они, в сущности, одинаковы во всем, подобно близнецам, но только Куропеев — карьерист, уже достигший следующей, более высокой должности, а сменившему его Муровеву еще предстоит подняться по ведущим к ней ступеням, и это сообщает его облику, при всем сходстве с обликом преуспевающего предшественника, настроенного благодушно и покровительственно, некую нервную озабоченность, голодную, рыскающую подвижность. Иначе сказать, это как бы один тип, но разные характеры.

Король-жених в «Голом короле», написанный, как это всегда бывает в сказке, прямолинейно, определенно, в исполнении Евстигнеева выглядит одновременно ограниченным тупицей и капризным неврастеником, жестоким держимордой и расслабленным неженкой, и вот из совокупности несовместимых как будто черт складывается образ некоего отвлеченного, но реального современного диктатора, пускай и не имеющий прототипа.

Что же до Николая Ивановича Чернова — директора филармонии из «Вечно живых», — то при одном лишь взгляде на этого вкрадчивого немолодого мужчину, сластолюбца, пошляка и вымогателя, представляешь себе его как бы выхваченным из глубокого тыла времен Отечественной войны, куда он был занесен потоком эвакуации, — точность здесь историческая.

Я не могу, разумеется, назвать все роли Евстигнеева, не говоря уже о ролях, сыгранных всей труппой, между тем даже самые маленькие из последних — например Нелли, избалованная, вертлявая девочка, дочь полунинтеллигентных родителей, как ее играет Л. И. Крылова, или сотрудники редакции в исполнении Г. М. Коваленко, Ю. Д. Комарова и В. Ю. Никулина — являют собой, по моему, образцы достоверности и выразительности.

Совершенство художественного произведения обычно объясняют мастерством. Это, конечно, так. И если говорить о мастерстве актера, да и писателя, то оно определяется, я думаю, знанием человека, коего ему предстоит изобразить. А это дается не столько изучением людей, сколько органичностью связей с народом, когда жизнь каждого в то же время и твоя жизнь, — то есть все сводится к лесковскому «живучи ею».

На мой взгляд, художнику здесь прежде всего запрещена избирательность.

Художник — не наградной отдел, где род человеческий известен лишь со стороны доблести и славы своей, и не прокурор, расследующий людские преступления. Художник — это человек, способный понять любого из людей. И чем дальше кто-либо отстоит от него, а он его понимает, как самого себя, тем талантливее, следовательнее, художник.

Это свое толкование природы художника, коль скоро речь о театре, я считаю необходимым распространить на всю труппу, как бы ни разнилась степень одаренности ее участников. Поэтому в приведенных мною примерах, при всей моей благодарности к исполнителям названных ролей, я вижу прежде всего театр «Современник». И если при первом моем знакомстве с театром, когда я смотрел «Без креста!», меня поразила естественность, с какой держатся на сцене молодые столичные артисты, изображающие обитателей далекой северной деревеньки, и я дивился, скажем, той правде, какая сквозит в каждом жесте В. Н. Сергачева, исполняющего роль тракториста Тимофея, неглупого, однако душевно неразвитого, тупеющего от бесцельности своего существования долговязого молодца, то в сатирической фантазии В. Аксенова «Всегда в продаже» меня не столько удивила, сколько восхитила достоверность заведующей буфетом Клары, сыгранной О. П. Табаковым. Это, конечно, было очень смешно и отдавало озорством талант-

ливого актера, настолько свободно ощущающего себя в своем искусстве, что ему, сыгравшему немало разнообразнейших ролей, ничего не стоит представить нам еще и примелькавшуюся нагловатую бабенку в белой куртке, с грубо накрашенным ртом и вишневыми ногтями. За всем тем здесь было еще одно, несколько неожиданное, свидетельство не то чтобы проникновения театра в так называемую гущу жизни, а просто-таки неотделимости его от нее, вплоть до любой, пускай незначительной подробности.

Впоследствии, все ближе знакомясь с театром, особенно же после «Вечно живых», вернее, Ефремова в роли Федора Ивановича Бороздина, я понял, что молодые артисты гордятся своей принадлежностью к великой русской интеллигенции и что, быть может, самое название «Современник» должно не только напоминать о связях театра с сегодняшним днем, но еще и наводить на мысль о знаменитом, основанном Пушкиным журнале.

Именно Бороздин, а не история о том, как неопытная, безвольная Вероника, изменив ушедшему на фронт Борису, вышла замуж за его брата Марка, начавшего вскоре ей изменять,— именно этот чеховский доктор с бородкой, каким его играет Ефремов, земец, хотя по возрасту он, конечно же, врач советского времени, определил содержание спектакля.

На мой взгляд, Ефремов явил некое чудо, соединив в одном лице черты нашего современника с чертами его предка, и при этом не только не погрешил против правды, а лишь усилил ее, я бы сказал, одухотворил.

Всякий раз, когда на сцене появлялся этот высокий, сухощавый, седеющий врач, прямой и в то же время деликатный, решительный, каким и должен быть врач, и одновременно мягкий, вероятно, застенчивый, весьма обиденный, заурядный и вместе с тем, я не побоюсь этого сказать, возвышенный,— всякий раз, когда появлялся ефремовский Бороздин, становилось словно бы светлее, устанавливалась атмосфера человечности, вспоминались известные чеховские слова об интеллигенции:

«Все мы народ и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное».

Мне думается, с таким ощущением работает «Современник».

В этом он традиционен, но в этом же проявляется сегодня и его современность.

Традиционно, например, для русского искусства сострадать униженному и оскорбленному, как это делает Л. М. Толмачева в роли деревенской потаскушки Агнии из «Без креста!» и особенно в «Двое на качелях» У. Гибсона, где она, на редкость естественно сыграв немного смешную, вульгарную Гитель Моска, показала вместе с тем глубокую поря-

дочность и душевную чистоту этой маленькой, жалкой, большой уличной девчонки.

Но разве не трогает нас, современников, человечность!

В этом же смысле традиционен и современен М. М. Козаков, внушающий нам ненависть к циничному хлыщу Евгению Кисточкину из «Всегда в продаже» и заставляющий полюбить уродливого, но благородного Сирано.

Последнее можно бы посчитать старомодным, если бы не то обстоятельство, что шестьсот или семьсот молодых людей встречают неистовыми рукоплесканиями страстные моноло- го- влюбленного и нелюбимого поэта.

Козаков играет прежде всего поэта — вольнодумца и поборника справедливости, нищего, но отвергающего покровительство власть имущих, мечтателя, остролова, человека легендарной отваги, готового драться с сотней наемных убийц, обращающего их в бегство, и человека болезненно застенчивого, способного смешаться при встрече с любимой.

Стихи, с которыми Сирано обращается к любимой женщине,— темпераментные и нежные, смятенные, печальные, рвущиеся наружу, теснясь и сминая строфу,— наводят на мысль о Пастернаке — «Когда любит поэт, влюбляется бог неприкаянный», о Маяковском — «Скоро криком издерется рот».

При всей условности сюжета, отдающего мелодрамой, именно в сфере вечных чувств — любви, дружбы, верности — театр и исполнитель заглавной роли добились успеха. «Сирано де Бержерак» — героическая комедия, но героика спектакля не там, где эффектно взлетают плащи и лихо скрещиваются шпаги. Героичен Сирано прежде всего самоотверженностью, постоянством, решимостью защитить слабого и сказать правду в лицо сильному.

Значительными спектаклями «Современника» мне представляются «Старшая сестра» и «Назначение». Старшая сестра в исполнении Толмачевой — серенькая, как это сперва кажется, давно забывшая о себе думать девушка, озабоченная воспитанием младшей сестры, ее устройством в театральную школу, материальными тяготами,— подобно Золушке, преобразается вдруг в красивую и талантливую молодую женщину. И я не только верю в реальность этого преобразования, но и проникаюсь убеждением, что поверхность и себялюбие несовместимы с талантом, что основой истинного искусства служат самоотверженность, самозабвенность. Точно так же и в «Назначении» — деликатный и мягкий ефремовский Лямин, обыкновенный, как он говорит о себе, рядовой студент в прошлом, рядовой инженер в настоящем, когда он приходит к мысли, что от того, кто будет руководить учреждением, он или Муровеев, зависят судьбы людей, и не только его подчиненных, но и многих

других, потому что разумное, научное планирование находится в прямой связи с материальным уровнем жизни,—этот как будто бы нерешительный человек обретает решительность, волю, и мы видим в нем того самого интеллигента, который, как еще Чехов писал, «честно мыслит, чувствует и умеет работать»...

Мне приходилось слышать, будто «Современник» утратил прежнюю остроту, и я догадывался, что у людей, утверждающих это, вся сложность отношений человека к искусству сведена к восклицанию: «Вот дают!» Говорили еще, что «Современник» старомоден, иначе сказать, остается верен традиции, признающей за артистом первенствующее место на сцене.

Но вот театр показал инсценированную Розовым «Обыкновенную историю» И. А. Гончарова в постановке Галины Волчек, и снова заявил себя все тем же «Современником», остро чувствующим сегодняшний день и свою преемственную связь с историей русской культуры.

Пока спектакль не начинался, я разглядывал наивно написанный задник с фамильными портретами в овальных рамах на бревенчатой стене и открытым окном, в котором видна молодница в сарафане, ведущая в поводу лошадей. В провинциальной наивности, с какой все это было исполнено, мне вообразился доморощенный дворовый художник помещиков Адуевых, а молодница с двумя лошадьми напомнила известную картину Венецианова.

Петербургские сцены разыгрывались на высокой, устроенной покоем площадке со ступенями в ее концах, напоминающей гранитную набережную, и на установленной между стенами этого сооружения вращающейся конструкции с архитектурными мотивами в стиле николаевского ампира. Это выглядело чрезвычайно современно и несколько не походило на стилизацию, скорее, было воспоминанием о прошлом, как и чуть архаичная на слух гончаровская речь, взволновавшая, однако, своим содержанием. В последнем, я думаю, вся суть.

Оформление «Обыкновенной истории» и особенно режиссура спектакля, отвечающая требованиям сегодняшней эстетики, использующие возможности современного режиссерского театра,— всего лишь средства к тому, чтобы актеры с наибольшей правдой воспроизвели человеческие характеры.

На мой взгляд, талантливо придуманный режиссером ритмический фон, состоящий из машинизированных движений чиновников и как бы символизирующий петербургскую бюрократию, хорош только в той мере, в какой он помогает понять характеры и судьбы молодого Александра Адуева, его дяди Петра Ивановича и жены последнего Елизаветы Александровны.

И пускай это считается старомодным, однако главное в спектакле — реалистическое искусство Табакова, Козакова и Толмачевой, исполняющих соответственно названные роли, великое искусство актера, заставляющее нас в течение нескольких часов жить одной жизнью с некими вымышленными людьми и одновременно размышлять о себе и своем времени.

Верность театра избранным им для себя принципам побуждает вспомнить, что искусство, подобно дереву, живет своими связями с питающей его корнями почвой.

В трилогии «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» театр, мне думается, взял на себя труд историка и публициста, не заказанный, впрочем, искусству, исследовал сто лет русской общественной жизни в самых значительных ее узлах. К решению этой своей задачи он привлек драматургов Л. Зорина, А. Свободина и М. Шатрова, направив их усилия по единому, в театре создававшемуся плану.

В те вечера, когда шла трилогия, вспоминалось традиционное для России уподобление театра университетской аудитории, и не столько потому, что спектакли, созданные на основе исторических документов, знакомили с подлинными событиями и выдающимися деятелями отечественной истории, сколько из-за того, что они задавали работу мысли.

Продолжая сложившуюся еще во времена Щепкина традицию, театр остается сугубо современным, и не оттого, разумеется, что дивит нас какими-либо театральными приемами, хотя, замечу попутно, сложность и вместе с тем слаженность режиссуры «Народовольцев» и аскетическая в своей обыденности постановка «Большевиков» представляются мне блестящими достижениями сегодняшнего театра,— современность трилогии в ее обращении к истории, с каждым годом интересующей все большее число людей, к тем коренным проблемам человеческого бытия, решить которые можно лишь обратившись к историческому опыту. На одиннадцатом году существования «Современник» коснулся исторических судеб народа, что свидетельствует о глубоком проникновении в родную почву корневой живого быстрорастущего дерева, да простятся мне эти несколько торжественные, однако исполненные убеждения в их справедливости слова.

Вечно живые

Повести за собой артистическую молодежь, поставить перед ней большую жизненную и творческую цель — вот настоящая проба для режиссера по призванию, а не по должности, потому что режиссер — это прежде всего инициатор, вожак, художник, умеющий увлечь актеров. Очевидно, этими качествами обладает Олег Ефремов, потому что ему удалось сделать то, чего давно никто не делал. Вместе со своими товарищами он создал Студию молодых актеров, выступившую перед москвичами со спектаклем «Вечно живые».

В. Розов обращает наше внимание к внутреннему миру человека. Он никого не поучает, но нравственный пафос — главное в его пьесах. Конечно, этим он и привлек О. Ефремова и его товарищей...

В игре О. Ефремова, исполняющего роль Бориса, есть та внутренняя техника, которая позволяет актеру быть красноречивым и до конца понятным даже там, где автор намеренно делает его немногословным. Много актерских находок, настоящих «блесток» в других ролях... Вот Е. Евстигнеев играет трижды знакомую роль ловкача, пройдохи, администратора филармонии Чернова. Казалось бы, все сказано, все сыграно в такого же рода ролях. Но ведь у Евстигнеева это не «роль», а живой человек с точно выписанным характером. Или, скажем «женщина-вампир» Монастырская (А. Елисеева), или спекулянтка Ньюра (Г. Волчек), или трусливый эгоист Марк (Г. Печников). Как превосходно развито у них чувство «портретной точности»! Рядом чудесная непосредственность студентов С. Мизери (Вероника), О. Табакова, Е. Миллиоти, наверно, впервые вышедших на большую сцену и все-таки превосходно и точно ощущающих природу пьесы.

Но мы сказали бы неправду молодому коллективу, если бы стали утверждать, что задача уже выполнена им полностью. Но, однако, студия молодых актеров начала свой путь!



Я. Варшавский. «В добрый путь».
«Вечерняя Москва», 1957, 16 апреля

И. Кваша — Володя

О. Ефремов — Бороздин,
Л. Толмачева — Ирина
→





С. Мизери — Вероника,
О. Ефремов — Борис



О. Ефремов — Борздин

Г. Волчек — Нюрка

8 и 9
апреля

В ПОМЕЩЕНИИ
МХАТ

8 и 9
апреля

СТУДИЯ МОЛОДЫХ АКТЕРОВ

ПРЕМЬЕРА

В. РОЗОВ

ВЕЧНО ЖИВЫЕ

Спектакль в двух действиях, 114 режиссерских
и 100 режиссерских

— М. Н. Димен	— В. Н. Стрелач
— Л. М. Студачева	— Е. Ю. Мельник
— О. Н. Ефремов	— Л. Г. Мельник
— В. И. Толмачева	— А. В. Волчек
— Г. М. Волчек	— А. Г. Волчек
— С. М. Козаков	— Г. В. Волчек
— Г. Д. Степанов	— О. П. Толоцкий
— И. В. Кваша	— А. М. Голубева
— Н. И. Лазарев	— Р. Д. Соловьев
	— Е. А. Ефремова

Режиссер — **О. Н. ЕФРЕМОВ**

Художники — **Л. В. БАТУРИН, Д. Ф. ЛАЗАРЕВ**

Композитор — **Р. М. КОЗАН** Дирижер — **С. Л. ГЕРМАНОВ**

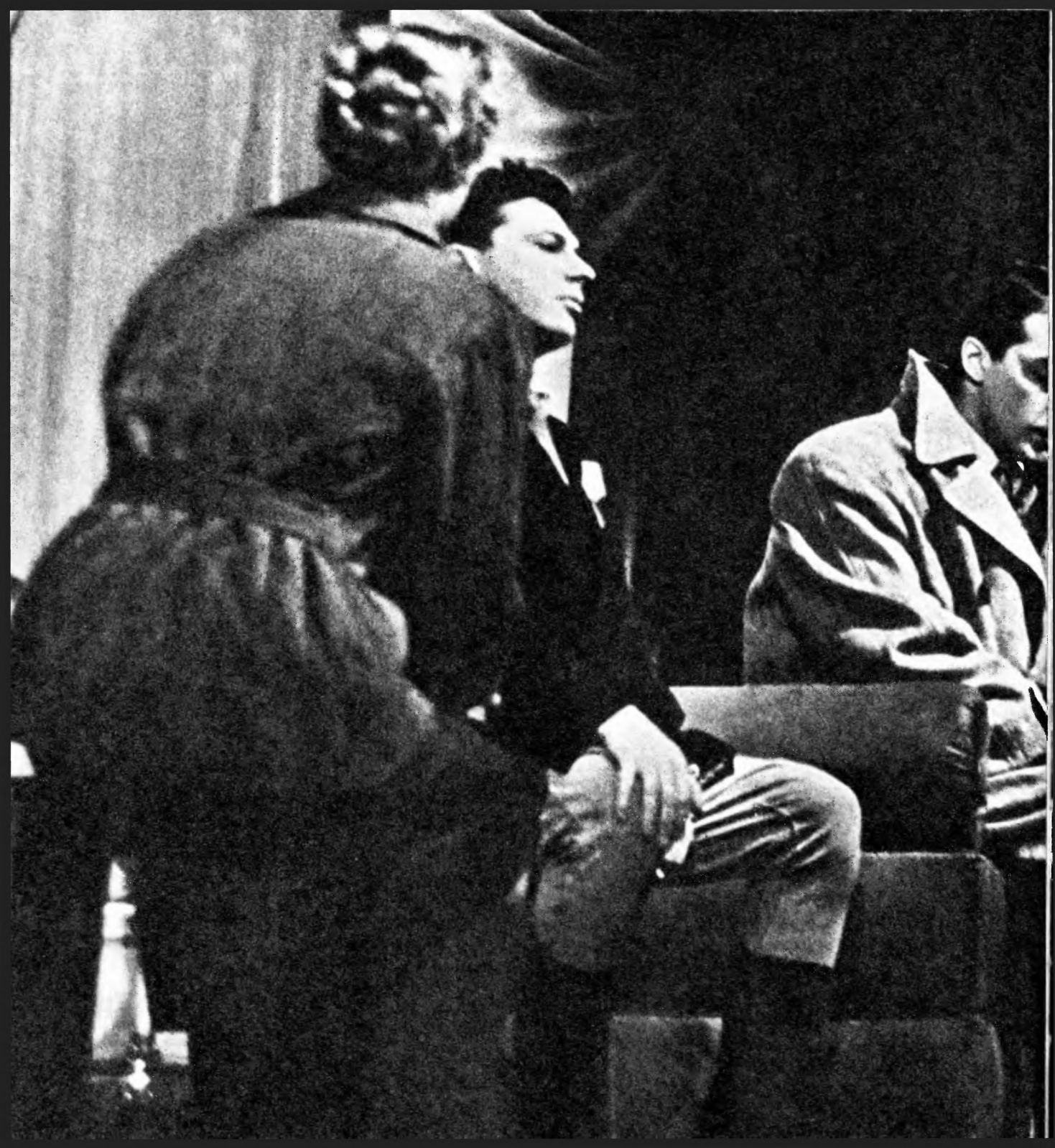
Музыкальный редактор — **Р. П. ТАЛКОВА** Технический редактор — **М. В. СЕРГЕНКО**

Спектакль выпускается при содействии МХАТ СССР имени М. Горького,
Школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко
и Всероссийского Театрального Общества

Начало спектакля в 7 час 30 мин вечера
билеты проданы в кассе МХАТ и во всех кассах театров

Афиша первой постановки
«Вечно живых». 1957 г.

Л. Толмачева — Ирина,
И. Кваша — Володя,
М. Козаков — Марк,
А. Покровская — Вероника
→





Никто

Первое, что было в спектакле: казалось, были только актеры и мы, сидящие в зрительном зале. Декорации? Не знаю, какие, пожалуй, их не было. Музыка? Она мне не мешала, а может, я ее и не слышала. Только актеры и мы. А между нами — умный и острый автор, Эдуардо Де Филиппо. Иногда страшно сидеть близко от актера (ведь сцена умеет удивительно обнажать его). Издали он эффектнее выглядит.

