Андрей Михайлович Лобанов: **Документы, статьи, воспоминания** / Сост., вступит. ст. и примеч. Г. Г. Зориной. М.: Искусство, 1980. 407 с.

*Г. Г. Зорина*. О герое этой книги 5 [Читать](#_Toc348989638)

**Беседы, заметки А. М. Лобанова**

О творческом методе режиссера. Из стенограммы беседы с группой молодых режиссеров. 31 мая 1938 г. 55 [Читать](#_Toc348989645)

Из стенограммы обсуждения спектакля «Далеко от Сталинграда». 1946 г. 59 [Читать](#_Toc348989646)

Из стенограмм четырех бесед А. М. Лобанова с заведующим литературной частью театра имени М. Н. Ермоловой М. В. Бертенсоном. 1948 г. 61 [Читать](#_Toc348989647)

Записи разных лет. Из архива А. М. Лобанова 73 [Читать](#_Toc348989648)

Из статьи «Театр и школа». 1953 г. 77 [Читать](#_Toc348989639)

Из набросков к незаконченной статье. 1958 г. 81 [Читать](#_Toc348989640)

**Записи репетициЙ и занятий по режиссуре**

*М. И. Туровская, Б. Л. Медведев*. «Люди с чистой совестью» П. П. Вершигоры. Из дневника репетиций 87 [Читать](#_Toc348989650)

*В. А. Храмов*. «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Из записей репетиций 99 [Читать](#_Toc348989651)

*Е. С. Златковская*. «Свадьба» А. П. Чехова. Из записей репетиций 113 [Читать](#_Toc348989652)

*Л. М. Видавский*. «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского. Из записей репетиций 116 [Читать](#_Toc348989653)

*Вл. Блок*. «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Из записей репетиций 121 [Читать](#_Toc348989654)

*Г. Г. и Л. Г. Зорины*. А. М. Лобанов репетирует. Из старых записных книжек 143 [Читать](#_Toc348989655)

*Л. М. Видавский*. Занятия А. М. Лобанова по режиссуре. Отрывки из дневника 146 [Читать](#_Toc348989656)

**Воспоминания о А. М. Лобанове**

*Ю. А. Завадский*. Лобанов, каким я его помню 153 [Читать](#_Toc348989658)

*Е. М. Абдулова-Метельская* 155 [Читать](#_Toc348989659)

*Г. Н. Малиновская* 177 [Читать](#_Toc348989660)

*И. М. Рапопорт* 181 [Читать](#_Toc348989661)

*М. О. Кнебель* 187 [Читать](#_Toc348989662)

*Л. И. Звягина* 191 [Читать](#_Toc348989663)

*В. С. Канцель* 195 [Читать](#_Toc348989664)

*К. И. Тарасова* 198 [Читать](#_Toc348989665)

*Н. С. Толкачев* 205 [Читать](#_Toc348989666)

*П. Н. Берензон* 216 [Читать](#_Toc348989667)

*А. А. Нестерова* 222 [Читать](#_Toc348989668)

*М. А. Петров* 233 [Читать](#_Toc348989669)

*С. Х. Гушанский* 238 [Читать](#_Toc348989670)

*М. В. Миронова и А. С. Менакер* 252 [Читать](#_Toc348989671)

*Л. П. Галлис* 255 [Читать](#_Toc348989672)

*А. А. Гончаров* 269 [Читать](#_Toc348989673)

*Р. С. Губина* 277 [Читать](#_Toc348989674)

*В. Г. Комиссаржевский* 281 [Читать](#_Toc348989675)

*Ю. Н. Медведев* 285 [Читать](#_Toc348989676)

*В. С. Якут* 290 [Читать](#_Toc348989677)

*И. И. Соловьев* 299 [Читать](#_Toc348989678)

*Леонид Зорин* 318 [Читать](#_Toc348989679)

*Л. А. Малюгин* 333 [Читать](#_Toc348989680)

*Юрий Трифонов* 336 [Читать](#_Toc348989681)

*М. И. Туровская* 343 [Читать](#_Toc348989682)

*Е. Д. Табачников* 355 [Читать](#_Toc348989683)

*В. А. Храмов* 362 [Читать](#_Toc348989684)

*Б. М. Тенин* 373 [Читать](#_Toc348989685)

*Н. И. Слонова* 377 [Читать](#_Toc348989686)

*Г. А. Товстоногов*. Режиссер из будущего 388 [Читать](#_Toc348989687)

**Примечания** 393 [Читать](#_Toc348989688)

**Спектакли, поставленные А. М. Лобановым** 404 [Читать](#_Toc348989689)

# **{****5}** О герое этой книги

## I

«Сценическое искусство — единственное, от которого не остается никаких памятников — не может остаться…

Если же можно сохранить хоть то, что воодушевляло актера, режиссера, если можно сохранить если не самое его творчество, а его мечты о творчестве, его идеалы и желания — то уже это одно может дать понятие о том, что такое был этот художник», — записал в своем дневнике Л. А. Сулержицкий в 1914 году[[1]](#footnote-2).

Осознание смертности своего искусства не только оставляет в душах творцов след горечи, но и вызывает желание запечатлеть те или иные черты его в более долговечном материале.

Этой естественной, пусть безотчетной, жаждой самосохранения Андрей Михайлович Лобанов не обладал.

Он не писал воспоминаний, не вел дневников и записных книжек, не хранил получаемых писем, редко писал их сам, неохотно выступал на заседаниях, обсуждениях, диспутах. Неудовлетворительное положение с архивом в Театре имени Ермоловой его не заботило. Записи своих репетиций, этих «черновиков» будущих спектаклей, которые вели его ученики-режиссеры, практиканты-театроведы, частные лица, он, как правило, не читал и до такой степени не считал себе принадлежащими, что их нет ни в его небольшом архиве, ни в Ермоловском театре.

Статьи Лобанова и интервью с ним, время от времени (начиная с 30‑х годов) появлявшиеся на страницах газет и журналов, совершенно не занимали их автора. Изложения своих разговоров с корреспондентами он часто и не просматривал предварительно, черновиков статей не берег. В том виде, в каком они появлялись, статьи эти, за небольшим исключением, мало раскрывают его индивидуальность.

Почти все, что сохранилось в небольшом архиве Лобанова, вопреки постоянному желанию Андрея Михайловича уничтожать все бумажки, напечатано. В двух статьях. Первая из них — «Работа режиссера над современным спектаклем» — представляет собой отредактированные Лобановым стенограммы его четырех бесед, подвергшиеся дополнительной правке и сокращениям уже в издательстве[[2]](#footnote-3). Вторая — «Мысли о режиссуре» — является {6} посмертной[[3]](#footnote-4). Разбросанным по разным источникам суждениям искусно придан характер завершенной статьи.

Составителя данного сборника, посвященного жизни и творчеству Андрея Михайловича Лобанова, в стремлении найти что-либо новое, неведомое из им написанного, ждало разочарование: приходится в основном довольствоваться известным. Добавлений меньше, чем не вошедшего: часть того, что Лобанову приходилось отстаивать, не нуждается теперь в таком категорическом утверждении, иное, особенно полемика, потеряло свою актуальность.

Но главная причина в другом: когда Андрей Михайлович брался за перо, когда готовился к встречам и беседам, когда выступал перед незнакомой и часто случайной для него аудиторией, он старался и даже чувствовал себя обязанным овладеть общераспространенной фразеологией своего времени и сам себя обесцвечивал и обтесывал. Лишь иногда он раскрепощался, и тогда сверкал его несравненный юмор, рождались неожиданные сопоставления и мысль приобретала афористическую точность выражения. Однако тотчас он замыкался вновь.

Чего здесь больше — застенчивости, преодолеть которую Лобанов мог только на репетиции? Боязни полуискренности, неизбежной, как казалось ему, когда человек говорит о себе или, вернее, от своего имени? Опасения, что теоретическое или просто словесное осмысление театра таит в себе возможность потери его подлинной ценности? Трудно сказать. На репетициях немногословный, флегматичный Лобанов преображался. «Сцена, театр — форма моего общения с людьми», — однажды проговорился он.

Личность Лобанова невольно наложила свой отпечаток не только на содержание этой книги, но и на ее структуру. В ней в основном рассказывают о нем и меньше говорит он сам.

О необходимости внимательно изучить наследие Лобанова, заново оценить истинный масштаб сделанного им в театре первыми сказали режиссеры, видевшие лобановские спектакли, формировавшиеся в непосредственном соприкосновении с его творчеством. Несомненно, пожелания эти, обращенные, скорее всего, к театроведам и критикам, содержали стойкое убеждение, что о Лобанове знают недостаточно, судят поверхностно и не всегда справедливо.

При жизни об Андрее Михайловиче писали мало, и лишь теперь, когда минуло двадцать лет со дня его смерти, стало ясно, больше откладывать нельзя. Уходят соратники, свидетели, очевидцы, стареют ученики, тускнеет память.

Почти все материалы этого сборника печатаются впервые. Сестра покойного Л. А. Малюгина разыскала в архиве брата незаконченные воспоминания, Л. М. Видавский и Е. С. Златковская предоставили свои студенческие дневники, М. И. Туровская и В. А. Храмов — записи репетиций, В. Б. Блок переработал собранные {7} им материалы по подготовке спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». Остальные статьи и воспоминания написаны специально для данного издания.

Общими усилиями предпринята попытка рассказать об одном из основных строителей советского театра, «режиссере из будущего», как назвал его Г. А. Товстоногов, о человеке, чья преждевременная смерть является утратой невосполнимой.

## II

Андрей Михайлович Лобанов родился в 1900 году, 10 августа (28 июля — по старому стилю), в Москве. Его отец, Михаил Михайлович, работал экономом 1‑й мужской классической гимназии. Теперь такой должности в штатных расписаниях нет, очевидно, «эконом» — примерно соответствует нынешнему завхозу.

До самого последнего времени о первых годах жизни Андрея Михайловича больше ничего не знали.

О детстве нашего героя (с его слов) рассказала нам его жена, актриса М. С. Волкова. Кроме того, Татьяна Александровна Луговская разрешила познакомиться со своими воспоминаниями: дело в том, что и она и Андрей Михайлович провели свои детские годы в одном доме — на казенных квартирах при гимназии. Правда, Т. А. Луговская моложе Андрея Михайловича на одиннадцать лет — он не был, не мог быть тогда ее другом. В рукописи имя Андрея Лобанова не упомянуто, но в ней превосходно воссоздан дух и быт учебного заведения на Волхонке 16, близ храма Христа Спасителя. В беседе Т. А. Луговская вспомнила и некоторые детали, касающиеся уже непосредственно Андрея Михайловича.

Мир лобановского детства был замкнут тихим уголком старой Москвы, родительской неудобной квартирой на первом этаже, гимназическим садом. «Три двора с цветными названиями — зеленый, красный и черный — были окружены гимназическими корпусами. Помню плотную зеленую листву зеленого двора, большое дерево, росшее посередине сада… Помню красивую чугунную решетку, отделявшую сад от улицы, и мерцающий сквозь листву желтоватый фасад гимназии. Зимой зеленый двор пушисто белел, а здание гимназии проявлялось яснее…

Лучше всего я помню двор с обидным названием “черный”. Черным на нем был только ход в здание гимназии, все остальное многоцветное. Цветы и деревья росли на этом веселом дворе, а посередине была площадка под названием “треугольник”. На этом треугольнике в теплую пору азартно сражались в крокет, а зимой в воздухе повисало ожерелье из разноцветных электрических лампочек над гладью катка…

Черный двор был подвижен и оживлен — как челноки сновали в погреба и обратно преподавательские кухарки, дворники носили дрова, трусцой бежал в накинутом пальто эконом Лобанов, гуляли {8} дети, степенно выходили из своих подъездов направляющиеся на занятия преподаватели», — пишет Т. А. Луговская[[4]](#footnote-5).

В разговоре ей вдруг отчетливо вспомнился худенький длинный подросток на костылях, тем не менее отлично игравший в крокет. Видимо, в это время Андрей Михайлович только-только начал оправляться от костного туберкулеза. «Он был хорошим мальчиком, — с улыбкой добавляет она, — удивительно добрым, ласковым с маленькими детьми».

Родители Лобанова были несколько стеснены в средствах, о чем можно судить хотя бы по такому факту: мать, по образованию учительница младших классов, оставив преподавание после рождения детей, подрабатывала шитьем белья для «Мюра и Мерилиза». Но вполне вероятно, что это вызывалось не нуждой, а непреклонным стремлением родителей сделать детство детей интересным, духовно содержательным: мальчикам покупались книги, их водили на концерты, в театры, их учили музыке. Старший — Андрей — читал запоем, в театры ходил с наслаждением, музыкой заниматься отказался, хотя слух имел замечательный. К окончанию гимназии он по многу раз пересмотрел все спектакли Малого и Художественного театров. И мать и отец, поощряя любовь сына к театральному искусству, меньше всего предполагали, что выпускают джина из бутылки.

Впрочем, с самого раннего детства было еще одно соприкосновение с театральностью, правда, очень своеобразной. Няня мальчиков Лобановых, Андрея и Николая, Прасковья Васильевна Мацуева — деревенский самородок, добровольная «шутиха», разбитная, острая на язык, испытывавшая постоянную потребность смешить и потешать, вносила в семью Лобановых стихию лицедейства и скоморошества.

Бытовой и одновременно склонный к гиперболе юмор Лобанова, знание прибауток, пословиц и поговорок, интерес к простой обыденной жизни, к ее неумолчному потоку и спасительная способность замечать смешное, нелепое там, где другие склонны видеть лишь мрак, — тоже в значительной степени от няни. И все это потом причудливо войдет в его спектакли.

Летом, когда пустела гимназия и отец освобождался от хлопотливых обязанностей, семья уезжала в подмосковное имение «Горенки», где управляющим служил дядя матери Андрея Михайловича.

Переулки и улицы старой Москвы, купола ее церквей, колокольный перезвон, особняки в зелени садов, бульвары, концертные залы, музеи, театры, деревни, проселочные дороги, леса, поля, луга, реки Подмосковья навсегда поселились в его душе.

Михаил Михайлович Лобанов, на которого, как говорят, похож был по внутреннему складу старший сын, человек мягкий, деликатный, застенчивый, всю жизнь жалел, что отсутствие высшего образования закрыло ему путь к интересной, увлекательной работе. {9} Он мечтал, чтобы дети стали людьми знающими, жили содержательно, творили добро. По-видимому, он с полного согласия матери хотел их видеть в университете[[5]](#endnote-2).

Десяти лет Андрей Лобанов поступил в гимназию. Микроклимат именно этого казенного учебного заведения не прервал счастливого детства Лобанова. Правила поведения, обычно жестко регламентирующие жизнь гимназистов до мелочей, соблюдались там весьма относительно.

Литературу в старших классах преподавал Александр Федорович Луговской, бывший одновременно и инспектором гимназии. В его доме бывали В. Я. Брюсов, В. О. Ключевский, П. Н. Сакулин, он встречался с Л. Н. Толстым и А. П. Чеховым. О самом Александре Федоровиче пока удалось прочесть только в рукописи воспоминаний его младшей дочери.

Татьяна Александровна пишет: «В раннем детстве меня удивляло, что отец ходил на занятия с большим грузом книг, гравюр, картин и даже фарфора. Все эти вещи несли за ним гимназический швейцар Солнцев и наша горничная Маша». Через несколько лет, став ученицей отца (уже в другом учебном заведении), она все поняла: «Проходя Державина, Пушкина или Грибоедова, он говорил не только об этих писателях, а показывал ученикам все искусство того времени. Незаметно для себя вы узнавали, когда и кто строил Адмиралтейство, Горный институт или Казанский собор. Каким был русский фарфор в то время. Из какого стакана мог пить Пушкин, в какую чернильницу макал гусиное перо Державин. Смотря на портрет Пушкина, вы узнавали про художника Кипренского, читая Карамзина — любовались Венециановым. Отец никогда не учил; он раскрывал и показывал, но, главное, он сам любовался стихом, прозой, живописью, архитектурой и заражал своей увлеченностью других…»

Невзирая на отсутствие примерного «внимания» и «прилежания», Андрей Лобанов вынес из гимназии прочные и основательные знания истории, литературы, искусства.

Для старших учеников в гимназии существовал драматический кружок. Андрей Михайлович стал непременным участником любительских спектаклей. А. Ф. Луговской и другие преподаватели с одобрением относились к этому увлечению гимназистов. У Т. А. Луговской есть фотография, где ее отец снят на фоне декораций только что закончившегося спектакля вместе с его участниками. На заднем плане — длинноволосый, с бородкой, усиками, в рубахе-косоворотке и поддевке — пятнадцатилетний Андрей Лобанов. «Опознать» его удалось при помощи увеличительного стекла. Видимо, играли Островского, скорее всего, «Свои люди — сочтемся». Кроме того, уцелела самодельная программка другого школьного вечера, из которой можно выяснить, что роли Балагалаева и Вельского («Завтрак у предводителя» и «Вечер в Сорренто» И. С. Тургенева) исполнял Лобанов. Обе роли — главные, разнохарактерные. Карпа в «Завтраке у предводителя» играл его младший брат, Елецкую в «Вечере в Сорренто» — двоюродная {10} сестра. Эта «семейственность», учитывая возраст, говорит лишь об энтузиазме старшего из Лобановых. Многие советовали ему серьезно подумать о театральном будущем.

Спектакль тургеневских одноактных пьес состоялся 10 ноября 1917 года.

«Наш дом оказался под перекрестным огнем, так как на колокольне Храма Христа Спасителя находились большевики, а в Александровском училище на Воздвиженке — юнкера, а мы жили на Волхонке — посредине. Пули непрерывно летали через наш двор… Бухало, стреляло все кругом… Ранена знакомая барышня Таня Беруля, ранен в голову гимназист 1‑й гимназии, носивший хлеб на колокольню Храма Христа…» — так запечатлелись первые дни революции в сознании маленькой Тани Луговской. О чем думал тогда семнадцатилетний Андрей Лобанов, можно только догадываться. Серьезный, с рано пробудившейся жаждой прежде всего — понять, с юношеских лет избегавший необдуманных поступков, он не сбежал, подобно некоторым своим одноклассникам, из дома, не бросил учения, не покинул Москвы.

Летом 1918 года Андрей Лобанов окончил гимназию, переставшую быть казенной, мужской, классической, и вышел из привычного, огражденного от улицы чугунной решеткой сада своего детства и отрочества.

В чем-то, главном, он сформировался на заре. И весь путь его и его творчество сложно и нечаянно обнаруживают необрубаемую стремительно летящими годами прочную связь с началом жизни.

В 1918 году Лобанов поступил на юридическое отделение факультета общественных наук Московского университета.

Там он встретился с Осипом Абдуловым, Михаилом Астанговым, Рубеном Симоновым. Любовь к театру быстро их сдружила. В подвале бывшего трактира Егорова, в Охотном ряду, по инициативе «четырех мушкетеров» (так в шутку называли себя друзья) был создан студенческий клуб под академически-строгим названием «Наука и искусство». Среди его секций главной оказалась драматическая.

В клубе «Наука и искусство» Андрей Лобанов «удивлял молодежь способностью “переживать” на сцене и воплощать самые сложные характеры»; В. Е. Ардов рассказывал о потрясении, которое он испытал на репетиции отрывка из «Микаэля Крамера» Гауптмана, только не пишет, какую же роль исполнял Лобанов[[6]](#footnote-6). Арнольда Крамера играл Абдулов. Сцену Арнольда и Лизы Бенш Лобанов режиссировал. Работа над пьесой Гауптмана проводилась по его инициативе.

Помимо того, что он с успехом исполнял и ставил этюды, отрывки, сцены, он в восемнадцать лет стал, по словам О. Н. Абдулова, идеологом этого студенческого кружка.

Холодный и сырой подвал, в котором морозной зимой 1918 – 1919 годов проводили свои лучшие часы будущие знаменитости, {11} весной залило водой. О. Н. Абдулов связывает с этим наводнением распад драматической студии. В. Е. Ардов утверждает, что им предоставили старинный домик на углу Кузнецкого моста и Петровки, в котором даже не было электрического освещения. «Летом нам и не требовалось искусственного света: наши “мероприятия” заканчивались часам к десяти… Осенью 1919 года наш клуб умер естественной смертью»[[7]](#footnote-7).

И все же за короткий срок было выпущено несколько спектаклей. Их играли на открытых вечерах в клубе, выезжали на фабрики и заводы.

Осенью 1919 года «четыре мушкетера» поступили в студию артиста Художественного театра А. А. Гейрота.

Много лет спустя, когда Андрей Михайлович тяжело болел, хотя, конечно, не подозревал о том, что сама жизнь на исходе, чтобы как-то отвлечь страдающего от вынужденного безделья Лобанова, Е. М. Абдулова (жена Осипа Наумовича Абдулова) расспрашивала его о днях молодости. Андрей Михайлович, неожиданно легко поддавшись на «провокацию», рассказал о недолгих месяцах занятий с Гейротом. Но Лобанов всегда оставался самим собой: за смешным повествованием о том, как из них «хотели сделать индийских йогов», трудно разглядеть человека, пытливо вбиравшего в себя идущие, возможно, от К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого представления о телеологической сущности творчества.

Идеи о моральном совершенствовании человека через искусство, выраженные в туманных гейротовских формулах, падали на благодатную почву. Вот что вспоминает Г. Н. Малиновская, сотоварищ Лобанова по Гейротовской и Шаляпинской студиям: «В бурных спорах (надо знать Абдулова и Астангова) о месте и значении актера в театре Лобанов всегда ощущал и отстаивал необходимость воспитывать в себе особые человеческие качества. Человечность в жизни и искусстве — это проходит красной нитью в его суждениях начала 20‑х годов».

Р. Н. Симонов, раньше других покинувший Гейрота, привел и остальных своих товарищей в Шаляпинскую студию. Было это в декабре 1919 года[[8]](#footnote-8). Поступление в Шаляпинскую студию совпало с окончательным уходом из университета.

С тех пор для Лобанова существовал лишь театр. С тех пор — и до конца. «Будет работа — будет удача. Будет удача, будет и счастье. Если оно вообще есть на земле»[[9]](#footnote-9). Слова эти написаны Андреем Михайловичем значительно позже, но восприятие жизни {12} как работы, а успеха — только как награды за нее, было у него смолоду.

У друзей Лобанова — Абдулова, Астангова, Рапопорта накопился большой список ролей, сыгранных в спектаклях Шаляпинской студии. Лобанов же, по словам И. М. Рапопорта, «инициативы особой не проявлял», держался тихо, незаметно, почти не выступал на студийной сцене. Эта пассивность имела весьма глубокое основание.

О. Н. Абдулов рассказывал, что еще в студенческом клубе Лобанов репетировал замечательно, а во время спектаклей дальше первого ряда зрители не слышали ни одного его слова, ни одна из придуманных им самим мизансцен не выполнялась. Следующие роли он снова блистательно репетировал и так же блистательно проваливал. Андрей Михайлович любил эти истории и сам показывал, как он бормотал реплики, водя указательным пальцем по краю стола.

Думается, здесь содержится большая доза преувеличения, свойственного друзьям в их рассказах друг о друге и о себе, но несомненно, что существовал значительный разрыв между тем, как Лобанов репетировал и как играл в спектаклях. В. С. Канцель, знавший Лобанова еще по Шаляпинской студии и работавший с ним в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской в 1924 – 1925 годах, дал интересное толкование этого, не часто встречающегося явления, которое он назвал «феноменом Лобанова». Признавая яркую актерскую одаренность Лобанова, Канцель в своих воспоминаниях пишет: «В молодости творческая натура Лобанова противилась необходимости изо дня в день идентифицировать себя с образом своего героя, он обрел себя, когда получил возможность переживать одновременно множество судеб, давать им жизнь и, отделяя от себя, отходить в сторону, предоставив им возможность независимого от себя существования. А сам уже был с другими людьми, с иными мыслями»[[10]](#footnote-10). К анализу Канцеля можно добавить только одно соображение, основание для которого дает уже не творчество, а особенность характера Лобанова — почти болезненная, наследственная застенчивость. Актерское перевоплощение оказалось для него слишком хрупким заслоном.