Я сидела близко. Я видела лицо актера крупным планом (как говорят в кинематографии). Поначалу мне показалось, что Олег Ефремов не может начать роль, мне стало страшно. Но потом он сумел поймать Винченцо «за хвост» и, вцепившись в него, уже нигде не упустил. Я видела, как зарождается мысль (как хорошо, когда есть такие глаза, в которых читаешь все, о чем думает актер). Я видела, как набегают морщины (не так легко решать «сложные» задачи, которые ставит жизнь маленькому человеку). Как кривится рот (может быть, это ему помогает думать) и, оказывается, у этого пройдохи Винченцо очаровательная улыбка. И, оказывается, совсем не обязательно итальянцу махать руками и выпаливать тысячу слов в одну минуту. Я видела Олега Ефремова только в этой роли (имею в виду театр), но при взгляде на него мне виделась целая галерея образов, в которых он будет волновать, возбуждать в душах зрителей мучительные и сладостные чувства.

Сила правды актеров театра «Современник» — покоряющая сила.



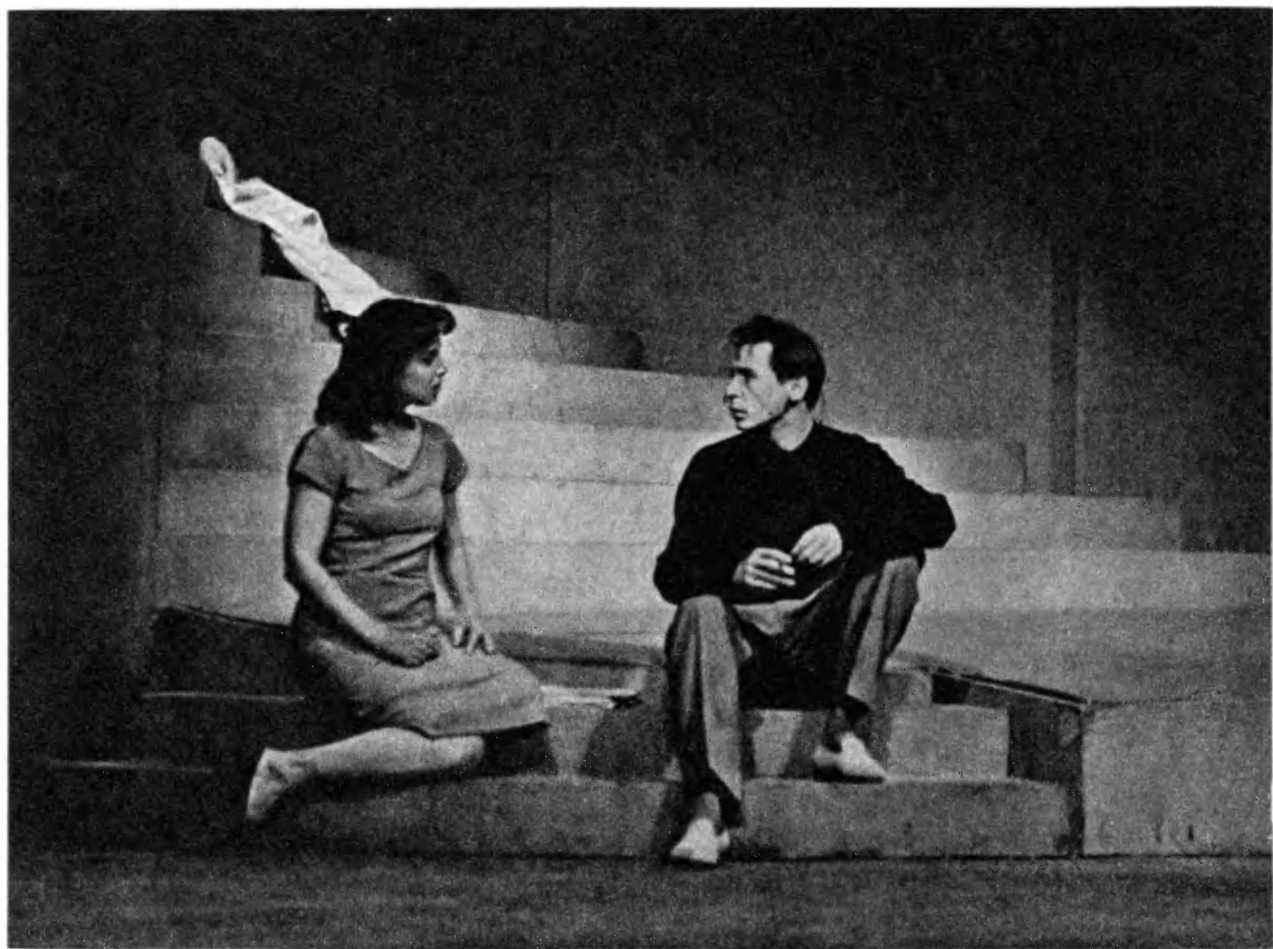
Вершко Анджапаридзе. «Никто» и зрители.
«Вечерний Тбилиси», 1962, 18 июня

Л. Толмачева — Нинучча,
М. Козаков — Винченцо

О. Ефремов — Винченцо
→







Эдуардо Де Филиппо
с участниками спектакля



Л. Толмачева — Нинучча,
О. Ефремов — Винченцо

Два цвета

Театр прав, потому что, отбросив театральные прикрасы, сосредоточил все на основной мысли. Он говорит о том, что злая бессмыслица существования таких паразитов, как Глухарь и Глотов, в наше время, в нашей стране, где все пронизано и освещено великим смыслом и целью, — преступна. Мало того, он утверждает, что человеческое равнодушие, допускающее пройти мимо несправедливости, насилия, хулиганства, — тоже преступно, ибо оно чревато предательством, подлостью. Эта тема требует и суровости и жестокости. Лицо современного театра не может быть все время радостно улыбающимся или пылающим от восторга. Оно должно и хмуриться и бледнеть от боли и гнева.

«Современник» в своих спектаклях избегает парадности, помпезности, не любит слишком громких слов. Но его убежденная сдержанность увлекает не меньше, чем самый открытый пафос.

...Финальная сцена спектакля. Глухарь и Глотов нападают на Шурика. Мимо проходит Борис Родин, он останавливается, прислушивается к шуму драки, к вырвавшемуся приглушенному стону, морщится, укоризненно качает головой, закуривает и проходит мимо. Только и всего. Но вся логика действия развивалась таким образом, что зрительный зал воспринимает эту спокойно зажженную папиросу как величайшую подлость, а это укоризненное покачивание головой — как величайшее ханжество.

«Современник» в спектакле «Два цвета» не боится показать самую простую, иногда до серости будничную жизнь. Но в этой будничности он умеет разглядеть и высокое, светлое и страшное, недостойное, подлое. И будни перестают казаться буднями. Они наполняются дыханием борьбы и мечты...

(Будучи на спектакле, где совсем нет громких слов, театральной яркости и красивой выдумки, я тем не менее почему-то вспоминал романтические слова Гёте: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой!»)



Б. Львов-Анохин. «Два цвета».
«Труд», 1959, 31 марта

И. Кваша — Шура Горяев,
Л. Круглый — Федька



Г. Волчек — Нина
В. Земляникин — Федька,
И. Кваша — Шура Горяев



Л. Крылова — Верочка,
В. Земляникин — Федька



В. Сергачев — Пчелкин,
И. Кваша — Шура Горяев,
Е. Миллиоти — Катя,
Г. Соколова — Зина





Е. Евстигнеев — Глухарь



Л. Круглый — Федька,
С. Мизери — Катя,
И. Кваша — Шура Горяев,
Е. Евстигнеев — Глухарь

Голый король

«Голый король» — один из самых нашумевших спектаклей «Современника». Естественно, интерес к нему у наших зрителей был необыкновенный. И вот спектакль уже состоялся, его увидели тысячи бакинцев. Судя по реакции зала, «Король» явно произвел впечатление...

Несомненно — спектакль необычный, богатый подтекстом. В нем два плана: внешне — это нехитрая история любви свинопаса и принцессы, по существу же — пародия, в которой смех отнюдь не тот безоблачный, что нравится королю. Пьеса обличает такие человеческие пороки, как угодничество, раболепие, ханжество, порождаемые системой произвола и тирании. Поэтому спектакль звучит современно, за перипетиями сюжета зритель постоянно ощущает второй план, который заставляет его не только смеяться над глупостями «господствующих идиотов», но и задуматься над тем, насколько чужда подлинной человечности, интересам общества и народа психология раболепия и угодничества, нередко прикрываемая фальшивым добродушием и чистосердечием...

...Спектакль поставлен режиссером М. Микаэлян чрезвычайно изобретательно, театрально, в нем силен элемент импровизации.

...Отлично ведет роль Первого министра И. Кваша. Несмотря на свою молодость, он создает богатый внешними характерными чертами и верный в своей сущности образ старика, под личиной откровенности и прямоты скрывающего дух угодничества, возведенный в абсолют. Столь же выразителен Министр нежных чувств в исполнении техничного и изобретательного актера В. Сергачева...

...Большое сценическое обаяние Е. Евстигнеева завоевало ему безраздельный успех в роли «голового» короля. Он играет свободнее, непринужденнее всех. Такое впечатление, что... все рождается само собой — верно и к месту...







←
Сцена из спектакля

О. Табаков — дирижер



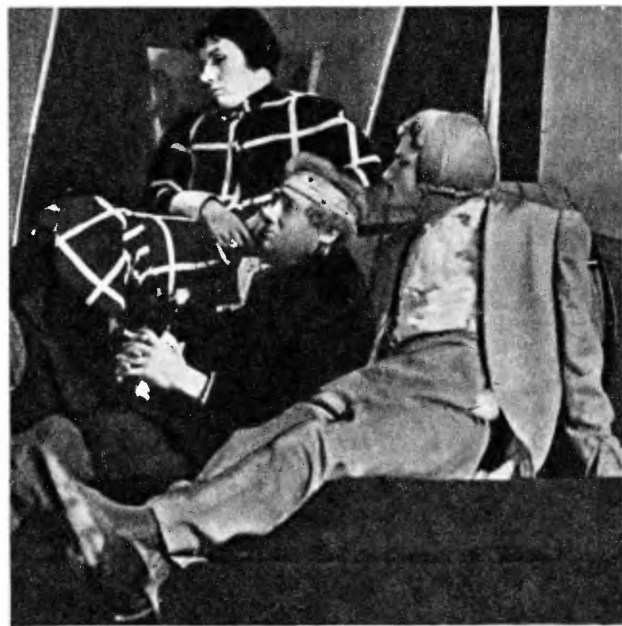
Сцена из спектакля



Е. Евстигнеев — Король,
И. Кваша — Первый министр



И. Кваша — Первый министр
И. Либгот — портной



Сцена из спектакля

Е. Евстигнеев — Король,
Н. Дорошина — Принцесса





Четвертый

Да, это очень «авторский» спектакль. Автор его, театр-студия «Современник», нашел в пьесе Константина Симонова свою тему — тему ответственности человека перед временем, перед самим собою, перед памятью погибших, перед судьбой живых. Тема эта звучала еще в первой работе театра, которая сохраняется в его репертуаре, — спектакле «Вечно живые».

Театр, а вслед за ним и зрителей, интересует не движение «событий», а движение мысли, мысли острой, бесстрашной, ищущей, мысли, становящейся действием. И в этом — также современность спектакля.

Он идет на едином дыхании, одним потоком. Каждый герой его, каждый участник его решает здесь, сегодня и для себя один и тот же волнующий всех вопрос. Этот вопрос решает и зритель — каждый зритель в отдельности и все вместе.

И это также «работает» на тему спектакля — тему личной ответственности каждого из нас за все, что происходит в мире. Зрителей, осаждающих подъезд «Современника» в дни, когда идет спектакль, привлекла в театр внутренняя потребность еще и еще раз задуматься над огромностью своей роли на земле, еще и еще раз проверить каждый свой поступок, большой и малый, соотнести его и с нашим прошлым и с нашим будущим.

Так рождается масштабность этого очень задумчивого и в то же время стремительного спектакля. Так публицистичность его окрашивается лирикой, а лирика обретает публицистическую страстность и философскую наполненность.

...Посмотрите этот спектакль. Он не из тех, на которых «приятно проводят время». Он из тех, на которых думают. И судят. Может быть, даже себя.

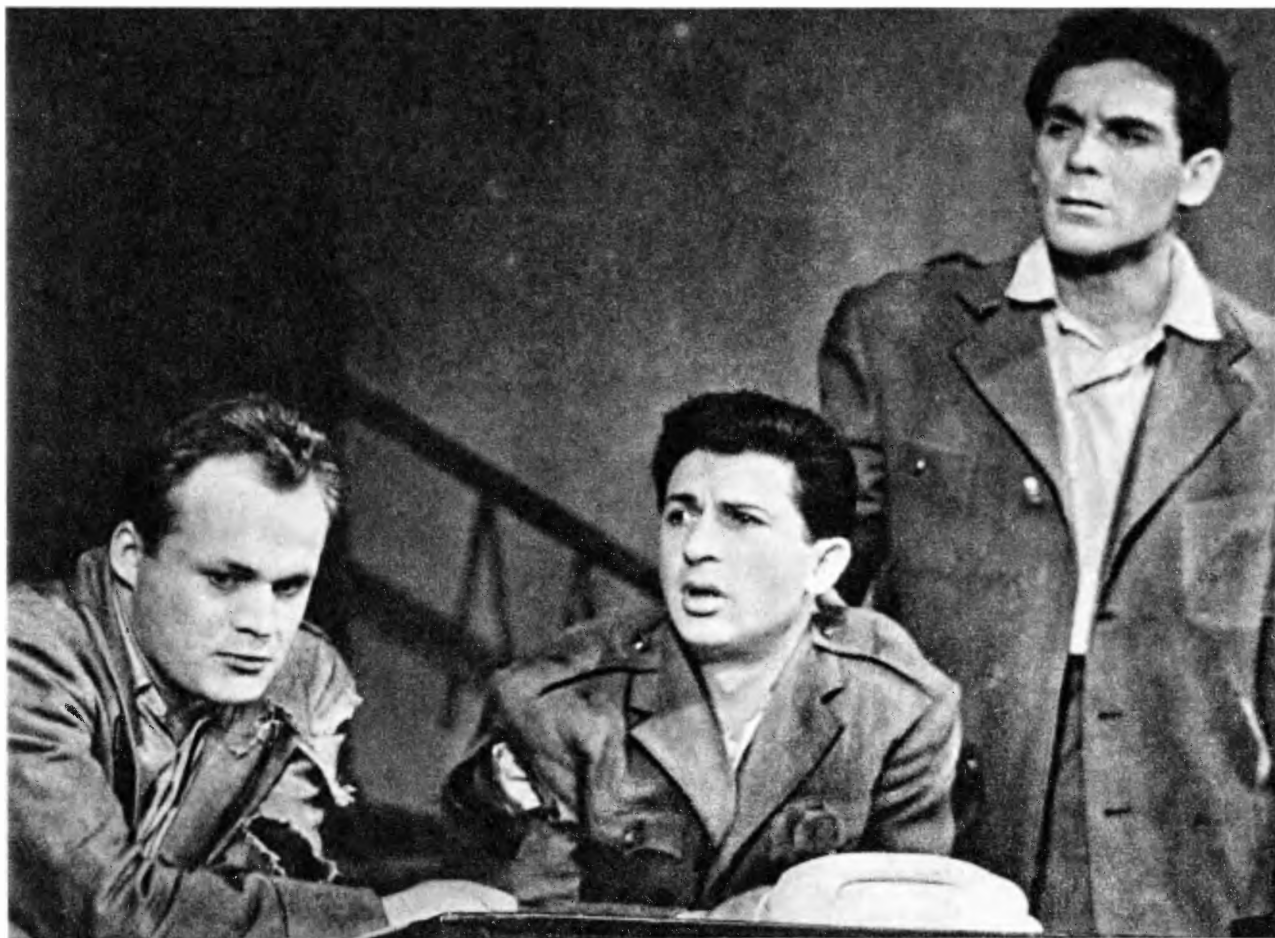


Ян Березницкий. «Суд совести».
«Комсомольская правда», 1961, 15 декабря

О. Ефремов — Он,
Л. Толмачева — Женщина
которую он любил

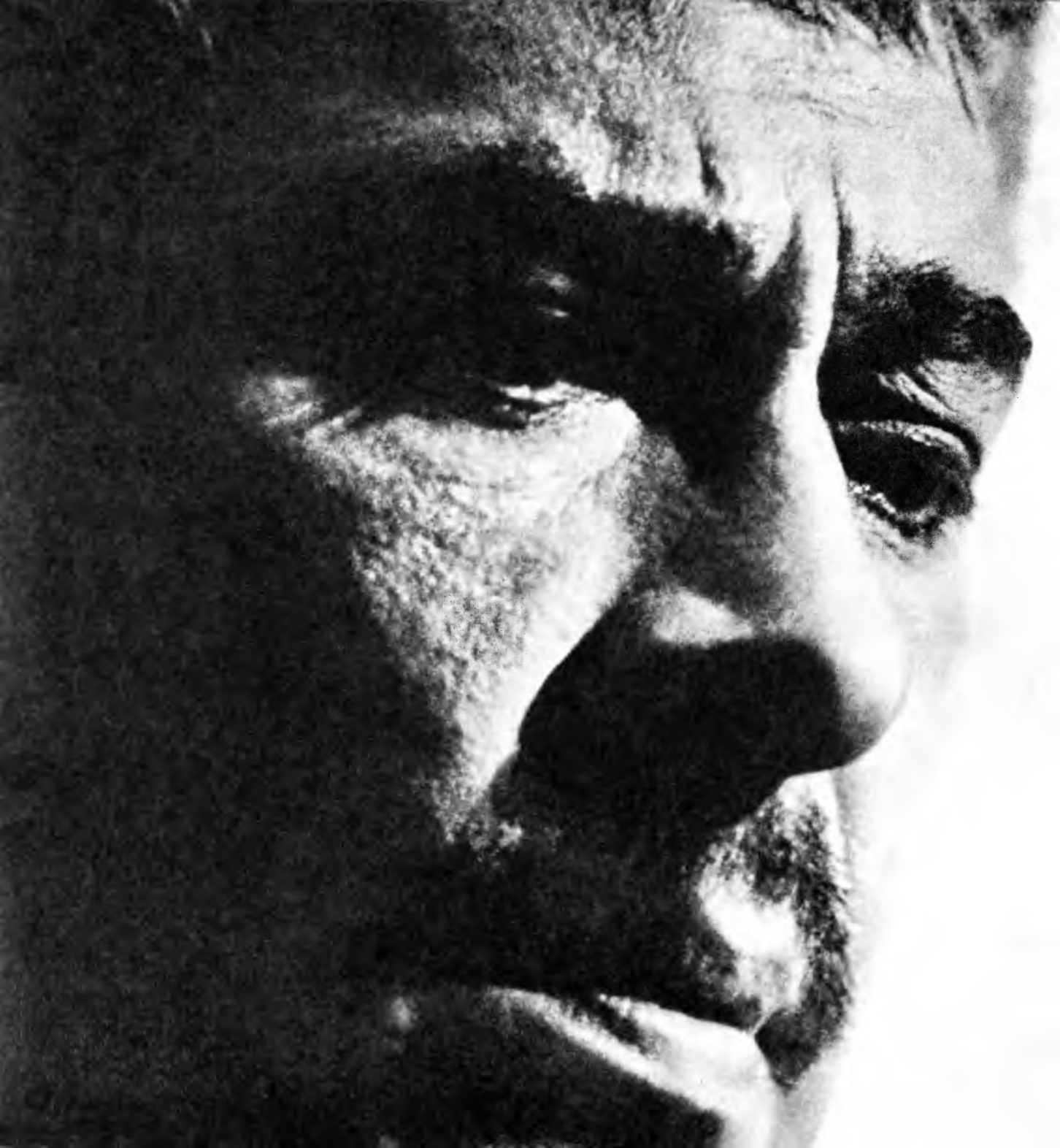
М. Козаков — Он
→





П. Щербаков — Второй пилот,
И. Кваша — Дик,
В. Заманский — Штурман

О. Ефремов — Он
→



Белоснежка и семь ГНОМОВ

...Сказки почти всегда создаются для детей, но сказки, в особенности хорошие, сохраняют свое очарование и для взрослых. Правда, сначала взрослые слушают сказку со снисходительной улыбкой, но затем она захватывает их, а еще затем они просто попадают к ней в плен. (Так произошло и на спектакле «Современника».)