От застенчивости Лобанов не смог избавиться до последних лет, лишь научившись скрывать ее под маской важной мрачноватой угрюмости. Доверительная, творческая атмосфера репетиций полностью его раскрепощала. Он преображался. Куда девались его обычная отъединенность и флегматичность? «Застенчивость — не качество режиссера. В бою он был застенчив? А у нас — бой». В этой фразе, сказанной уже маститым режиссером своим ученикам, заключен глубоко личный мотив.

Может быть, в Шаляпинскую студию Лобанов шел с тайным стремлением стать режиссером. Может быть, в студии оно зародилось.

{13} Шаляпинская студия предоставила Лобанову редкостную возможность — присутствовать на беседах, занятиях и репетициях Е. Б. Вахтангова, участвовать в этюдах вместе с Ф. И. Шаляпиным, репетировать с Л. М. Леонидовым, смотреть, как работает молодой А. Д. Дикий.

Когда Вахтангов покинул шаляпинцев, с ним вместе ушла группа студийцев. Лобанов не ушел. Может быть, потому, что «как учитель он [Вахтангов] был жесток, восторжен и блестящ… чувствовал себя вождем и нуждался в последователях»[[11]](#footnote-11). А скромный Лобанов всегда страшился глубоко противопоказанной ему авторитарности.

Когда после ухода Вахтангова пришел Л. М. Леонидов, Лобанов увлеченно добирался до сути истовой леонидовской жажды правды на сцене и не менее истового отвращения к «правденке», постигал его стремление к непрерывному внутреннему движению сценического образа.

А с Алексеем Диким, при всей противоположности человеческих индивидуальностей, Лобанова сближало всегда бурлившее в нем ощущение театра как праздничного и в высшей степени озорного зрелища, в котором все крупно и сочно.

Особнячок в Гранатном переулке — пустующее помещение бывшей гейротовской студии, в котором молодежь занималась и развлекалась самостоятельно, — в те годы был местом, где раскрывались режиссерские наклонности Лобанова. Незаметный в студии, здесь он являлся душой этого своеобразного «театра для себя», увлекая сверстников знаниями, фантазией, юмором.

Юмор Лобанова… Рядом с эпитетами скромный, молчаливый, застенчивый, талантливый появляется еще одно слагаемое. В дальнейшем именно лобановскому юмору предстоит роль исследователя жизни и разрушителя стереотипов, поистине всеобъемлющая роль. Недаром Ренар заметил: «В юморе содержится все».

В 1921 году Лобанов держал экзамен в школу Второй студии Художественного театра, был принят и ушел от шаляпинцев.

Не надо, наверное, перечислять московские театры и многочисленные студии тех лет, чтобы представить необычно пеструю, яркую, полную увлекательных соблазнов картину.

Может быть, кто-нибудь, когда-нибудь займется историей многочисленных студий того времени, располагавшихся в реквизированных особнячках, квартирах, подвалах, проследит бурную динамику этих скрещений судеб, уходов, разрывов, восстановит точные даты. Занятие небесполезное, ибо там созревало будущее советского театра. Поэтому экзамены в школу Второй студии — уже факт известного духовного и творческого самоопределения: туда поступал человек достаточно осведомленный и прочно уверенный в своих пристрастиях. Андрей Лобанов сделал выбор.

По третьему тому летописи «Жизни и творчества К. С. Станиславского» можно гипотетически подсчитать, сколько раз Андрей {14} Михайлович присутствовал на занятиях и репетициях К. С. Станиславского[[12]](#footnote-12). М. С. Волкова рассказывала, что на одной из репетиций «Ревизора» в Художественном театре К. С. Станиславский подозвал к себе Андрея Михайловича, исполнявшего бессловесную роль гостя на балу у городничего — И. М. Москвина, и долго с ним беседовал. (Содержание разговора Марии Сергеевне было неизвестно. Возможно, Андрей Михайлович ограничился лишь сообщением о самом факте.)

По скудным сведениям, которыми мы располагаем, трудно понять, каким образом юный Николай Хмелев, товарищ Лобанова по школе, догадался, что его друг станет выдающимся режиссером. М. С. Волкова, которая нам об этом сообщила, сама недоумевала: «Откуда в те годы возникла у Хмелева такая уверенность?»

Дружбу с Николаем Павловичем — главное, что вынес Лобанов из кратковременного пребывания во Второй студии. В самой же студии Лобанов скоро разочаровался. В шутливом письме к Ф. Б. Зарайской, где он излагает план «окончательного разрушения» студии, это его ощущение читается достаточно ясно[[13]](#footnote-13).

Теперь, в 1980 году, когда уже историей стала судьба большинства студийцев, когда овеяны признанием и славой имена Добронравова, Хмелева, Прудкина, лобановское «желание» разрушения кажется непостижимым. Но не прячет ли видимость благополучия жизни студии сложность и противоречивость начала ее пути?

Критик, никогда не принадлежавший к хулителям Художественного театра (в 20‑е годы таких было немало), неоднократно замечал: «Я боюсь, что Вторая студия… застынет в мертвых формах шаблона, не найдет и не определит своего лица», что она «наиболее законопослушная и наименее преуспевающая из всех колоний МХАТ», что «все еще туманное и неясное лицо Второй студии не прояснилось»[[14]](#footnote-14). Что-либо изменить Лобанов, естественно, не мог. Он предпочел уйти. Даже если бы Андрей Михайлович знал, что в скором времени ему, возможно, представится случай вступить в труппу Художественного театра, думаем, и это не поколебало бы его решения. Он мечтал о независимости, и в этом его желании не было ни гордыни, ни тщеславия, ни честолюбия, а лишь стремление стать в театре самим собой.

Прав Лобанов или нет — другое дело, но убеждение, что режиссеру работать рядом со Станиславским и Немировичем-Данченко и быть при этом самостоятельным невозможно, он сохранил надолго.

В 1938 году, беседуя с группой молодых режиссеров, Андрей Михайлович сказал, что все спектакли Художественного театра — {15} это спектакли Станиславского и Немировича-Данченко, независимо от того, кто их ставил. Более того — он признал закономерность этого явления или, как он выразился, «давления». Сравнивая два спектакля «Мертвые души», поставленные В. Г. Сахновским в 1925‑м (Театр имени В. Ф. Комиссаржевской) и в 1932‑м (МХАТ), Лобанов утверждал, что последний не выражает индивидуальности режиссера. Оценки спектаклям он не давал, а лишь проиллюстрировал мысль, зародившуюся еще в юности: если не хочешь надолго застрять в подмастерьях, надо вовремя уходить…

Оставшись без студии, не имея, как говорится, ни кола, ни двора, Андрей Михайлович пребывал тем не менее в отличном настроении: «… Жить хочется чертовски, и главное — ни о чем не думать и верить в себя, в искусство, любовь, жизнь, красоту»[[15]](#footnote-15).

В письме к Г. Н. Малиновской в августе 1922 года Лобанов писал: «… С окончательным уходом из Второй студии открываются широкие горизонты и возможности. Впрочем, все эти перспективы не так уж широки и глаза, конечно, у меня не разбегутся при выборе, куда себя определить… Сейчас организую свой кружок; в начале сентября — спектакль, после — открытие. Думаю пригласить туда Мишу[[16]](#footnote-16), он, кажется, способный преподаватель, а? Есть у меня виды и на Народецкого[[17]](#footnote-17), но мало денег, а это все-таки важно. Зимой, если дело это пойдет (помещение уже имеется — несколько комнат на Остоженке), хочу соединить свою группу с такой же группой учащихся у В. И. Успенского[[18]](#footnote-18) и таким образом привлечь его к себе. Он интересный режиссер. Я в него верю…»[[19]](#footnote-19).

О существовании Лобановской студии на Остоженке нет сведений. Но не явилась ли маленькая «Наша студия» на Арбате, созданная на базе школьного драматического кружка, которым руководил Лобанов, воплощением его идеи о собственном деле?

Судьба, казалось бы, дружески улыбнулась Андрею Михайловичу. Крохотная студия, энтузиастически настроенные ученики, среди которых, как показало будущее, примерно треть была по-настоящему одаренной; друзья, готовые работать безвозмездно (Абдулов, Астангов, Симонов, Рапопорт); собственный талант и трудолюбие, знания, молодая дерзость. Лобанову двадцать два года — время, когда все по плечу! И вдруг через два года Лобанов ликвидирует студию, забрав всех, кого он считал способным к театральному делу, с собой в Студию Ю. А. Завадского. Случай этот многое проясняет в судьбе нашего героя. Как точно заметила М. О. Кнебель, он всегда искал свой дом и не находил его. Искал всю жизнь, но сам создать уже больше не пытался — работал там, {16} куда его приглашали, — предложений всегда было множество. Дому, который на короткий или длительный срок становился его прибежищем, он щедро дарил свой талант, свою дьявольскую режиссерскую энергию, свои идеи, свои находки и открытия, но ему было жизненно необходимо, чтобы в этом доме к его приходу печи были затоплены и в окна не дуло.

«В искусстве частенько наблюдается такое явление: чем меньше человек одарен, тем больше у него накапливается административно-организаторской энергии», — пишет А. Д. Попов[[20]](#footnote-20). Бесспорно, это опасный способ утверждения себя в искусстве, но также бесспорно, что талантливого режиссера профессия не избавляет от необходимости иметь «административно-организаторскую» энергию. Полное отсутствие ее было несчастием Лобанова. Он сознавал это, но ничего не мог поделать с собой, здесь наступала определенная атрофия воли.

С 1924 года Лобанов преподает в Студии Ю. А. Завадского. Приблизительно с этого же времени он ставит спектакли в трудовых коллективах, режиссирует постановки, в которых участвуют на выездах известные актеры. Репетировать приходится в предельно сжатые сроки. Халтура? Для многих и в самом деле халтура, переход к ремесленничеству, «набитая рука». Для Лобанова — огромное напряжение духовных сил, полная отдача, душевный и профессиональный опыт. Почти невероятный темп работы научил Лобанова быстро разбираться в материале, видеть всю пьесу, вскрывать прежде всего ее основной смысл. Вскоре по Москве уже ходила молва о молодом талантливом режиссере. Предложения сыпались одно за другим.

Было что-то общее в этом неутомимом труде, в этом бешеном рабочем ритме, в радостном упоении творчеством с весельем автора «Осколков» и «Будильника». Подобно тому как в личности зрелого Лобанова многие обнаруживают сходство с Антоном Павловичем Чеховым, так в свою молодую пору он вызывает в памяти образ Антоши Чехонте.

«Конечно, так работать не нужно. Нужно работать долго и медленно», — скажет Лобанов в 1938 году, вовсе не отрицая пользы для себя напряженной деятельности той поры.

В том же 1924 году Андрей Михайлович Лобанов поступает актером в Театр имени В. Ф. Комиссаржевской, а после его закрытия, в 1927 году, переходит в Государственный драматический экспериментальный театр при Профклубной мастерской, тоже актером. Столь неожиданное возвращение Лобанова к актерской деятельности, уже понявшего свое истинное призвание, имеет, на наш взгляд, по крайней мере, два обоснования. Об одном из них вроде бы не принято писать — слишком уж прозаичным оно кажется. Но в 1924 году Андрею Михайловичу было двадцать четыре года. Бурлил нэп. В студиях платили гроши или совсем не {17} платили. Старел отец. Нужны были деньги. А над этим простым житейским мотивом все отчетливей зрело убеждение: «Хочешь стать режиссером — побывай сперва в актерской шкуре…» Лобанову, видимо, не хватало опыта публичных выступлений.

В Театре имени В. Ф. Комиссаржевской происходит последняя оказавшая на Лобанова влияние встреча с режиссером старшего поколения — В. Г. Сахновским. В его спектакле «Мертвые души», который П. А. Марков назвал «удивительным, так и не оцененным»[[21]](#footnote-21), Лобанов исполнял роль… жены Собакевича. Впервые в жизни Лобанов наблюдал работу режиссера немхатовской школы. Его пленила свобода и раскованность, с какой Сахновский прочитывал Гоголя. «Неизгладимое впечатление»[[22]](#footnote-22), которое произвел на молодого Лобанова Василий Григорьевич Сахновский, было таково, что в 1938 году в его сравнении двух спектаклей «Мертвых душ» бесспорно прозвучала личная боль, как всегда у Лобанова, тщательно скрываемая.

Осенью 1926 года в маленькой комнате Р. Н. Симонова, на первом организационном собрании будущего театра — (Студии под руководством Симонова) — К. И. Тарасова увидела угрюмого, усталого человека.

Веселая, полная надежд юность осталась позади. Лобанов много увидел, познал, передумал, поработал сверх меры, а видимых результатов своего труда не ощущал.

Случайные спектакли в разных передвижных коллективах уже изжили свою былую привлекательность, исчерпали себя как школа режиссуры. Профессия, которой Лобанов, как и все режиссеры его поколения, овладевал «кустарным способом», уже была в руках.

Мечталось о серьезной, настоящей работе. Перспективы же были туманными. Актерская деятельность в театре при Профклубной мастерской тоже теряла высокий смысл, участие в художественно-методическом совете по составлению иллюстративного материала для лекций — не увлекало. Студия Завадского, где Андрей Михайлович продолжал преподавать (а эту работу он любил), не предоставляла ему больших возможностей к самостоятельному режиссерскому творчеству. Настоящее было печальным, будущее — смутным.

Еще четыре долгих года продолжалось это внешнее оцепенение. Лобанов помогал Симонову ставить «Красавицу с острова Люлю». На репетиции часто приезжал прямо со спектаклей Профклубной мастерской, даже не успев снять грим. Ставил там спектакль «Мы должны хотеть», имевший успех и давший право студии на существование, а также спектакль в школе Студии Завадского, — одну скверную пьесу, хуже, чем «Мы должны {18} хотеть»[[23]](#footnote-23), — принимал экзамены, учил… В 1930 году в Студии Симонова он приступил к работе над «Талантами и поклонниками» А. Н. Островского.

## III

23 мая 1931 года в клубе фабрики «Гознак» состоялся общественный просмотр «Талантов и поклонников», в июне, в саду «Аквариум», — официальная премьера. О выдающемся, сразу же определившемся успехе спектакля[[24]](#footnote-24) мы можем узнать из шутливых строк писем Андрея Михайловича к жене. Он рассказывает, как «в сером костюме лазил раскланиваться», как у него от похвал «кружилась голова, как от выпитого шампанского», что он намерен пригласить на спектакль родных, которые еще не были «свидетелями его славы». Впоследствии Лобанов разучился так незамутненно радоваться успеху.

Успех… Нетеатральным людям иногда трудно понять значение успеха в жизни людей театра. Чтобы оправдаться перед относительно независимыми от публики представителями других искусств, призовем на помощь безукоризненный авторитет Станиславского и вспомним, что в день первого спектакля Московского Художественно-общедоступного театра он, чтобы подавить в себе смертельный страх перед грядущим, «танцевал, подпевая, выкрикивая ободряющие фразы, с бледным мертвенным лицом… и конвульсивными движениями»[[25]](#footnote-25).

Кто-то сказал: «Художник должен жить, пока жив, а слава пусть будет посмертной». Но человек театра должен найти сиюминутный отклик зрителя.

Успех… Он означал тогда, что молодая студия будет жить, что впереди ждет интересная работа.

Несмотря на дружные аплодисменты, на искренние поздравления людей, мнением которых Андрей Михайлович дорожил, он все же выражал опасение, что «Таланты и поклонники» будут ругать в прессе, что, впрочем, «уже не так важно». Ему казалось, что будут упрекать «за отсутствие необходимой идеологии»[[26]](#footnote-26). Вот уж напрасно. Спектаклем на страницах газет восхищались единодушно и щедро, выделяя в первую очередь его идейную насыщенность, социально-заостренное прочтение Островского, критическое, революционное освоение наследства. Над хвалебным хором незримо витала тень недавнего вождя «Театрального Октября».

Правда, отмечалось, что симоновцы пошли другим путем. В сатирическом спектакле был услышан звонкий голос «Принцессы {19} Турандот». Лились лестные слова об ироничности спектакля, язвительности портретов, о пародийности ряда сцен, о его легкости, свежести. Это радовало: к 30‑м годам была уже твердо осознана потребность не только негодовать, но и весело смеяться над прошлым. «Талантам и поклонникам» было определено почетное место в ряду обличительных спектаклей. Именно такое представление о спектакле дошло до наших дней.

Однако не будем спешить.

Полушутливые опасения Андрея Михайловича по поводу возможных нападок критики, беседы с людьми, которые на премьере впервые узнали о Лобанове, и, наконец, фотографии, фотографии — нежное, тонкое лицо К. И. Тарасовой — Негиной, — заново открывают нам все еще непознанный мир знаменитого спектакля.

Первый раз обратившись к классике, Лобанов остановил свой выбор именно на этой пьесе Островского во имя простой житейской истории, происшедшей с юной актрисой Сашенькой Негиной. Ради нее стремительно вращались в спектакле сценические площадки, то открывая бедный, мещански размеренный быт ее квартиры, то врываясь за кулисы театра, где висят афиши, слышен голос поющей Смельской, звуки музыки, шум аплодисментов, где беспорядок гримировальных столиков, мерцание свечей, красивые платья, запах пудры и клея. Ради нее между эпизодами (на которые Лобанов разбил пьесу) игрались старинные польки и вальсы. Тридцатилетний режиссер, ученик Станиславского, почитатель Чехова, человек трезвый и уравновешенный, раскрыл в своем спектакле наивное и вечное обаяние театра. На всех, кого театр вел по бесконечным дорогам России, из Вологды в Керчь, на всех «очарованных странников» Мельпомены падали его отблески. Сюда относились не только Негина и Нароков, но и трагик Эраст Громилов, этот Кин из Бряхимова, напыщенный и вечно пьяный, но и Смельская с ее умением жить весело и легко.

Драма Негиной развертывалась в праздничной атмосфере театра. Там все преувеличенно, напряженно, там путешествуешь во времени, там Саше предлагается столько судеб, которые она может пережить как свои. Преданность юной актрисы искусству выпадала из реальности быта провинциального театра, переводилась в другой, поэтический план. «Заговор меценатов» против Негиной возникал не за кулисами, а в ложе зрительного зала. Интрига развивалась стремительно, нарастала. И ведь добро бы эта энергия «врагов» была направлена на достижение какой-либо и впрямь великой для них цели: на почетном месте удержаться, получить чин и награду, наследство. Так нет же! Все, что происходит, — игра, забава, мираж. Выйдет — повеселимся! Не выйдет — ну и черт с ним. Пойдем искать развлечений в другом месте. А ведь поди ж ты, как страсти взыграли. Клеймя Сашенькиных мучителей, Лобанов понимал, что в 30‑е годы для этого не требуется артиллерийской канонады. Он расправлялся с ними легко, изящно, грациозно. Именно эта сторона спектакля и была воспринята критикой как определяющая.

{20} Меж тем в лобановских «Талантах и поклонниках» она не имела универсального значения.

В «Талантах и поклонниках» на студийной сцене солировала Негина. На это первым обратил внимание чуткий В. Г. Сахновский, сказав в 1937 году, что в спектакле Лобанова Негина и Мелузов все время как бы освещены прожектором, повсюду следующим за ними, как это принято в отношении солистов балета.

И здесь, вырываясь из традиции сатирического прочтения Островского, лобановский спектакль на мгновение приблизился к знаменитой постановке Малого театра 1881 года и тут же отошел от нее.

Есть точные свидетельства, что в спектакле Малого театра гений Ермоловой превращал историю Саши Негиной в трагедию. Проблему — стоит ли личное счастье счастья творчества — Ермолова решала в пользу творчества: она жертвовала собой «ради великого духовного запроса своего призвания, без которого для нее нет жизни»[[27]](#footnote-27).

Лобанов снял с образа Негиной ореол жертвенности, потому что дилемма любовь или театр, рожденная в пьесе горькими наблюдениями Островского да к тому же раскрытая лишь в социально-бытовом аспекте, была отменена самой жизнью. Ему было бы скучно ставить спектакль о положении актрисы в буржуазном обществе, когда этого общества давно уже не существовало, и преданность искусству требовала совершенно других жертв.

Лобанов проследил жизненный путь Негиной за пределами пьесы, продолжил ее биографию и понял, что будущее ее туманно и неопределенно, скорее всего, печально. Негина в лобановском спектакле сходила с котурн. В связи с этим Лобанов пересмотрел всю систему взаимоотношений Негиной с Мелузовым и Великатовым. Любила ли Негина юного студента? В исполнении М. Н. Ермоловой ответ был однозначен — да, любила. К. С. Станиславский, работавший над «Талантами и поклонниками» в 1933 году, считал, что нет, не любила, ибо любила только искусство. В лобановском спектакле на этот вопрос последовал бы странный ответ — и да и нет.

Отношения Негиной с ее женихом были построены на одновременном притяжении и отталкивании. Мелузов нравился Негиной своей образованностью, чистотой и раздражал непониманием ее забот и дел. Мечтательница и фантазерка (первоначальные названия пьесы у Островского «Мечтатели», «Фантазеры»), она то воображала себе счастье семейной жизни с ним, представление о котором заимствовала из своего театрального репертуара, то вдруг тревожно задумывалась. Он казался ей то необычным, способным возвысить ее, то попросту скучным. Столь же сложным было ее отношение к Великатову, уход к которому до сих пор рассматривался только как сознательная жертва во имя искусства. Негиной лобановского спектакля Великатов, с его импозантностью, {21} молчаливостью, загадочностью, уверенной силой, с его любовью к ней, в которую она верила, с готовностью положить к ее ногам свое состояние, жить ради ее таланта, представал в романтическом ореоле. Но Андрей Михайлович ощущал, что в душе Саши по отношению к Великатову, насчет которого у него не было никаких иллюзий, вдруг тоже возникало смутное, настороженное чувство. Кульминацией спектакля являлась сцена чтения писем, которая в театре получила название «колебания». Один из авторов этого сборника, А. А. Нестерова, рассказывала, что до сих пор не может забыть голоса Ксении Тарасовой, выражения ее лица, ее смятенной пластики. Худенькая, длиннорукая девушка с печальными прозрачными глазами, хрупкая, внешне и душевно изящная, вызывала грусть и сострадание.

Несомненно, что критики 30‑х годов прошли мимо существенных особенностей спектакля потому, что в нем проглянуло нечто, еще не осознанное в те годы как достойное внимания искусства — житейская история, внешне столь простая и внутренне столь сложная. Андрей Михайлович это понимал. И подозревал, что его спектакль может вызвать нарекания, ибо духовный облик главной его героини не отвечал общераспространенной тогда уверенности, что все жизненные противоречия можно преодолеть героическим напряжением воли.

Печальная судьба его Негиной вобрала в себя и яркую будоражащую атмосферу театра и злую игру страстей и прихотей окружающих. Такой героини — беззащитной, в чем-то смешной, духовно инфантильной, женственной, мятущейся, в 1931 году московская сцена еще не знала.

В 1934 году А. А. Нестерова в лобановском спектакле «Воспитанница» создала дерзко вдохновенный, исполненный поэтической прелести характер Нади[[28]](#footnote-28). В 1937 году Андрей Михайлович работал с К. И. Тарасовой над «Невольницами» Островского[[29]](#footnote-29). А в 1939 году — на сцене Театра Революции поставил «Таню» Арбузова со знаменитой Марией Ивановной Бабановой в заглавной роли.

Было нечто закономерное в постоянном желании Лобанова найти контакт со своим временем в обращении к простым и вечным чувствам, к коллизиям единичной человеческой судьбы. И в данном случае к четырем женским характерам, четырем жизням, столь несхожим между собой.

Уже в первом спектакле, с неопытными актерами, вчерашними выпускниками театральных техникумов и студий, Лобанов пересмотрел традицию сценического истолкования пьесы, оказался неуязвим для бытовавшего в начале 30‑х годов однозначного сатирического истолкования Островского, нащупал темы и мотивы, театром тех лет обойденные.

{22} Спектакль Лобанова в этом смысле еще не оценен и до сих пор находится в плену давно исчерпавших себя представлений о сценическом Островском.

Надо сказать, что подобные несовпадения будут преследовать Андрея Михайловича всю жизнь. Постепенно он привыкнет к тому, что его хвалят не за то, что является главным в его спектаклях, ругают за то, в чем он не виноват. В конечном счете это и приведет к той определенной недооценке значения его для советского театра, примириться с которой сегодня уже невозможно.

В Шаляпинской студии для занятий с Л. М. Леонидовым двадцатилетний Андрей Лобанов выбрал чеховского «Иванова».

Друзья вспоминают, как у себя дома Андрей Михайлович читал рассказы Чехова. Некоторым он запомнился с томиком Чехова в руках. Для учебных работ Лобанов неизменно обращался к чеховскому творчеству. «Встречаясь с ним в последние годы, — пишет Л. А. Малюгин, — я спрашивал, что он читает, и он всегда отвечал — письма Чехова. Он говорил, что больше вообще ничего читать не будет. “Если бы это можно было поставить!” — говорил он».

То, что Чехов был любимым писателем Лобанова, говорит о многом, но далеко не обо всем. Важнее другое — Чехов оказал воздействие и на его творчество и на его нравственные принципы. Влияние чеховской этики и эстетики явственно ощущается в Лобанове.

Мы не публикуем писем Андрея Михайловича к жене — там мало говорится о его театральной работе, увиденных спектаклях, там в основном возникают пестрые мелочи его повседневности. Он пишет, что ждет Завадского, с которым будет пить вино и играть в карты, о купленных белых брюках, оказавшихся узкими, о том, что брат поступил в клуб художником и теперь говорит «мы, работники искусства». В письмах — чеховская приверженность к будничной жизни, чеховские интонации, чисто чеховская ирония над самим собой.

«Хорошо быть похожим по-своему на большого человека», — как-то сказал Лобанов ученикам. Если это не шутка, не педагогический ход, то можно считать, что Андрею Михайловичу повезло. Он действительно «по-своему» был похож на Чехова. Это в один голос повторяют многие, хорошо знавшие Лобанова.

К сценическому воплощению Чехова Андрей Михайлович готовился долго, но значительно дольше жила в его душе боль из-за того, что произошло в конце 1934 года, когда на Большой Дмитровке, в недавно предоставленном Театру-студии Симонова помещении, был сыгран «Вишневый сад». Лобанова обвинили в искажении Чехова, в забвении традиций истолкования его пьес в Художественном театре, в нигилизме по отношению к культурному наследию, в вульгарном социологизме, только что сокрушительно раскритикованном. Суд вершился и на страницах газет и в общественном мнении. Неодобрительный гул был таким громким, что {23} в его шуме неслышными оказались отдельные доброжелательные голоса (как выяснилось позже, совсем не малочисленные). Косвенными свидетельствами непрекращающегося диалога Андрея Михайловича с самим собой можно считать и приведенные С. Х. Гушанским рассуждения Лобанова, относящиеся уже к концу 30‑х годов, о вырождении и деградации русского дворянства, него стойкое убеждение о необходимости «разрушить монополию МХАТ» на Чехова, и его критика Качалова — Иванова, и, наконец, неприятие симовских декораций к «Вишневому саду», где — одно «любование той жизнью». Позволю и себе привести коротенький разговор с Лобановым, относящийся к последнему году его жизни. Не помню, как он возник, кажется, его начал Лобанов.

— Теперь я знаю, как надо ставить Чехова, — сказал он. Преодолевая неудобство, ибо тема эта казалась мне запретной, я спросила о давнишнем его «Вишневом саде».

— Нет, почему же, — усмехнулся Андрей Михайлович. Он, видимо, все понял. — Что сделано, то сделано. Я не раскаиваюсь. В баню только не нужно было их сажать. Чехов прав — воздух здесь необходим…

В счастливые дни премьеры «Талантов и поклонников» Андрей Михайлович собрал у себя дома участников спектакля. Под утро, среди общего веселья, хозяин вдруг исчез. Его нашли во дворе, он сидел на каком-то ящике, подперев голову рукой. «Думаю, что буду делать дальше, — сказал Лобанов. — Вот видите этот унылый двор, а ведь раньше, когда я был мальчишкой, здесь был прекрасный сад, росли деревья, может быть, и вишня цвела…». «В тот предутренний час, в момент своего первого шумного успеха, после бессонной ночи он уже думал о своей новой работе», — рассказывает Н. С. Толкачев. К сожалению, невозможно проследить, как праздничный дворик лобановского детства постепенно превратился в роскошный снежно-белый вишневый сад, как образ сада становился эпицентром лобановских раздумий о пьесе.

Путь художественного преображения, путь от первотолчка к воплощению оказался сложным, парадоксальным, противоречивым, во многом невосстановимым. Образ цветущего сада был вынесен Лобановым за пределы спектакля. Красота не вошла в него. Не случайной прихотью представляется перенесение событий второго акта — отчасти в дрянненький ресторан, отчасти в баню. Это отчуждение главных героев от природы, воздуха, давно заброшенной часовенки, заката солнца. Комнаты усадьбы Раневской — Гаева, точные в своих пространственных пропорциях, вполне достоверно обставленные, с самого начала несли на себе печать заброшенности и изжитости. Подвергалась сомнению привязанность владельцев к родному дому. В лобановском спектакле этот дом был не тем прошлым, которым дорожат, с которым связаны корнями.

Сохранился листок бумаги, где записаны некоторые мысли Лобанова о Гаеве. В этом документе периода подготовки спектакля запечатлено резкое, беспощадное, убийственно-неприязненное отношение режиссера к герою. Ни о каком благородстве, уме, «сознании — {24} пусть нелепом — своей ответственности перед Россией»[[30]](#footnote-30), добросердечности, любви к прошлому не могло быть и речи. Детская наивность, непрактичность, беспомощность «вечного ребенка» лишь скрывали паразитизм развращенного сознания. В последнем акте, когда Гаев навсегда покидает отчий дом, Лобанов лишал его даже сентиментального лиризма воспоминаний. «Легче, легче, только вздохнуть», — сказал он актеру. В вынужденном расставании он разглядел не трагедию жалкого человека, а ту степень духовной деградации, когда невозможным становится само ощущение трагизма.

В экземпляре «Вишневого сада», которым пользовался Андрей Михайлович во время репетиций, есть карандашные пометки[[31]](#footnote-31). Отчеркнуты и подчеркнуты места, где Раневская говорит о телеграммах из Парижа. Против слов: «*(Достает из кармана телеграмму.)* Получила сегодня из Парижа. Просит прощения. Умоляет вернуться… *(Рвет телеграмму)*», — на полях написано: «Хочет вернуться». «Образ Раневской в спектакле был построен не на тоскливом раздумье о будущем, а на безжалостном раскрытии ее существа»[[32]](#footnote-32).

Видение мамы в белом платье, реки, где утонул сын, печаль и радость ностальгических чувств, ощущение своей неразрывности с вишневым садом (пускай и ее продадут вместе с ним), отчаянный крик («О мой милый, мой нежный, прекрасный сад! … моя молодость… Прощай!») лишь оттеняли скрытую тягу ее к привычным и нечистым будням.

В концепции Лобанова пленительный эпикуреизм Раневской был слишком обыденного свойства, живучесть граничила с эгоизмом, беспечность и легкомыслие оборачивались пошлостью. Поэтому такое большое место в спектакле занял лакей Яша. Его взаимоотношения с Раневской отдельными критиками были поняты однозначно. Несомненно, Андрей Михайлович дал повод для подобных толкований — опубликовал статью, где написал: «Мы… подчеркиваем влечение стареющей Раневской к молодому лакею»[[33]](#footnote-33). Из этого были сделаны излишне далеко идущие выводы.

Уже говорилось, что формулы и формулировки лобановских статей очень приблизительно раскрывали его режиссерские намерения. Но в спектакле жила, и это улавливалось, некая тайная близость Раневской и Яши, их молчаливый сговор. Ведь Яша — соглядатай той жизни Раневской, которая так огорчала Аню и ей самой иногда представляется бессмысленной. Он ей зачем-то нужен. И Яша, понимая все, еще более хамеет, разнузданно хамеет и наливается сознанием и своей безнаказанности и своей значимости. Отсюда его вульгарное амикошонство, которое не пресекается {25} Раневской, а порой и не замечается, ибо проросло в ее душе как некая норма существования.

Как пишет о «Вишневом саде» Б. И. Зингерман, «в последней чеховской пьесе, подводящей итоги всем другим его театральным произведениям, водевильный и драматический мир искусно объединены, и рубежи между ними размыты… Драматических героев от водевильных не отделяют ни богатство, ни положение в обществе, ни дурные или хорошие манеры — ничто, кроме постоянного душевного усилия; стоит усилию ослабнуть, как герой переходит на сторону пошлой водевильной среды и поглощается ею»[[34]](#footnote-34).

Мы не можем поручиться, что подобные мысли в 1934 году владели Лобановым, но явно ощущается, что в текучей структуре пьесы режиссер угадал ее многожанровую природу — увидел и водевиль, и комедию, и драму, и тень трагедийности, и фарс. «Вишневый сад» представился ему таким же всеобъемлющим, как натура его автора. За мягкостью и изяществом, за поэзией и лиризмом Лобанов отчетливо видел чеховскую трезвость, чеховскую жесткость, чеховскую беспощадность. В мире будничных отношений героев «Вишневого сада» он заметил постепенное исчезновение и поэзии и лирики.

Впоследствии сам Лобанов считал ненужной возмутившую всех «баню». Наверное, были в спектакле и другие моменты, которые в процессе своей жизни режиссер осознал как чрезмерные: в образах Дуняши, Шарлотты, Епиходова.

Вслед за Вахтанговым, чью постановку «Свадьбы» сдержанный Лобанов считал гениальной, он воспринимал водевили Чехова не как непритязательные шутки великого писателя, а видел их глубинную связь с его мировоззрением. Однако двойственного отношения Чехова к жалкой, убогой жизни его водевильных персонажей Лобанов, возможно, и не сумел передать. Это и позволило проникнуть в спектакль неоправданному поэтикой Чехова гротеску. Но тяготение лобановской постановки к трагифарсу, движение драматических образов к комедийным, «переход их на сторону пошлой водевильной среды», затухание лирики, поэзии увядания, развенчание убожества самой водевильной среды в наши дни несомненно воспринимались бы совсем по-иному.

Оценка лобановского спектакля в 1934 году осложнилась серьезными обстоятельствами. В этом смысле можно сказать, что он появился не вовремя, в рубежной зоне, отделяющей 20‑е годы, отмеченные бурным зарождением и соревнованием театральных идей, дерзким отношением к классике, от 30‑х, с их стремлением к отбору и канонизации. Стабильность постепенно утверждающихся представлений, которым, как казалось в ту пору, суждена долгая, если не вечная жизнь, мешала непредвзятому отношению к спектаклю молодого театра, слишком традиционному, чтобы казаться запоздалым эхом предшествующих лет, и слишком свободному от {26} воззрений на эту пьесу, сложившихся под воздействием классической чеховианы МХАТ. Сценическое истолкование Чехова Художественным театром было в те годы не преданием глубокой старины, которое можно уважать, но не принимать близко к сердцу, а высшим нравственным и эстетическим потрясением. Зрительный зал на Большой Дмитровке заполняли люди, в подавляющем большинстве видевшие Станиславского — Гаева, Книппер — Раневскую, Москвина — Епиходова. Возможно, юный Лобанов тоже восторженно аплодировал им.

Но возобновление «Вишневого сада» в МХАТ в 1928 году показало Лобанову одряхление когда-то прекрасного лица.

Он много думал о Чехове, о времени, превратившем современного писателя в классика, прежде чем решил, что «лирические мистерии» художественников его не исчерпывают. Может быть, тогда впервые и зародилась мечта о «Вишневом саде». Конечно, Лобанов взваливал на свои плечи тяжелую ношу. Но он был молод, здоров, и стремление, далекое от нигилизма, рассказать о своем Чехове оказалось сильнее сомнений. При всем уважении к предшествующей интерпретации чеховской пьесы он почувствовал желание от нее отгородиться. И тогда и позже, уже в зрелые годы, обращаясь к классике, Лобанов всегда был абсолютно свободен от своих предтеч именно в конкретном понимании того или иного произведения.

Одиннадцать лет (с 1926 по 1937 год) просуществовала Студия Симонова. Все одиннадцать лет там работал Лобанов. Кроме «Талантов и поклонников» и «Вишневого сада», Андрей Михайлович поставил еще пять спектаклей. Отношения А. М. Лобанова с Р. Н. Симоновым, организатором и художественным руководителем студии, отношения человеческие и творческие, были безукоризненными. Рубену Николаевичу и в голову не приходило «руководить» Лобановым, для Андрея Михайловича сам факт «руководства» товарища юности, однолетки, не являлся источником душевного дискомфорта. Ошибка в афише, выпущенной УМЗП к премьере «Талантов и поклонников», где режиссером был назван и Симонов, рецензии на лобановские спектакли, в которых имя постановщика исчезало в словах «спектакли симоновцев», также не огорчали. Разве что — в письмах к жене Андрей Михайлович называл это «издержками производства» и шутил по поводу уязвления своего «непомерного честолюбия». Общее дело было для Лобанова общим делом, и поздравления в адрес Симонова на своих премьерах он считал безусловно правомерными. Но имя Симонова, стоящее в названии студии, в известной мере определило отношение к ней только как к некоему своеобразному сплаву театральных идей Вахтангова и режиссерских усилий самого Рубена Николаевича. Материалы нашего сборника дают возможность для вычленения лобановского в жизни студии и тем самым, как нам кажется, восстанавливают необходимую историческую справедливость.

{27} Летом 1937 года в письмах Андрея Михайловича к жене появились строки о возможном слиянии Театра-студии Симонова с Трамом. Он сообщает о категорическом нежелании Симонова, его же собственное отношение к тревожным слухам кажется каким-то непроясненным, непонятно пассивным, чуть ли не незаинтересованным. Скорее всего, Андрей Михайлович пытался деланным равнодушием успокоить жену, актрису Симоновской студии, ибо приказ Комитета по делам искусств, который симоновцы получили на гастролях в Киеве, отозвался в его душе настоящей болью.

Рубен Николаевич в Трам не пошел. Лобанов пробыл там недолго.

## IV

Первоначально Лобанов был приглашен в Театр рабочих ребят Бауманского района педагогом, в 1934 году поставил там «Воспитанницу» А. Н. Островского, работал над «Свадьбой» А. П. Чехова, а в 1936 году, когда театр переехал с Разгуляя на Никольскую и получил наименование «Московский театр для детей», по инициативе коллектива, стал его художественным руководителем[[35]](#footnote-35).

К открытию сезона в новом помещении Андрей Михайлович приготовил «Голубое и розовое» А. Я. Бруштейн, в 1939 году заново поставил «Воспитанницу», весной 1941 года вышел спектакль о детстве Максима Горького — «Начало пути» («Алеша Пешков»)[[36]](#footnote-36).

Если творчество Лобанова в Театре-студии Симонова нуждается в известном переосмыслении, то его работа в Московском театре для детей, выдающаяся по своим художественным результатам, до сих пор неизвестна даже тем, кто пристально интересуется режиссурой Лобанова. Причина этого забвения ясна — детский театр представляется случайным зигзагом его биографии и в этом, несомненно, есть своя правота — Лобанов действительно никогда не ощущал кровную принадлежность к тюзовскому движению. Его сковывало господствовавшее убеждение, что детские театры, как хорошие родители, должны оберегать своего зрителя от непосильных возрасту впечатлений, что ребенок не в состоянии понять всей сложности жизни.

Т. А. Ардасенова рассказывает[[37]](#footnote-37), с какой тоской на репетициях «Воспитанницы» отказывался Андрей Михайлович от ярких, психологически точных красок только потому, что они выходили за {28} пределы дозволенного в детском театре[[38]](#footnote-38). Может быть, поэтому следующие его спектакли были уже посвящены проблемам и темам, не требующим адаптации, которой он не терпел. Простодушие, столь неожиданное в массивном, мрачноватом Лобанове, его ощущение начальных лет жизни как чего-то непреходящего, навсегда остающегося во взрослом человеке, его юмор, его теплые воспоминания о собственном детстве помогали ему воссоздавать этот далекий, навсегда ушедший от него мир. Лобановские спектакли о детях для детей — «Голубое и розовое», «Начало пути», «Блуждающая школа» (Мтюз, 1935) — по своему художественному уровню не уступали его лучшим работам в других театрах, хотя ограничивать себя Лобанов не мог — того особого мышления, видения мира, которые позволяли бы ему целиком выразить себя в рамках детского театра, у Андрея Михайловича не было. Но и детский театр был для Лобанова прежде всего Театром. И в этом смысле спектакли Лобанова в Московском театре для детей, его деятельность как художественного руководителя обойдены вниманием совершенно незаслуженно. Актриса Московского театра для детей А. А. Нестерова пишет: «Мне трудно определить, в чем была сила Лобанова, да и возможно ли тут определение? Скажу лишь, что в этом человеке — молчал ли он, или бросал свои коротенькие, точные, всегда неожиданные реплики, — ощущалась необычайная значительность, главное же, все, что было связано с ним, обретало печать художественности, все вокруг начинало дышать искусством. И в основе нашей любви к Лобанову лежала наша благодарность…».

Взаимная привязанность не обрастала здесь словесной шелухой. Люди работали, только работали. А воздух был чист и прозрачен. Хочется сказать, что эта страница биографии Лобанова благодаря памяти тех, кто работал с ним в детском театре, восстанавливается в сборнике так полно, что порой кажется, нужно лишь маленькое усилие, чтобы увидеть живого Андрея Михайловича. Эта приближенность героя книги к нам позволяет различить неповторимые черты тех лобановских лет — упругую режиссерскую энергию, его беззаботность, душевную стойкость, особую атмосферу его репетиций, характер работы с актерами.

Следующим спектаклем Лобанова должна была стать «Двенадцатая ночь» Шекспира. Этот факт — свидетельство величайшего доверия Лобанова к коллективу Театра для детей. Почти никто не знает, что проблема постановки Шекспира мучила Лобанова всю жизнь. «Было бы ужасно всю жизнь прожить и Шекспира не поставить», — обронил Андрей Михайлович в 1938 году, добавив при этом, что сейчас он к этому еще не готов. Шекспировского спектакля нет в режиссерской биографии Лобанова…

{29} Если бы в наименовании Московского театра для детей не стояло определение «для детей», можно было не сомневаться, что на 36‑м году жизни волею случайных и счастливых обстоятельств Лобанов обрел свой театр.

Его ученики, друзья, единомышленники отлично понимали двойственность лобановского отношения к их театру. И все без исключения «прощали» Лобанову постоянные отлучки из родного дома[[39]](#footnote-39) и жили надеждой, что постепенное превращение театра в молодежный, которое становилось все более реальным, создаст прочную основу будущего содружества.

Успех молодого театра обозначился быстро. В зрительном зале на Никольской все чаще появлялись взрослые — первое свидетельство вневозрастной ценности его спектаклей. Между сценой и залом возникал тот особый контакт, когда искусство театра сливалось с жизнью, оставаясь при этом искусством.

Бесполезно гадать, каким бы стал этот театр. Приказ о реорганизации был издан незадолго до войны. На реконструкцию здания был ассигнован миллион рублей. Но к реорганизации, как и к реконструкции, не приступили. Пришел приказ Комитета по делам искусств о слиянии коллектива с Центральным детским театром, потом приказ об эвакуации. В Сибирь уезжали без Лобанова. Как пишет Е. М. Абдулова, «маленький творческий организм как-то незаметно растаял в этой великой общей беде, в великом переселении народов».

С конца 1937 года А. М. Лобанов — режиссер Театра Революции. Новый для него театр переживал в это время сложный период. Лобанов считал, что в Театре Революции есть по-настоящему талантливые актеры, но ясного понимания того, каким должен быть их театр, там нет.

«Когда был Попов, он говорил о театре социальной мысли. Но за отъездом “хозяина” это выветрилось неизвестно куда. Актеры очень сумбурно работают… 28 режиссеров мудровали над коллективом актеров, каждый новый выдвигал свою систему. Через три месяца он уходил, приходил другой и делал то же самое. Вы представляете, какой сумбур в голове актеров!.. Я об этом смело говорю, потому что этим болеет вся верхушка Театра Революции», — так охарактеризовал Лобанов состояние театра, отвечая на вопросы молодых режиссеров в присутствии М. И. Бабановой и других актеров[[40]](#footnote-40). Он никого не обвинял, понимая, что это беда театра, а не его вина.

Первой работой Лобанова в Театре Революции была постановка «Тани» Арбузова.

{30} Вот что рассказал нам автор пьесы.

«Когда я узнал, что мою драму будет ставить Лобанов, не скрою — обрадовался. В его спектаклях Симоновской студии меня привлекала какая-то особенная, вызывающая театральность. Ненавистный мне тогда быт терял в них свое жизнеподобие, изящно стилизовался, в музыке зарождались точные ритмы. В “Талантах и поклонниках” Островского Лобанов открыл свежий пласт. Вместо привычного медлительного и добротного Островского я увидел спектакль, лучащийся всеми красками доброго милого театра. Очаровывала фантазия режиссера. Эти особенности таланта Лобанова привлекали меня необычайно. И сам режиссер рисовался мне веселым, энергичным. Каково же было мое удивление, когда я увидел вялого, флегматичного человека, который на репетициях злил меня стремлением воссоздать на сцене подлинную жизнь во всей ее бытовой конкретности. Я считал, что написал романтическую драму, нечто вроде “Строителя Сольнеса”, у меня таежный охотник Игнат Соколов был олицетворением поэтического восприятия мира, далеких походов, мужества, своеобразной песней пьесы, а Лобанов говорил актеру: “Не забывайте, что Соколов член профсоюза”. Монолог Башняка[[41]](#footnote-41) был написан ритмизированной прозой, Лобанов же переставлял слова, чтобы они звучали естественней. Он намеренно и последовательно лишал фразу ее музыкальности. Он во всем держался за почву. Любил репетировать сцену вечеринки у Германа, уход гостей. Очень тщательно разрабатывал, как они одеваются, как снимают с вешалки пальто. Меня поражало — серьезная тема, а он возится с этой ерундой. Много внимания уделял сцене на прииске — налаживал общение актеров между собой, по собственной инициативе заканчивал ею третий акт. На премьере — была овация.

Я подружился с М. И. Бабановой, выражал ей свое несогласие с режиссером. Мария Ивановна оказалась между двух огней. У меня создалось ощущение, что она тоже находилась в известной оппозиции к постановщику, хотя все, что ей предлагал Лобанов, у нее получалось замечательно. Андрея Михайловича забавляло стремление Бабановой к четкой фиксации формы. Он улыбался в ответ на ее вопрос: “Сколько шагов мне делать?” — и неизменно отвечал: “Сколько получится”. Мне кажется, образ создавался в известной борьбе Бабановой с самой собой, со своими привычками. Лобанов зачастую оставлял ее в покое — считал, что она сама справится. Известную роль в моем раздражении играл В. Н. Плучек, убеждавший меня, что Лобанов насаждает бытовой театр, с которым боролся Мейерхольд. И одновременно меня покоряли лобановские показы, его юмор. Но неприятия было больше. У меня Андрей Михайлович ничего не спрашивал, как будто не хотел говорить. Всегда был вежлив, но взгляд блуждал…

У меня в это время была студия, интересовавшая меня гораздо больше, чем репетиции “Тани”. Однажды устроили мы там {31} капустник, где показали, как поставил бы Лобанов “Отелло” — вялый мавр с акцентом, с правдивой интонацией читал монолог Отелло. Мы считали, что поразили Лобанова в самое сердце… Вскоре я совсем перестал ходить на репетиции “Тани”…»

Рассказ Арбузова, удивительно искренний, характерен для представлений о Лобанове, очень стойких в ту пору. Между тем этот интерес к жизненной правде, более того, потребность в ней, не были для Лобанова чем-то благоприобретенным. Изначальная жажда правды, пусть самой невероятной по внешнему виду, и решительное отрицание любого сочинительства, хотя бы по своему облику вполне достоверного, были свойственны Лобанову с первых шагов его деятельности.

Значительно позже, своим ученикам, Андрей Михайлович говорил:

«Вам дается исторический этюд и необходимо знать все, имеющее к нему отношение… Вы должны дотошно и придирчиво все проверить, а уж после этого, воля ваша, — как именно делать этюд, в условной ли манере, реалистической, формалистической». Вслед за Станиславским он считал, что «можно застрять на быте, а можно через быт дойти до громадных обобщений и глубин в раскрытии произведения. Пройти мимо быта — это “убежать от жизни”»[[42]](#footnote-42).

Те спектакли Лобанова в Симоновской студии, о которых говорит здесь Арбузов, тоже можно назвать бытовыми, если, конечно, бытовое понимать не как художественную манеру, не как цель творчества, а как его исходный принцип, как постижение жизни через ее конкретные проявления. Лобанов всегда свято верил в стимулирующее действие реального факта.