Только в сказке может быть такая спальня, как у гномов, где предельно условные резные кровати благополучно соседствуют с тяжеловесной, похожей на гирию, чугунной бомбой и самими гномами — бодрыми седенькими старичками в полосатых колпаках и в коротеньких штанишках, поверх которых они на ночь одевают отороченные кружевами сорочки.

Только в сказке может на глазах у зрителей темный и хмурый дубовый «злой лес» вдруг превратиться в светлый, ажурный и красочный «добрый лес»... Но это не только очаровательное и изящное зрелище, нет. Здесь прежде всего поражает правдивость чувств персонажей, с такой удивительной полнотой проявленная в игре всех исполнителей, несмотря на сказочность событий.

Еще только кончался спектакль, гномы еще играли свой веселый марш, когда из зала на сцену поднялась маленькая, тоненькая, длинноногая девчушка лет шести в коротеньком платьице и подала участникам несколько цветков.

И вдруг стало обидно. Обидно, что ты давно уже не девочка и тебе почему-то неловко подняться на сцену и тоже подать цветы, хотя так и тянет к этому, потому что сам спектакль изящен, поэтичен и наряден, как цветок.



Е. Миллиоти — Белоснежка,
С. Десницкий — Четверг



Л. Крылова — Белоснежка,
Г. Ялович, Б. Ардов,
Г. Фролов, Г. Крынкин,
В. Сергачев — гномы





Пятая колонна

Самый факт постановки прекрасной пьесы, несправедливо обойденной театрами, кажется мне заслугой молодой студии.

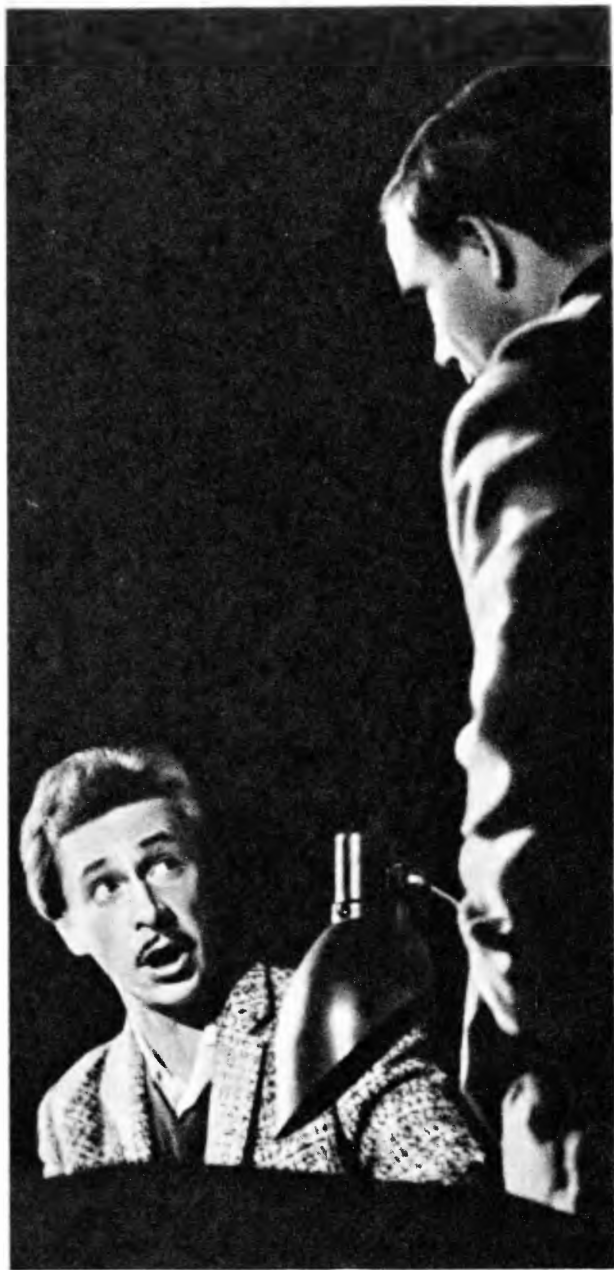
«Современник» увидел возможность сказать свое слово о мире и войне, о жизни и долге. Причем слово очень современное.

Каленым железом изуродовано в фашистском застенке лицо немецкого борца и революционера Макса, но закалена его воля. В суровой сосредоточенности, в крупном человеческом масштабе превосходно играет своего героя И. Кваша. А рядом совсем еще юный и светлый Уилкинсон — О. Табаков. Один лишь эпизод: несколько скупых, деловитых слов, за которыми мы увидели революционную решимость, большой яркий апельсин в его руке в минуту смерти от фашистской пули. Вот и все.

Каждую минуту смерть подстерегает Филипа. Но именно в его судьбе, в этом образе острее всего чувствуем мы, как противна война человеческой природе...

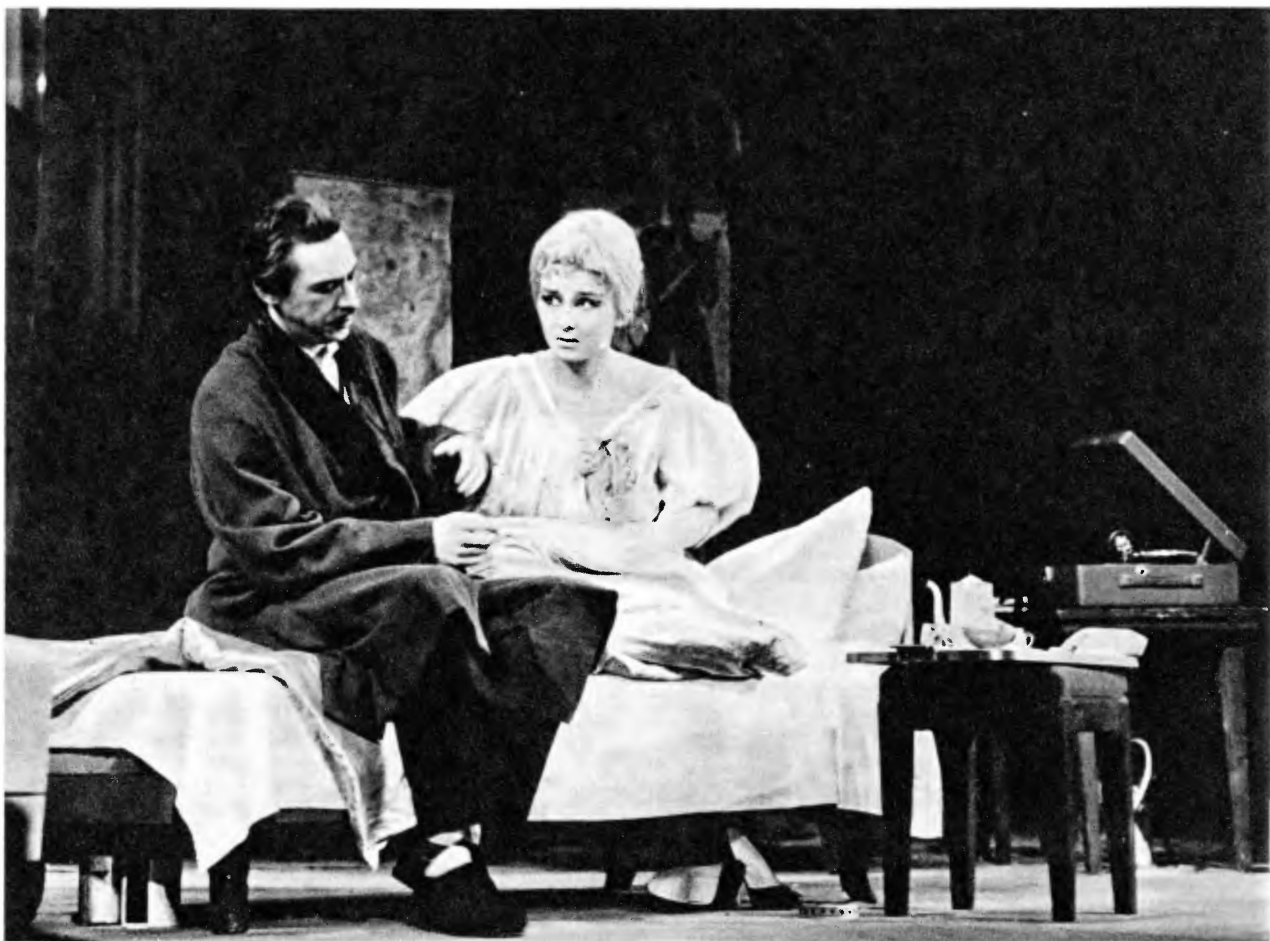
О. Ефремов и Т. Лаврова верно почувствовали драму людей, столкнувшихся с фашизмом. Она, эта драма, — в их родстве и в разности, в невозможности понять друг друга. Дороти осталась на той ступеньке жизни, которую Филип давно переступил... О. Ефремов вовсе не героизирует Филипа — и поступает правильно. Его герой каждый день идет на смерть, потому что так надо. Артист хорошо передает сложность Филипа, которая и рождает веру в него, несет в себе большую и современную мысль о радости жизни и античеловечности войны.

Волнение рождает начало спектакля: на нас смотрит Хемингуэй. Он говорит с нами, словно бы рассказывает о том, что произошло в те памятные дни испанской трагедии и что такое эти дни для нынешних людей.



А. Авантасьев. «Дорогой поиск». «Московская правда», 1962, 6 июня

О. Ефремов — Филип,
В. Заманский — Антонио



О. Ефремов — Филип,
Т. Лаврова — Дороти





О. Ефремов — Филип,
Н. Дорошина — Анита
←

О. Ефремов — Филип,
И. Кваша — Макс



О. Ефремов — Филип,
Е. Евстигнеев — Управляющий

Старшая сестра

...Успех спектакля — это прежде всего успех исполнительницы роли старшей сестры Л. Толмачевой. Толмачева раскрывает характер своей героини исподволь. Она вовсе не играет на контрастных сопоставлениях. Ее героиня, такая разная на протяжении спектакля, с такой богатой сменой настроений, с такими резкими поворотами в судьбе, — вместе с тем удивительно цельная натура... Видимо, для постановщика было не столь важно показать сценический талант Нади, сколько ее человеческий талант, — дар, без которого немислим большой художник, показать в ней актера-гражданина.

...Младшая сестра могла бы быть и иной. Пьеса оставляет некоторый простор для трактовки образа. Но представляется, что режиссер и актриса А. Покровская верно «прочли» его. Лида в спектакле сложна, в ней есть индивидуальность... Она вовсе не бледная тень Нади. По многим чертам такие разные, сестры во многом и схожи. В этом сила спектакля. Очень точно сыгран Кирилл. И. Кваша проявляет свойственные ему тонкость и такт. Он как бы с самого начала проверяет внешнее поведение Кирилла внутренним барометром — тем главным, что движет юношей...

Немного об Ухове. Его играет О. Ефремов, играет мягко, без нажима, явного обличительства. Он вовсе неплохой, этот несколько чудаковатый, склонный к поучениям, ревниво оберегающий свой авторитет старик, порой он даже трогателен. Но тем страшнее, тем печальнее то, что он олицетворяет, что довлеет над ним...

Остаются в памяти многие образы, включая даже такие эпизодические, как председатель комиссии и актриса, не говоря уже об очень интересном Медынском Е. Евстигнеева...



Г. Раева. «Старшая сестра».
«Бакнинский рабочий», 1962, 22 июля

О. Ефремов — Ухов,
А. Покровская — Лида

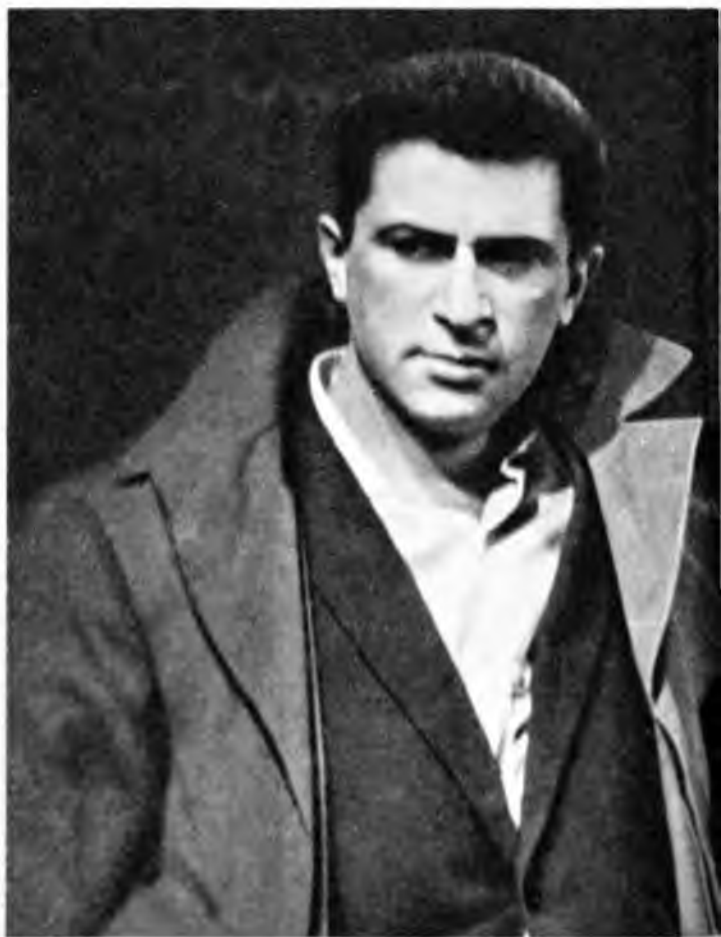
А. Покровская — Лида,
Л. Толмачева — Надя
→





Л. Толмачева — Надя

Т. Лаврова — Надя



И. Кваша — Кирилл,
А. Покровская — Лида



Двое на качелях

... Человечность, гуманность — незабываемый принцип нашего сценического искусства. Об этом еще раз думаешь, когда смотришь спектакль театра «Современник» «Двое на качелях». Я смотрел его с чувством глубокого волнения и гордости за молодые силы нашего театра.

И пьеса американца У. Гибсона и режиссура москвички Галины Волчек покоряют прежде всего своим реалистическим началом.

Два человека в жестоком буржуазном мире: несостоявшаяся танцовщица, зарабатывающая шитьем, Гитель Моска и адвокат Джерри Райн. Они решили заново и честно построить свою жизнь. В заботах о здоровье Гитель, в борьбе за ее жизнь Джерри обретает мужество, веру в себя, в свое будущее. Гитель помогает любовь...

Драматург отлично написал и образ Джерри Райна. Артист М. Козаков играет искусно, тонко, глубоко. Но мы уже видели таких остроумных, иронических, разочарованных молодых людей капиталистического мира. Может быть, мы уже видели таких, как Гитель? Чистых даже в грязи, трепетных, наивных. Возможно, и видели, но Т. Лаврова дает нам радостное ощущение первооткрытия.

Как велика душой эта маленькая женщина! Все, что она может отдать, она отдает, и в награду приходит любовь. И тем сильнее звучат ее слова, когда она навсегда прощается с Джерри: «Сколько бы ты ни прожил на земле, я хочу, чтобы ты помнил: последнее, что ты услышишь от меня,— это что я люблю тебя!»

Спектакль «Современника» гармоничен во всем. Художественное оформление П. Кириллова и музыкальный фон создают выразительный внешний облик заокеанского мира. В гармоничности постановки я вижу необычайно тонкую работу режиссера Г. Волчек...



Л. Толмачева — Гитель

Т. Лаврова — Гитель,
М. Козаков — Джерри
→





М. Козаков — Джерри



Т. Лаврова — Гитель



Т. Лаврова — Гитель



М. Козаков — Джерри

Назначение

Бывают у хорошего актера роли, в которых каким-то таинственным образом перерабатывается весь прошлый опыт и поднимается на новую ступень искусства. Такой ролью у Ефремова был Лямин.

Трудно назвать жанр, в котором здесь играл Ефремов. Комедия, конечно, но какая-то особенная комедия, со вторым, совсем не комедийным планом. Ефремов не первый раз играл в таком жанре, но тут внешний комизм доводился до такой резкости, а внутренний драматизм — почти до трагичности, что в пору было назвать этот жанр трагикомедией. А в этом жанре Ефремов впервые выступил с такой художественной силой...

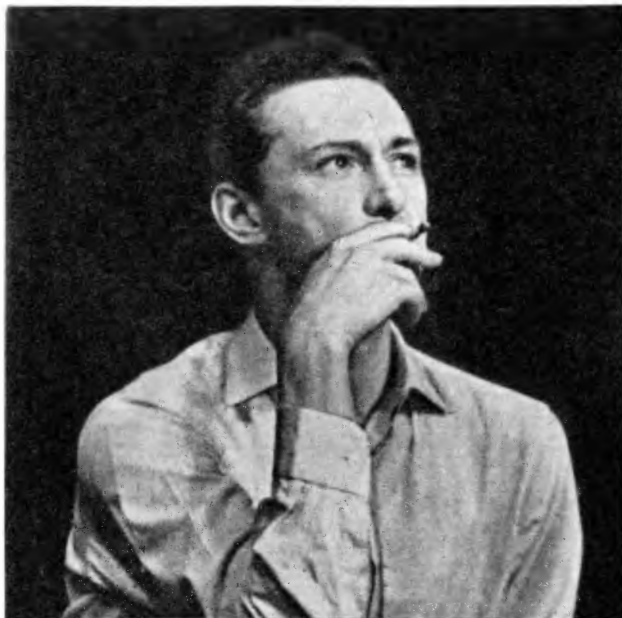
В то же время Лямин, пожалуй, первое поэтическое создание Ефремова. Он впервые раскрылся как лирик...

Бывший начальник Лямина, о чем бы ни думал, думает о себе — Ефремов играет человека из тех «чудаков», которых вечно беспокоит судьба человечества...

Но — «человек, легко увлекающийся и легко падающий духом», — Лямин в минуту слабости решает отказаться от высокого поста. И приходит новый начальник. Сначала Лямин не понимает смысл этого прихода.

Постепенно он понял, что перед ним человек, не только внешне, но и внутренне похожий на его бывшего начальника. И поняв, кто перед ним, Лямин сказал (Ефремов играет этот момент как принятие самого важного в жизни решения): «Очевидно, я пока еще не освобожу это место. А вам придется подыскать себе что-нибудь другое...»

Прозрение Лямина — в том, что он понял: общественная пассивность честного таланта развивает энергию бездарности, смирение таких рядовых, как Лямин, рождает «общественную» силу таких, как его бывший начальник. И это ясно выраженное нежелание, неприятие отжившего прекрасно сыграл Олег Ефремов.





О. Ефремов — Лямин,
Е. Евстигнеев — Куропеев

Е. Евстигнеев — Муровеев,
О. Ефремов — Лямин

О. Ефремов — Лямин,
Е. Евстигнеев — Куропеев

О. Ефремов — Лямин,
Н. Дорошина — Нюта,
И. Кваша — Отец,
Г. Волчек — Мать
→







О. Ефремов — Лямин
Н. Каташова — Люба

В. Паулус — Егоров,
О. Ефремов — Лямин

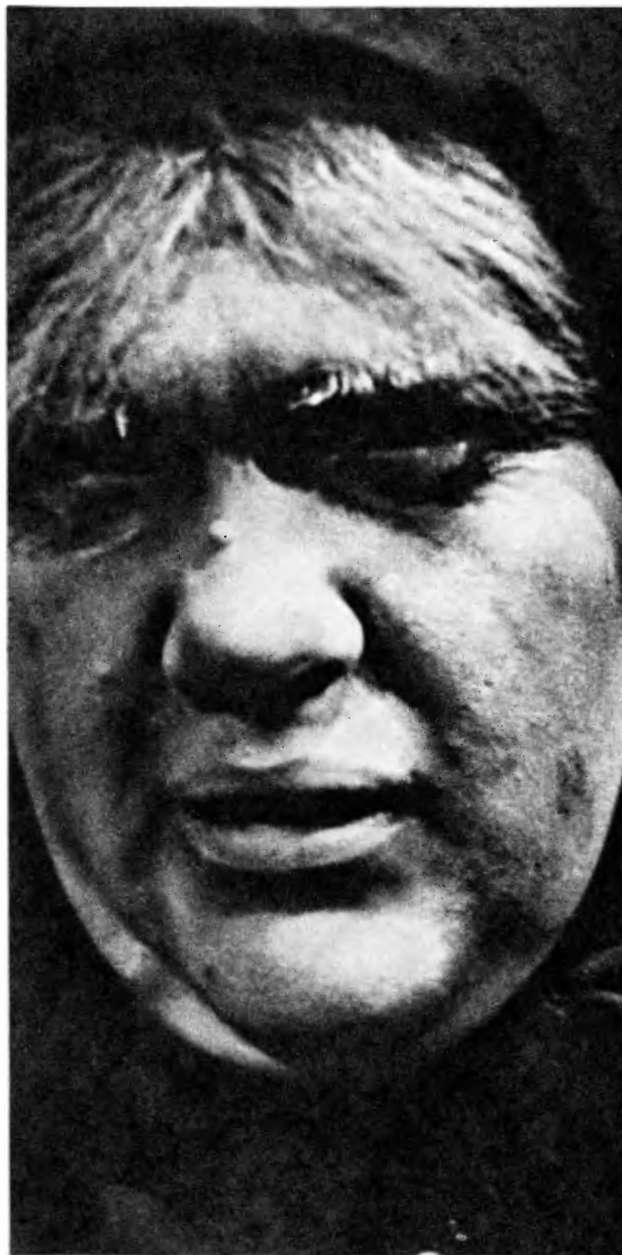
О. Ефремов — Лямин,
П. Щербаков — Саня

О. Ефремов — Лямин,
Н. Дорошина — Нюта
→



Без креста!