Для него театральность была тем же самым, чем для писателя является слово, инверсия, внутренняя мелодия текста. Лобанов всегда формулировал свои мысли языком театра и в лучших своих спектаклях мог подчинить своим идеям выразительные средства своего искусства.

Театральность лобановской «Тани» оказалась гораздо более приближенной к формам самой жизни, чем, скажем, в «Талантах и поклонниках», потому что восприятие театра как продолжения действительности сильнее в современном спектакле, нежели в классическом, где элемент «представления», «интерпретации», «искусства» очевиднее благодаря дистанции между эпохами.

И «Таня» в постановке Лобанова очаровывала зрителя не только своей достоверностью.

В чем тут дело? Видимо, Алексей Николаевич Арбузов сам был подвержен распространенному в ту пору жесткому противопоставлению театра и правды, условности и быта, психологизма и поэтичности, эха 20‑х годов с их непрекращавшейся борьбой между МХАТ и левым театром.

{32} Арбузов признал впоследствии, что спутал «штампы бытового театра с желанием Лобанова изобразить на сцене сегодняшний день без прикрас». В 1946 году, работая над вторым вариантом «Тани», автор привнес в пьесу многое из трактовки Лобанова.

Когда Андрей Михайлович прочел пьесу Арбузова, которую ему передала М. И. Бабанова, он сразу же заметил ее «грешные» (выражение Лобанова) черты — сентиментальность, подменяющую иногда лиричность, неподлинность образа Соколова, эскизность характеров Шамановой, Германа, слабость сибирских картин, нарочитость стремления автора раздать в финале «всем сестрам по серьгам» или, как выразился Лобанов, «тенденции к округлению» всех сюжетных линий (в финале и Герман и Шаманова, и Соколов и Таня обретали «гармонию личного и общественного»).

Однако, невзирая на все это, желание ставить «Таню» явилось незамедлительно и оно не содержало в себе никакого творческого компромисса. Лобанов сразу же угадал, что при всем своем видимом несовершенстве, «романтическая» по замыслу автора пьеса совершила новаторский для конца 30‑х годов прорыв к сложностям жизни, драматургией пока обойденным. Он почувствовал скрытую тогда от самого Арбузова природу «Тани»: точность ряда ее психологических ходов, деталей, дыхание достоверных примет времени, увидел, что в противоположность подавляющему большинству пьес 30‑х годов, в которых общественные события вбирали человеческую личность без остатка, здесь события личной жизни формировали человеческую индивидуальность. История Таниной жизни, Танина духовная биография, попытка осветить судьбу главной героини, «зайдя как бы за кулисы ее жизни» — вот что привлекло Лобанова к пьесе. На чаше весов просчеты драматурга казались слишком «легкими» рядом с образом Тани, который представлялся Лобанову подлинным открытием.

Репетиции начались 21 августа 1938 года. Работа над спектаклем отчетливо обнаруживает битву Лобанова за жизненную правду, которую режиссеру пришлось вести сразу же по нескольким направлениям.

Лобанов последовательно преодолевал сопротивление автора, драматургического материала и профессиональных навыков актеров. И в спектакле из отдельных частных правд, жизненных наблюдений, бытовых подробностей возникал рожденный режиссерским видением своеобразный триптих, вместивший в себя основные этапы духовной биографии молодой женщины, историю ее добровольного плена, ее трагедию, ее возрождение. В эту историю органически вплелись судьбы других людей, разнообразные запахи жизни, ее ветры, сквозняки, бураны. Поэтому событийный исход пьесы не устраивал Лобанова. И зритель уходил из театра, не обнадеженный возможностью второго — счастливого брака героини. Для Лобанова такой финал был бы уходом от темы спектакля, ибо счастье Тани не в том, что она стала врачом и встретила Соколова («гармония личного и общественного»), а в том, что обрела себя. Танина человеческая ценность для Лобанова — в {33} ее сопричастности жизни, которая никогда в ней не умирала, но сущность которой она не скоро стала постигать. Далекое эхо лобановских стремлений к драме, вбирающей в себя многослойную структуру романа, прозвучало в этом спектакле.

Лобанов ставил «Таню» уже зрелым мастером. Может быть, это помогло ему избежать столь частого заблуждения молодых режиссеров, в разные исторические периоды выступающих от имени жизни. В стремлении к подлинной достоверности, в полемике со штампами псевдореалистического театра он твердо знал, что театральный спектакль, рассказывающий о жизни в форме самой жизни, тоже требует формы.

Сократив зеркало сцены светящимся панно, Лобанов приблизил размеры комнат к их реальным жизненным объемам. Интерьеры перестали быть безличным обозначением места, где герои проживают лишь по условиям игры. Между обстановкой, вещами и людьми возникал контакт (квартира Германа и Тани), возникал контраст (Таня в снятой комнате на окраине Москвы); самый доподлинный быт приобретал характер метафоры.

Особенно много работал Лобанов над сценой самодеятельного спектакля «Чапаев» на прииске «Роза». У автора сопоставление подвига Тани с подвигом героев гражданской войны, с легендарным начдивом было театрально эффектным выражением переклички поколений. Но снять эту аллегорию значило бы превратить сцену во вставной дивертисмент. Лобанов счастливо избежал обеих опасностей.

Текст Арбузова дал толчок фантазии режиссера.

Подробности характеров участников самодеятельности, подробности их взаимоотношений, их поведения. Подробности, подробности… какое-то пиршество подробностей. Ружья, парики, доски для шумовых эффектов, папахи, коробки с гримом. Приподнятое настроение и смешная неурядица премьеры в маленьком клубе на далеком прииске.

Картина столь достоверная, что смех зрителей в Театре Революции возникал не только потому, что было смешно, — он был реакцией на правду, на «узнавание».

Веселая праздничная суматоха жизни, застигнутой врасплох, выплескивалась в движениях, мизансценах как бы неорганизованных, подчиненных лишь логике жизненных соответствий.

Но в просторную бревенчатую избу в праздничный день 7 ноября, за кулисы самодеятельного театра, холод и пурга входили не житейской подробностью, а ощущением тревоги, беды: несколько слов о тяжело больном ребенке начальника прииска, о враче, который вряд ли пробьется через буран, становились лейтмотивом сцены, ее организующим началом.

Жанровая картина подготовляла появление Тани, органически вплетаясь в структуру спектакля.

Успех «Тани» удивил. Следы этого удивления сохранились до наших дней. Еще в 1969 году можно было прочесть: «Созвучие чувств сценических героев выдвинуло этот скромный спектакль {34} на первый план искусства тех лет». Слово «скромный» употреблено здесь неточно, ибо в применении к искусству оно звучит отнюдь не похвалой, эпитет этот означал растерянность перед внезапно осознанной важностью сценического рассказа о единичной человеческой судьбе.

Примерно через год после премьеры «Тани» Лобанов ушел из Театра Революции. Может быть, поэтому часто приходится встречать людей, которые по многу раз видели «Таню» и не знали, кто ее поставил.

Впервые с коллективом ермоловцев Андрей Михайлович встретился в 1939 году, когда художественный руководитель недавно образовавшегося театра Н. П. Хмелев пригласил его на постановку пьесы Д. Пристли «Время и семья Конвей».

Сообщение Хмелева о предстоящей работе в труппе встретили с известным недоумением — как можно считать Лобанова близким по духу их театру, воспитывающемуся в строжайшем следовании МХАТ?

Репетиции же сразу заинтересовали, поразили, сломали ледок недоверия. Не то чтобы Лобанова признали «своим», а убедились, что его режиссерский почерк им не противопоказан. Безоговорочное приятие Хмелевым спектакля, его восхищение лобановской режиссурой, огромный успех, удачи актеров создали прочную основу дальнейшего содружества. Об этом от своего имени и от имени театра с глубокой радостью сказал, вернее, написал постановщику «Семьи Конвей» Хмелев.

Судя по всему, Хмелев еще в 1939 году планировал постоянное сотрудничество Лобанова с театром. В друге юности, чей режиссерский дар он интуитивно разгадал еще в 20‑е годы, Хмелеву импонировали как раз те качества, которых, как он считал, недоставало ему самому, — прежде всего качества специфически режиссерского мышления, качества режиссера-профессионала. Ведь известно, что Хмелев не считал режиссуру своей профессией, его постановки были, как он выражался, «скорее, опытами человека театра, в которых яснее, чем где-нибудь, он выявлял свое отношение к искусству актера, режиссера, драматурга…»[[43]](#footnote-43). А между тем руководимый им коллектив, превратившись из студии в театр, нуждался как раз в человеке, главным смыслом жизни которого была именно режиссура.

Через несколько лет, в последние месяцы войны и первые месяцы мирного времени, наблюдая Лобанова на репетициях «Бешеных денег» и «Укрощения укротителя», Хмелев, как вспоминал Андрей Михайлович, обращался к нему; «А как вы это делаете, как это у вас получается? Как вы делаете, что у вас ясной становится предыдущая сцена? Для меня это очень важно понять. {35} Вот сейчас я хожу в Дрезденскую галерею и смотрю “Охоту на кабана” Рубенса, и до тех пор буду ходить, пока не пойму, как это Рубенс сумел сделать? Какими средствами он на меня воздействует? Эти краски, кровь — как он до этого додумался? — Так же он спрашивал у меня, как я добиваюсь, что получается смешно, чем это достигается — чередованием?» Лобанов привел слова Хмелева в связи с просьбой интервьюирующего его М. В. Бертенсона рассказать о его творческом методе и ушел от разговора на эту тему, отшутившись, что был бы рад, если бы кто-нибудь объяснил, как он работает.

Здесь ясно запечатлелись два творческих типа: трогательная, едва ли не юношеская скромность великого актера, тяготевшего к режиссуре и видевшего в ней некую тайну за семью замками, и диаметрально противоположное ему самосознание режиссера милостью божьей, не склонного, однако, к развинчиванию механизмов профессии, из убежденности, что это — дело, доступное лишь «гениальному Станиславскому и упорному Немировичу».

Впечатление, произведенное лобановскими репетициями на Хмелева, было столь сильным, что он захотел во что бы то ни стало сыграть роль в спектакле, режиссером которого будет Лобанов. Совместно они остановились на «Живом трупе» Л. Толстого, где Хмелев должен был исполнять роль Феди Протасова. Возможно, эта идея была бы реализована, если бы не ранняя смерть Николая Павловича.

Но все это происходило пять-шесть лет спустя, а пока, осенью 1939 года, Андрей Михайлович приступил к репетициям пьесы Пристли «Время и семья Конвей» в Театре имени Ермоловой.

Спектакль прошел с осени 1940 года и до начала войны восемьдесят раз с неизменным успехом и выпал из репертуара ермоловцев в суматохе войны, скорее всего по причинам своего несоответствия новой обстановке.

В традиции советского театра довоенной поры, когда он воссоздавал чуждый ему мир, лежало исторически понятное непримиримое отношение к общественной среде. Разбитые судьбы, неудавшиеся жизни, духовные драмы рассматривались исключительно как следствие неудержимого давления «среды». Лобанов, сохраняя эту концепцию, вместе с тем предъявлял и жесткий счет, казалось бы, симпатичным героям. И это было уже предвестием того требования персональной ответственности, которое стало неотъемлемой этической нормой всего мирового духовного процесса 50 – 70‑х годов. Необычное для предвоенного театра решение темы «человек и общество», «человек и среда», «человек и его время» и стало главным открытием спектакля «Время и семья Конвей».

Андрей Михайлович особенно долго и тщательно работал над первым действием. «Если не удастся создать особой атмосферы трогательно нежных семейных отношений, счастливого веселья, то, — считал Лобанов, — не получится спектакля». И одновременно в поступках и мыслях молодых Конвей, в их мечтах о будущем Лобанов {36} чутко угадал отсутствие некого стимула, пусть наивного, желания понять и постигнуть, что происходит вокруг: действительность им представлялась накатанной дорогой, на которую лишь нужно вступить. Поэтому сентиментальная семейная идиллия то и дело взрывалась то эгоизмом матери, то формальным отношением к необходимому в этих стенах ритуалу именин, то едва уловимой разобщенностью. Поэтому второй акт, действие которого происходит через девятнадцать лет, в тот же день, воспринимался не только как следствие общественных катастроф, которыми была так богата жизнь Англии после первой мировой войны, не только власти времени над душами людей, но прежде всего расплатой за собственные грехи. В жизни не обязательно сбываются голубые и розовые юношеские мечтания, говорил спектакль Лобанова, но потеря доброты и способности к состраданию, забвение прошлого и духовная опустошенность, жалкость, ожесточенность, бессилие — тут ссылкой на «особые обстоятельства» не отделаешься. Третий акт, возвращающийся к 1919 году, когда на сцене вновь веселились молодые Конвей, воспринимался как пролог к будущей трагедии бездуховности.

Лобановский спектакль, один из двух (второй — «Как вам это понравится» Шекспира в постановке Н. П. Хмелева и М. О. Кнебель), составивших истинный вклад Ермоловского театра в театральное искусство предвоенного времени, еще только-только набирал силу, как был снят с репертуара.

В августе 1941 года в газетах промелькнуло сообщение о назначении Андрея Михайловича Лобанова главным режиссером Театра сатиры. Об этом никто ничего не знает. Точно известно лишь, что к своим новым обязанностям Андрей Михайлович не приступил.

Всю войну Лобанов прожил в Москве.

Жил он трудно, работы, вполне удовлетворяющей его творчески, у него не было. Андрей Михайлович не жаловался, понимал: надо работать быстро, много, в любых условиях, воспринимая это как неизбежность, как свой долг военной поре и ее специфическим требованиям. Поэтому он брался за все — радио, обозрение, эстраду. Но любил он по-настоящему только драматический театр.

Некоторое время предполагалось создание в Москве нового театра под руководством Лобанова. Возможно, что другой, обладая его талантом и работоспособностью, сумел бы преодолеть и «нехватку топлива», и отсутствие денег, и отъезд актерской братии из Москвы, другой — но не Лобанов.

Ему неоднократно предлагались поездки для работы в больших стационарных театрах, уехавших осенью 1941 года из Москвы, звали в Махачкалу, Иркутск, Барнаул, Казань. Лобанов колебался (надо выбрать), писал, что собирается принять то одно, то другое предложение, и… оставался в Москве: любил этот город больше всего на свете, был тяжел на подъем, нерешителен.

{37} С 1942 года Андрей Михайлович — главный режиссер Московского театра миниатюр.

Несмотря на успехи руководимого им театра, на прекрасную творческую атмосферу внутри коллектива, на известное совпадение веселого, озорного таланта Лобанова с природой жанра, он по-прежнему мечтал о возвращении в драму.

В архиве Андрея Михайловича (если только несколько случайно уцелевших бумаг можно назвать архивом) сохранилось письмо от июля 1943 года. Письмо тогдашнего директора Театра сатиры А. И. Свитнева. Свитнев пишет: «… Вы один из наиболее интересных и многообещающих наших режиссеров, ряд лет пребываете без настоящего дела. Целый ряд интересных и заметных, даже на московской сцене, постановок не в счет, ибо удача, когда она была, делилась между вами и театром, где она была поставлена, а театры были разные и удача дробилась, делалась меньше. Секрет этого дела простой.

Вам необходим настоящий, свой, родной театр, где бы вы могли полностью, на нескольких постановках, в течение ряда лет показать свою индивидуальность, вкус, мастерство, осуществить выношенные с годами мысли и планы.

Мне кажется (я убежден), что тогда вас не будет тянуть на сторону, так как вы будете торопиться и не успевать сделать то многое и увлекательное, на что вы способны. “Начальство”, мало общаясь с вами, не знает вас глубоко. А вы такой человек (невелеречивый), что не умеете и не любите рассказывать, какой “вы хороший” — один разговор с вами, очень грустный и душевный, убедил меня в том, что это так…»

То ли потому, что у Андрея Михайловича до 1945 года не было фактически «своего дела», то ли из-за его нелюбви жить на виду, но имя Лобанова долгие годы (до того же 1945 года) оставалось затерянным в театральном процессе или, точнее сказать, растворенным в нем.

## V

На бумаге, в письмах к друзьям, легко, утешая себя и адресата, предаваться мечтам о создании после окончания войны своего театра. К 1943 году, когда в Москву вернулись почти все театральные коллективы, эвакуированные осенью 41‑го, Лобанову было совершенно ясно, что ни о каком новом театре не может быть речи. Нужно было выбирать, определяться.

Предложений, как всегда, было множество. А. И. Свитнев через Н. И. Слонову попытался выяснить перспективы работы Лобанова в Театре сатиры, но Андрей Михайлович уже знал, что туда намерен вернуться Н. М. Горчаков, и уклонился от разговора. Н. П. Охлопков, назначенный художественным руководителем Театра Революции, звал к себе. Передавая жене разговор с Охлопковым, Андрей Михайлович сказал: «Николай Павлович хочет, {38} чтобы я работал вглубь, а он будет вширь». Конечно, фраза эта звучит уморительно. Наверное, беседа двух режиссеров была обстоятельна, подробна, но, очевидно, для Лобанова она обнаружила невозможность совместного пребывания в одном театре.

Приглашение Н. П. Хмелева стать его заместителем в Театре имени Ермоловой заставило Лобанова серьезно задуматься. Работа над «Временем и семьей Конвей» лишь упрочила его доброе и уважительное отношение к молодому театру. Деспотического вмешательства Хмелева в его работу, он знал, не будет. А то, что в рецензиях, возможно, будут писать «хмелевцы», как в свое время «симоновцы», мало его волновало.

После недолгих колебаний Андрей Михайлович дал согласие Хмелеву, и в августе 1944 года был опубликован приказ Комитета по делам искусств об этом назначении.

Представленный труппе уже в качестве одного из руководителей театра, Лобанов начал работу над постановкой спектакля «Бешеные деньги» А. Н. Островского. В январе 1945 года, когда в Москве еще был комендантский час и окна плотно зашторивались, спектакль был показан публике. Ошеломление — вот, пожалуй, самое точное слово, выражающее отношение к этому спектаклю зрителей и критики. Силе и неожиданности впечатления способствовали несколько обстоятельств.

Московские театры в ту пору показывали изголодавшимся по художественным наслаждениям москвичам наряду со старыми своими работами новые, подготовленные и сыгранные впервые в Свердловске, Челябинске, Омске, Алма-Ате. Ощущение близости победы в чем-то меняло зрительскую психологию — само обилие театральных впечатлений было уже как бы предвестием мирного времени. Собственно искусство занимало все больше и больше места.

Однако в бурном оживлении театральной жизни Москвы Театр имени Ермоловой первоначально не участвовал. Его возвращение, открытие сезона в подвале переулка на Сретенке, его старые и немногочисленные новые спектакли не привлекали к себе особого внимания. То ли только-только возникший интерес к молодому театру после выпуска «Как вам это понравится» и «Семьи Конвей» не выдержал испытания разлукой, то ли театр, оказавшийся в эвакуации без Хмелева и вообще опытного режиссера, сильно снизил уровень своих довоенных достижений…

«Бешеные деньги» сразу же вернули ермоловцам и интерес зрителя и внимание критики, хотя сам факт обращения в эту пору к Островскому не заключал в себе ничего исключительного — в годы Отечественной войны театры часто ставили пьесы великого драматурга, обнаруживая в его творчестве обойденные театральным искусством 20 – 30‑х годов начала — воплощение национального характера, изображение нравственных основ демократической русской жизни, ее героических страниц, ее поэзии.

Однако из огромного наследия Островского Лобанов выбрал для постановки «Бешеные деньги» вовсе не ради возвеличивания {39} Саввы Геннадьевича Василькова. Никаких золотых россыпей душевности и духовности он в нем не искал, хотя, несомненно, относился к нему с симпатией, с определенным уважением, не отказывал ему в праве любить, восхищаться, страдать, быть человеком долга и дела. Но все же не это было сутью лобановского спектакля, родившегося в ощущении близкого конца войны. В пьесе Островского режиссер открывал ее могучую жизненную стихию, радостное ощущение вечного движения…

В наследство от «Талантов и поклонников» в этот спектакль перешли щедрая комедийность, юмор, ирония, стремительный ритм, свобода от традиционного отношения к театру Островского.

В спектакле не было медлительных разговоров, рассиживаний, московской вальяжности.

Не менее чем ревнители традиций влюбленный в текст великого драматурга, получая от него наслаждение, Лобанов приблизил слово Островского к зрителю. Он фронтально построил мизансцены, и реплики, естественно и органично обращенные к партнеру, звучали прямо в зал. Пластическое решение спектакля усиливало ощущение его легкости и воздушности.

Бытовые подробности, сохраненные театром, обретали особую яркость: «играли» и затянутая штофом мебель, и роскошь зеркал, и букеты цветов, и белый рояль в гостиной Чебоксаровых. Самим колористическим совершенством декораций В. В. Дмитриева, подчеркнуто изысканной красотой спектакля передавал театр образ «бешеных денег».

Их мираж не обличался, он рассеивался. Лидия Чебоксарова, энергичная, жизнелюбивая, с ее жадностью к радостям бытия, с ее одержимостью в жажде их сохранить, почти спокойно, с легкой элегической грустью, с иронией в свой собственный адрес, принимала условия Василькова.

Веселость и изящество этого спектакля переставали быть лишь признаками жанра или стиля, а поднимались на высоту мироощущения. Вслед за сатирическим Островским довоенной поры, вслед за героическим Островским военных лет Лобанов вывел на сцену Островского праздничного, знаменовавшего собой возвращение к миру.

Выпустив «Бешеные деньги», Лобанов включился в работу над «Укрощением укротителя» Флетчера. Впервые в своей творческой практике отправляясь так далеко, обычно приверженный реализму XIX – XX веков, Лобанов смело перешагнул мост, разделяющий три столетия. Спектакль звучал истинным гимном молодости и любви.

В Ермоловский театр Лобанов входил под шум аплодисментов, под гром оваций…

Следующей постановкой была пьеса Л. А. Малюгина «Старые друзья». Работа началась с преодоления сопротивления труппы, нашедшей пьесу слишком камерной, легковесной, «тюзовской». Ведущая актриса театра сказала: «Устала я играть девочек с косичками». На репетициях, как рассказывают участники спектакля, {40} неверие в пьесу быстро растаяло, возникла обычная для Лобанова атмосфера всеобщей увлеченности.

1 ноября 1945 года, когда контуры будущего спектакля еще только-только туманно обозначились, умер Николай Павлович Хмелев. Эта неожиданная смерть отозвалась в душе Лобанова глубокой личной болью. Она открывала список потерь друзей юности, свидетелей тех суматошных лет, когда они вместе начинали свой путь в искусстве, когда все было впереди… С уходом Хмелева еще один кусок жизни стал прошлым. Идея посвятить Хмелеву спектакль «Старые друзья» была для Андрея Михайловича не только данью памяти покойного руководителя театра, она родилась из внутренней потребности — отныне Хмелев становился незримым участником репетиций, на которых Лобанов, говоря о молодежи 40‑х годов, воскрешал в своей памяти их общую с Хмелевым молодость и прощался с нею.

Однако в театре Андрея Михайловича не поняли. У ермоловцев, во всяком случае — многих из них, потеря Хмелева родила чувство страха и растерянности, вызвала, как это ни странно, известное отчуждение от Лобанова. Их собственная жизнь в студии, затем в Театре имени Ермоловой, мгновенно очищенная кончиной Хмелева от всех драматических наслоений, представилась им теперь прямым и лучезарным путем к высотам искусства. Предложение Лобанова выглядело каким-то странным и неуместным: пьеса снова казалась столь незначительной, что было кощунственно ее связывать с самым высоким для них именем. В возможность создания интересного спектакля опять не верили.

Сейчас даже трудно представить, что пьеса Малюгина стала предметом ожесточенных споров, что два известных критика схлестнулись в газетной дискуссии. Противники пьесы говорили о том, что «Старые друзья» не раскрывают героических свершений молодого поколения на полях Великой Отечественной войны, поэтому, дескать, обеднен эмоциональный, духовный, интеллектуальный мир героев. Ее защитники доказывали, что самые маленькие факты личных взаимоотношений героев — это тоже жизнь, тоже история. В пьесе Малюгина при ее появлении обнаружили «что-то чеховское». Малюгин обрадованно выслушал слова Фадеева, не подозревая, что это было сказано в осуждение… Споры далеко вышли за пределы пьесы, речь шла о направлении.

Лобанов принял как данность «не героический» поворот темы, когда в центре пьесы, действие которой связано с войной, оказались два характера, проверяемые, по существу, лишь общей любовью к милой, симпатичной девушке и крепостью своей дружбы.

Он чутко угадал в нравственном максимализме Шуры Зайцева черты поколения, достигшего совершеннолетия в годы войны. Поэтому незамысловатая история, рассказанная в пьесе, приобрела в спектакле высокий смысл художественного документа.

Лобанов строил первый акт на сочетании юмора и серьезности, веселости и лирической грусти. Соединение их рождало ту переливчатую, зыбкую атмосферу, где естественны были и безудержный {41} смех и внезапные слезы: что-то безвозвратно уходило из жизни. Чуткое ухо режиссера уловило и зафиксировало в спектакле в пестрой разноголосице отдельные голоса. В непринужденной органике незначительных поступков он увидел характер, сплавленный из открытости, доброжелательности и вместе с тем твердости нравственных норм, — характер Шуры Зайцева (В. Якут). А рядом другой — Володи Дорохова (В. Беспалов), с его юношеским честолюбием, с его страхом прогадать в жизни, просчитаться, недополучить. Время проступало в обоих характерах отчетливо и многогранно. Рано проснувшаяся в Володе уверенная сила, первоначально обнадеживавшая, обернулась тривиальностью, пошлостью, духовным плебейством. Во взрослом Шуре Зайцеве откристаллизовалась высоконравственная личность.

Когда в третьем акте Тоня уходила к Шуре, зритель воспринимал это естественно и просто: иллюзия взрослости и мнимой мужественности уступила место пониманию истинных ценностей жизни.

История взаимоотношений этих трех людей была в спектакле по преимуществу психологической, внутренней, недоговоренной, хотя Лобанов не скрывал ничего: ни физического влечения Володи к Тоне, столь пугающего и радующего ее на пороге совершеннолетия, ни грустной обреченности тонкого и умного Сени Горина, с юности живущего с комплексом неполноценности, ни первоначальной инфантильности Шуры, ни элементарности Тамары, ни девичьей смятенности Тони, ни той атмосферы грусти в дни Победы, которая явилась непременным следствием жизненного опыта.

Спектакль, поставленный на основании пьесы, вроде бы лишенной внешнего сюжета, обрел единство действия в непрерывном внутреннем движении, в развитии характеров. Конфликт, обозначенный в первом акте, не приведя к прямому столкновению, уходил в жизнь.

Приметы и подробности времени определяли не только достоверность спектакля: они входили в его существо. На сцене жили не просто молодые люди, а молодежь 40‑х годов, сформированная именно в данное время и в данных условиях.

Бытовая правда была высветлена поэтической правдой их характеров и чувств.

В истории театра нередки случаи, когда произведения, отнюдь не эталонные, становятся основой эталонного спектакля. Именно такой работой и стали «Старые друзья».

Премьера, сыгранная в начале января 1946 года, умножила нарождавшуюся славу театра.

25 января 1946 года в газетах появилось сообщение о назначении А. М. Лобанова художественным руководителем Театра имени Ермоловой.

Деятельности Лобанова в Ермоловском театре посвящена большая часть этой книги. Авторы многочисленных воспоминаний, актеры и режиссеры театра, говорят о его спектаклях достаточно {42} подробно. К этому же периоду относятся и воспоминания учеников Андрея Михайловича, в то время студентов режиссерского факультета ГИТИСа, отрывки из их дневников, сохранившиеся записи репетиций, почти все публикации из архива Лобанова.

Обилие и характер материалов книги, посвященных Лобанову в Ермоловском театре, позволяет нам не предпринимать подробного путешествия по его спектаклям и не говорить о многих существенных сторонах его творчества. Наша задача иная — коснуться, хотя бы бегло, некоторых аспектов, определивших своеобразное и заметное место ермоловцев в театральном искусстве послевоенной поры, а также того подспудного драматизма, который пронизывал судьбу Лобанова в этот, казалось бы, наиболее счастливый период его жизни.

После «Старых друзей» Андрей Михайлович поставил «Далеко от Сталинграда» А. Сурова (1946), «Люди с чистой совестью» П. Вершигоры (1947), «Спутники» В. Пановой (1947), «Дачники» М. Горького (1949). Премьера пьесы Горького «Достигаев и другие», состоявшаяся в 1952 году, по своему уровню и значению примыкает, скорее, к лобановским спектаклям, замкнутым в рамки 40‑х годов. А между тем Лобанов проработал в Театре имени Ермоловой до 1956 года. Прежде чем перейти к выяснению причин, почему режиссер, «едва справив свое пятидесятилетие, как будто выпустил из рук Синюю птицу» (выражение И. И. Соловьева), остановимся на том времени, когда в узеньком переулке на Сретенке, а потом на улице Горького, куда переехали ермоловцы, стояли толпы, стремившиеся попасть в театр, звучали громкие споры, каких давно не было, и обратимся к прессе тех лет, к стенограммам обсуждений спектаклей, хранящимся в архивах ЦГАЛИ и ВТО. По счастью, этот период творчества Лобанова гораздо подробнее представлен документами.

При одновременном чтении статей и высказываний, относящихся к разным спектаклям, возникает ощущение полного единодушия, объединявшего и друзей и оппонентов молодого театра. Отмечались: «редкостный интерес театра к жизни», «безукоризненное слияние с действительностью», «интонации сегодняшнего дня», «типажность», «поражающее чувство жизненной правды», «сближение искусства с действительностью», «чувство натуры», «тонкая наблюдательность», «точность деталей», «глубокий психологизм», «свобода от грехов театральности и штампа», «интеллигентность тона».

Если в исторической параллели не искать сопоставления масштабов явления, то нетрудно заметить, что все вышеупомянутые особенности искусства ермоловцев являлись, по существу, возрождением на новой основе театральной культуры начала века, когда чеховские (в первую очередь) спектакли молодых художественников стали фактом революционного преобразования театра.

Возникает довольно загадочная ситуация: в 40‑е годы XX века, когда отражение жизни в формах самой жизни, давно вышедшее за пределы Художественного театра, провозглашалось нормой {43} театрального искусства, лобановские спектакли звучали как откровение. Однако ничего загадочного не было. Открытое Художественным театром, многократно скопированное и тиражированное, уже было трудно различимо в обильных псевдомхатовских копиях. В них приблизительность искусно маскировалась под точность, традиционность являлась попыткой прожить за чужой счет. Спектакли зачастую преображали уже не жизнь, а являли собой контурную карту, заполненную условными знаками.

Ф. И. Тютчев сказал: «Счастлив, кто точку Архимеда сумел сыскать в себе самом». Точкой Архимеда, точкой опоры явились для Лобанова победы молодого Художественного театра, учение Станиславского, спектакли Немировича-Данченко, открытия Вахтангова, Мейерхольда, Дикого, но в себе самом он «сыскал» рычаг приложения живительной силы, способной обновить театр.

Лобанов строил свой этаж здания современного театра, понимая, что это невозможно (во всяком случае, для него) при разрушении этажей уже существующих: он не был новатором-разрушителем, он продолжал, развивал, наводил мосты, он был слишком привержен высокой русской культуре, для того чтобы отменять ее во имя самых ослепительных завоеваний. Он ее осваивал и делал частью сегодняшнего процесса. Он хотел вернуть свежесть тому, что было свежо когда-то.

Когда окончилась война, стремление заглянуть под покровы внезапно наступившей тишины привлекло к лобановским спектаклям обостренное внимание. Свободные от догм, они отражали рожденную в воздухе потребность в правде. Ермоловский театр вернул зрителю ощущение, что изображаемые события действительно однажды произошли на земле.

Между Ермоловской сценой и зрительным залом возник особый контакт.

Лобанов никогда специально не изучал жизнь, потому что изучал ее постоянно. Был он фантастически наблюдателен. Его наполненность впечатлениями бытия поражала тех, кому посчастливилось общаться с ним.

В этом ненасытном интересе ко всему, что происходит в жизни, — основа лобановского жизнелюбия, устойчивости его психики, форма его контакта с действительностью.

Черпая пригоршнями жизненные впечатления, Лобанов в них находил опору своим обобщениям. Парадоксальность его ощущений удивляла именно своей образной определенностью. Его мысли о жизни, о времени, о творчестве, отливаясь в чеканные формулы и афоризмы, всегда брали свое начало в конкретности, их породившей. Отвлеченные понятия приобретали в его устах почти физическую достоверность.

Все в жизни было интересно Лобанову, и в искусстве он не собирался создавать мир, особый лишь потому, что отделен от действительности театральным занавесом. Он хотел бы слить театральное искусство с жизнью. И понимал, как это трудно. Но был полон отваги, ибо другого пути у него не было.

{44} «Живым чудом» театра для Лобанова мог быть только человек. В беспредельном разнообразии бытия его особенно притягивала человеческая личность. Она и определила специфику его интереса к жизни.

Лобанов знал, что человек сложнейший организм, что в его психике, поведении запечатлелись многие обстоятельства — происхождение, социальное положение, его быт, его возможности, его здоровье, время, в котором он живет.

Он был чувствительным сейсмографом и отлично постигал тектонические силы истории. Но источником его постижения жизни был неизменно конкретный бытовой человек. Человеческая индивидуальность и была для Лобанова путеводителем в его постоянном и увлекательном изучении действительности. И любую пьесу он решал исследованием отдельных характеров, от них приходя к общему звучанию спектакля. Приступая к работе, Андрей Михайлович прежде всего задавал себе вопрос не про что он будет ставить, а про кого. Постижение характера у него словно предваряло концепцию, и могучим, главным средством этого постижения являлся несравненный лобановский юмор. Он позволял ему добраться до сути, рассмотреть упрятанное в глубине, разглядеть, что там на донышке.

Быть может, своеобразие каждой человеческой индивидуальности заключено именно в некоторой непропорциональности тех или иных ее душевных черт, или, говоря иначе, определяется странностью каждого человека. При подобном отношении к миру юмор, который и призван обнаружить и продемонстрировать эту непропорциональность, окажется средством проникновения в сущностное ядро личности. Именно таким был юмор Лобанова. В этом смысле можно и должно говорить об эвристической природе его юмора.

Лобановское решение каждой сценической ситуации было сугубо конкретным, он, как никто, умел установить мотив действия, то есть самое глубоко запрятанное, порой подсознательное душевное движение.

Широта обобщений возникала неуловимо, он добивался ее почти неосязаемыми приемами — сменой ритма, обострением рисунка мизансцен. Умение видеть в обыденном неповторимое, соединение в спектакле деталей и духовной напряженности и создавали высокий художественный уровень лобановских спектаклей, в которых конкретность, поднятая до крупных обобщений, являлась одновременно функцией достоверности.

И вместе с тем нельзя пройти мимо слов Андрея Михайловича: «Только тогда, когда актер и режиссер создадут на сцене правду художественную, зритель увидит на сцене жизненную правду. Но попробуйте создать на сцене жизненную правду, и зритель заявит: так в жизни не бывает».

Некоторые деятели театра, исповедующие в искусстве «формы самой жизни», не принимают во внимание восприятие зрителя. Лобанов был начисто лишен этой схемы и этой схимы. Однако {45} сказанное не означает, что Андрей Михайлович шел у зрителей на поводу: у него самого был этот требовательный взгляд, невероятная чуткость идеального зрителя. Поэтому он всегда иронично говорил о «бледном чувстве правды». Однажды на репетиции Лобанов сказал актеру: «Вы говорите: “Не могу”… Это психологическое “не могу”».

По ситуации пьесы реплика и означала психологическую невозможность для героя совершить определенный поступок. Но Андрею Михайловичу это казалось недостаточным: «Физически не могу. Физически не могу влезть в футляр от очков. Вот что такое ваше “не могу”».

В другой раз, когда актер, исполняющий роль просителя, получив у начальника обнадеживающий ответ, радостно улыбнулся, Лобанов подсказал актеру: «“Дают квартиру. Бегу! Жена‑а! Можно надеяться?” — А что тому, жалко? Пусть надеется: “Секретарь, передайте по очереди, пусть надеется”. И все будут в полном восторге. Урра!» Не было секретаря, не было очереди жаждущих просителей. Сцена приобрела иной объем, вскрывалось истинное значение происшедшего, рождался подлинный эмоциональный накал. «Театр — искусство эмоциональное (по преимуществу). Без яркого эмоционального выражения идеи нет театра. Как же вызвать на поверхность эту драгоценную капризную энергию — думал Константин Сергеевич». Это записал Лобанов. Он учил актеров не терять ни минуты сценического времени, беспрерывно мыслить на сцене, спрессовывая в несколько часов жизни спектакля временную протяженность реальности. «Мыслите, пока говорит партнер», — просил он.

Обстоятельность лобановского искусства кажущаяся, она вырастала из его абсолютной точности. И точность эта от спектакля к спектаклю становилась все более лаконичной и скупой. В эмоциональной насыщенности, духовной содержательности, интеллектуализме его постановок проступали черты будущего театра.

В первые послевоенные годы лобановские спектакли, вокруг которых кипели споры, разрушали не только штампы искусства, но и штампы зрительского восприятия. Пробить броню критических представлений оказывалось подчас труднее всего. Получалось странное явление: Лобанова и ермоловский театр хвалили и одновременно тянули к эстетике общепринятого. Дело здесь не в оценке того или иного спектакля — подвергалась сомнению самая основа этого искусства, указывалось, что в его спектаклях «нет масштабности», что «безукоризненное слияние с действительностью» таит в себе опасность жанризма, что Черноволенко — Ковпак играет «без героической осанки», что острота и полнота сценических портретов «закрывает» идейную глубину спектакля, что локально жанровые задачи важнее постановщику, чем общие идеи. Иными словами, порицалось то, что и составляло, с точки зрения тех же критиков, особую привлекательность творчества Лобанова.

{46} «Вылезающей тенденции», «героической осанки» людей, похожих на сцене на «радиотарелки», Лобанов действительно не терпел, как не терпел безликости, общих мест, банальности суждений, но материальная конкретность его представлений всегда рождалась сверхзадачей, шла от мысли. И сила искусства Лобанова — не в простоте, не в схожести с реальностью, а в глубоко постигнутом и ярко переданном современном отношении к жизни, причем средством для раскрытия ему служили те человеческие подробности, которые он умел видеть как никто другой.

Но в конце концов оказалось, что именно «недостатки» Лобанова характеризовали эстетические поиски позднейших лет.

Обновление театрального искусства, искусства интерпретации, нуждается в соответствующей драматургии. Пока это в какой-то степени было, пока отсутствие близких Лобанову по художественному мироощущению пьес можно было компенсировать инсценировками прозы, существовал театр Лобанова. Но наступали трудные годы — теория бесконфликтности, теория борьбы «хорошего с лучшим», «ангелов и архангелов» (выражение Лобанова) стала знаком самого неплодотворного периода развития советского театра. Даже та связь драматургии с жизнью, ради которой Лобанов готов был закрывать глаза на художественное несовершенство пьес, ослабевала и исчезала вовсе. Он пытался прорваться сквозь заколдованный круг, обращаясь к писателям о просьбой об инсценировках, однако все попытки не давали результата. Единственно кто откликнулся, был Ю. В. Трифонов. В. П. Овечкин вместо «Районных будней» предлагал «Народного академика», Э. Г. Казакевич молчал, переписка с В. Ф. Пановой так и не проясняет; почему не появились на сцене Ермоловского театра «Кружилиха» и «Времена года».

Театр есть театр. Новые спектакли, разумеется, ставились. Но отсутствие прежнего успеха сильно осложняло положение Лобанова. С другой стороны, ретроспективно, на основании теории бесконфликтности спектакли Лобанова стали пересматриваться в прессе. Появились серьезные обвинения в излишней их сатирической заостренности, непримиримости к недостаткам, каковых, как предполагалось, не могло быть у советских людей.

Все это, наверное, не очень бы портило Андрею Михайловичу жизнь, если бы в любимом им театре (И. М. Рапопорт вспоминает, что Андрей Михайлович неоднократно ему говорил: «Ах, какое наследство оставил мне Хмелев!») не становилось все труднее работать.

Любой театральный организм — это не только репетиции и спектакли. Это и кулуары, сложная система личных отношений, обид, недовольства, ревности. Историк театра закулисья не учитывает. К искусству оно, казалось бы, не имеет отношения. Но что делать — за долгие годы своей работы в театре Лобанов ко многому привык, но только не к тому, что его может подвести тыл.

Когда в Театре имени Ермоловой начались раздоры, Андрей Михайлович печально шутил: «Читаю “Ивана Грозного” и думаю {47} кое-что взять у него для руководства театром, подобрать с осени хорошего Малюту»[[44]](#footnote-44). Лобанов не страдал излишней для главного режиссера мягкотелостью. Добреньким он не был никогда, зачастую бывал нетерпимым, язвительным. Замкнутость избавляла его от излишеств ложно понимаемого демократизма… Но шутки — шутками, а положение становилось угрожающим. Нелады в театре вышли за его пределы, в прессе уже появились статьи, защищающие театр от Лобанова. Это подливало масла в огонь. В чем только не обвиняли Лобанова! В отсутствии успеха. В неправильном распределении ролей. В неверной репертуарной политике. И самое печальное, что эта борьба, непонятно во имя чего, часто осенялась именем Хмелева.

В таком состоянии, с таким душевным настроем Лобанов каждый день входил в репетиционный зал.

Была еще одна причина, вызывающая отчуждение Лобанова от части труппы, — для коллектива, познавшего успех, признание, их прежние достижения казались эталоном, а Лобанов постепенно от них отходил. Как истинный художник, он не дорожил прошлым, не культивировал его, а упорно шел дальше. Его часто не понимали, а вернее даже, не хотели понять.

Все это с необычайной ясностью вскрылось во время репетиций «Дяди Вани».

С конца 40‑х годов в письмах Лобанова начало звучать почти как заклинание: «надо», «надо все-таки ставить Чехова». Коротенькое «все-таки» приоткрывает сомнения. В чем он сомневался, отчего медлил? Кто теперь узнает! Может быть, воспоминания о «Вишневом саде», к которым он часто возвращался, сковывали его. Но, скорее всего, тут сказывались иные опасения.

Первоначально Лобанов хотел поставить «Иванова» и некоторыми своими соображениями поделился с учениками. Андрей Михайлович возражал против идеализации Иванова, которую он усматривал в исполнении Качалова, говорил о безнравственном отношении Иванова к Сарре, об отсутствии чувства долга. «Только в одной сцене он симпатичен мне — когда стреляется», — таков был вывод. Отрывочность сведений не дает возможности судить о понимании Лобановым ряда мотивов пьесы. Ясно только, что он не был склонен снять с Иванова личную вину, переложив ее на действительность. Лобановская концепция темы «человек и общество», раскрывая двустороннюю связь явления, содержала в себе мысль об ответственности человека, если и не за общество, то за самого себя.

К работе над «Ивановым» Лобанов не приступил, а в 1952 году начал репетиции «Дяди Вани».

Лобанов назвал «Дядю Ваню» «пьесой о талантливых русских людях, об их борьбе и надеждах. Дядя Ваня, Соня, Астров — вот золотой фонд русского характера». Чеховская вера, что в «жизни {48} есть смысл и цель, но смысл и цель ее не в счастье, а в чем-то более разумном и важном», не оставляла его.

В творчестве Чехова он искал не только эстетической опоры для себя и своей деятельности, но и тот этический кодекс, который бы сплотил театр.

Лобановское видение пьесы встречало сопротивление, ему слишком часто приходилось повторять, что в пьесах Чехова не надо ничего форсировать, что Чехова надо играть «в раздумье», «герои его — люди мыслящие». Лобанов говорил: «“У Чехова люди носят в карманах заряженные пистолеты, но только не понимают, в кого стрелять, поэтому иногда стреляют в себя”. А у, него спрашивали: “Во имя чего мы ставим этот спектакль? Что хотим сказать им нашему сегодняшнему зрителю?” Он терпеливо объяснял финал пьесы (слова Сони — “Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах”): “Поймите, так выражает свои мысли религиозный человек. Алмазы — это надежды… Ведь это другое время”… “Религиозный человек?!” — И возникали новые вопросы. Лобанов выматывался», — пишет И. И. Соловьев.

В нашей книге публикуются записи репетиций этого спектакля, так и не увидевшего света рампы.

Внешние обстоятельства — неправильное, сделанное во имя примирения распределение ролей, напряженная обстановка в театре — привели к художественному краху.

Соблазнительно, конечно, всю неудачу переложить на эти драматические обстоятельства. Но изнеможение, невозможность прорваться сквозь глухую стену недоброжелательства, бесконечная усталость сказались и на самом Андрее Михайловиче. Некоторые его решения оказались лишенными обычной свежести. Равнодушный к успеху и стойкий к неудачам, историю с «Дядей Ваней» Лобанов переживал тяжело. Надолго (как оказалось, навсегда) откладывалась работа над «Антонием и Клеопатрой», к которой Лобанов готовился много лет.

В довершение ко всему был снят с репертуара спектакль, над которым Лобанов долго работал[[45]](#footnote-45). Он тяжело заболел.

Андрей Михайлович был стойким человеком. Болезнь не стала для него законным поводом бегства от жизни. В больницах, санаториях, прикованный к постели, он готовился к будущей работе. Как только наступало улучшение, он приходил в театр. Репетировать ему было физически трудно, он быстро уставал. Но это не останавливало Лобанова, ибо вне репетиций он попросту не мог жить. «Да, без работы долго жить мне невозможно», — писал он жене из больницы. Обстановка в театре становилась все напряженнее. «И даждь нам силы и крепости к продолжению мучения сего»[[46]](#footnote-46), — полушутя, полусерьезно как-то воскликнул он. Что из того, что друзья говорили: «Творцам и педагогам привязываться к ученикам не полагается. Ваша миссия иная — легко переходить {49} “vom Herz zum Herz”, “сеять” себе да “сеять”, где только возможно, наперекор всем течениям». Лобанов любил этот театр[[47]](#footnote-47).

В 1956 году, «по состоянию здоровья» Лобанов был освобожден от обязанностей главного режиссера Театра имени Ермоловой. В театре его уход первоначально был воспринят как должное. Отдельные голоса, призывавшие не забывать, какую роль сыграл Лобанов в истории Ермоловского театра, потонули в общем равнодушии.

Новый главный режиссер театра, Л. В. Варпаховский, кажется, больше других отдавал себе отчет в том, кого лишается театр. Он предлагал Лобанову любые формы сотрудничества. Андрей Михайлович был выше чувства личной обиды. Он продолжал работать в Театре имени Ермоловой. Но свой последний спектакль он поставил на сцене Театра сатиры.

Андрей Михайлович не знал, что постановке «На всякого мудреца довольно простоты» суждено стать его последним спектаклем. Болел он давно, свыкся с болезнью. Скорее всего, она вошла в его сознание грозным напоминанием о возрасте.

Хотя Лобанову шел только 58‑й год, мысли об уходящей жизни все более овладевали им. Но он не испытывал ни пресыщенности, ни умиротворенности, ни отчаяния. Боязнь «не успеть» лишь стимулировала его творческую энергию. Поэтому так драматично было для Лобанова вновь наступившее творческое бездомье.

Казалось, что стоило Лобанову, знатоку Островского, мастеру комедийных спектаклей, поставить его «Мудреца» с прославленными комиками Театра сатиры?

Тут почему-то вспоминается, что на репетиции «Дяди Вани» Лобанов хотел, чтобы реплику Серебрякова: «… надо, господа, дело делать! Надо дело делать!» — «пресек» «тяжелый, гневный и чуть удивленный взгляд Астрова».

Лобанов никогда не хотел «дело делать», работать ради успеха, употреблять свое умение для мелких целей. Прожитые годы лишь обострили эти его черты.

Б. Л. Пастернаку было немногим более сорока, когда он ощутил великую внутреннюю обязанность возраста:

Но старость — это Рим, который  
Взамен турусов и колес  
Не читки требует с актера,  
А полной гибели всерьез.

То, как работал Лобанов над спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты», было для него воистину гибельным.

{50} Какое огромное напряжение мысли, какая раскаленность атмосферы, какой богатый и своеобразный мир идей, какая созидательная энергия!