...«Без креста!» — спектакль еще прежнего «Современника». Все так же подлинны характеры, зримы душевные состояния, напряжены человеческие схватки на сцене. Театр воспользовался сюжетом повести В. Тендрякова «Чудотворная», но он самобытен в восприятии жизни. Впервые на его сцене деревня. И, может быть, больше, чем обычно, опираются актеры на характерное в своих персонажах, несколько утрируют говор. Но создания их правдивы, узнаваемы, целостны. На сцене суровая, волнующая народная трагедия. На первый план выдвинута трагическая судьба Варвары Гуляевой, ее роль сильно, с полной мерой душевной отдачи исполняет О. Фомичева, впервые выступающая в Ленинграде. Главным же героем трагедии остается народ. Его образ зримо живет на сцене, его духовные борения определяют эмоциональную атмосферу спектакля. Именно массовые сцены являются здесь ключевыми, решающими. О. Ефремов, поставивший «Без креста!» вместе с Г. Волчек, умеет заставить жить на сцене толпу — бурлящую, меняющуюся, неверную в своих настроениях, всплесках и все же отнюдь не безликую. Спектакль богат запоминающимися, выразительно очерченными характерами: Грачиха — Г. Волчек, Тимофей — В. Сергачев, Катерина — Н. Дорошина, Казачек — И. Кваша, Агния — Л. Толмачева, Киндя — П. Шербаков...



С. Владимиров. «Что определяет судьбу театра».
«Ленинградская правда», 1966. 25 июня

Г. Волчек — Грачиха

Сцена из спектакля
→





Г. Соколова — Прасковья Петровна,
Е. Миллиоти — Родька



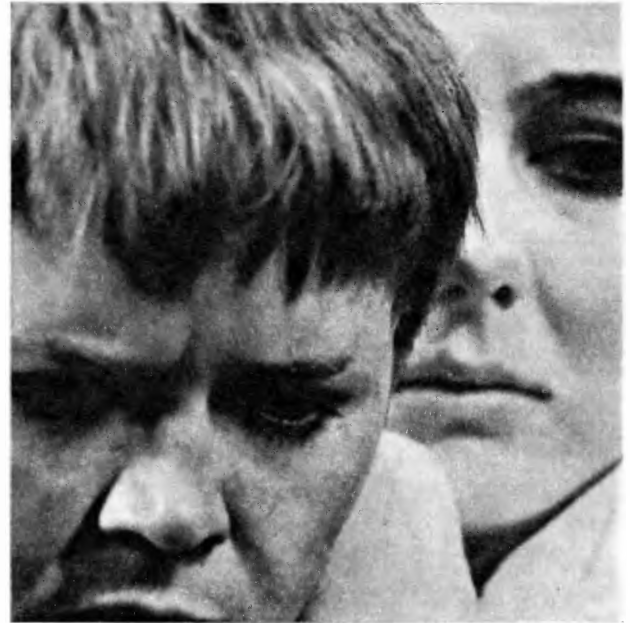
Н. Дорошина — Катерина

О. Фомичева — Варвара

В. Сергачев — Тимофей

Л. Толмачева — Агния





Е. Миллиоти — Родька,
И. Кваша — Казачек

Г. Фролов — Иван
Макарович
П. Щербаков — Киндя

О. Табаков — Николай

Е. Миллиоти — Родька,
Т. Лаврова — Варвара

←

Сирано де Бержерак

«Современник» до сих пор не пользовался исторической театральной гардеробной. В «Сирано де Бержерак» театр переодет: действие пьесы относится к семнадцатому веку, герой — персонаж вполне исторический... Впрочем, театр тут меньше всего чувствует себя связанным обязательствами верности семнадцатому веку. Костюмы условны и небрежны, усы наведены карандашом или вырезаны из поролона — театр именно так переодет, как переодеваются к маскараду, заботясь не столько о своей неузнаваемости, сколько об остроте узнавания себя под маской. «Сирано де Бержерак» в постановке Олега Ефремова и Игоря Кваша — спектакль лирический.

Сирано играют молодые Игорь Кваша и Михаил Козаков, и очень молод их герой, но его любовь к Роксане тут оказывается не так уж и важна. Важна разве что своей парадоксальностью, ибо человек, который больше всего и отважней всего защищает свое стремление быть самим собой, — в любви должен играть роль, жить от чужого имени... «Сирано де Бержерак» в «Современнике» — спектакль лирический, потому что это похоже на исповедание каких-то сокровенных чувств и помыслов. «Сирано де Бержерак» — спектакль об угрозе «позорного благоразумия», подстерегающего поэта. После скандала, учиненного Сирано в театре, министр-кардинал неожиданно делает ему не реприманд, а выгодное предложение. Предлагает быть «при нем». Предлагает содействовать постановке пьес Сирано... Предложение соблазнительно... Сирано спешит с отказом. Он сопровождает его уже сверхгасконской фразой... Возникает традиционная для русского искусства и очень дорогая для «Современника» тема «чудака». Здесь чудак на дуэли, чудак со шпагой, чудак, который умрет сражаясь.



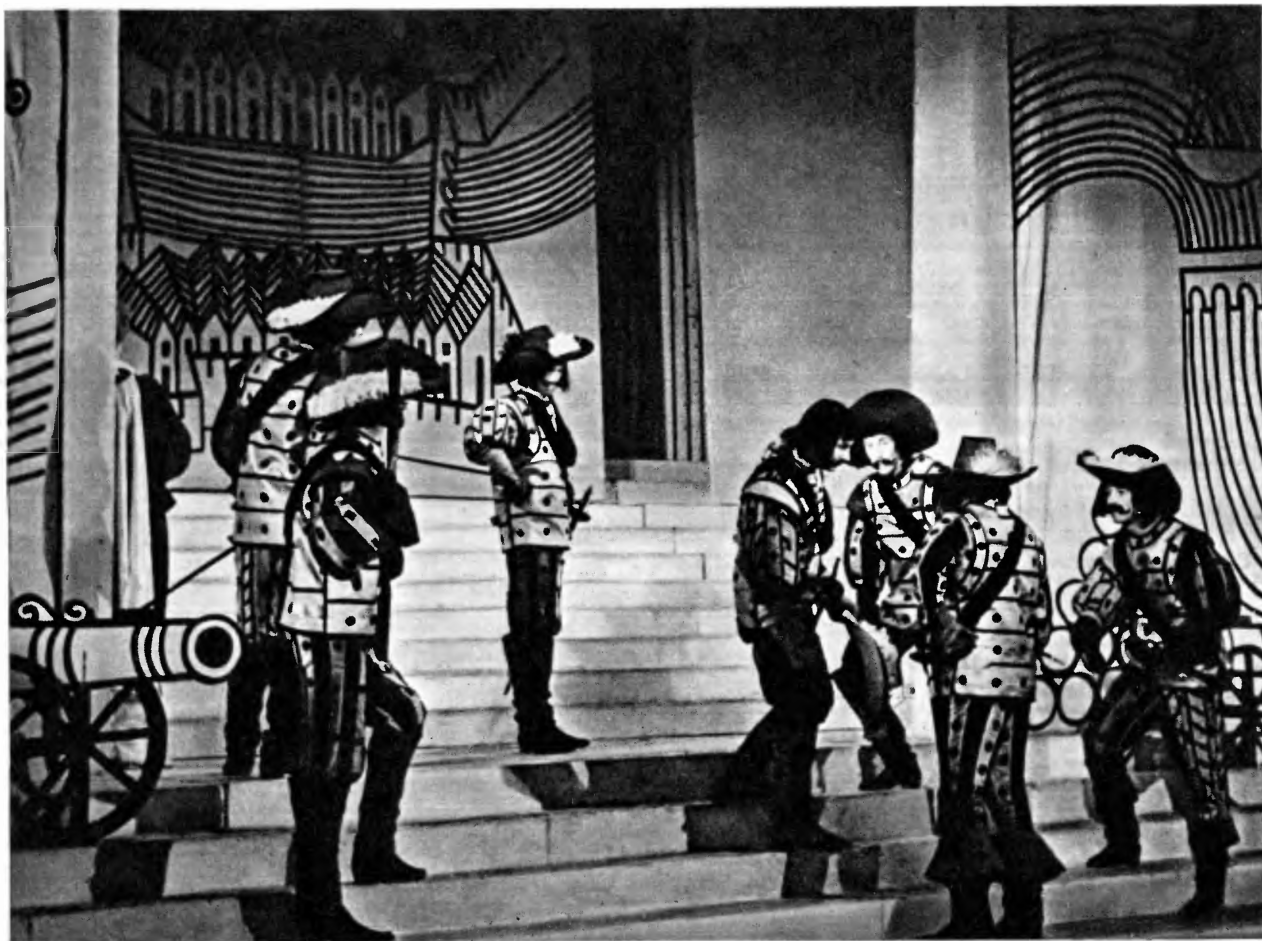




Л. Толмачева — Роксана,
В. Сергачев — де Гиш



О. Табаков — Рагно



Сцена из спектакля

Всегда в продаже

... Цинизм и циники, себялюбие и эгоизм, мещанин и мещанство (самой новейшей формации) — все это не раз привлекало внимание наших литераторов. Автор пьесы «Всегда в продаже» предлагает свое решение этой темы. Он пишет не бытовую историю, а сатирическую фантазию.

Актерские работы спектакля «Всегда в продаже», тонкость режиссерских ходов (постановщик О. Ефремов) — на отличном уровне. Роль Кисточкина — одна из лучших, а, пожалуй, попросту лучшая актерская работа М. Козакова. Интересные решения предложили художники А. Елисеев, П. Кириллов и М. Скобелев, сумевшие не без некоторого даже изящества разместить на сцене целый дом...

По главным вопросам жизни выступают Кисточкин, Треугольников и профессор Аброскин, последний пытается противопоставить цинику Кисточкину свое видение мира. Обсуждению подвергаются проблемы войны и ее моральных последствий: ведь Кисточкин выводит свое «все позволено» из ее якобы неизбежности. Но есть и третий план пьесы, так сказать, пророческий. Действие переносится в воображаемый мир, созданный злой антигуманной фантазией Кисточкина...

Автор и театр показывают в этих сценах, какую жизненную реализацию могут получить теории Кисточкина. Намерение благородное, но стоит сказать, что доза химерического на сцене, пожалуй, слишком велика.

Итак, В. Аксенов написал пьесу, а О. Ефремов и артисты сыграли спектакль, исполненный гражданской ненависти к цинизму, к обывательщине и равнодушию.





Сцена из спектакля

Сцена из спектакля



00

И-СЛОД ИЗМЕРЕНА
ЭКОНОМЬТЕ ПЕРИОД
ПОЛЬЗУЙТЕСЬ АСФАЛТНОМ
ТАРЕЛОЧКА
СКОРОСТЬ ВЫ





Г. Фролов — Треугольников,
М. Козаков — Кисточкин



О. Табаков — лектор,
М. Козаков — Кисточкин



Е. Миллиоти — Элла,
Н. Каташова — бабушка
Принцкер,
Г. Соколова — мама
Принцкер

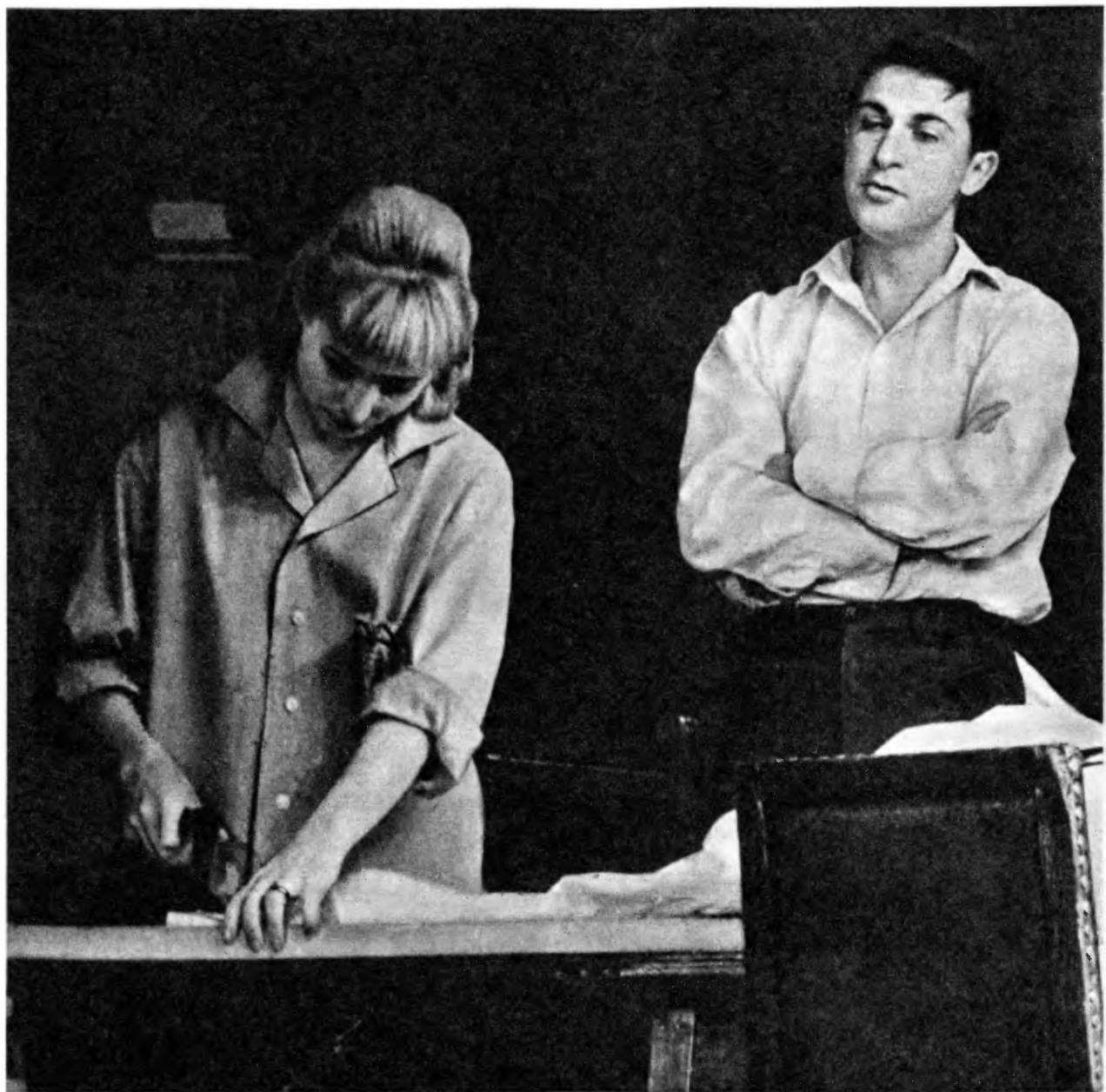
Оглянись во гневе

«Сердитые молодые люди» — так их называли. Молодых людей из самых разных слоев общества объединял гнев против устойчивых и уважаемых буржуазных традиций. Осборн только намечает перспективу эволюции своего героя. Джимми, привыкший смотреть все время как бы в одну точку, не замечающий в этом гневном ослеплении других, «оглядывается во гневе»: он наконец находит опору, ценность не где-то вдали, а в себе и рядом, попросту — в своей любви к Элисон... Суть дела не в правомерности «детского гнева», а в том, что это гневное состояние бездарно, непродуктивно, а значит, преходяще. В исполнении И. Кваши Джимми Портер энергичен и целен целью — здорового львенка, запертого в четырех стенах... Он живет от момента к моменту, от настроения к настроению меняется, но в каждый момент он абсолютно искренен... «Почему бы мне не поскандальить? Это же единственное, что я могу сделать», — отвечает он Клиффу, и эта реплика звучит у него как нечто само собой разумеющееся, ибо в этом Джимми столько естественной, так сказать, биологической энергии, что вопрос «скандалить или не скандалить» для него попросту не стоит: надо жить — значит, надо скандалить!..

Джимми Портер — В. Сергачев — совсем другой «человеческий вариант» разгневанного.

Этот Джимми не просто взбешен, как запертый в клетке лев, — нет, он накручивает себя, копит в себе бешенство. Гнев «в чистом виде» прорывается у него не так уж часто... В спектакле «Оглянись во гневе» В. Сергачев выступает «в трех лицах»: как один из постановщиков, как соавтор перевода и как исполнитель главной роли. Такая многоплановость работы для «Современника» типична...





А. Покровская — Элисон,
И. Кваша — Джимми Портер.

Обыкновенная история

... Театр и актер Олег Табаков — исполнитель роли Александра, — разумеется, штудировали работу В. Белинского и, больше того, видели в ней одну из основ собственного художественного решения. Но именно собственного, учитывающего в первую очередь взгляды нового зрителя. Именно поэтому обыкновенная история — история того, как молодой человек «обкатывался» на дорогах жизни, одну за другой терял иллюзии — эта история представляется театру не столько закономерной, сколько трагической...

Вспомните, в самом деле, каким является перед нами Александр Адуев поначалу? Безусловно, положительным, безусловно, привлекательным, безусловно, искренним в своих стремлениях и клятвах рисует нам О. Табаков своего героя. И та любовь, которую он завоевывает у зрителя, является важнейшим моментом режиссерского замысла. Нам надо поверить в него такого, чтобы потом ощутить всю горечь разочарования.

...Финал, в котором Александр Адуев предстает перед нами вполне «отформованной» личностью, впечатляет тем сильнее, что по контрасту к нему дается другой финал — финал жизни его дядюшки, Петра Адуева, образ которого увлеченно и точно истолковывает Михаил Козаков. Здесь мы оказываемся свидетелями горького парадокса: человек, первым выливший ушат холодной воды на восторженную голову Александра, останавливается в растерянности перед последствиями собственных поучений... Елизавета Александровна (Е. Толмачева), его жена, натура пылкая, прелестная, великодушная, тоже слишком прилежно выслушивала наставления мужа. В увядшей, равнодушной женщине он с сердечной болью видит свое второе создание. Беспроигрышная система подвела...

Галина Волчек поставила умный спектакль.



Н. Лордкипанидзе. «Воспитание чувств».
«Правда», 1967, 13 сентября





←
Сцена из спектакля

Н. Дорошина — Юлия Тафаева,
О. Табаков — Александр



Е. Миллиоти — Наденька,
О. Табаков — Александр
Адуев

О. Табаков — Александр
Адуев, М. Козаков —
Петр Иванович Адуев,
Л. Толмачева — Елизавета
Александровна

→







Л. Крылова — Наденька,
А. Мягков — Александр
Адуев

←

Л. Толмачева — Елизавета
Александровна,
В. Гафт — Петр Иванович
Адуев



О. Табаков — Александр
Адуев

Традиционный сбор

...В. Розов, всегда пристальный и внимательный аналитик нравственных устоев человека, затрагивает в «Традиционном сборе» острые проблемы ответственности перед собой и обществом, отношений между личностью и коллективом, душевной щедрости и замкнутости...