Андрей Михайлович был убежден, что классический спектакль надо ставить, как современный, а современный, как классический. Он часто повторял эту полюбившуюся ему формулу С. Г. Бирман. Однако его собственная формула — «Не может быть делений на классику и современность. Есть единое торжество человечности», — вобравшая в себя множество оттенков, гораздо полнее.

Лобанов понимал, что «На всякого мудреца довольно простоты» — «одна из самых злых и самых сатирических пьес Островского… пьеса своего времени, полная конкретных проблем тех лет». И тем не менее не хотел наслаждаться тем, как в театре разоблачают «проклятое прошлое».

Иные мысли волновали его теперь, иную связь с современностью усматривал он в творениях гениев. Его последний спектакль показывал, что человеческая натура с наибольшим трудом поддается поступательному ходу времени, что быстрей изменяются ситуации, обстановка, среда, даже формы бытия, и менее всего — человек. В сатирической пьесе Островского, в его «щедринской» пьесе, Лобанов раскрыл консерватизм самой человеческой природы, в повторяемости типов — повторяемость явлений. Он не искал поверхностных аллюзий, а показал устойчивость и долговременную опасность качеств, запечатленных Островским. Он мог позволить себе меньше думать о следствиях, потому что все свое внимание он отдавал причинам, истокам, корням. Чем глубже раскрывались герои Островского, тем очевиднее становилось, что эти характеры не исчерпаны своим временем.

Лобановский «Мудрец» — создание режиссера-мыслителя. Его острый взгляд, стремительно проникающий в самую суть пьесы, его поразительное умение увидеть в штрихе, детали, в самом обыденном — неповторимое и значительное, находили свое выражение в воссозданной на сцене правде, возвращая идеям конкретность, их породившую. Идеи жили в его спектакле своей органической жизнью, имели жизненную судьбу.

Знатоки и ревнители «бытового» Островского не смогли найти в спектакле никаких погрешностей: потребность в правде была у Лобанова почти неправдоподобной.

Однако целеустремленная режиссура Лобанова не дала увлечь себя ни бытовым подробностям, ни даже авторским ремаркам. Картина жизни, воссозданная в пьесе, представала «в век спутников и метро» куда более динамичной. В него вошла современная атмосфера, ритмы современной жизни. Ее открытый темперамент выплескивался в мизансценах, неожиданных и дерзких, но, как всегда у Лобанова, подчиненных лишь логике жизненных соответствий. Все в этом спектакле было крупно, объемно, значительно.

В который раз стало ясно, что талант Лобанова неисчерпаем. Но силы его были исчерпаны.

{51} Андрей Михайлович умер 18 февраля 1959 года.

Болел он долго, а умер внезапно: от гриппа.

20 февраля гроб с телом Лобанова стоял на Ермоловской сцене, той сцене, где так ярко расцвел его удивительный дар.

Трудно передать словами то ощущение, которое неожиданно родилось у пришедших проститься с почившим художником. Казалось, тень запоздалого прозрения неслышно вошла в зал.

Однако понадобилось еще несколько лет, чтобы личность Лобанова обозначилась во всей полноте.

Сегодня отчетливей обнаруживается его место в театральном процессе. Ясно, что творчество Лобанова, представляющее собой сплав мужественного отношения к жизни и покоряющего яркостью и парадоксальностью отражения ее в искусстве, будет и впредь оказывать свое мощное воздействие.

*Г. Зорина*

# **{****53}** Беседы, заметки А. М. Лобанова

## **{****55}** О творческом методе режиссера. Из стенограммы беседы с группой молодых режиссеров. 31 мая 1938 г.[[48]](#endnote-3)

А. М. Лобанов. Ну так о чем же мы будем разговаривать?

Председатель. Наших товарищей интересует то, что вы изложили в вашей статье. Хорошо бы на эту тему поговорить.

А. М. Лобанов. Статьей я не удовлетворен. Приходит человек и говорит: «Через три дня дайте статью». Отвечаю: «Некогда». «Тогда я буду вас интервьюировать». Я согласился. Мы поговорили, а потом, когда я уже забыл об этом, появляется статья, из которой я с трудом смог выяснить, о чем идет речь, а подписано: «Лобанов». Я не видел даже корректуры[[49]](#endnote-4)…

У корреспондента, который ко мне приходил, была мысль, что каждый режиссер обязан иметь свой творческий метод. Я стал с ним полемизировать, сказал, что это не так. Что я себе не представляю, как в одном и том же театре может быть ряд режиссеров, которые работают совершенно различными творческими методами, хотя они могут иметь различные стили работы, различные способы.

Возьмем Вахтанговский театр, я смотрю «Интервенцию», «Много шума из ничего», другие спектакли — все режиссеры работают по одному методу. Вопрос в темпераменте. Темпераменты Симонова, Захавы, Рапопорта, Козловского различны, поэтому они по-разному воспринимают драматургию.

Давайте же договоримся, что такое «творческий метод». Я думаю, что единая школа определяет общий творческий метод и вовсе не обязательно всем режиссерам в одном театре иметь обязательно свой.

Если режиссер начинает работать над пьесой за столом и сидит три месяца, а другой начинает с импровизации, это не означает наличия разных творческих методов. И то и другое входит в «систему» Станиславского. Бывает, что режиссер долго работает за столом, ибо пьеса располагает к усидчивой работе, а, скажем, ставя водевиль, он уже на пятой репетиции переходит к движению, и мизансценированию. Но я не уверен, что это дает основание говорить о разных творческих методах.

Когда в Камерном театре шли «Адриенна Лекуврер» или «Покрывало Пьеретты» — там чувствовались особые принципиальные представления об искусстве актера, о тех качествах, которыми он должен располагать, о сценической площадке, о музыке. Таиров возглавлял эту школу…

{56} Я ее не люблю, но должен сказать, что это определенная система воззрений на театральное искусство. Может быть, ошибочная — это вопрос другой. Там все подчинено зрелищному восприятию: костюмы, грим, пластика, дикция, сценическое оформление, занавес. Недавно, накануне Первого мая, я проезжал мимо Камерного театра, посмотрел, как он оформлен, и подумал: «Ага, жив курилка!» Это вошло в плоть и кровь.

Большинство современных режиссеров — из школы Художественного театра. Отличаются они друг от друга в первую очередь степенью личной одаренности.

Вопрос с места. А у Мейерхольда был свой творческий метод?

А. М. Лобанов. Несомненно. По-моему, в современном театре есть три течения, три метода, три школы: Художественный театр, Театр Мейерхольда, Камерный театр. Вахтанговский театр — это легкий уклон, в основном это линия МХАТ. В Малом театре есть только традиции, никакого метода нет.

Вопрос. Следовательно, все театры практически работают сейчас по одному методу?

А. М. Лобанов. В основном это так. Возьмем Театр имени Ермоловой. Я очень хорошо к нему отношусь, он молод, талантлив, но сказать, что это какая-то особая поросль Художественного театра, которая экспериментирует, ищет и вырастает в особую художественную единицу, — пока не могу.

Сейчас Трам начинает существовать во главе с Берсеневым, но у меня нет убеждения, что и у него будет какой-то особый творческий метод. Это будет метод Берсенева, Бирман, Гиацинтовой, сформировавшийся в МХАТ Втором.

Главенствующей сейчас является школа Художественного театра.

Вопрос. Вы считаете это правильным?

А. М. Лобанов. Правильным? Это вопрос другой. Я констатирую факт. Если появится органическое ощущение чего-то нового, более плодотворного, тогда будем говорить…

Вопрос. Вы не полагаете, что Охлопков имеет свой творческий метод, который он настойчиво проводит от спектакля к спектаклю?

А. М. Лобанов. Я так не полагаю, хотя считаю Охлопкова человеком талантливым. Он ученик Мейерхольда, многое от него брал и берет. Потом Охлопков эклектичен, часто выхватывает что-то из других театров. Если и есть в его спектаклях некоторое своеобразие, то я лично объясняю это отсутствием какого-то продуманного четкого плана, стихийной талантливостью, темпераментом, смелостью, иногда озорством.

Творческий метод режиссера проверяется прежде всего не постановкой, а его работой с актерами. Этой работы я, зритель охлопковских спектаклей, не ощущаю. Поэтому, признавая яркую индивидуальность Охлопкова-режиссера, я не считаю, что он обладает собственным творческим методом.

{57} Вопрос. Значит, надо говорить прежде всего о школах работы с актером?

А. М. Лобанов. Это основное.

Вопрос. Работа режиссера рассматривается сейчас только с этой точки зрения?

А. М. Лобанов. Не только, а в основном.

Вопрос. Сейчас мы можем говорить, следовательно, лишь о школе Художественного театра, ибо другой школы у нас не существует?

А. М. Лобанов. Если посмотреть правде в глаза — это так.

Вопрос. Таким образом, получается, что большее количество режиссеров современного театра приходят к одной школе. Разница между театрами только в репертуаре?

А. М. Лобанов. В репертуаре и в режиссере. Сейчас режиссеры то и дело надевают скуфью: «Мы ничего, все вы — актеры». Это не так. Может быть, во мне говорит амбиция режиссера, но я уверен, что от своеобразия индивидуальности режиссера зависит многое. Режиссер должен придать спектаклю свой театральный ракурс, дать направление своей труппе, манере актерского исполнения…

Все спектакли МХАТ по существу — спектакли Станиславского и Немировича-Данченко. Вы читали, вероятно, что писал Сахновский о том, как он ставил в Художественном театре «Мертвые души»?[[50]](#endnote-5) Четырнадцать лет тому назад я играл в одноименном спектакле Сахновского, который он поставил в маленьком театре имени Комиссаржевской. Работал тогда Сахновский, больше надеясь на Аполлона, чем на систему, не знал ее. Спектакль получился острый, интересный, ничем не напоминающий те «Мертвые души», которые появились в МХАТ в постановке того же Сахновского. В статье Сахновского можно прочесть, как персонажи первоначально прятались на люстрах, как пришел Станиславский, все отменил, посадил туда, куда считал нужным. Получился спектакль, не выражающий индивидуальности Сахновского. Но если режиссер смело выявляет себя, то его индивидуальность обусловливает своеобразие спектакля. У Симонова и у меня бывали разные спектакли[[51]](#endnote-6), потому что мы разные люди, хотя и одной школы, одного понимания каких-то вещей в театре. Индивидуальность режиссера невольно должна сказаться, если нам предоставляется полная возможность работать самостоятельно до конца.

Я считаю, что в этом спасение. Если бы не это, был бы один творческий метод и никакого разнообразия. Все брюнетки, все блондинки, очень скучно.

На днях в «Советском искусстве» была статья, где говорилось, что в связи с борьбой с формализмом режиссеры как-то сдрейфили и считают — лучше недолететь, чем перелететь[[52]](#endnote-7).

Действительно, в этом году многие работали вполсилы, работали, чтобы их где-то в чем-то не обвинили. Конечно, это должно пройти. У меня ощущение, что в следующем сезоне будет иначе. Я по себе сужу. Надо больше рисковать, пробовать… А в этом {58} году, когда смотришь спектакли, трудно увидеть, кто их сделал: Судаков ли, Лобанов, Телешева, Симонов — какие-то Кукрыниксы, словно работали сообща.

Вопрос. Не считаете ли вы, что происходит страшная нивелировка под Художественный театр? Я сталкивался с рядом периферийных театров, там эта нивелировка доходит до того, что появляется простота, которая хуже воровства. Скучная, серенькая правда.

А. М. Лобанов. Надо полагать, что метод социалистического реализма не должен являться основанием для какой-то нивелировки, когда всех причесывают общей гребенкой. Это — новый термин, у которого все впереди… Буду говорить о реализме. В живописи, например у Саврасова, Левитана, Крамского, у каждой крупной индивидуальности свое восприятие мира. Искусство так многогранно, что вмещает художников, различно решающих пространство, свет. На театре должно быть то же самое, но пока, увы, нет. К этому надо стремиться. Не обязательно все должны писать маслом. Акварель имеет такое же право на существование.

Сейчас режиссеры ставят все, словно все могут. Я этого не могу понять. Если считать режиссера полноправным художником, то он, так же как актер, который не может играть любую роль, не может ставить любой спектакль. А когда режиссер отказывается, ему говорят: «Такая тема, а вы вдруг отказываетесь?!» Режиссер может быть абсолютно политически грамотным, его как гражданина может огорчать нехватка, например, трикотажа, трикотаж ему лично нужен, но поставить спектакль о трикотаже он не может, а другую, не менее злободневную тему, он одолеет.

Юзовский как-то рассказывал, что после того, как Мейерхольд провалил колхозную пьесу, он [Юзовский] говорил Керженцеву[[53]](#endnote-8), что безумие давать Мейерхольду такую пьесу. Я спросил — а почему вы раньше об этом не говорили…

Вопрос. Мне кажется, что речь идет о рафинированности Мейерхольда. Ему неинтересно ставить такие пьесы, скучно, это его не волнует. Я не думаю, чтобы Мейерхольд не мог поставить такой пьесы.

А. М. Лобанов. Я считаю, что законное право режиссера иметь свой круг тем и авторов. Художественный театр, например, создавался на драматургии Чехова. У Вахтангова были другие пристрастия.

Вопрос. Мне кажется, у нас сейчас нет авторского стиля, наша драматургия однобока.

А. М. Лобанов. Почему же? Вот я сейчас ставлю пьесу Арбузова «Таня», где Бабанова играет главную роль. Эта пьеса требует особого подхода, особого стиля исполнения: в ней сделана попытка приоткрыть жизнь человека с ее интимной стороны, автор словно заглядывает за кулисы этой жизни. Обычно в современных пьесах мы видим поступки людей, но не знаем, какие процессы духовной жизни героев привели их к этим поступкам.

{59} Вопрос. Вам не кажется, что если режиссеры придут к какому-то режиссерскому амплуа — возникнет опасность штампа?

А. М. Лобанов. Это было бы ужасно. Скажем, Айвазовский рисовал только море. Шишкин — только лес. Если бы он хоть рисовал разные деревья. Нет — обязательно сосна и сосна. Как ему не надоедало? Это крайность, я это отвергаю. Я не говорю, что у режиссера должно быть пристрастие только к одной определенной тематике. Я говорю о круге тем, к которым, над чем бы режиссер ни работал, он невольно бы возвращался.

Лев Толстой изображал и крестьян, и великосветское общество, и солдат, и царей, но определенные идеи проходили через все его творчество.

Вопрос. Сейчас вырабатывается своеобразное амплуа режиссера на определенного автора. Я имею в виду шекспировские спектакли Радлова.

А. М. Лобанов. Ставить одного автора — это вроде своеобразной диеты, когда запрещают есть мясо, потом рыбу и разрешают только овощи. Это свидетельство, что организм ненормально работает. Я ни одной пьесы Шекспира не поставил, но очень этого хочу. Мне кажется, что для этого во мне еще что-то не созрело, хотя я давно работаю в театре и обладаю определенным опытом.

Конечно, я могу взять шекспировскую пьесу и поставить спектакль, но хочется ведь, чтобы это был мой Шекспир… Было бы ужасно прожить жизнь и не поставить Шекспира.

Молодому начинающему режиссеру не надо ничего бояться, надо пробовать, рисковать, надо все ставить, воспитывать себя на разных жанрах.

Вы, несомненно, находитесь в лучших условиях, чем я и мои сверстники, потому что у вас, кончивших и кончающих ГИТИС, есть определенная методика, нам же приходилось все нащупывать кустарным способом. Мы никакой режиссерской школы не проходили, если, разумеется, не считать школы поражений, неудач и поисков на ощупь.

Впрочем, эта школа имеет свои достоинства…

## Из стенограммы обсуждения спектакля «Далеко от Сталинграда». 1946 г.[[54]](#endnote-9)

Пьеса Сурова «Далеко от Сталинграда» на первый взгляд принадлежит к типу «производственных» пьес: имеется завод, который вырабатывает моторы, перевыполняет план, борется за план; личной, частной жизни как будто в пьесе вовсе нет, у героев все вертится вокруг их дела, общественной жизни; нет таких ситуаций, которые всегда прельщают режиссера, актеров и зрителя, потому что эти личные переплеты отношений как-то вкуснее пишутся и их приятно актеру играть, режиссеру ставить, а зрителю смотреть.

{60} Было очень трудно найти убедительное решение темы пьесы, свежие, интересные краски, и вскрыть подлинный актерский темперамент в ролях и образах.

Как только актер касался любви, личных, частных дел, все шло, как проторенной дорожкой, актеры с хорошей школой и воспитанием находили яркие краски и приспособления, словом, были в творческой атмосфере, присущей их деятельности в театре.

Но как только на сцене одному актеру приходилось доказывать другому, что нужно выполнить не 106 процентов, а 115 процентов плана, то тут либо ничего не получалось, либо получалось нечто весьма знакомое по спектаклям, виденным в других театрах. Являлась опасность повторить в десятый и сотый раз спектакль «на производственную тему», где актеры на условном языке приблизительных чувств изображают советскую действительность и людей одного завода.

Это была самая большая трудность, и об этом мне хочется поговорить дискуссионно, хотя, конечно, я открыл не атомную энергию, а весьма простые вещи.

Вся работа заключалась в том, чтобы заразить актеров, работающих над пьесой, верой, что то, что происходит на заводе, для них вопрос жизни и смерти. Лишь в этом случае могло прозвучать со сцены нечто свежее, неожиданное и оригинальное.

Когда мы пробовали говорить о каком-то моторе с такой же нежностью и любовью, как о дочери, как о любимой женщине, как о любимом человеке, на худой конец, как о милом, приятном, мягком и теплом животном, то все вдруг становилось на место. Это очень трудная вещь — заставить актера говорить о водопроводной трубе с нежностью и влюбленностью, с какими он говорит о живых людях, или с ненавистью, как о своих личных врагах. Но без этого никакой спектакль на производственную тему звучать искренно и принципиально не может.

У меня спор начался еще с «Бешеных денег». Я говорил тогда, что мне не нужно никаких образов и никакой характерности, пока актер, так сказать, не вывернет себя наизнанку. Гоняться за образом, за характерностью, за манерой двигаться и говорить — все это поначалу не нужно, а в современном спектакле — еще менее, чем в классическом. Когда актер поймет, что эта ситуация в пьесе ему так дорога, как могла бы быть дорога в жизни, когда он найдет свое подлинное чувство и темперамент, только тогда можно будет начать двигаться. В этом заключалась вся работа над пьесой «Далеко от Сталинграда»: в раскрытии настоящего, подлинного человеческого чувства, а не актерского.

В пьесе советской, да еще в производственной, это очень трудное и тяжелое дело.

Вот, например, сцена, где директор завода Осередько и парторг Орлов пьют водку и ведут такой серьезный, значительный разговор. Эту сцену я назвал «За коньячком». Возникла ситуация, когда люди разговаривают с глазу на глаз и, что называется, предлагают гамбургский счет друг Другу. Они от водки могут {61} смело и остро, без прикрытия, говорить правду в лицо. Над этой сценой мы сидели долго, и когда актеры в этой сцене вдруг заиграли, зажили по-настоящему, стали друг друга обличать, друг другу возражать, тогда они вдруг стали подлинными, убедительными, и дальнейшие сцены пошли легко, стали играться по-настоящему.

Вопрос не в натурализме, не в приведении к натуралистическому правдоподобию, а в настоящей влюбленности в самую ситуацию пьесы.

Когда это ощущение существовало на репетиции, все шло гладко, но как только актеру становилось все равно, как только он начинал мастерить и искать характерность, спектакль сбивался на известный театральный тон, а поскольку ничего гениального не было ни в самом произведении, ни в актерском составе, а были просто талантливые люди, то это никакого впечатления не производило.

Сцена «За коньячком», в сущности, должна была бы идти без грима. В этой пьесе вообще нельзя было допускать никакого грима — ни внутреннего, ни внешнего. Чуть актер внутри себя немножко подгримировался перед выполнением какой-то задачи — и сцена уже не звучала. Возникало отвратительное впечатление вранья, фальши и неестественности.

Когда на генеральной репетиции (за две недели до сдачи) актеры оделись в парики, я пришел в ужас. Я снимал парики один за другим. Нельзя было выходить на сцену в специально сшитом костюме, его надо было подбирать, находить. Все это казалось бутафорией и фальшью и было ужасно, хотя по внутренней линии актеры играли верно. Когда секретарь горкома Купавин — Гушанский на просмотре вдруг вышел в седоватом парике, кстати, очень хорошем, я подумал, что все погибло. Это все равно, как если бы появился Борис Годунов или Иван Грозный в советской пьесе.

В антракте я помчался за сцену и сказал актеру, чтобы он снял парик. В следующей сцене он вышел без парика. Я облегченно вздохнул.

Вся эта борьба за правду против лжи и театральщины давалась ценой значительных режиссерских ухищрений в работе с актерами.

## Из стенограмм четырех бесед А. М. Лобанова с заведующим литературной частью театра имени М. Н. Ермоловой М. В. Бертенсоном. 1948 г.[[55]](#endnote-10)

Вопрос. С чего вы начинаете застольный период?

А. М. Лобанов. Я говорю с актерами на каждой репетиции о главной идее произведения, но не твержу как попугай, в чем она заключается. Я стараюсь, поворачивая эту идею разными ракурсами, культивировать и развивать в актерах потребность к ежедневному принятию этой идеи, чтобы она стала для них необходимой, {62} как соль в пище, как хлеб за обедом, чтобы актеры не могли без этой идеи жить, какое бы сценическое кушанье они в этом спектакле ни ели. И когда эта идея растворится в актерском сознании, как соль в супе, как сахар в чае, тогда можно приступать к работе над отдельными сценическими кусками…

Продолжительность застольного периода может быть очень различна. Возражая сторонникам сокращения застольного периода, мне хочется использовать такое сравнение: когда люди приглашены на обед, а на столе ничего нет, то время пребывания их за столом может быть чрезвычайно коротким: съели кусок селедки, закусили хлебом, и ничего больше не остается, как переходить в другую комнату танцевать или в переднюю — одеваться. Пребывание за таким столом сокращается до минимума…

Но если за столом имеется большое количество духовных яств, которыми можно долго и вкусно насыщаться, зачем же искусственно сокращать этот период?

На застольный период наш театр тратит месяца полтора из общего времени работы над спектаклем в три — четыре месяца. Если застольный период будет кратковременным, это неизбежно скажется на репетициях на сцене, куда актер придет не оснащенным знанием пьесы, без необходимого интеллектуального и эмоционального багажа.

Работа на сцене является органическим продолжением работы режиссера с актерами за столом. Здесь нет принципиальной разницы, как нет ее, скажем, между периодом жизни ребенка, когда он еще не ходит по полу и его держат на руках и когда он, наконец, пошел. Это очень важный момент для родителей, но, по существу, здесь нет забвения прежних принципов жизни ребенка. Это продолжение все той же жизни, момент, когда новая «техническая оснащенность» дает ребенку возможность шире познать мир.

Если ребенок захочет двигаться раньше времени, он упадет; если он своевременно начал ходить, когда уже успели окрепнуть кости и мускулатура и у него появилась потребность передвигаться, он тоже будет падать, но реже, и это будет не опасно.

В «застольный период» репетиций режиссер стремится к тому, чтобы мысли и чувства действующего лица пьесы сделать мыслями и чувствами актера, а в работе на сцене он добивается, чтобы актер эти мысли и чувства, ставшие его собственными, сделал мыслями и чувствами будущего сценического образа…

Что такое мизансцена? Для меня этот вопрос еще неясен, я не могу этого точно сформулировать. В моей личной режиссерской работе мизансцена всегда органически вытекает из предыдущей работы с актером. Я не могу заранее распределить мизансцены, как это делают некоторые режиссеры, и мизансцены всегда рождаются у меня в результате планировки спектакля.

Что такое планировка? Представим себе, что в комнате находятся три человека. Один сидит и стенографирует, другой ходит и диктует, третий слушает. Это и есть планировка. Но режиссер {63} может эту планировку превратить в мизансцену. Что это значит? Он найдет соответствующий ракурс всем троим. Он изменит положение их тел, придаст им выразительность, экспрессию. Планировка отличается от мизансцены так, как фотография от картины. Планировка — это фотография; мизансцена — это картина, созданная на тот же сюжет. Фотограф запечатлевает случайной положение фигур, случайное выражение лиц. Художник обязан сделать из этого мизансцену, то есть отбросить все случайное, рассчитать каждый поворот, найти интересные сочетания. Цель мизансцены — выявить духовный мир находящихся в этой мизансцене людей, наглядно обнаружить отношения между действующими лицами пьесы. Планировка объективна, это фиксация жизненного положения, констатация факта — не более. Мизансцена же углубляет планировку, придает ей смысл и тем самым помогает вскрыть идею спектакля. Вот почему мизансцена должна вытекать из материала, выработанного в «застольный период».

Продолжим наш пример: один пишет, другой диктует, третий слушает. Если это заснять на пленку, то не будет ясно ни отношение диктующего к диктуемому, ни отношение слушающего к слушаемому, ни отношение пишущего к его работе. Будут внешние контуры, и только. Но представьте себе, что в спектакле пишущий ненавидит свою профессию стенографиста, диктующий увлекается своими мыслями, а третий иронически относится к этим мыслям, ибо слышит их в тысячный раз. В этом уже раскрывается внутренний мир трех людей. И режиссер должен придать одному скучающую позу, причем выразить это в повороте головы, в ракурсе тела, в повороте кресла, в котором человек сидит. Диктующему он должен придать соответствующую жестикуляцию и позу, выражающую вдохновение. Может быть, режиссер поставит диктующего так, что он не будет замечать иронически скучающего лица слушающего. Пишущему он придаст такое положение тела и выражение лица, которые отразят чувство испытываемой им усталости и озлобления.

Я начинаю всегда с планировки и как бы вкладываю в эту планировку идею спектакля и его образов, тогда рождается мизансцена. Планировка — дело ремесленное, и человек, владеющий техникой ремесла, при грамотных эскизах и макете легко ее осуществит. Планировка диктуется оформлением, и схема ее впервые рождается у режиссера при принятии эскизов и макета.

У меня существуют в работе на сцене два периода: сперва планировочный, затем мизансценный. Некоторые планировочные места остаются — с хода удачно найденные; некоторые отбрасываются, большей частью уточняются и утончаются в качестве мизансцен, являющихся средством выявления идеи спектакля через движения персонажей. Мизансцена — это мысль, вложенная в планировку, высшая форма и заключительный этап планировки.

Мизансцена для меня является не самоцелью, а лишь средством, не рисунком, а физическим выражением психологического состояния людей в данной ситуации.

{64} Вопрос. Значит, планировочная работа — это работа натуралистическая?

А. М. Лобанов. Режиссер-натуралист зачастую ограничивается планировкой.

Вопрос. У молодого Художественного театра не было ли такого натурализма?

А. М. Лобанов. Я думаю, что нет, ибо Художественный театр никогда не был театром натуралистическим. Хотя в свое время именно натурализм являлся противоядием тому, что было в театре. Например, те мизансцены, которые были характерны для театра конца XIX века, не были даже натуралистической планировкой. Режиссеры руководствовались не поисками естественности поз актеров, а заботились только о том, чтобы никто из них не стоял спиной к зрительному залу и чтобы публика их всех видела и всех слышала. Роль режиссера сводилась зачастую только к этому.

Ольга Осиповна Садовская садилась в кресло посредине сцены и, не двигаясь, вела весь акт. Она ни с кем не общалась, словно артистка эстрады, — только с зрительным залом…

Вопрос. Мизансцена передает жизненную правду в острой театральной форме…

А. М. Лобанов. Никакой острой театральной формы нет. Есть способность режиссера подглядеть в жизни, и только в жизни, наиболее интересные движения, позы людей и перенести это на сцену.

Плох тот режиссер, который, разбросав актеров в неестественных позах, вызовет у части зрителя (некультурного или «слишком» культурного) восхищение невероятной, сногсшибательной мизансценой, таким размещением людей, которого в жизни не бывает.

Вопрос. Все, что вы говорите, — это исток любого спектакля, и классического и современного. Нельзя ли найти какую-то специфичность в мизансценировке современного советского спектакля?

А. М. Лобанов. В понятие современного спектакля включается для меня работа и над классикой и над современной пьесой. Что такое советская тематика? Что это за трехголовое существо, которое требует определенного подхода? Это унизительно для современной темы. Современная советская тематика требует в основном такого же подхода, как каждый спектакль, рожденный современностью.

Вопрос. Вы хотите поставить «Антония и Клеопатру» Шекспира. Действие этой трагедии происходит две тысячи лет назад, сама она написана более трехсот лет назад. Есть же принципиальная разница в методах показа отношений между людьми античного мира, воскрешенными поэтом эпохи Возрождения, и людьми нашего времени. Не разрешает ли себе режиссер большей условности при показе далекого прошлого?

{65} А. М. Лобанов. Для меня этот вопрос очень важен. Меня интересуют в классике главным образом те явления, которые чем-то смогут напоминать о современности, провести с ней параллель или противопоставить ее современности. Я стремлюсь найти общие черты, присущие и тому и нашему времени, и так показать взаимоотношения людей прошлых эпох, чтобы они были близки, понятны нашим людям. Мне нужно соучастие зрительного зала, а как же иначе я его достигну? И я не боюсь, если это нужно, несколько транспонировать характер и форму этих отношений. Для меня это несомненно. Если пытаться передать во всех деталях прошлую жизнь, не думая о настоящем, это неизбежно выльется в попытку сделать реставрационный спектакль.

Вопрос о соотношении художественной правды и правды жизненной очень сложен.

У Шекспира герои говорят стихами, а в жизни люди так не говорят. Правдиво ли это? По-моему, да. Если поэт написал трагедию в стихотворной форме, этим он вовсе не хочет сказать, что все его герои — сумасшедшие люди или все состоят в Союзе писателей — он только хочет предложить актерам в этом спектакле поэтически мыслить и возвышенно жить.

В современном спектакле стихотворную форму надо оправдать внутренней взволнованностью.

Почему бы стихами не разговаривать влюбленным? Человек, объясняющийся в любви, влюбленный человек, бродит где-то рядом со стихами, его проза почти переходит в стихи. (Это — как самолет, который некоторое время идет по земле, а потом вдруг оторвется и полетит.)

Стихи имеет право произносить со сцены актер, находящийся в особом, повышенно эмоциональном и поэтическом состоянии. Если этого состояния нет, нет и стихов, а есть или оголенный пафос, или приодетый прозаизм. Тогда стихи звучат неорганично. Для того чтобы шел дождь, а не снег — нужна соответствующая температура. Летом снег пойти не может, а раз он пошел, значит, это не лето, значит, настолько понизилась температура, что имеет право пойти снег… То же самое со стихами. Стихи на сцене — вещь совершенно не условная и абсолютно органическая, но требующая соответствующей «температуры» актера. Такой температуры я ищу всегда, когда хочу, чтоб образ современного человека прозвучал на сцене поэтично.

Чрезмерное увлечение формой, манерой, присущей прошлому, таит в себе опасность стилизации. Может быть, некоторые классические произведения вообще не надо сейчас ставить. Мне иногда представляется, что античные трагедии интересны для современного человека только как для читателя, а не зрителя: когда читаешь, тебе не лезут в глаза ни преувеличенные жесты актеров, ни приподнятость тона. Если существует чересчур большая разница {66} между пластикой современных людей и пластикой действующих лиц классической пьесы, то, по-моему, лучше ее не ставить.

Когда, например, Камерный театр, ставя пьесу из жизни древнего Египта, заставлял актеров держать голову и руки в профиль к зрителю, подражая египетским рельефам, в зрительном зале был слышен иронический смех.

Вопрос этот сложный, тут «надо до тонкости постигнуть», как говорит генерал в «Невольницах».

Не может быть слепого увлечения манерой, стилем, движением и пластикой ушедших эпох.

В том и заключается опасность отхода от современности в классическом спектакле, что мы порой показываем чувства и мысли, каких не находим в нашей жизни, ищем в классике то, что не повторяется в наши дни, и говорим зрителю: гляди, любуйся, хотя бы со сцены, больше ты никогда такой красоты не увидишь!

Режиссер, если он современный человек, должен уметь отобрать наиболее живые проявления старой пластики, которые бы определили дух эпохи, произведения и не были бы чужды и непонятны современному зрителю.

Для меня самое ценное в классическом спектакле — перекличка людей, перекличка гениев через века, чтоб я мог узнать в поступи легионов Спартака мощное передвижение нашей армии.

Когда Ермолова играла «Фуэнте Овехуна», это был современный спектакль.

Я мечтаю поставить пьесу «Антоний и Клеопатра». Как я ее понимаю? Это — крах, финал какого-то большого исторического периода; рушится целый мир с его негой, чувственностью, своеобразной романтикой, роскошью, упоением личной жизнью, и на смену всему этому идет Цезарь, идет ясность, трезвость, разум — новые формы государственного управления. В мир, построенный на старых взаимоотношениях, врывается какая-то новая культура, которая вступает в борьбу.

В этом есть неизбежность: гибнут, может быть, даже хорошие намерения, идеалы, воззрения старого мира.

Жестоко это или нет, но это неизбежно.

Мне интересно раскрыть психологию людей переломной исторической эпохи…

Спектакль — та равнодействующая, которая объединяет авторское, режиссерское, актерское понимание жизни.

Автор, давая пьесу в театр, всегда должен учитывать неизбежность «припека», и довольно основательного «припека», процентов на пятьдесят со стороны театра, должен знать, на что идет.

Когда зритель, оценивая спектакль, говорит: верно, так и бывает в жизни — значит, театр добился художественной правды. Только тогда, когда актер и режиссер создают на сцене художественную правду, зритель видит в сценическом действии и в сценических {67} характерах правду жизненную. Но попробуйте создать на сцене жизненную правду, и зритель заявит вам: так в жизни не бывает.

Художественная правда отличается от жизненной только тем, что жизненная правда целиком вмещается в художественную. Художественная правда — это как бы микроскоп, поставленный перед глазами зрителя, позволяющий ему разглядеть жизнь во всех ее изгибах, извилинах, деталях.

Художественная правда рождается только на основе жизненной, но не является пассивным изображением жизни, а ее творческим преображением.

Жизнь меняется постоянно, вот почему нельзя в театре спекулировать верностью приемам старого времени.

Не может же, допустим, Руднев в спектакле «Люди с чистой совестью» — коммунист, комиссар легендарного отряда Ковпака, геройски погибший в боях за Родину, несомненный романтик по складу мыслей и чувств, выражать их качеством темперамента, свойственным Карлу Моору из шиллеровских «Разбойников», не может, хотя бы из опасения показаться смешным своим товарищам.

Нельзя Рудневу забывать, что на ногах у него сапоги, одет он в обыкновенные солдатские штаны и гимнастерку. А у нас зачастую актеры, одетые в гимнастерку, солдатские штаны и сапоги, оперируют выразительными средствами, взятыми напрокат из костюмерной Госснабтео.

Многие и современные драматурги в погоне за более возвышенной передачей эмоционального мира своих героев грешат против правды и современности.

Преждевременные поиски формы приводят к банальным и штампованным образам.

Актеры ленятся, не стремятся открыть свои собственные чувства и мысли и подать их с такой силой, которая только и может обусловить создание интересного сценического образа.

Мысль такова: чем больше актер вызвал в себе эмоций, чем глубже вскрыл свой собственный темперамент, чем больше заготовок выложил, тем шире его права на поиски формы, являющиеся уже заключительным этапом в процессе создания роли.

Мне кажется, что период закрепления найденного иногда наступает чересчур рано, кажется, что нужно дольше импровизировать, искать, ошибаться, снова искать, идти вглубь, и только тогда, когда все ясно, все исчерпано, когда дошли до дна роли, актер и режиссер имеют право заявить — давайте закреплять.

Одна из причин обилия штампованных персонажей заключается именно в преждевременном фиксировании найденного, когда период роста еще не завершен. От репетиции к репетиции все лишь механически штампуется. Уточняются мизансцены, находятся {68} трюки, приспособления, но существо роли не углубляется, не растет. Увлечение работой начинает гаснуть, увлечение мыслью исчезает, и правда звучит ложью.

Когда я впервые прочитываю новую пьесу — даже если она мне нравится, — я ее на время откладываю в сторону. Потом я задаю себе простой вопрос: как все это было бы на самом деле? И позже, уже в процессе репетиций, когда у меня или у актера не получается того, что ищем, или найденное уже утрачено, — я вновь спрашиваю актера и себя: давайте подумаем, а как все это могло бы быть, если бы было на самом деле? Это очень хорошая «лакмусовая бумажка» для проверки правды сценического поведения, актерской игры и режиссерской трактовки. И часто, поставив мысленно сценическую ситуацию в знакомые жизненные условия, начинаешь ощущать, что в жизни, вероятно, люди в таких ситуациях поступали бы и говорили совершенно по-иному. Если это так, надо соответственным образом изменить сценическую трактовку — режиссерскую и актерскую, а иногда и поправить авторский текст, то есть создать новый вариант сценической ситуации. В этом случае новый вариант надо снова подвергнуть тому же испытанию, и только тогда, когда совесть художника ответит тебе «да, в жизни было бы точно так же», — ты добился настоящей правды.

Вопрос. Что вас привлекло к пьесе «Старые друзья»?

А. М. Лобанов. Время, когда юноши и девушки становятся взрослыми, — одно из самых интересных в жизни человека и заслуживает пристального внимания искусства.

Свою юность я люблю и прекрасно помню. Я сравнивал и находил общее между молодежью конца десятых — начала двадцатых годов, к которой имел честь принадлежать, и молодежью сороковых.

Между мной и пьесой возникла какая-то интимная связь, захотелось все заново ощутить и вновь проститься. Захотелось воскресить те трудные, прекрасные годы, духовный максимализм юности, первозданность чувств, веру в возможность счастья, время надежд и тревог…

Видите, какие неуловимые для постороннего взгляда вещи определяют иногда выбор пьесы.

Не надо, наверное, говорить, что при этом я отлично понимал, что в малюгинской пьесе изображено другое время и герои «Старых друзей» несут в себе черты нового поколения.

Вопрос. Как вы определили жанр спектакля?

А. М. Лобанов. Если рассматривать пьесу как лирическую комедию, то наибольшие трудности связаны с воплощением второго акта.

В первом акте мирная жизнь предвоенного года, весна, атмосфера влюбленности в молодую хозяйку дома, атмосфера юности, {69} свежести, надежд легко решается в ключе, в тоне именно лирической комедии.

Время действия второго акта: блокада Ленинграда — голод, бомбежка, дистрофия, холод — как бы не умещается в этот жанр.

В спектаклях из жизни осажденного Ленинграда (например, «Офицер флота» А. Крона) передается реальная жизнь ленинградцев, полная трагизма. Но пьеса Л. Малюгина такой нагрузки не выдерживала. Это мы поняли сразу. Поняли и другое — этого не нужно, это не укладывается в легкие, изящные контуры пьесы, пронизанной поэтическим ощущением белых ночей Ленинграда.

Поскольку мы работали над «Старыми друзьями» в 1945 году, когда уже блокада стала историей, чувство освобождения и радости по поводу победного конца войны определили атмосферу этого акта. Мы не фиксировали «ужасов войны» — изможденных страдальческих лиц не было в нашем спектакле. Герои пьесы, хотя и в военных костюмах, хотя и переживающие тяжелый быт осажденного города, несли в себе такой заряд оптимизма, что действие прерывалось смехом зрительного зала. Я думаю, это было единственно правильное решение, вне которого канва пьесы была бы нарушена привнесением чего-то инородного.

Некоторые трудности с точки зрения жанра, стиля спектакля таил в себе и третий акт. Дело в том, что малюгинская пьеса — это лирическая акварель, и это неизбежно определяет тональность даже такого мажорного события, как Победа. Легко можно было поднажать педали, увести актеров в пафос, придать ненужный размах и широту, и все бы выглядело либо банально и фальшиво, либо, что тоже немаловажно, заглушало бы основную лирическую ноту пьесы. Поэтому в третьем акте, 22 июня 1945 года, когда вновь, в день рождения героини, собрались старые друзья, мы добивались атмосферы нежных, теплых отношений вернувшихся в этот дом и с искренней печалью вспоминающих погибших друзей. Поэтому был невозможен бравурно-мажорный ритм, пафос, который звучал бы оскорбительно для памяти ушедших из жизни.

Белые ночи, на фоне которых происходят события всех трех актов, явились как бы источником, откуда мы черпали и атмосферу и образ спектакля, его поэтическое звучание.

Вопрос. Расскажите о «Спутниках»…

А. М. Лобанов. Первоначально меня увлекла повесть Пановой, где интересно рассказывалось о людях, которые волей военных событий стали сначала случайными спутниками, а постепенно, в испытаниях, обрели общий путь в жизни.

Многоэпизодная инсценировка ставила перед режиссером особые задачи — цепь различных эпизодов надо было связать не внешней интригой, а искать их внутреннюю общность, сходство и контрасты между стремлениями действующих лиц, что помогло бы создать на сцене единое непрерывное действие.

{70} Над этим, во-первых, а во-вторых, над созданием образов советских людей и шла наша работа.

В чем конфликт сценического варианта «Спутников»? На сцене сейчас в основном показывают не конфликты между врагами или вредителями и советскими людьми, а конфликты между советскими людьми, работающими хорошо, и советскими людьми, работающими удовлетворительно. Предполагается, что в ближайшее время конфликты будут между работающими хорошо и старающимися работать отлично. С этой точки зрения конфликт «Спутников» ослаблен. Доктор Супругов как специалист работает не хуже других. Но если понимать под конфликтом нечто иное (например, борьбу мыслей, идей, чувств), то столкновение с Супруговым, с супруговщиной, которую мы ощущаем в его диалогах с Юлией Дмитриевной, Беловым, Даниловым, способно привлечь внимание зрителя, если, конечно, оно достаточно глубоко раскрыто.

Вопрос. Театр имени Ермоловой хвалят за его умение создавать портреты наших современников. В «Спутниках» все люди разные. Вы, как постановщик, могли бы обратить внимание на двух, трех главных лиц, показать происходящую между ними борьбу и не детализировать портреты других людей. Спектакль отличается тем, что очень живые индивидуальные характеристики даны всем действующим лицам. Не есть ли это жанризм?

А. М. Лобанов. Я не совсем понимаю, почему обилие живых образов в спектакле влечет за собой обвинение в жанровости. Не понимаю, почему это определяется как жанризм.

Когда некоторые критики говорят о том, что Театр имени Ермоловой отличается только великолепными жанровыми зарисовками, по-видимому, они не воспринимают ни переданных со сцены мыслей, ни чувств и эмоций, которыми насыщена игра актеров. Либо это недоразумение, либо слепота. Почему-то обилие живых образов в литературном произведении обычно не влечет за собой обвинения в том, что это произведения чисто жанровые. В «Войне и мире» — огромное количество зарисовок — от Наташи и Андрея Болконского до Наполеона, Кутузова и целого ряда эпизодических персонажей. И это все зарисовки, сделанные мощной кистью. Но в «Войне и мире» есть еще целый ряд отступлений — эпических, лирических, есть множество мыслей, которые возникают и у действующих лиц и у автора. К такому сочетанию стремится наш театр. Он стремится нести через сцену, через своих актеров крупнейшие современные мысли, выраженные в яркой форме, но мы не забываем и того, что люди, в уста которых будут вложены эти мысли, должны быть живыми, похожими на наших современников.

Мне совсем неинтересно, чтобы герои наших спектаклей были безглавые, безбровые, безгубые люди. Мне такие рожи не нужны. Даже если они будут изрекать интересные мысли. Это не лица, а радиотарелки.

{71} Я не собираюсь вырисовывать морщинки, бородавки, порезы от бритвы, но основные черты человеческого лица должны иметь индивидуальный характер, герои спектакля должны иметь разный цвет лица, глаз, форму носа и т. д.

Я уверен, что в любом театральном произведении тщательная проработка каждого образа превращается в жанровость, когда она ограничивается лишь внешней характерностью.

Если считать, что Недзвецкий, Сухарев, Кравцов не несут в спектакле никакой мысли, не двигают его сверхзадачу — тогда эти фигуры действительно жанровые. Но, по-моему, критика просто не разглядела в этих сценических портретах самой сути спектакля. Бог с ними, пусть это останется на их совести.

По странному недоразумению у нас иногда считается, что подробность сценических образов мешает восприятию идейного содержания произведения. Но было бы тривиальностью повторять, что специфика театрального искусства и заключается в персонификации идей, что острота сценических портретов не притупляет остроту спектакля и не уменьшает глубину его идей.

Что такое жанризм? Это двухмерность. А подлинное искусство театра — трехмерно…

Вопрос. Некоторые критики обвиняют Театр имени Ермоловой в том, что на сцене не передана «легендарность» образа Ковпака в спектакле «Люди с чистой совестью»; тем самым снижена героичность одного из основных персонажей.

А. М. Лобанов. Мне хочется разрешить себе одно сравнение. Вы видели фильм «Ленин в Октябре»? Почему нас так поразила игра Щукина в роли Владимира Ильича? Кого играл Щукин — легендарного героя или человека со всеми его человеческими чертами характера? Разумеется, конкретного, реального Владимира Ильича. Я не знаю приемов более верных, чем те, которыми пользовался Щукин, перевоплощаясь в образ Ленина…

Почему же нельзя изобразить Ковпака реальным человеком, тем более, что он жив? В какое я его поставлю положение, творя из него сценическую легенду?

Другое дело, что тому или другому актеру может не хватать внутренней глубины, темперамента. Я допускаю, что Черноволенко и мне не удалось достигнуть убедительности образа Ковпака, но это вовсе не означает, что нужно рекомендовать актеру стать на ходули.

Чем больше узнавали мы Ковпака и ковпаковцев, тем очевиднее становилось для нас, что воспроизводить этих людей на сцене можно и нужно только реалистическими средствами, стремясь к максимальной психологической и бытовой достоверности, что, воплотив конкретно живого Ковпака во всей простой его человечности, мы дадим зрителю почувствовать все его величие. Наши ожидания целиком оправдались, когда Ковпак и другие партизаны узнавали себя в нашем спектакле. Ярко представляю, в какую неправду превращен был бы сценический образ Ковпака, если бы {72} актер, как этого хотят иные критики, сыграл легенду о Ковпаке, то есть, переводя на язык сценических терминов, «шиллеризировал» бы образ бывшего председателя Путивльского горсовета, по происхождению украинского мужика, ставшего Героем Советского Союза. Это был бы школьный романтизм.

Вопрос. Как вы определяете свой режиссерский метод?

А. М. Лобанов. Я помню, как Хмелев на репетициях двух классических пьес обращался ко мне и полушутливо, полусерьезно спрашивал: «А как вы это делаете, как это у вас получается? Как вы делаете, что у вас ясной становится предыдущая сцена? Для меня это очень важно понять. Вот сейчас я хожу в Дрезденскую галерею[[56]](#endnote-11) и смотрю “Охоту на кабана” Рубенса, и до тех пор буду ходить, пока не пойму, как это Рубенс сумел сделать? Какими средствами он на меня воздействует? Эти краски, кровь — как он до этого додумался?!» Так же он спрашивал у меня, как я добиваюсь, что получается смешно, чем это достигается — чередованием?

Помню, что во время репетиций «Слуги двух господ» в Театре сатиры Горчаков тоже говорил мне: «У тебя какой-то особый прием работы. Сначала ты все валишь в одну кучу, а потом идут куски, когда ты все начинаешь разбирать, разъяснять и все расставляется по полкам. Все становится понятным и ясным. И когда все стало понятным, ты опять начинаешь закручивать темп, набрасывать, а когда думаешь, что зрители устали, ты опять замедляешь темп и опять начинаешь разъяснять, комментировать, что произошло в этом бурном, стремительном явлении».

Так друзья разъяснили мне мой способ создания спектакля. Но чтобы я это делал сознательно, определенно рассчитав все, — конечно, нет. Я был бы очень рад, если бы мне самому рассказали о моем методе, это, вероятно, помогло бы мне в дальнейшем. Но для того чтобы самому определить свой метод работы, надо быть гениальным Станиславским или упорным Немировичем. Да и есть ли у меня свой особый режиссерский метод? У меня есть многолетняя, повторяющаяся из спектакля в спектакль манера работы. Но это довольно шаткая основа для изучения. Для себя я эту манеру определяю словами: а как это было бы, если бы было на самом деле.