Все эти линии как бы аккумулируются в образе Сергея Усова, человека, который отводит в сторону всяческие вопросы — кем ты стал, чтобы выдвинуть на первый план другое: каков ты стал, каков ты не сам с собой, а в отношениях с другими.

...Зрелость Олега Ефремова и «Современника» проявилась в том, что они пошли, в согласии с автором, на смелое изменение композиционного строя пьесы. Создав атмосферу жизнелюбивой заинтересованности каждого во встрече с бывшими одноклассниками, показав, как они и доньше нуждаются друг в друге, в том, чтобы сверить приобретенное и утраченное, театр смог органично обратиться к картинам прошлого, к обстоятельствам быта, труда, формирования характера...

На редкость ровный и актерски сильный ансамбль отличает этот спектакль. Сергей Усов в исполнении Е. Евстигнеева соединяет в себе естественную для этого актера легкость воспроизведения характера со значительностью и глубиной его. Тонкими средствами Л. Толмачева развенчивает Агнию Шабину, преуспевающую в ученой карьере и теряющую в человечности. Живописна, как всегда, Н. Дорошина. Обаяние жизнелюбия ее героини Ольги Носовой возрастает по мере того, как зрителю открывается трудная судьба этой женщины. Правдив Г. Фролов в раскрытии характера Максима Петрова...





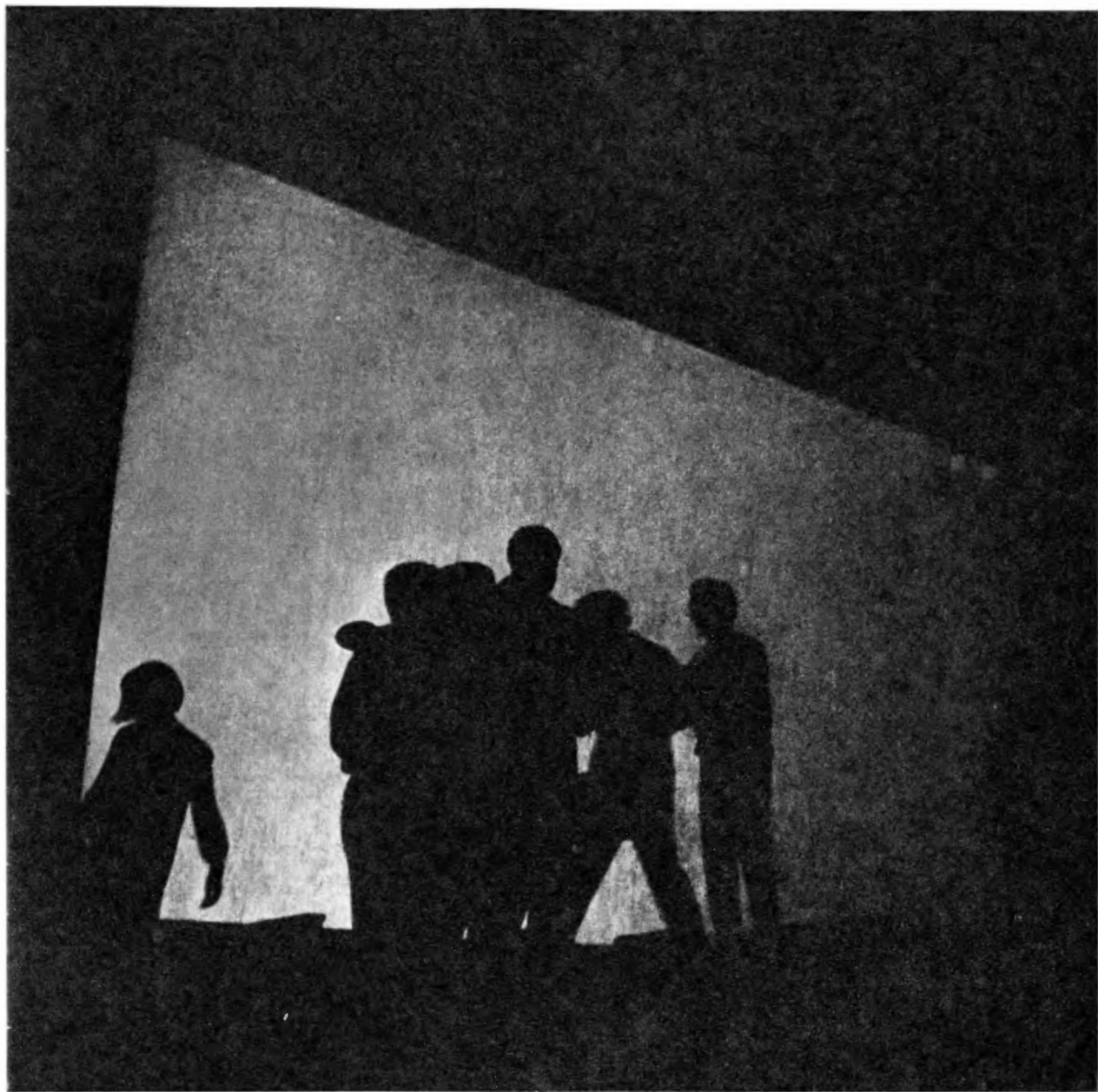
Сцена из спектакля





А. Вознесенская — Инна.
А. Мягков — Игорь
←

Л. Иванова — Белова,
Г. Соколова — Лиза Хренова



Сцена из спектакля



Е. Евстигнеев — Усов,
Л. Толмачева — Агния

М. Козаков — Каменев,
А. Вознесенская — Инна

Декабристы

Полосатая, серая с черным, как будка времен николаевской империи, суконная рама, окаймляющая место действия. А над сценой парит и давит золотая царская корона... В этом символически очерченном и неподвижном пространстве стремительной чередой проходят события и годы — 1816, 1817, 1820, 1824, 1825, балы, пирушки, сходки, споры, апофеоз заговора, поражение, допросы и казематы Петропавловской крепости... Театр ведет спектакль не как развлечение, а как урок: спектакль без любовной интриги, почти без женских ролей, без юмористических дивертисментов... Пьеса Леонида Зорина названа трагедией. Это оправдано. И не только потому, что в зрительном зале ни смешка, ни улыбки, что трагичен конец — пять петель, свешивающихся над сценой, разгром, казнь... Трагично все — начиная с раздоров и споров в тайном обществе.

...Театр «Современник» был прав, когда романтическому ореолу предпочел более близкий ему и созвучный духу времени реалистический анализ, помогающий изобразить исторических героев, по известным словам Маркса и Энгельса, «суровыми рембрандтовскими красками, во всей своей жизненной правде»...

Едва войдя в атмосферу действия, мы выделяем для себя в пестрой суতোлке лиц — двух, за встречами, спорами, внутренним поединком которых будем теперь неотрывно следить до конца действия. Это — Пестель и Никита Муравьев...

В трилогии, поставленной «Современником», подкупает серьезное, уважительное отношение к истории: не как к преданию и книжной традиции, а как к стуску мыслей и страданий людей, не безразличных нам сегодня...



О. Табаков — Рылеев

В. Сергачев — Никита
Муравьев,
И. Кваша — Пестель
→





Сцена из спектакля



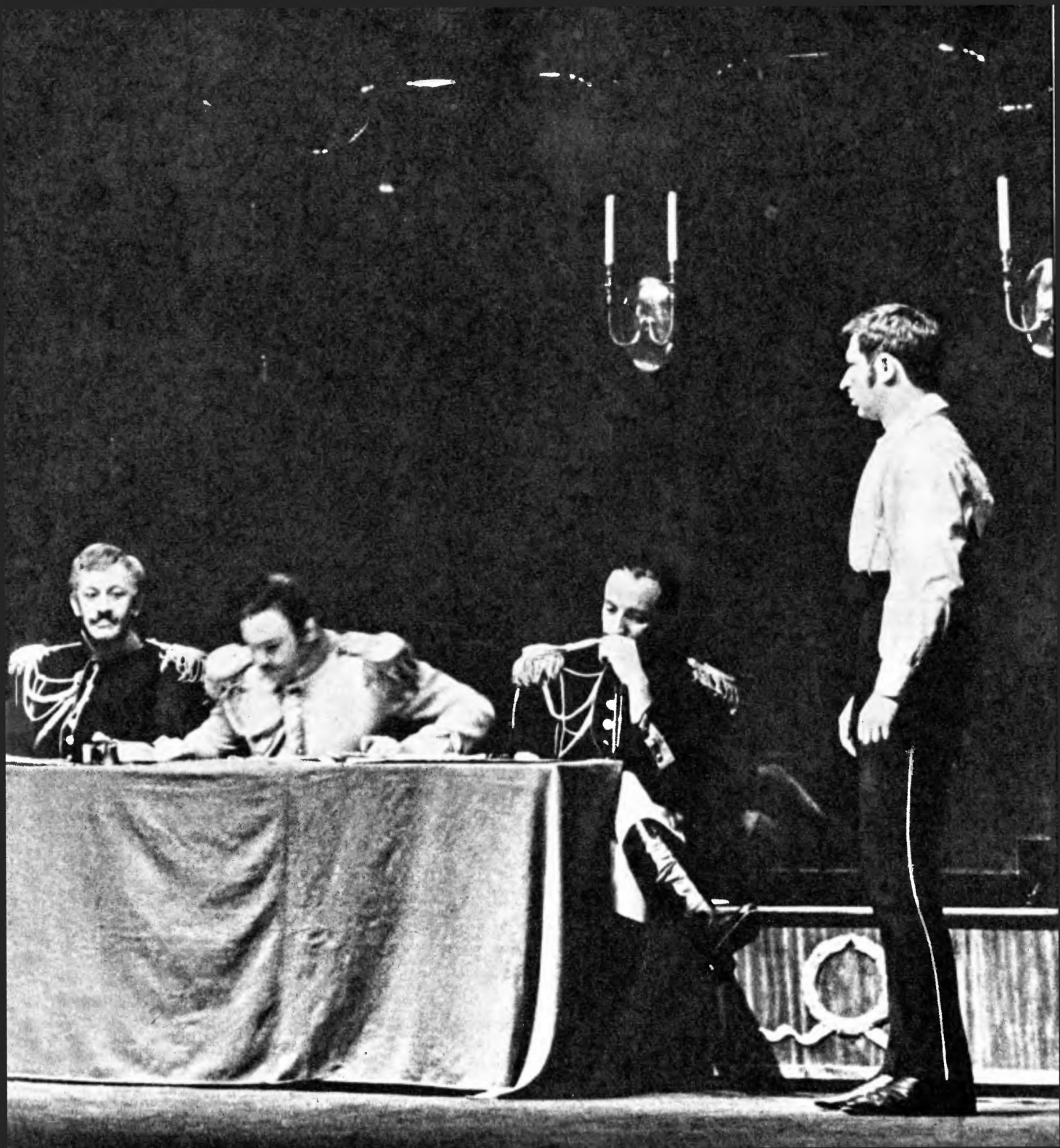
М. Козаков — Николай I,
Н. Каташова — императрица



О. Ефремов — Николай I
Сцена из спектакля







Декабристы в муках и колебаниях решали вопрос о насилии, о кровопролитии... Теперь поборники идеи революции все надежды на победу связывают именно с удачей покушения на царя... Мало того, в совершении казни царя они видят высшее осуществление своего долга... Театр по праву увидел главный пафос спектакля в утверждении красоты духовного облика его героев. Следя за перипетиями действия, мы отчетливо понимаем, какой ценой завоевали эти люди, эти рыцари идеи право на свое решение...

Действие спектакля необычно по построению. Его хроникальность весьма своеобразна. Близость к документально точному воспроизведению подлинных исторических событий сочетается с неожиданными смещениями, со свободным переходом от одного времени действия в другое, даже с наплывами, воссоздающими зримо то, что живет в воображении героя... В этом смысле особенно замечательна, например, сцена, в которой изображается «единение» верхов с народом. Разыгрываемая сцена воспринимается прежде всего как результат остросатирического отстранения... Стремясь к исторической правде, театр последовательно прочерчивал в «Декабристах» тему их отдаленности от народа. В «Народовольцах» она приобретает неизмеримо большую напряженность... Особенно замечательна и красноречива в раскрытии темы народа сцена казни первоартистов!..

Через весь спектакль проходит сквозной мотив своего рода поединка двух непримиримо враждебных сил, олицетворенных Желябовым и прокурором Муравьевым. Интересный и трудный для исполнения замысел с замечательной убедительностью реализован в спектакле О. Ефремовым (Желябов) и Г. Фроловым (Муравьев).

... Кроме Желябова надо выделить и по месту, занимаемому в развитии действия, и по богатству и тонкости прорисовки Софью Перовскую — А. Покровскую.







Сцена из спектакля
←
А. Покровская — Софья Перовская

О. Ефремов — А. Желябов



Е. Евстигнеев — Александр II,
В. Никулин — Гольденберг,
Л. Толмачева — Вера Фигнер



Г. Фролов — Муравьев



Сцена из спектакля

Н. Каташова — нищенка,
О. Табаков — крестьянин
→



Большевики

Ответственность вождей революции перед народом, партией и перед собственными нравственными убеждениями — главная тема драмы Михаила Шатрова.

У Евстигнеева есть два замечательных момента в роли. Когда народные комиссары прерывают заседание, чтобы разехать на рабочие митинги, Загорский (Олег Табаков) протягивает безоружному комиссару просвещения свой револьвер. Надо видеть, как берет его в руки Евстигнеев, как по-профессорски запикивает опасную игрушку в портфель, не найдя ей другого, более достойного места! Свердлов ставит на поименное голосование декрет о красном терроре. Первое слово за Луначарским. Евстигнеев великолепно играет паузу: ему нелегко принять такое решение. Рука Луначарского медленно, вяло идет вверх и, достигнув какой-то точки, вдруг обретает жесткость линий. Выбор сделан. Для Луначарского — Евстигнеева вынужденный террор — еще и личная драма, которую надо преодолеть.

Ленина нет на сцене, он лежит без сознания рядом с комнатой Совнаркома. «Как бы поступил Ленин?» — вот ведущий мотив осиротевшего Совнаркома, более других воплощенный в Свердлове — Кваше.

Мысль и сердце Ленина бьются в строчках неотправленных телеграмм, которые, сдерживая слезы, диктует молоденькая секретарша (арт. А. Покровская). Эти поразительные документы властно врываются в совнаркомовское обсуждение, дают ему точный классовый и одновременно глубоко человеческий настрой. Как это важно — вдруг вырваться из удобных современных кресел и вместе со всем зрительным залом, вместе с членами ленинского Совнаркома и ВЦИКа петь «Интернационал» в финале спектакля «Большевики»! Только вера и глубокое понимание происходящего способны объединить многих разных людей в таком единодушном настроении...

Разумеется, содержание трилогии глубже и сложнее, нежели мы представили, и далеко не исчерпывается теми моментами, которые мы сознательно выделили...



О. Табаков — Загорский

Е. Евстигнеев — Луначарский,
И. Кваша — Свердлов







Сцена из спектакля



И. Кваша — Свердлов,
Е. Миллиоти — Ульянова,
Г. Соколова — Крупская

Финал спектакля
→



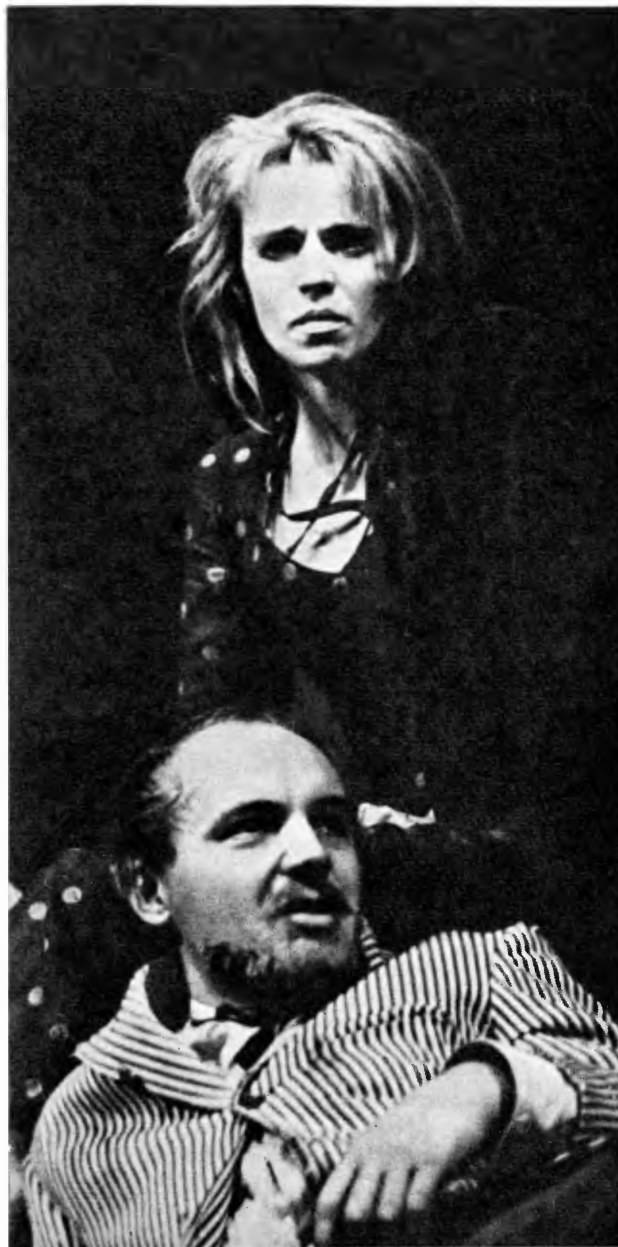


На дне

«Современник» беспощаден к своим героям. Он не закрывает глаза на то, что Сатин — шулер, а Барон душевно ничтожен. Вместе с тем театр заставляет чувствовать: за стенами огромного, темного подвала, наполненного потерянными людьми, бушует жизнь. Этот подвал лишь по-своему выражает несправедливую, безнравственную жизнь. Здесь восприятие действительности обострено. Люди не в силах проститься со своим прошлым, оно то и дело приходит на память — Актеру (В. Никулин), Барону (А. Мягков), Бубнову (П. Щербаков), да и всем другим. А Лука — один из тех же неустроенных людей. И Кваша играет его простым и строгим, без преднамеренной хитрости и фальшивой религиозности. Он не находит правды в ночлежке, как не отыскал ее пока нигде. Напрасно ищущий ускользающую истину, испытавший много горя старик, сколько это в его силах, утешает умирающую Анну, пытается вернуть Актеру веру в творчество, советует молодой паре бежать в просторы Сибири. Но сам-то он бредет дальше без особой надежды. Атмосфера тревожной, страшной жизни ночлежки передана «Современником» с полнотой и нервностью.

Приход Луки пробуждает в людях таившуюся мысль. Нет, жизнь не переменялась и не могла перемениться. Только понял Сатин, что нет человеку утешительного спасения, и острая мысль о достоинстве человека бьется в нем под нестройную песнь обитателей ночлежки. Процесс рождения самой мысли передан Е. Евстигнеевым с замечательной силой. Встреча с Лукой словно накладывается на весь его предшествующий жизненный опыт.

Так тема возрождения человека становится доминирующей на сцене «Современника».



П. Марков. «Человеческое в человеке».
«Правда», 1969, 27 июня

Л. Толмачева — Настя,
А. Мягков — Барон



Е. Евстигнеев — Сатин,
В. Никулин — Актер

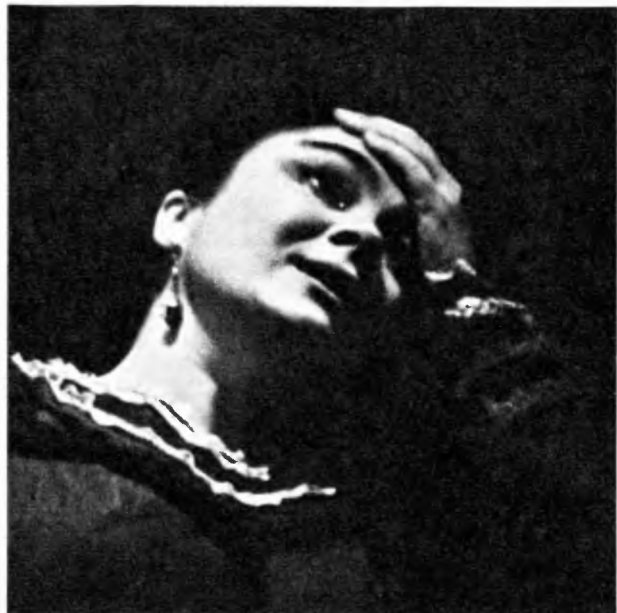


И. Кваша — Лука,
Е. Миллиоти — Анна

Сцена из спектакля
→







Т. Лаврова — Настя
Н. Дорошина — Василиса

А. Покровская — Наташа,
О. Даль — Васька Пепел

Е. Евстигнеев — Сатин,
А. Мягков — Барон
→



Мастера

Пьеса Стоянова написана в 20-х годах, претерпела разные времена, видела разные сценические интерпретации. Больше года назад в городе Сливене спектакль поставил Вили Цанков. В «Современнике» повторен замысел, рисунок ролей и оформление сливенского спектакля. Это было опасным и увлекательным предприятием — разность темперамента, незнакомый этнографический материал... И в результате — спектакль, идущий два часа без антракта, сыгранный взволнованно и страстно.

Пьеса написана романтической прозой, чутко и с изяществом переданной Ю. Айхенвальдом. Это и житейская история распри двух молодых мастеров — Живко и Найдена, история любви, муки и гибели красавицы Милканы, но это и народная поэтическая притча, похожая на латышскую «Вей, ветерок», украинскую «Лесную песню»... Здесь люди — символы страстей и понятий...

Характеры изначально даны и не меняются. В первом шаге Михаила Козакова (мастер Живко), напряженной сдержанности, в тихом вибрирующем голосе таится вечная обреченность на страдание и ожесточенная готовность мести.

Таким он и пройдет до конца. Как пойманная в силоч птица, бьется и кружится Милкана — А. Вертинская. Только в смерти найдет она покой от ненависти людской и станет похожа на ангела.

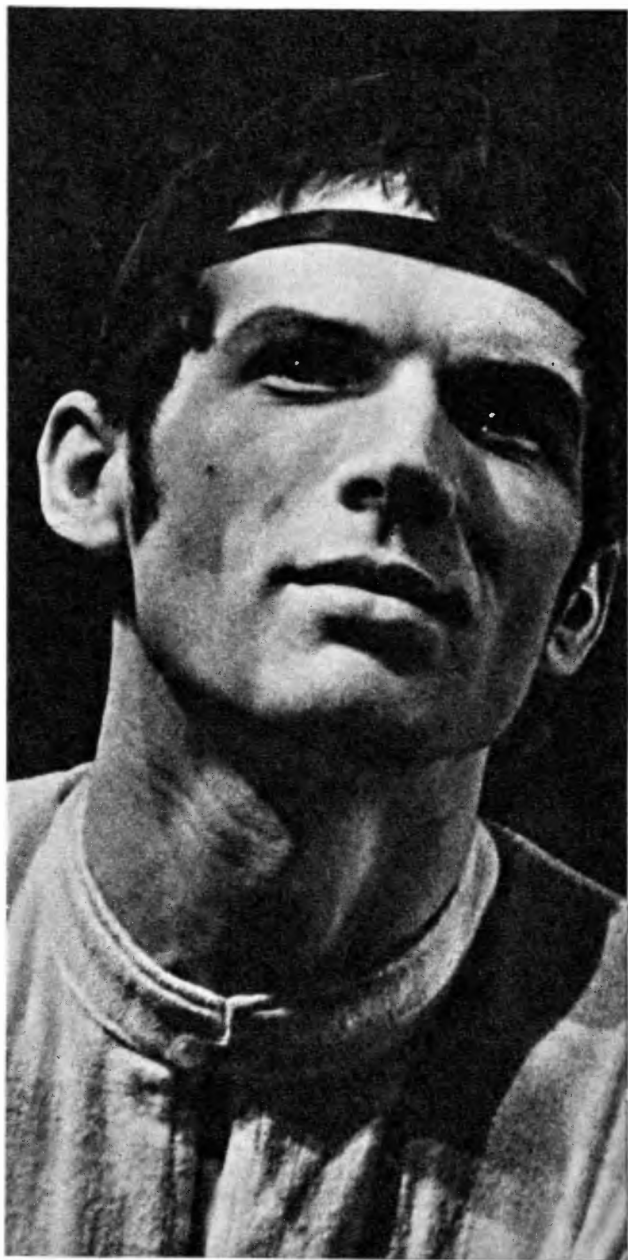
И как в «Ромео и Джульетте», смерть прекратит распри и страдания и убедит всех — и Живко, и потерянного, раздавленного Найдена (Г. Фролов), и старых закостенелых мастеров, — что человек и жизнь его дороже всего на свете...



Елена Фалькович. «Честита пролет!».
«Неделя», 1969, 2 марта

М. Козаков — Живко,
А. Вертинская — Милкана





Г. Фролов — Найден



А. Вергинская — Милкана

Сцена из спектакля
→



Чайка

...Люди натываются друг на друга, живут впритирку — и одновременно врозь. Ефремов заполняет сцену людьми даже тогда, когда по ремаркам им не нужно быть там во множестве... Герои «Чайки» любят говорить о своих сложностях, неурядицах, тупиках — сдержанность им не свойственна. В спектакле этот мотив усилен, интимнейшие признания делаются как бы на публику и вместе с тем в пространство, из которого не дождешься отзвука. Каждый хочет высказаться вне очереди, а необходимость слушать откровения другого представляется заведомо тягостной. В финале второго действия Треплев прямо на сцене иступленно, истерично стреляет в себя из охотничьего ружья... Можно спорить об этой режиссерской вольности, но в последовательности Ефремову отказать нельзя. Тусклую обыденность, представленную на сцене, он постепенно пресует в символ.

...Вот Тригорин, писатель, серьезный писатель, ушел в свое писательство, как в спасительную нору. Оно иссушает его, ибо нет притока свежих идей. Таким, судя по всему, был задуман герой. Наблюдая за исполнителем роли Тригорина, об этом пока лишь догадываешься. Треплев В. Никулина — это не антипод Тригорина... а, скорее, его удешевленное издание... А. Вертинская показала нам победу, но и вину Заречной заставила увидеть тоже

Спектакль этот насмешлив и трезв и начисто лишен прекраснотуши. Но он не был бы чеховским, если бы ограничился только этим. Доктор Дорн Е. Евстигнеева — человек недобрый, пожалуй, циничный. Но вот он, только что демонстративно отвернувшись от очередной попытки Медведено вступить в контакты, вдруг кладет руку на плечо Треплева... И Полина Андреевна Т. Лавровой любит Дорна пусть смешно и пласиво, по при этом самоотверженно глубоко. Даже Шамраев, который обычно давался только черной краской, в этом спектакле неоднозначен...

Спектакль еще неровен, негармоничен... Что-то, видимо, установится, дозреет — ведь работа театра во многом экспериментальна, и эксперимент этот живой, движущийся.



К. Щербakov. «Чайка» этого года.
«Комсомольская правда», 1970, 5 июля

Л. Толмачева — Аркадина



А. Вергинская — Нина,
В. Никулин — Треплев

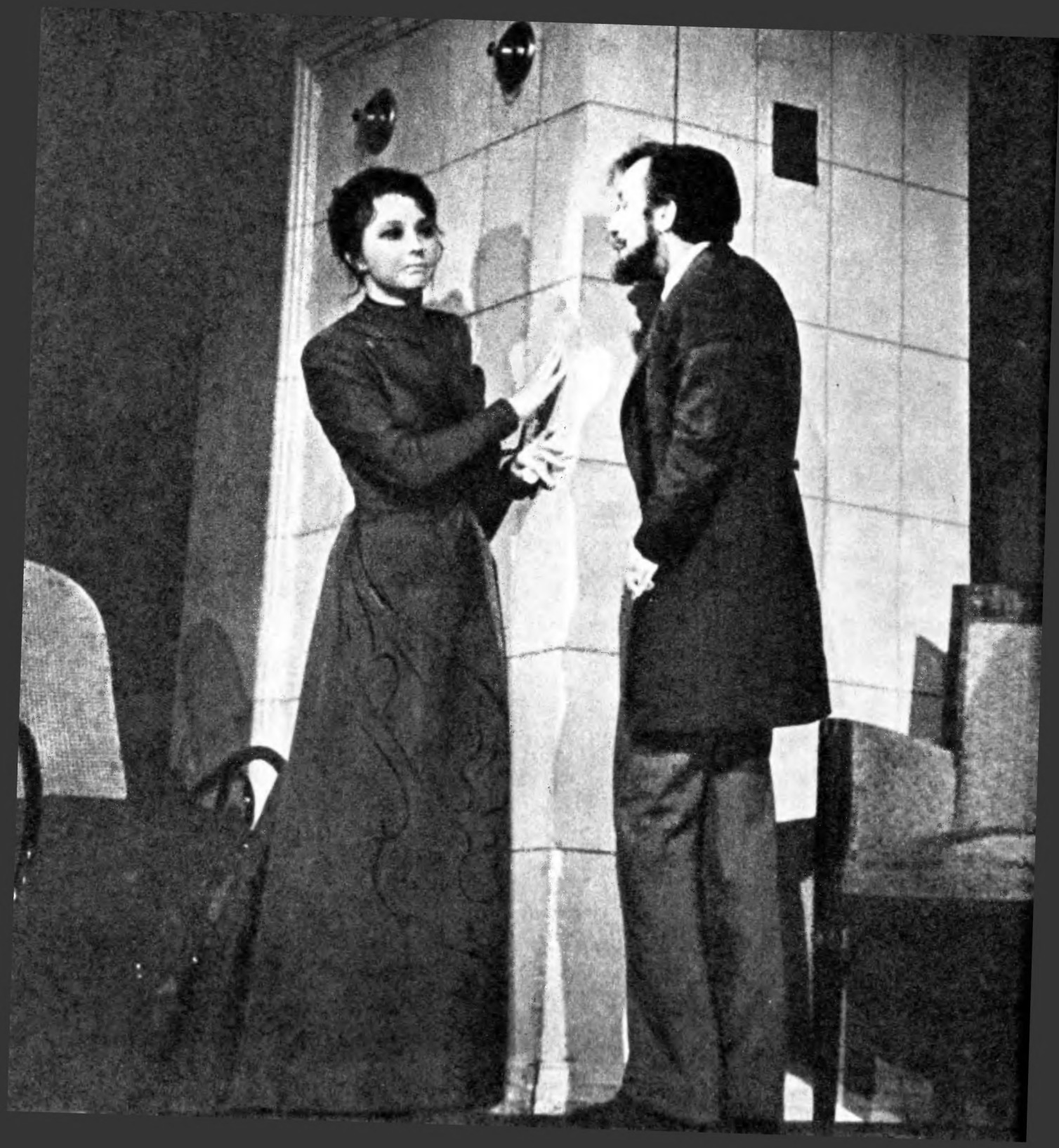
Т. Лаврова — Полина
Андреевна,
Е. Евстигнеев — Дорн

А. Мягков — Медведенко

Сцена из спектакля
А. Вергинская — Нина,
В. Никулин — Треплев
→







А. Свободин

Студийные

ГОДЫ

(«Современник» —
24 часа)

Эти записи сделаны давно и в разное время — беглые штрихи будущего портрета, будущей истории «Современника», зарисовки, раздумья. Не хотелось бы повторять банальное: время бежит быстрее! Но оно и в самом деле бежит быстрее. Оно словно разбухает. Поэтому и десять и пятнадцать лет — срок огромный, для театра это, может быть, жизнь. Тем важнее сохранить черты его юности, прелесть начала...

«Современник», точно молекула, образовался из блуждающих атомов-актеров, испытывавших тяготение друг к другу. «Театр-студия» — таково его первое определение. А «Театр-студия» — это не то что «Театр», это иное. Молодость, почти коммуна! Чувство локтя постоянное. Здание театра больше, чем дом, относятся к нему интимно... Интонация студии, жизни в рифму — для театра нет прекраснее поры! Она становится его легендой, его светлой грустью... Потом из студии образуется театр — люди взрослеют. Но сила взрослого театра, его обаяние — в той, далекой юности, что растворилась в его повседневности, в его делах, в деловитости даже. Оттого заметки эти названы «Студийные годы», хотя сделаны они позднее, когда «Современник» уже стал «театром».

Семь часов утра.

В этот ранний час в театр приходят уборщицы, как в любой московский театр, ничего необычного в этом нет. Но два раза в месяц еще издали, от концертного зала имени Чайковского или от ресторана «София» они видят очередь. Люди стоят вдоль стены, прислонясь головами к холодному стеклу витрин. За головами видны лишь первые строки названий: «Большевики», «Обыкновенная...», «Традиционный...», «Назначение», «Двое на качелях»...

В очередь записываются с вечера и стоят всю ночь. Как некогда в МХАТ. Стоят «свои». Своя публика. Ей все известно — что там, внутри. «Чужих» она презирает.

— Это что, за билетами в театр?

— Да, а что?

— Нет, а я подумал...

— Вы подумали?

В очереди ирония. Но очередь добрая, начинающего театрала она отличает.

— Становитесь, не прогадаете!

— Ну, на «Обыкновенную историю» вы сразу не выстоите! А каких только сведений не получишь в очереди у «Современника», о чем только не говорят за широкой спиной Маяковского. А публика-то какая! Не скажешь о ней — «околотеатральная» или «окололитературная». Она не «около», она литературная и театральная. Все знает, все видит, все читает. Обо всем рассуждает! Здесь студенты, разные «НИИ», представители заводской молодежи.

В последние годы в очереди и пенсионеры попадают и — говорливыми островками — «дамы», любительницы искусства, точно знающие, при каком деле нынче принято состоять, что «неприлично не посмотреть». Однако появление «дам» свидетельствует об обжитости предмета, обретенную им основательность.

В сердцевине же своей очередь «Современника» молодая и формируется по иному признаку, по беззаветной своей любви к театру, неистребимой потребности в нем не как в зрелище только, но как в зеркале своих будней.

Десять часов утра

Л. И. Эрман, директор-распорядитель (так называется в «Современнике» эта каторжная должность), перелистывает календарь. На столе рядом с календарем — папка служебной переписки.

— Ну что здесь интересного? — спрашивает Леонид Иосифович. — Посмотрите — театр как театр, круговорот с утра до вечера...

Вечный символ канцелярщины с пробитыми скоросшивателем бумагами — на самом деле роман-хроника. Если кому-нибудь пришлось бы в голову опубликовать эту служебную переписку, пояснив каждый документ!

Исх. номер. Число. Подпись.

Письмо фотоклубу с предложением организовать в фойе театра выставку фотографий.

«Современник» любит устраивать в фойе выставки графиков, фотографов, но таких, которые не были бы копией других графиков и других фотографов, а обладали бы первородством художественных идей. Письмо адресовано не в какое-нибудь почтенное учреждение, а известному любительскому фотоклубу при Доме культуры «Новатор».

Исх. номер. Число. Подпись.

Театр «Современник» обращается к начальнику 58-го отделения милиции с просьбой прописать в Москве писателя, с которым театр работает над пьесой.

А за письмом застенчивый, неустроенный человек. Он еще мало известен, но рассказ его, напечатанный в «Юности», обратил на себя внимание всех любящих литературу. Трудно сказать, будет ли поставлена его пьеса, но пьеса эта необычна. А «Современник» — общественный магнит — не может не притянуть к себе, не вобрать в сферу своего влияния все талантливое, в каком бы искусстве оно ни появлялось. Если это художник, то ни на кого не похожий... И «Современник» стремится помочь, похлопотать о прописке, о квартире, о номере в гостинице, об обмене, да мало ли о чем...

Вход. номер. Число. Подпись.

Письмо от СКБ ВНИИНСМ.

Конструкторы и научные работники благодарят кассиршу театра, сделавшую так, что в течение сезона все они посмотрели спектакли своего любимого театра.

«Современнику» не все равно, кто «достаёт» билеты на его спектакли.

Вход. номер. Число. Подпись.

Для участия в семинаре (следует название семинара) МК ВЛКСМ просит направить артиста Табакова на 5 дней в...

Исх. номер. Число. Подпись.

Директор-распорядитель сообщает группе по контролю поездов станции Кашира, что товарищ имярек уволен из театра.

Видимо, товарищ-то, давно уволенный, увидев грозный лик контролера, как за соломинку схватился за популярность театра!

Исх. номер. Число. Подпись.

Начальнику пожарной части № 9.

Театр «Современник» просит выдать во временное пользование пожарную каску. Возврат каски гарантируется по первому требованию.

Если «Современнику» что-нибудь понадобится, он перероет всю Москву, и никто не предскажет, что ему понадобится. Оттого, должно быть, когда секретарше Рае продиктовали письмо в Московский зоопарк с просьбой выделить одного слона («Один слон жив.»), необходимого для репетиций пьесы, Рая, ни секунды не усомнившись, отстучала бумагу и положила ее на подпись руководителю театра.

Это был один из многочисленных розыгрышей, которые так любят в «Современнике».

Исх. номер. Число. Подпись.

При сем препровожаем сводку форма №... Состав труппы...

Всего — 34 чел.

До 30 лет — 15.

От 31 до 40 — 18.

От 41 до 50 — 1.

Эту сводку (сведения в ней на начало 1966 г.) не нужно пояснять.

Она сама поясняет многое. «Современник» в это время — самый молодой театр страны.

Вход. номер. Число. Подпись.

Для участия в слете (следует название слета) просим направить артиста Табакова на 5 дней в...

Исх. номер. Число. Подпись.

Объяснительная записка к акту документальной ревизии по п. 3 «а». «Мужской костюм стоимостью в 85 рублей куплен в комиссионном магазине, так как на генеральной репетиции было установлено, что заготовленный костюм не годен для создания образа».

«Современник» разговаривает с фининспектором о поэзии.

Исх. номер. Число. Подпись.

Театр «Современник» обращается в Главное управление торговли с просьбой выделить фонды на покупку редких кружев для спектакля «Обыкновенная история».

От папки оторваться нельзя, право же, когда-нибудь ее надо опубликовать!

Одиннадцать часов утра

Начинается репетиция. Сегодня прогон первого действия «Обыкновенной истории». За режиссерским столиком Галина Волчек. Рядом с нею консультант по манерам Елизавета Григорьевна Волконская (одна из последних представительниц знаменитого русского рода).

— Сева! Сева!.. Нет, не стану, посмотрю, что будет, ни одного слова не скажу!.. Где артисты?

Галина Борисовна в сильном гневе. Бурлящей в ней смесью иронии и серьезности она напоминает Ефремова. (Между прочим, в «Современнике» каждый чем-нибудь напоминает Ефремова!)

У нее наступил момент в работе над спектаклем, который похож на перевал в горах. Уже много сил затрачено на восхождение, и видна наконец вершина, и немножечко надоело идти. Все знают, что после вершины начнется спуск, станет полегче и будет виден пункт прибытия. А пока они на пределе сил, и ряды их расстроены. Лето, жарко, надо бы в отпуск... Каждый подбадривает себя как может. Табаков надел парик продавщицы Клавды из спектакля «Всегда в продаже» и присовал усики («ну пусть у меня усики будут, потом сотру!»). Козаков в костюме графа (он сначала должен был играть эту роль, потом его перевели на Адуева-старшего) усаживается в партере и до последней возможности говорит о постороннем. Лилия Толмачева даже не заходит в зал, сидит возле буфета. На лице Кваши, играющего дядюшку (он тогда должен был играть именно эту роль, но не сыграл — отдал Козакову), крайняя степень раздражения.

Галина Борисовна в сильном гневе.

— Ты же артист,— говорит она,— сюртук шили на Станицына, а дали тебе! Надо же смотреть! (Знаменитый мхатовский актер известен своей солидностью.)

В это время в зал просочился режиссер телевидения и где-то в задних рядах начал свою агитацию среди свободных артистов. Галина Борисовна посмотрела на него так, как порой смотрит Аркадий Райкин на безнадежных тупиц,— с печальным презрением.

Но мысли ее на сцене, на которой давно стоит декорация к «Обыкновенной истории», стоит полураздетая, не освещенная, как положено по замыслу художника, но таинственная и привлекательная. Клещами обняла нежную построечку департаментская колоннада, синяя, мертвецкая. Весь спектакль там будут скрипеть перьями чиновники, переносить от стола к столу бумаги, стучать печатами, и этот государственный «перпетуум-мобиле» сотрет, переварит и выплюнет романтического юношу с голубыми глазами и нежным овалом лица. Овал его превратится в оскал...

— А здесь должно быть все сентиментально, сентиментально,— говорит Волчек, указывая на занавес, на котором буколическая сценка в духе русских пейзажков Венецианова,— здесь гравюрочки, поцелустики, здесь все трогательно... Ну знаешь, Сева, это черт знает что!

Тут Галина Борисовна заметила, что игровая площадка оказалась совсем уж в темноте, и, блеснув своими насмешливыми и печальными глазами, «выдала» помрежу.

— Сегодня не буду останавливать, посмотрю, как пойдет.

И «прогон» начался

Если человек, далекий от театра, впервые окажется на первом «прогоне» в «Современнике», изумлению его не будет предела. Ему покажется, что здесь собрались весьма неприятные, желчные, раздраженные молодые люди, только и ждущие случая огрызнуться, не признающие друг друга, въедающиеся в ближнего по самому пустячному поводу. Изумление этого случайного свидетеля еще более возрастет, как только он услышит первые реплики, которыми обмениваются сидящие в зале, услышит замечания, отпускаемые, как бы про себя, режиссером. Из этих реплик он узнает, что Игорь Кваша, например, совершенно бездарен, а Олег Табаков никуда не годится, что Михаил Козаков... Нет, что такое Михаил Козаков, даже произнести невозможно. Кроме того, посетитель услышит о том, что тот, кто ставит спектакль, не может этого делать, а тот, кто выбрал пьесу, вряд ли обладает умственными способностями, о которых можно сколько-нибудь серьезно говорить. Степень всеобщего раздражения такова, что, кажется, нет таких слов, которые они не сказали бы друг другу, и что не пройдет и мгновенья, как они вцепятся один в другого.

А между тем контуры спектакля, невидимые его участникам, явственно проступают во всем, что здесь происходит. Они в общей «установке», в ритме этих трогательных сцен, в их настроении, которого еще нет, но которое угадывается. Галина Борисовна непрерывно пишет, кажется, даже и не глядя на сцену, но она «хребтом» чувствует, что там, на сцене, и, когда кончился «прогон» и все участники его струдились вокруг режиссерского столика, она подробно, жгато и точно перечислила, что надо сделать.

У Галины Волчек сдержанная манера режиссерского показа. Она не проигрывает сцену, она ее рассказывает и только в крайнем случае набрасывает жестами.

— Вы не так прощались, мы ведь решили это,— говорит она Табакову...— Сонечка! Сашенька! Поцелуй! И снова — Сонечка! Сашенька! Поцелуй! Вот как...

Так возникает и трогательность... и приторность. А то и другое в этойкой сентиментальной патоке необходимо первым сценам «Обыкновенной истории».

Необходима и полнейшая серьезность, когда два друга прощаются и остающийся в глуши благословляет уезжающего стихами Пушкина. Он посылает его на подвиг общественного служения, призывает быть верным идеалам юности: «Пока свободой горим!..»

— Давай не продавать того, ради чего мы жили,— серьезно говорит Волчек.

— И ты не так... (Это уже к актрисе, играющей тетюшку.) Ты передай ему, что я храню цветок... Ты умеешь хранить великие тайны? Это серьезно, ведь в этих словах вся жизнь старой девы.

Получается у нее совсем без иронии. На повторном «прогоне» актеры этого не забывают. (Потом, когда спектакль был совсем готов, на премьере, зрители не увидели этой с такой тщательностью и с такими муками отрепетированной сцены. Во имя цельности спектакля ее отсекли.)

Но уж если Галине Борисовне надо, чтобы дошло до артиста, проняло его, она найдет примерчик. Наивному юноше поэту, который дает цинику дядюшке самое сокровенное — стихи свои, плоды вдохновений, бессонных ночей, она говорит:

— Вот представь себе, что ты приходишь к Бернарду Шоу («ты» — это Табаков) и приносишь ему свою детскую пьесу «Белоснежка и семь гномов», а он говорит: «Вы не можете, Олег Павлович, подарить мне десять экземпляров с автографом?» Ты, млея от счастья, говоришь: «О, конечно...» — «Вот и хорошо,— говорит Шоу,— а то мне бумага нужна...»

И с такой язвительностью набросала эту сцену Галина Борисовна, что Олег Павлович сразу понял, как именно он должен провести разговор с дядюшкой...

Два часа дня

Репетиция идет к концу.

Возле служебного подъезда театра появляются потрепанные машины с надписью на борту — «киносъемочная».

Представители киностудий начинают ежедневную осаду. Посланцев киноискусства можно разделить на три группы. Первая ловит «своих» актеров, уже снимающихся в фильме. Их задача — скорее схватить и увезти. Им важно не дать «своему задержаться». Они занимают наиболее выгодную позицию у лестницы, чтобы «он» или «она» не попали в чьи-нибудь руки, не завернули бы в комнату завлита (до внутренней перестройки здания она помещалась напротив лестницы) — она как раз так соблазнительно приоткрыта на пути, не спустились бы в подвал постучать в «пинг».

Глядя на то, как переживают «киношники», можно и впрямь подумать, что на киностудии все готово — вот привезет артиста, и тотчас прозвучит магическая команда «мотор...»

Вторая группа тихая. Представители ее обхаживают директора-распорядителя. Им бы разрешение «ей» или «ему» сниматься в кино. Им бы только разрешение. Взамен они обещают так приноровить киногруппу к театру, что театр и не заметит! В эту же группу входят и те скромные кинопомрежи, цель которых в том, чтобы дать артисту «Х» почитать сценарий. Только дать почитать. И все дело в том, — объясняют они, — что такого сценария еще не было, что только актеры «Современника» смогут воплотить его бессмертные образы на экране. Одним словом, это разновидность уговаривающих. Они даже не настаивают на личной встрече. Нельзя так нельзя! Они оставляют сценарии у пожарника в служебных дверях. Они делают это по хитрому расчету, ибо знают, что пожарники в «Современнике» любопытны, что они радеют за театр и за его актеров и в ночные часы дежурства вдруг и прочтут сценарий и тоже превратятся в уговаривающих, в союзников.

— Знаете, это так вам подходит — я тут прочитал, — скажет страж огня невзначай...

И есть третья группа.

Это киноочередь к Олегу Ефремову. Дать ему почитать сценарий, раскрыть перед ним перспективы!

— Понимаете, Олег Николаевич, весь фильм за рулем, а? В течение съемок вы получаете любительские права и вообще пешком не ходите!..

— Видите ли, Олег Николаевич, мы не стали бы к вам обращаться, если б не совершенно уникальное решение темы... Это будет первый шпион в истории кинематографа, который должен вызывать симпатии публики!

А у Олега Николаевича, во-первых, собственный фильм, во-вторых, тот, в котором он уже снимается, а в глав-

ных — пьеса, которую он ставит, и та, вторая, в которой он будет играть, и спектакли, и еще множество дел. Но, как лидер театра, он первым подбрасывает лишний шарик. Кроме того, в характере его черта Лямина, прекрасного героя Володина: он никому не может отказать. Возможно, поэтому роль Лямина — одна из лучших его ролей. И, наверное, любимейшая.

И Олег Николаевич берет в руки сценарий...

У него фантастическое (а лучше уж сказать, анекдотическое!) число дневных забот, вместе составляющих бремя главы театра. А еще — читать пьесы, учить роли, просматривать бесчисленные киносценарии, ходить по различным инстанциям, требовать, просить, одним емким словом — «обеспечивать». И Ефремов обеспечивает! Но он знает, что единственно светлое и необходимое в этом дне лишь то, что составляет творчество актера и режиссера, его жизнь художника. Он знает это подсознательно, тут его «секрет», особенность. Сознательно это знают многие и только муку себе наживают. Разгребают дневную суету, а когда наконец разгребут, — накопившееся раздражение не отпускает, душевная сношенность оказывается так сильна, что за свою заветную работу, ради которой и живешь и суестьешься, приняться нет сил. И летят часы.

А Ефремов весь день ставит себя так, точно день — старт для этих минут и секунд. Затянувшийся старт, который он готов принять всегда, в любую секунду. Без промедления и подготовки.

Вот уж вроде бы и удалился представитель необыкновенного кинодетектива и можно заняться своим театральным хозяйством, но в дверь опять стучат. В ефремовский кабинет входит человек. Невысокий, обветренный, просоленный, в командировочных брюках, синей тенниске, с папочкой. Жметя, неуверенно оглядывается. Не то прораб, не то завхоз. И все начинается сначала!

За ним, «прорабом», кинопроизводство, группа, пребывающая сейчас где-то в отдаленном географическом пункте, «на натуре», техника, «лихтвагены», кошмарные простон из-за погоды, из-за того, что не приехал вовремя актер, из-за того, что отснятая пленка оказалась плохой, из-за тысяч других причин, которые непосвященному человеку и в голову не придут. У него строгий приказ режиссера-постановщика — без положительного ответа не возвращаться.

А тут — театр, его ритм, планы, готовящиеся премьеры, неслыханные сложности и невидимые миру слезы — не театральные, а настоящие! Художественный организм, который нельзя разобрать и в котором части не взаимозаменяемы. И начинается игра.

Человек просит продлить срок съемки актеру Х. Он, конечно, понимает, что срок был оговорен с руководством театра

заранее, что актер Х (а представляете себе, что за этим «Х» скрывается Евстигнеев, Табаков, Козаков, Лаврова, Никулин, Кваша, Сергачев, Щербаков, Дорошина, Волчек, Вертинская — можно и далее перечислять, потому что актеры «Современника» играли более чем в двухстах фильмах) необходим театру, но... И тут посланец младшего искусства начинает обещать золотые горы и библейские чудеса. Он уверяет, что актер Х будет доставляться на спектакли на специальном самолете, что новый срок будет выдержан непременно, что киностудия оплатит...

Ефремов неумолим. Показывает расписание спектаклей и репетиций. Представитель кинематографа прибавляет чудес: Х за время съемки получит и то и се, будет приглашен дублер... Ефремов держится.

Тогда «прораб» своим профессиональным шестым чувством психолога понимает, что надо не так, по-другому. Он внутренне разгибается и по-человечески, обыкновенно и устало говорит:

— Но что же мне делать, Олег Николаевич, войдите в мое положение...

И тут Ефремов сочувственно и чуть виновато улыбается. Я люблю у него эту улыбку, улыбку Айболита, в тот самый момент, когда ему сообщают о кознях Бармалея (помните: надо же с ним поговорить!).

Кажется, киноискусство на сегодня спасено.

Четыре часа дня

Заведующая труппой и главный администратор Лидия Владимировна Постникова нервничает. Придет или не придет? Надо бы узнать точное расписание самолета, прилетающего из Мурманска, потому что именно туда улетела на два дня на съемку Нина Дорошина, занятая в вечернем спектакле. Если в ближайшие два часа не прилетит, надо заменять... Узнать бы также, как самолет из Одессы, туда улетел на «озвучание» Евстигнеев... Машину послать... Они так неосторожно перебегают улицу, думает Лидия Владимировна и идет звонить в справочную...

В театре не редкость, когда за три часа до спектакля основные исполнители за тридевять земель.

Если подсчитать часы, проведенные в воздухе актерами «Современника», театр давно бы имел значок, который дают летчикам за налет очередного миллиона километров. «Экономьте время... — думает заведующая труппой. — А кто же будет беречь нервы?..»

Впрочем, у нее всегда есть запасная комбинация. Да и то сказать, ни разу еще Аэрофлот не подвел.

А в это время, как писали в титрах немых фильмов, в большом, как площадь, номере одесской гостиницы «Красная» на двух кроватях лежат под простынями известный поэт

Булат Окуджавы и артист «Современника» Евгений Евстигнеев.

Окуджавы не спеша развивает теорию о том, почему он не любит летать на самолете...

— ...Зачем мне, уже немолодому человеку, испытывать неприятные чувства, которые доставит разыгравшаяся фантазия... Да и вообще зачем спешить передвигаться...

Евстигнеев думает о том, как успеть «переозвучить» фильм, поставленный по сценарию Окуджавы, в котором он снимался, и как вовремя прилететь в Москву, чтоб не сорвать вечерний спектакль. А может, он думает о чем-нибудь другом и пребывает от вечернего спектакля за тысячу километров привык в огромной своей кинобиографии.

В этот раз он снимался в картине «Верность» режиссера Тодоровского. Играл роль майора, у которого фашисты убили семью. Роль небольшая, но в кинотворчестве Евстигнеева одна из удачных. Перед самым отлетом за столиком полустемного ресторана уставший Евстигнеев говорил об искусстве актера:

— Мне нравятся Юрий Кольцов, Андрей Попов... Мне вообще нравится актер, у которого что-то такое есть. что никогда не высказывается. Ну, вот сейчас он что-то скажет, самое главное, вот-вот. А он не сказал, а так и ушел...

Шесть часов вечера

Сегодня не спектакль. Сегодня один из последних «прогнозов». Но придут критики, друзья, общественность.

Все делается ради этого дня. И чем он ближе, тем быстрее они живут. Даже то, как говорят по телефону, как бегут по улице, как проносятся по коридорам театра, киностудий, министерств, райкомов, райсоветов, милиций, редакций, радиокомитета, телецентра и бог знает каких еще мест, где можно их встретить вдруг, — даже это движение происходит в ритме «этих дней». («Старых» актеров «Современника» воистину узнаешь по походке. Она отличает их от артистов других театров. Присмотритесь — они радостно и деловито куда-то летят. Не успевают. И заметно сникают, когда в театре не ладится. Тогда они не ходят, слоняются.)

И этот день приходит.

В одном стихотворении говорится: «Сдают спектакли, как редуты!» О «Современнике» следовало бы сказать: «Как редуты, их защищают!»

День начинается накануне вечером. В театре не спят уже несколько ночей, то и дело навстречу — воспаленные глаза. Встречный, точно ослепший, не отдает себе отчета, что перед ним, кто перед ним! Слабые улыбки. Они не бегают в этот вечер, ходят, не касаясь пола. И ждут.

Как обычно, им не хватает несколько дней, может быть, недели. Но и так все затянuloсь — надо сдавать. Можно

подумать: обычная история, студентам не хватает дня — подготовиться к экзаменам, актерам — выпустить премьеру.

«Современнику» не достает времени. «Современник» — тот странный жонглер, который подбрасывает три лишних «незапланированных» шара и сам удивляется, что не роняет. А порой роняет. Но, не переставая подбрасывать остальные, нагибается и подбирает. Зрители, а среди них всегда могут найтись злорадствующие, уверены, что сейчас-то все и развалится — покатыся по полу. А жонглер изловчился, и снова все шарики в воздухе...

Однако же нехватка времени у них еще и закономерность. Они копают и раскапывают. К концу им не становится «все ясно», скорее, наоборот. Пьеса усложняется...

Двери в зрительный зал открыты. В фойе свет. Между буфетом, где сопит кофеварка и лежат вареные яйца, и стеной зрительного зала — друзья театра. Их много у «Современника». Обсуждают новости, настроение, говорят вполголоса. Это не консилиум, скорее, военный совет. Предстоит боевая операция, и надо учесть резервы.

В «Современнике» редко бывали «очередные премьеры». Почти каждый его спектакль привлекал внимание театральной Москвы, возбуждал споры. Потому что этот театр, как было записано в его студийном уставе, «движется вперед вместе с жизнью». А жизнь чревата неизвестностью.

Наконец все в зале. Полутемно. Долго, долго отчего-то не начинают. Взбешенный Ефремов проносится в первый ряд. В гневе он изыщен.

Начали.

— Стоп! Перемену повторить, — хрипло кричит он.

Начали.

— Стоп! Почему не погасил свет справа? Та-та-та-та! Обратно это все!

Ефремов взлетает на сцену. Он ничего не весит. Дико рассержен. Нагибаясь к люку, говорит машинисту:

— Делай, не волнуйся, спокойно...

Начали, ох, начали...

Смотреть, как он репетирует, страшно.

Кажется, окончания его нервов обнажены и чутко, до болезненности реагируют на все, что происходит. Боишься шевельнуться, нечаянным словом или жестом задеть, причинить боль...

Бывать на его репетициях поучительно.

Учишься логике искусства: ничего нелогичного, не оправданного внутренней последовательностью характера и

всего эпизода он не признает. (Прежде чем принять тот или иной текст автора, он проигрывает его. Иногда делает это, сидя за столом, вполголоса, только проверяя побуждения действующих лиц. Если побуждения ему неясны, вскакивает и громко, с жестами и характерными интонациями, бега, играет за всех. Если естественного сцепления реплик, выражающих сцепление персонажей в предложенных обстоятельствах, не получается, текст не принимается. Требуется поправка, кардинальных изменений.)

Здесь, на репетиции, он намечает действие сцены в энергичных, кратких, поразительно точно подобранных словах, стараясь говорить так, чтобы ничего недосказанного (как бы горько само сказанное ни было) не оставалось.

...Актер на сцене произносит монолог. Ефремов за своим освещенным одной лампочкой режиссерским столиком прошептывает роль, заметно жуя губами (текст пьесы он знает лучше автора!). Секретарша театра тихо вносит чай и бутерброды. Он досадливо отмахивается: не до того! Шепчет: «Не так, не так!»

Нет, он это не кричит, это только рядом сидящие слышат. Снова бежит к сцене, снова с маху впрыгивает на нее и, сразу оказываясь в привычной стихии, свободно показывает, проигрывает, потом спрыгивает, останавливается, прислушивается к сцене, бежит к столику. «Давайте, давайте, не останавливайтесь!»

Иногда он забегает за кулису и оттуда смотрит и слушает, как идет эпизод, потом перебегает на другую сторону сцены и совсем скрывается.

Он точно бы обнюхивает сцену.

В момент наивысшего напряжения он опять говорит тихо, кажется, сознательно замедляя ритм фразы, понижая голос, успокаивая.

И снова взрывается. Он беспощаден.

— Вы должны работать с удовольствием и приходиться на репетицию наполненными, продумавшими роль, а не безразличными и вялыми, ожидая от режиссуры исчерпывающих указаний. У режиссуры много других дел: сложная световая партитура спектакля, движение мизансцен... Помните, за вас никто вашу работу делать не будет! Я отлично вижу, кто работает, обдумывает, а кто приходит, занятый своими делами... Не понимаю, зачем такой человек в театре, зачем он избрал нашу профессию...

Его слова падают на головы, от них не увернуться, от них ежатся...

Они соберутся, обдумают, они ответят взрывом страстного, нервического актерского энтузиазма, который составляет особенность и завораживающую силу артистов «Современника».

И он вновь идет к своему режиссерскому столику.

Он ходит быстро, изящно, почти балетно, плавно приподнимаясь и опускаясь на носке. Его походка стремительна, а корпус заметно наклонен вперед. Оттого он всегда напоминает мне спешащего Петра Первого с акварели Серова. Угловатого и грациозного. Смешного, но вызывающего почтительное удивление.

Но ведь это еще только начало, впереди еще ночь, «сырой», как они говорят, но дорогой им спектакль. Ради него они мучились, пережили неприязнь к нему (так роженица под конец думает: скорее бы все кончилось). Страстно любили его, все-все понимали — и оказывались в тупике, когда все становилось безразличным. Ради него ссорились, до ненависти друг к другу доходили и готовы были объясняться в любви.

На одних нервах рвется к финишу спектакль; его, как младенца, учат ходить.

По закону театральной физиологии пойдет-то он где-то на десятом, а то и на пятнадцатом представлении, и непременно с помощью публики, которая примет его и будет манить к себе.

Но он должен понравиться сейчас, в полупустом зале, где гаснет звук голоса; понравиться людям, для которых этот прогон, может быть, вовсе не главное событие в их дне, людям, которые устали от работы, от заседаний, совещаний, бесед, чтения бумаг и бесчисленных разговоров по телефону. Людям, которым трудно «отпустить» себя, потому что дела их не отпускают... Друзья, критики, писатели, близкие театру, могут принять, а могут и не принять спектакль. И хотя в последнем случае они станут подбирать слова, чтобы скрыть свое неприятие, не повлиять на настроение любимых ими артистов и найти что-то обнадеживающее, чтобы поддержать их накануне премьеры, глаза их будут тусклыми и тусклыми будут голоса, и это, а не слова их, раньше всего заметит тот, кто ставил спектакль.

Но главное еще впереди, главное-то еще завтра начнется, когда все соберутся обсуждать...

И театр ждет генерального сражения...

Даже если спектакль понравился, все равно — это генеральное сражение. И к нему готовятся... Пришли критики, драматурги, сочувствующие спектаклю и враждебные ему и театру, не принимающие его эстетики и поведения. Пришли члены художественного совета «Современника» и сотрудники театрального отдела...

Возле стола, лицом к обсуждающим, сидит Ефремов, закинув ногу за ногу, сухой, равнодушный тем равнодушным, что есть у гончей, пока она не легла на след. Он что-то про себя знает. Такой у него вид.

Любопытные люди, интересные люди собрались здесь, и само обсуждение спектакля — жанр драматургии. Скрещиваются характеры, побуждения, тайные и явные намерения. Перед началом обсуждения шутят, обсуждение предстоит бурное — это все понимают, никому не хочется начинать. Олег Табаков спрятался за спинку стула и уткнулся в свою папочку.

Кто-то выспался, а кто-то не выспался, у кого-то семейные неприятности, а у кого-то служебные. Один сейчас под влиянием Хемингуэя, а другой все «эти дни» читает Бунина. Один уже посмотрел «спорный» спектакль в соседнем театре, а тот еще не успел. Один имеет привычку говорить все до конца, другой, словно айсберг, девять десятых прячет под поверхностью высказанного.

Для одних это разговор об искусстве, для других — повинность, для третьих — дело, для четвертых — гражданский акт.

И все это сейчас выльется, сработает, скажется — в том, что станут говорить, и в том, как будут говорить.

А прислонясь к дверному косяку, стоит человек, на которого страшно смотреть. Автор.

Шутки стихают, сейчас начнется. Ефремов покуривает, закинув ногу на ногу, вдруг подмигивает.

— Это эксперимент, надо работать... второй акт,— говорит один критик.

— Ну, что ж — будем работать! — говорит Ефремов. Он покуривает все в той же позе, нога на ногу. Он защищается чуть лениво, он что-то знает.

Помню обсуждение одного спектакля. Уже много лет он украшает афишу «Современника», но тогда обсуждение его было особенно бурным.

Тяжелый табачный перегар. Говорят уже третий час, и уже второй час ночи. По десять раз выступали. Давно ушел, не выдержав, хлопнув дверью и выругавшись, автор. Были высказаны все точки зрения, исчерпаны все аргументы. Но снова и снова брал слово Ефремов. Он говорил хрипло (он играл в тот день спектакль), сжав голову, глядя в стол.

— Я не понимаю этого, я не понимаю этого, я не понимаю этого! У меня мозги высохли, но я не могу этого понять. Я вижу, как зал реагирует, и понимаю другое!

Да, было и такое обсуждение... И те, кто сейчас смотрит удивительный своей молодостью, ясностью мысли спектакль, не знает, чего он стоил...

И снова произносятся речи и высказываются пожелания, и снова, покуривая, произносит свой рефрен Ефремов:

— Ну что ж — будем работать...

Он что-то знает? Он знает одно, где начинается его редут.

Десять часов вечера

Окончился спектакль. Публика разошлась, но тепло ее еще согревает фойе, и зрительный зал, и узкие, заковыристые коридоры рабочих половин театра. Ярко горят лампы — их не успели еще погасить. Кто-то плещется в душе. В кабинете главного режиссера сидит завлит Елизавета Котова — она всегда в театре.

По коридору слоняется Олег Табаков, уходить ему не хочется. Он в глуповато-счастливым состоянии. То прислонится к стене, то перейдет к другой, в руках его болтается ракетка пинг-понга.

— Ну пойдём, я тебя разгромлю, Квашу сейчас приделал!.. Что-то с этим спектаклем происходит.

— Что?

— Новое дыхание... Не устаешь, а как-то все легче и легче.

Потом мы говорим о его киноролях, разговор заходит о фильме «Война и мир». (Помню, в большом просмотровом зале «Мосфильма» работники одного из московских заводов смотрели и обсуждали фильм «Современника» «Строится мост». Мнение рабочих было очень интересно и нужно театру. В середине чьей-то речи появился в задних рядах и тихо присел бочком Николай Ростов, изящный молодой человек в гусарском ментике с маленькими усиками, за которыми тщательно ухаживают, с прекрасным цветом лица. Олег Табаков прибежал из соседнего, «Толстовского» павильона послушать, что говорят.)

— Знаешь, чтобы играть Толстого, надо не только уметь нести мысли... Надо же их иметь! Тут не поможет профессиональная честность — вовремя приходить на репетиции, знать текст и все такое... Можно текста не знать, но надо думать о смысле жизни, об окружающем, о событиях... и самому думать... сначала... жить этим. Тогда и Толстой получится. Тут мало прислушиваться на репетициях к тому, что тебе говорят, тут другое надо, понимаешь... Ну пойдём, я тебя разгромлю!

И Табаков вынимает из своей аккуратной и элегантной кожаной папочки вторую ракетку.

«Папочка» Олега Табакова!

Когда старые «современниковцы», основатели театра, вспоминают о его начале, в их рассказах непременно возникает эта «папочка». Табаков обладает врожденной склонностью к делам общественным. Он стал первым «общественным директором» театра-студии еще в ту пору, когда у «Современника» не было настоящего штатного расписания. (Много позднее, в 1970 году, когда О. Ефремов был назначен главным режиссером МХАТ, Олег Табаков стал уже официальным директором «Современника».) Способность Табакова к общественным делам, его жажда поддерживать, сохранить целостность театра росли вместе с его арти-

стическим талантом. А последний не только укреплялся, но становился определеннее. Склонность Табакова к той манере игры, которую у нас часто именуют «реалистическим гротеском», превращалась в его художническую страсть. «Мужская» и «женская» его роли в спектакле «Всегда в продаже», его превращения в «Голом короле», его блестящий Хлестаков, которого он сыграл в Праге, в молодежном театре, даже его Татарин в «На дне» и еще многие другие его роли свидетельствуют об этом. И даже его самая серьезная роль — Адуев-младший в «Обыкновенной истории», проникнутая беспощадным, каким-то изобразительно наглядным социальным анализом, особенно художественно рельефна благодаря этой табакеровской страсти — прожить, показав! Для актера его школы путь острый, как лезвие...

Десять часов тридцать минут вечера

Занятые в спектакле спешно разгримировываются, не занятые сносят стулья в верхнее фойе и устанавливают их полукругом.

Появился Табаков со своей папочкой, надел очки и объявил: — Сегодня Женя Евтушенко прочтет нам свои последние стихи!

В зеленом свитере и в огромных рыжих ботинках Евтушенко протягивет руки к сидящим и, переламываясь тонким корпусом, читает «Песню надсмотрщиков» из поэмы «Братская ГЭС»:

«Мы — надсмотрщики,
мы — твои ножки, трон.

При виде нас морщится
брезгливо фараон...»

Им читают стихи многие поэты. Они тянут к себе людей из разных сфер жизни. О том, что произошло в генетике, в этом фойе рассказывали биологи. Скульптор и антрополог Герасимов посвятил их в свою методику восстановления лица по черепу, а Марк Галлай, выдающийся летчик и автор известной книги, говорил о том, что не вошло в нее.

Они жадные до встреч...

Одиннадцать часов вечера

В этот час, если ничего не предвидится, они покидают театр. Можно пройтись, наконец, не спеша по улице Горького, Успеть заглянуть в Дом актера, посидеть в ресторанчике, увидеться с ребятами из других театров, бывшими сокурсниками. Они общительны и хотят знать, что у других. Они не одиноки, и часто в полном составе их можно встретить то в театре на Малой Бронной, то на Таганке, то рядом, в театре имени Станиславского. Они занимают два ряда партера, смотрят напряженно и настороженно. Это написано на их лицах.

А в годы, когда основывался «Современник» (это было в 1956 и в 1957-м), существовала в Москве своя «Ротонда» — кафе артистов, художников, журналистов. Историк театра непременно должен будет вспомнить о ней. Это и поныне здравствующее «Артистическое», против МХАТ. Только теперь это уже не «Ротонда», так, кафе...

Перебежав дорогу, в слякоть и в снег, без пальто, ученики студии Художественного театра заскакивали сюда чего-нибудь перехватить. Некоторые из них стали потом артистами «Современника». Сюда приходили непризнанные молодые художники, показывали свои рисунки, рисовали тут же, на бумажных салфетках. Они, как это и свойственно художникам, искали новое и непременно свое и хотели все попробовать. И, как и свойственно молодым, делали это размашисто, с безоглядным увлечением. Проводили здесь вечера, а то и дни начинающие журналисты.

Критики писали здесь свои статьи.

Это кафе облюбовали тогда сотрудники журнала «Театр», (в том числе и автор этих строк) и один из них, так рано умерший Владимир Саппак, автор замечательной книги «Телевидение и мы», вполголоса рассказывал, что затевается театр, что группа удивительно талантливых ребят задумала откликнуться на происходящее в стране, что есть там прекрасная актриса... Вскоре он вошел в художественный совет этого «затевающегося театра».

Чтобы почувствовать дух и ритм того года, тех дней, когда основывался «Современник», перелистаем записи Саппака. «24 июня (1956 г.)... Еду в театр к Ефремову — он доигрывает (спектакль)... На «левой» машине мчюся к Розову... Володин приехал раньше нас. Обсуждаем его пьесу¹. Решили — выдирать зубами у своих товарищей не будем, будем ставить параллельно. Но вторая пьеса Володи — наша...

Сначала Розов выступил вообще против того, чтобы создавалась реклама несуществующему театру. Отверг мое предложение прочесть доклад в ВТО. «Мы будем говорить только спектаклями» (прав, конечно). Но затем я убедил Розова. Речь идет не о рекламе, даже не о нашей студии как таковой... Во имя других студий, во имя пробуждения в людях инициативы и веры стоит не только писать, говорить, но кричать о случившемся...»

«27 июня (1956 г.). Итак, дальше. В пять часов вечера встретился с Олегом в ВТО, и началось наше большое турне. Сначала там, в ВТО, поговорили с Розовым. Затем на такси помчались к Львову. Боря еще больше, чем раньше, обложен фотографиями Улановой, Бучмы. Разговор был интеллигентный, хотя я и пытался внести в него демократизм,

потребовав для голодного, ничего с утра не евшего Ефремова — завтрак...

...Олег вскакивает, краснеет, тербит волосы, он почти кричит. — Я никогда бы не поставил «Вечно живых», если бы все дело не основывалось на самых высоких принципах демократизма. Демократия — это ответственность каждо-

го. Перехожу прямо ко вчерашнему нашему заседанию. Розова не было, и мы встретились четвером... Ефремов сказал, что все это время он очень много думает (по ночам даже) над тем, как организовать, построить новый театр, какова должна быть его структура. (Я по совету Н. Ф. Погодина завел блокнот и все записываю. Делаю заметки карандашиком непосредственно во время споров, вызывая тем самым улыбки присутствующих, летопись творится, так сказать, синхронно...)

Итак, позиция Ефремова: театр — кооперативное товарищество актеров. Главное — коллектив, построенный и управляемый демократически. Выборный худ. совет, выборное правление. Все вопросы решаются голосованием. Каждый отвечает за каждого и каждый отвечает за все. Отсюда — чувство ответственности перед коллективом. «— Для меня вопрос коллектива очень интересный вопрос, — говорит Олег. — Я с малолетства думаю о нем. Ради этого я и затеял новый театр, театр, где последний актер и первый режиссер — едины. Психологически это очень важно. Без этого все разлезется по швам».

Точки зрения, таким образом, выявились, спор был жарким, я боялся, что он заведет в тупик, что возникает опасность раскола, но этого не произошло. В спор вмешались Виленкин и я, стремясь выжать из него «рациональное зерно». К концу вечера вопрос был решен. Было дружно принято компромиссное, а, на мой взгляд, просто новое и очень интересное решение. Вот как выглядит теперь наш проект. Театр представляет из себя синтез принципа художественного ансамбля, постоянной труппы с принципом антрепризы. Примерно 20 актеров составляют ядро театра. Это «старички», хранители традиций и т. д. Кроме того, двадцать приглашаются на договор — большей частью на конкретную роль. В конце каждого сезона худ. совет решает судьбу каждого — в зависимости от успехов и интенсивности творческой жизни в минувшем году. Никакого баласта. Каждый получает по труду. В театре правление и худ. совет выборные. До открытия театра действует и полномочная группа индикаторов.

Как все это возникает? Есть график. 1 сентября начинается работа...

¹«Фабричная девочка».

...Разошлись после часа. На смену жаре в Москву вверглись холод и дождь. Виленкин одолжил мне плащ, Ефремов заплатил за такси. Так закончился этот день. ...Самое поразительное, конечно, это всеобщий и все нарастающий интерес к нашей затее. Ко мне подходят часто, расспрашивают, буквально все знают, что возникает новый театр. Я даже поведал о наших планах М. Ф. Романову, и вот Романов сказал, полушутя, а может, и серьезно, что готов приехать в Москву и сыграть в нашем театре Штокмана — это, конечно, на редкость его роль!»

«7 октября (1956 г.) ...Разве не может так быть, что я стою у начала, у истоков какого-то интереснейшего и большого дела, которое где-то там, в будущем, разрастется, «обжелезится» и по-крупному заявит себя?»

«15 октября (1956 г.) Первый сбор труппы. Открывает Ефремов. Очень волнуется. «Зачитать нашу декларацию?» Виленкин читает... Это был вечер, который взволновал каждого. Все, как по команде, пришли свежесбрившимися, в галстуках, тщательно повязанных, и рубашки надели белые — теперь редкость. Все ощущали торжественность момента. Перед началом договорились, что никакого президиума, никаких речей. Сдвинули столы. Сели в круг. Ефремов говорил первый. Так волновался, краснел, долго не мог начать и говорил от волнения чуть ли не шепотом...

...Раскодились не поздно — еще успели на метро. Выпустили нас через внутренний двор, шли «задворками МХАТ». Виленкин показывал: вот окно артистической уборной Станиславского, вот Качалова. На следующий день — было условлено — начинаются репетиции...».

В кафе был постоянный стол, за которым, передавая его «своим», непрерывно кто-нибудь сидел и пил «двойной» кофе. Здесь можно было назначить свидания и деловые встречи, оставляя записки или просить передать кому-нибудь книжку.

Швейцары «Артистического» охотно покровительствовали этой шумной, изменчивой компании; официантки верили в долг; одним словом — шла жизнь. Здесь рассуждал о современном джазе и читал Гарсиа Лорку Валентин Никулин (он обожает Лорку и читает его, точно ритмическую прозу, делая между словами такие паузы, что, кажется, вот-вот забудет текст. Но он не забывает и на пределе паузы роняет следующее слово. Оттого слова испанского поэта падают, как капли на камень,— каждую видно и слышно).

Здесь сживал серьезный Владик Заманский, который тогда выглядел даже старше, чем теперь.

Сюда на минуточку забежала Лилия Толмачева и являлся с большим портфелем Олег Табаков, которого все принимали за мальчишку. Но он был серьезен уже и тогда, а в портфеле его помещалась вся канцелярия начинавшегося театра. (Теперь Олег ходит с элегантно папочкой. Говорят, по ее содержанию можно определить изменения в положении театра и Олега. В папочке все больше «дела», связанные с международными фестивалями, общесоюзными мероприятиями...)

В белом платье возникала на ступеньках и проносилась к служебному столику Татьяна Лаврова, только что сыгравшая Нину Заречную на маститой сцене «визави». На этой сцене ей прочили карьеру, но ритм, в котором провела она кафе, был ритмом нового театра...

Нет, будущему историку «Современника» нельзя обойти это место!

Двенадцать часов ночи

По темной столице мчится «Москвич». На спинке заднего сиденья — военная фуражка. Ее видно в тыловое окно. Почему у Козакова военная фуражка, может быть, реквизит?

Сейчас, в машине он вспоминает детство в Ленинграде, прошедшее в литературной семье, рассказывает о Борисе Михайловиче Эйхенбауме, о Михаиле Зощенко, с которым был дружен отец, о Евгении Шварце, о его немислимом почерке.

Он вспоминает разговор с Эйхенбаумом об афоризмах Оскара Уайльда...

«Москвич» минует площадь Пушкина.

— Обязательно надо заехать в театр,— говорит Козаков,— нет ли там каких новостей...

Потом он снова рассказывает о замысле «Гамлета», который мечтает поставить уже несколько лет.

Особенность «старых» актеров «Современника», основателей его, и новых, пришедших позднее, но таких, которые по складу своего характера артисты «Современника», в том, что с ними забываешь, что они артисты. Они современники наши, и им важно все, что происходит в искусстве, в политике, в науке, в спорте. И совсем нет в них той особенности психики, которая заставляет человека, даже помимо воли его, немножко все время играть, «актерствовать», и при всем его обаянии затрудняет окружающим естественное общение с ним.

Настоящие артисты «Современника» — просто молодые интеллигенты нашего времени.

«Москвич» останавливается у служебного входа.

В самом деле, что-то происходит. В окнах верхнего фойе — свет. Может быть, ночная репетиция, что-нибудь внеплановое, может быть, аврал, может быть, читают новую пьесу. Все может быть...

Эти записи сделаны давно...

А книга выходит в 1973 году, когда «Современнику» исполнилось семнадцать лет... Уже семнадцать лет! В человеческой жизни — пора юности, в жизни театра — зрелость. Спектаклем «На дне» театр начал свою «классическую» линию, мы заканчиваем книгу «Чайкой», спектаклем, исполненным предчувствий, мимолетных прозрений, отразившим перелом судьбы театра. Осенью семидесятого года Олег Ефремов был назначен главным режиссером МХАТ. «Современник» возглавила художественная коллегия. Пришли в труппу новые актеры, опытные и совсем молодые, с вузовской скамьи; театр искал режиссеров, созвучных его художественной программе, пробовал, экспериментировал... В сезоне 1972 года выпускник вахтанговского училища Валерий Фокин поставил пьесу М. Рощина «Валентин и Валентина». Постановка вызвала интерес публики и волны разноречивых мнений в критике. Это был спектакль, в котором явилась на сцене та чуткость к жизни, к вопросам новых поколений, которая всегда отличала театр, это несомненно был спектакль «Современника». Сейчас, когда пишутся эти строки, художественное руководство театром вновь сосредоточено в одних руках. Главным режиссером, преемницей Ефремова, стала Галина Волчек — актриса и режиссер, может быть, более, чем кто-нибудь другой, воплощающая в своем творчестве «современниковское» начало. В творчестве «Современника» начался новый период. Возможно, он подготовлялся исподволь. Тем важнее сохранить в нашей памяти образ его молодого лица, черты которого составляют неотразимое обаяние этого театра и в равной мере принадлежат и театральной повседневности и театральной истории. «Современник» продолжается!

СОДЕРЖАНИЕ

Е. Дорош		СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК	62
О «СОВРЕМЕННОМ»	3	ВСЕГДА В ПРОДАЖЕ	66
ВЕЧНО ЖИВЫЕ	10	ОГЛЯНИСЬ ВО ГНЕВЕ	70
НИКТО	16	ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ	72
ДВА ЦВЕТА	20	ТРАДИЦИОННЫЙ СБОР	78
ГОЛЫЙ КОРОЛЬ	26	ДЕКАБРИСТЫ	84
ЧЕТВЕРТЫЙ	32	НАРОДОВОЛЬЦЫ	90
БЕЛОСНЕЖКА И СЕМЬ ГНОМОВ	36	БОЛЬШЕВИКИ	96
ПЯТАЯ КОЛОННА	38	НА ДНЕ	102
СТАРШАЯ СЕСТРА	42	МАСТЕРА	108
ДВОЕ НА КАЧЕЛЯХ	46	ЧАЙКА	112
НАЗНАЧЕНИЕ	50	А. Свободин	
БЕЗ КРЕСТА!		СТУДИЙНЫЕ ГОДЫ	117

ТЕАТР «СОВРЕМЕННОМ»

Составитель — Александр Петрович Свободин

Редактор Н. В. Филина. Художник Г. К. Александров. Художественный редактор И. С. Жихарев. Технический редактор Г. П. Давыдов. Корректор Н. Г. Шаханова. Сдано в набор 24/X-1972 г. Подписано к печати 20/III-1973 г. А11114. Формат бумаги 84x90¹/₁₆. Бумага тифдручная. Усл. печ. л. 11,2. Уч.-изд. л. 14,01. Изд. № 4637. Тираж 25 000 экз. Заказ 1858. Цена 1 р. 63 к. Фотонабор. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Г. Калинин, пр. Ленина, 5.

ТЕАТР
СТРАНА

СОБРАНИЕ

ТЕАТР "СОВРЕМЕНИК"