Когда трудно и что-то не получается, я хожу и думаю, в чем я ошибся, вероятно, в жизни это было не так. А вообще говоря, основная задача режиссера заключается, по-моему, в том, чтобы воссоздать на сцене жизнь, погрузить зрителя в атмосферу интересной жизни, происходящей на сцене. Вялость, пресность, серость формы лишают спектакль «доходчивости» до зрителя, мысли и чувства не «переходят» через рампу.

Театр должен колдовать. Я стремлюсь, чтобы мысли, чувства, темперамент, заложенные в пьесе, выражались одухотворенно, приподнято, современно.

## **{****73}** Записи разных лет. Из архива А. М. Лобанова[[57]](#endnote-12)

### Сценические штампы. 1950 г.

Станиславский и Немирович-Данченко — родоначальники борьбы со сценическими штампами. Само открытие и основная деятельность Художественного театра были выражением этой борьбы со штампами в актерской игре, режиссерской планировке, драматургическом построении и прочее. Есть штампы (немногие), которые видны невооруженным глазом, но есть и такие, наличие которых обнаруживается лишь при тщательном рассмотрении. Театральные штампы — это устаревшая сценическая форма того или иного жизненного явления, понятия, чувства, манеры здороваться, прощаться, входить и выходить из комнаты. Иные штампы — менее булавочной головки, но вред от них не меньше, чем от слона. Они делают сценическое действие спектакля неузнаваемо не похожим на жизнь, а актерскую игру — притворством, они направляют авторские мысли, трактовку важных общественных явлений в зрительный зал поверх зрителя, мимо, не затрагивая его сердце и ум, не раня больно его мысли и чувства, а лишь контузя слегка. Дома эта «контузия» проходит и наутро ничего не остается у зрителя, кроме досады и стыда за фальшь, которую он видел на сцене, за ложное изображение правдивых событий и явлений, людей и их поступков.

Театр почти всегда отставал от жизни. Чехов, бывая на репетициях в Художественном театре, радостно восклицал: «Чудесно! У вас же совсем нет шуршащих юбок». Дело в том, что в тогдашней провинции, этом кладезе сценических штампов, актрисы все еще продолжали носить на сцене шелковые шуршащие юбки, производя ими «чарующее» впечатление на зрителя, хотя в жизни их давно уже никто не носил. В результате сомнительного эффекта — разрыв между жизнью и сценой. Отсталость от жизни, неумение идти с ней в ногу создает благоприятную атмосферу для штампа. Пушкин восхищался языком московских просвирен. Но когда Малый театр, игравший Гоголя, Грибоедова, Островского языком просвирен, стал играть на этом языке после революции советские пьесы, советских людей, получилась досадная опечатка. Актеры на сцене говорили внятно, а люди в зале их плохо понимали, оказалось, что одной внятности речевой мало. Дикция речи необходима театрам всех эпох и народов — недаром говорится, что дикция — вежливость актера. Безукоризненная дикция актеру нужна всегда, ритм, окраска речи появляются новые и видоизменяют речь. Понятие «жидкость» есть и в воде, и в молоке, и в вине, но качество этих жидкостей неоднородно: цвет, вкус, плотность различны и их функции различны: вода утоляет жажду в организме, молоко усиливает его питание, вино возбуждает организм. Так же неоднородна и сценическая речь.

{74} Штампы подстерегают нас повсюду. Они тормозят развитие советского искусства, поэтому особенно должен быть бдителен к ним советский драматург, режиссер, актер… Надо искать все новые и новые выразительные средства для изображения живых людей, чтобы избежать стандарта и штампа. Для этого нужно быть бдительным в жизни. Зоркий глаз, тонкий вкус, острый слух и обоняние к современной жизни помогут художнику избежать штампа.

### Самое главное в театре (в спектакле)

Театр — искусство эмоциональное по преимуществу. Без яркого эмоционального выражения идеи нет театра.

Как же вызвать на поверхность эту драгоценную и капризную энергию — человеческое чувство актера — на сцену, в роль, чтобы создать правду жизни? Над этим и думал Станиславский…

Хочу впустить в квартиру человека (революционера), спасая его от полиции. Действия: открыть скорее дверь, посмотреть, не видит ли преследователь, как я его к себе впустил, закрыть быстро дверь, тщательно запереть ее. Эти действия, несомненно, разгорячат актера, обострят его «хотение» и вызовут соответствующее чувство. Действие приведет актера в нужное состояние.

Нельзя показать жизнь на сцене без быта — она не полноценна.

### Актерам театра имени Ермоловой

Раскрывать себя до дна, создавая образ, а не прятаться за образ, прикрывая им собственную пустоту, бестемпераментность, аполитичность как следствие невозможности или неумения увлечься темой и идеей роли и спектакля. Или лучше — индивидуальность создается только тогда, когда актер раскрывает себя до конца в конфликте.

### Об актерах

Актер — мыслитель, думающий о жизни человека. Это не только просто человек, умеющий смешить людей, обладающий юмором, умеющий исторгать слезы у зрителя, то есть умеющий расположить к себе, вызвать доверие — это было бы ценно, но не все.

Актеры, что бы или кого бы они ни играли, несут положительное начало в спектакле. Это нужно им знать.

Пусть ошибочно думают, но мыслят!

Пусть ложно чувствуют, но страстно.

Очень много страсти за кулисами и мало в спектаклях.

Для меня чрезвычайно большое значение имеет думающий на сцене актер — это то, что движет театр вперед.

Ценность театра — мыслящие актеры.

Сейчас актеры привыкли лишь действовать и говорить.

{75} Создать образ: почувствовать себя в этом лице или почувствовать в себе это лицо.

Действие определяет чувства. Так и в поэзии.

«Нет, поминутно видеть вас, повсюду следовать за вами…» и т. д. Пушкин выражает чувство любви через действие. Нужно уметь чувства перевести на язык действия, ибо в каждой эмоции заложено действие.

Долой мастерство, мастеров и мастериц!

Забыть, что я актер. Я тот, кого играю, потому что это сейчас главное.

### О дилетантах

Человек, тушащий пожар у себя дома, не пожарный, но гасит огонь еще с большим рвением и успехом. Потому что это для него страшно важно.

Пожарный, гася огонь, не думает, что он пожарник.

Актеры и актрисы часто думают о себе, а пока красуются — дом сгорает.

Пусть неумело, но страстно.

Свежее и новое часто приходит не от профессионалов, а от дилетантов, овладевших в результате профессией.

### Режиссер

1. Философ, мыслитель.

2. Наблюдатель, умеющий обобщать и анализировать события, факты и т. п.

3. Фантазия. Выдумка. Воображение.

4. Своя точка зрения. Свое мировоззрение.

Без индивидуальности — нет художника.

Создание художника — есть развитие индивидуальности.

Вредно долго сидеть в режиссерах-ассистентах — получается отвычка от самостоятельности.

Мало верного мировоззрения, необходимо еще свое мироощущение.

Нужен любимый автор, своя тема.

Одного «видения» режиссеру мало — оно похоже на сон: вижу ясно во сне, что схватил зубами жар-птицу, — проснулся, а во рту перо от подушки.

Нужно еще «видение» спектакля реализовать через работу с актером, добиться, чтобы твоим видением практически были заражены актеры, а потом и зрительный зал, которому нет дела до твоих сновидений.

### Этика театра

Есть простая истина: театр, в котором работаешь, надо любить даже тогда, *когда он недостоин любви*.

{76} Если ты видишь творческие недостатки в театре — плохие спектакли, плохо сыгранные роли, плохие декорации, — это ты виноват тоже. Надо уметь не только критиковать свое, но любить его. Если недовольства больше, чем положительного отношения, — исправь или уходи. Надо знать своему делу цену и гордиться им непременно. Гордиться своими товарищами, своей молодежью, а молодежи — «стариками», своим режиссером, не закрывая глаза на недостатки.

Театру, актеру, режиссеру нужна похвала — не захваливание, но похвала непременно. Наравне с критикой. Без похвалы и критики жить нельзя художнику.

Решиться говорить правду и думать, что она одна явится могучим средством движения искусства вперед, — наивно. Так в детстве мы бросались в драку, туже затягивая ремни, и приходили домой с разбитыми носами.

Говорить правду не очень трудно — нужно только знать о безнаказанности этого занятия. Безнаказанность влечет за собой безответственность. Правда же должна быть ответственна — ее нужно говорить, когда человек ясно видит, как ею можно исправить дело. В противном случае лучше промолчать. Главное же сперва надо научиться выслушивать правду, а потом ее говорить. Уметь слушать правду — тем труднее, что не от всякого ее хотят слушать, так как не каждый человек авторитетен.

Икс, например, говорит игреку, что он переживает творческий кризис, и думает, что это «правда», а игрек давно уже знает, что икс сам переживает такой же кризис в режиссуре. Помогает ли это тому и другому? Здесь у каждого — узкая, своя, «правда», да еще, может, и ошибочная, то есть вредная для других. А ведь он выдает ее за правду объективную, абсолютную. Такое скопище «правд» личных, вкусовых — может составить только одну большую ложь и принести непоправимый вред театру. Актеры говорят: «Позвольте нам говорить правду в глаза по поводу того или иного явления» — и говорят, то есть, вернее, говорят все, что они думают, а это не одно и то же. Правда, настоящая правда, — это истина, а если она не истина, то она хуже лжи, лучше уж комплимент, тот, по крайней мере, легче раскусить, да и безвреден он для умного человека, что-то вроде жевательной резинки — пожуешь да и выплюнешь. Не всякий имеет право на правду, не всякий ее достоин слушать и уметь говорить.

### План

В театрах все кокетничают мастерством — отсюда холодность актерской игры, отсутствие заразительности. Это написал автор, а не я. Словом, моя хата с краю — ничего не знаю. Нет, это написал я, это говорю я и отвечаю за *свои* слова.

Труппа как собрание индивидуальностей, а не просто скопище талантливых мастеров своего дела. Это «свое дело» неизбежно ведет к ремесленничеству и упадку.

{77} Творчество рождается от желания общения с людьми. Искусство является особым видом общения.

Сцена, театр — это форма моего общения с людьми.

Слабая направленность театральной мысли со сцены. Как я понимаю театральность? Театральность может затмить мысль произведения — спектакля, а должна лишь способствовать ее восприятию. Без театральности скучен театр. Театральность — это горчица, приправа, от чего «пища» усваивается легче и в большем размере. Цикорий нужен кофе, чтобы вытянуть из него всю питательность. Театральность — это витамин сценической пищи.

## Из статьи «Театр и школа». 1953 г.[[58]](#endnote-13)

Каждый год мы принимаем у выпускников ГИТИСа государственные экзамены, ставим последние оценки, даем путевку в жизнь… Вступает в труппу театра молодой человек с высшим театральным образованием, а его буквально надо за руку водить по сцене: вот здесь люк, смотрите, не оступитесь, а здесь вот кулисы… Кто в этом виноват? Студенты? Нет.

Виноваты мы, преподаватели. Когда сравниваешь учебный план ГИТИСа с тем, чему нас учили в 20‑е годы в школе Второй студии Художественного театра, то вывод напрашивается сам собой… Не в самый ли дальний угол загнали составители учебного плана такой решающий для будущего актера вопрос, как сценическая практика?

И надо ли удивляться, что, оказавшись, на сцене театра, молодой актер вдруг теряет всякое управление собой, когда в зрительном зале в самый драматический момент спектакля кто-то, например, громко закашлял или рассмеялся. Привычка к зрителю не приходит сама собой. Ее необходимо вырастить в себе.

Вспоминаю свое первое выступление на сцене в спектакле Художественного театра «Синяя птица», где мы, ученики школы Второй студии, изображали так называемых «черных людей»[[59]](#endnote-14).

Я вышел на сцену и рассмеялся. Вместо того чтобы выполнить мизансцену, я пошел прямо на рампу и не знаю, чем бы все кончилось, если бы более опытный Хмелев, игравший тогда уже Кота, не вцепился в мою руку и не предотвратил эффект, не предусмотренный режиссурой.

Воспитывать актера все четыре года в стенах институтской аудитории — примерно то же самое, что учить человека плавать на полу или на диване. Он может в совершенстве овладеть теорией водного спорта, освоить сложнейшие фигуры «брасса» и «кроля», но как только его бросят в воду, то все познания улетучатся и он, «по-собачьи», еле‑еле доберется до берега.

В театральной педагогике существует мнение, что показывать зрителю студенческие отрывки не педагогично. Почему? Устраивал же Евгений Богратионович Вахтангов в своей студии каждую неделю {78} так называемые исполнительские вечера — просмотр работ будущих актеров.

И я помню, как на одном из таких вечеров, когда занавес закрылся в последний раз и часть публики уже поднялась со своих мест, из глубины зала раздался голос Вахтангова: «Раздвиньте занавес!» — и он стал тут же расспрашивать студентов: Каково было их самочувствие на сцене? Не было ли неловкости, страха?

А затем он обратился к зрительному залу со словами: «Я от души благодарю вас за то, что вы пришли на наш вечер. Вы даже не знаете, как помогли вы нам своим присутствием».

Я часто вспоминаю этот вечер. Ведь театр — это не только сцена. Это сцена плюс зрительный зал. Спектакль плюс зритель.

И это нельзя сбрасывать со счетов…

Возможность сценической практики для будущих актеров не ограничивается только учебным театром института. А участие в спектаклях на профессиональной сцене?

Но здесь вновь раздается сакраментальное: не педагогично. И я вновь спрашиваю: почему?

Может быть, участие в спектаклях будет отвлекать студентов от их основных занятий? Приведет к нарушению учебного плана? Или этот протест идет оттого, что театры порой смотрят на молодежь, как на даровую рабочую силу?

Конечно, если театры используют молодежь в качестве «рабочих лошадей», если студенту с ходу наклеивают бороду и вталкивают на сцену, то из этого не выйдет «ничего хорошего, окромя дурного», как говорится в одной из комедий Островского. Но я имею в виду не старые спектакли, а участие в работе над массовыми сценами в новых, репетируемых пьесах. Вот куда хотелось бы привлечь молодежь! Я имею в виду режиссера, который гонится не за лишними «душами», а кровно заинтересован в воспитании актера.

У нас на режиссерском факультете существует «рабочий» термин: «созерцательная практика». Он означает практику студентов в театре в виде присутствия на репетициях. Будущим режиссерам на определенном этапе это полезно.

Но не слишком ли много такой «созерцательной практики», не вооружающей будущего актера и режиссера конкретными знаниями своей профессии? И не отдает ли все это пуританством, академизмом?

И следует ли во имя умозрительных рассуждений, что образ у студента на втором курсе будет еще «не органичен», что может произойти «вывих» в неокрепшем молодом организме, оттягивать встречу будущего актера с образом — главным делом его жизни? И не влечет ли все это куда более серьезные и тяжелые «вывихи» и последствия в первые годы работы актера на сцене?

А я помню, как Станиславский и Немирович-Данченко не только не запрещали, а привлекали нас, учеников школы Второй студии, к участию в народных сценах. И в «черных людях» и в «Ревизоре» выходили на сцену Хмелев, Прудкин и другие. И это не {79} «испортило» их, не помешало им стать превосходными актерами. Думаю даже, что наоборот.

Разве увидеть глаза царя Федора — Москвина в сцене с выборными, побыть на сцене рядом с Качаловым, Книппер-Чеховой, Леонидовым не было для нас замечательной школой? Это ведь совсем другое дело, чем наслаждаться их игрой из зрительного зала.

Институт дает лишь первые навыки «системы», которые актер, приходя в театр, обязан развивать, углублять и уточнять всю свою жизнь. И остановиться в этом изучении — значит, отстать, потому что навыки «системы» имеют коварное свойство не только развиваться, но и выветриваться и даже заштамповываться. Ее, так сказать, нельзя привинтить наглухо к актеру.

Когда задумываешься над тем, как же вести себя режиссеру, актеру, чтобы не дать заглохнуть творческому началу в спектакле, приходят на ум слова Бориса Васильевича Щукина из его послания Немировичу-Данченко в дни сорокалетия МХАТ: «Вы научили меня быть ответственным за каждый новый день и не бояться быть всегда учеником».

Именно «не бояться быть учеником» — двадцать два года ли вам или же перевалило за пятый десяток. И тогда придет творческое беспокойство, инициатива, требовательность к режиссеру и к себе.

В театре нередко можно услышать: «Опять мне не дали роли в новой пьесе, попробуйте-ка тут творчески расти».

Конечно, это печально, когда актер долгое время не имеет новых ролей, но значит ли это, что он должен складывать покорно руки и уныло идти на дно? Нет и нет. Немирович-Данченко говорил, что артист растет не только и не столько от роли к роли, но и в промежутке между ролями.

А мы все порой бываем расточительны и ленивы. Случается так: сыграл актер роль на премьере и потерял к ней интерес. Тянет, так сказать, лямку из спектакля в спектакль и мечтает о «синей птице» — о новых ролях. А «синяя птица» у него в руках. Роль-то «выжата» всего процентов на 50, а работы тут еще непочатый край.

Какой актер или режиссер, положа руку на сердце, может сказать: я до дна исчерпал эту роль, эту пьесу? Уж кажется порой, все продумал, все сделал, а приходишь на спектакль — и рождается новое решение.

Так, например, на генеральной репетиции «Достигаева» и на премьере у исполнителя роли Степана Тятина молодого актера Андреева неорганично и непонятно звучала тятинская реплика: «Дурак ты, Степан… До слез дурак…» Актер терял здесь логику мысли, и неизвестно было, к чему относятся эти резкие слова — то ли к недавнему объяснению с Шурой, потребовавшей от Степана признания в любви, то ли к скользким речам Достигаева.

Спектакль прошел уже несколько раз, как вдруг мне стало ясно, о чем здесь говорит Тятин. Это он перечитал опять свою листовку, {80} за которую с четверть часа назад получил отповедь от большевика Рябинина. И стало ему обидно, прямо-таки до слез, и захотелось все переписать заново, «чтоб малограмотный понял и безграмотному смог все точно рассказать» — вот он и бросился из комнаты с листовкой в руке.

В чем же должна проявляться творческая инициатива актера? Право, не только в том, чтобы ходить по пятам за руководством театра и требовать новых ролей, а в том, чтобы выжать все из старой роли, суметь взять все из данной репетиции, даже если идет не твоя сцена.

В театре порой бывает так. Вызывают актера, предположим, к 12 часам, а выходит он на сцену только в 13, 13.30, потому что затянулась работа над предшествующим эпизодом. И вот актер битый час слоняется из буфета в фойе, болтает с товарищами и время от времени выражает свое недовольство по поводу того, что вынужден зря сидеть в театре. И редко-редко можно увидеть его в репетиционном зале — заскочит на минутку, зевнет (мой выход не скоро) — и снова в буфет.

А Вахтангов однажды так сказал о талантливом актере Азарине: «Он обязательно будет актером, потому что всегда со вниманием сидит на чужих репетициях, вслушивается, всматривается в то, что делают товарищи по сцене. Учится на чужих ошибках»[[60]](#endnote-15).

Бывает еще и так, что актер просидит час, даже два в буфете, произнеся гневную филиппику в адрес руководства театра, а выходит на сцену — и текста роли не знает. Не успел повторить, видите ли.

Кстати, о тексте роли. С чьей-то легкой, вернее, с тяжелой руки, среди ряда актеров и режиссеров утвердилось мнение, что, согласно «системе» Станиславского, текст учить вредно. Это, мол, нарушает творческий процесс. Рассказывают, что на периферии некоторые актеры начинают обвинять постановщика во всех смертных грехах, как только он «посмеет» потребовать знания роли.

А мне эта теория самозаучивания текста, возведенная в абсолют, представляется ненужной и вредной. Она мешает работе, удлиняет сроки выпуска спектакля и, наконец, рождает у актера нигилистическое отношение к авторскому тексту, какую-то даже боязнь точного знания его. На застольных репетициях бывают случаи, когда актер, глядя в тетрадку, где черным по белому отпечатана роль, начинает вдруг произвольно перелагать текст своими словами. У режиссеров нередко бывают столкновения с исполнителями, особенно в современных пьесах, — они во что бы то ни стало хотят «свободно» изложить текст. Я не собираюсь подрубать крылья актеру, но я за целостность авторского текста. Ведь писатели — каждый имеет свои особенности, свой стиль, свой ритм, и нельзя все это валить в мясорубку актерской отсебятины, сколачивая среднеарифметический стиль.

Разница между понятиями — учить текст и зубрить текст. Я за то, чтобы актер приходил подготовленный на репетицию и не задерживал ход работы над спектаклем. А для этого не нужна никакая {81} зубрежка, а необходимо лишь приучить себя каждый день, перед репетицией, медленно повторять текст роли. И он запомнится.

## Из набросков к незаконченной статье. 1958 г.[[61]](#endnote-16)

Я смею утверждать, что для каждой эпохи и для каждой четверти века существует своя сценическая правда.

Была правда в Малом театре. Пришел, допустим, Гоголь, принес свою правду, и вдруг стало нестерпимо слышать, как люди со сцены разговаривают догоголевским языком. Потом пришел Островский и нестерпимо стало слышать актеров, которые играли его гоголевским языком. Пришел Художественный театр и подслушал в жизни иной ритм и манеру разговаривать, и уже казалось анахронизмом, как говорят в Малом театре.

Мне думается поэтому, что консервировать речь Островского в таком виде, как было при его жизни, — вещь невозможная и вредная. Это делает спектакль музейным. Суть Островского и Чехова останется в их образах, но говорить актеры на сцене должны всегда так, как говорят их современники.

Я Шекспира ни разу не ставил. Когда закрываю глаза, слышу очень возвышенную речь, но на самом деле это не обязательно. Надо найти своего Шекспира, своего Островского, своего Чехова. Играть Чехова сейчас так, как играли его в 900‑е годы или в 16 – 17‑м году, — не следует.

Кажется, С. Г. Бирман сказала, что классический спектакль надо ставить, как современный, и современный спектакль, как классический. Это идеальная формула. В классическом спектакле обязательно должно присутствовать ощущение современного человека, что все это произошло со мной, здесь, сегодня, на улице.

Когда речь идет о пьесах писателей прошлого, естественно, нельзя их переделывать в угоду современности. Но время сильно меняет восприятие классики, надо уметь это понимать и этим пользоваться.

Стоит посмотреть фотографии актеров, игравших Шекспира пятьдесят лет назад, и фотографии грима и париков шекспировского спектакля в наше время — вы увидите большую разницу, формальную даже. Если вы оденетесь в спектакле Шекспира так, как одевались пятьдесят лет назад, будет смешно.

Когда я смотрю старые фотографии очень красивых актрис, они мне кажутся некрасивыми. Я никак не могу понять: говорят, что Савина была красива, а я смотрю на фотографию и мне странно, что это за красота.

Отыскание в одежде, в костюмах, в пластике, речи, темпераменте, мыслях, чувствах черт, наиболее близких нашей современности, — задача режиссера. Чтобы на сцене были Шекспир и Островский, они должны быть созвучны нашему времени. Что-то, конечно, умерло, но другое живет до сих пор. Это можно сравнить {82} с таким ощущением, когда щупаешь, — здесь больно, а здесь не больно, там, где человек вскрикивает от боли, — это главное. Раз больно, значит, будут смотреть.

Что касается вопросов стиля и костюмов, то костюм должен быть таким, чтобы не мешал свободному выражению чувств, в чем-то очень сходных с современными. Обязательно схожих! Иначе будут говорить: «О! Какой голос!» «О! Как он наливается кровью!» или «Как это смешно!»

Если же пластика будет такая, что ее не может принять без смеха зрительный зал современного театра, то она не нужна.

Я уверен, что Шекспир, Лев Толстой, Чехов, доживи до наших дней, все бы поняли и в обороне Сталинграда, и в Отечественной войне, и в семилетке. Мне интересно ставить «Ромео и Джульетту» потому, что хочу Петю и Надю научить любить так.

Я недавно прочитал «Братья Карамазовы», напечатанные через «ять» и твердый знак. Для меня никакой разницы не было. Без твердого знака и без «ять» Достоевский звучит так же. И я думаю, что если это меня беспокоит, то значит живы во мне вещи, которые были живы при Достоевском и при Шекспире. Но, конечно, должен быть решен вопрос стиля. Я против того, чтобы Шекспира играть в пиджаках, это не осовремененный Шекспир, а нелепость. Это не приблизит, а убьет.

Серьезные несогласия с критиками возникли у меня на обсуждении моей постановки «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре сатиры.

Островский. Тут очень большой разговор, сразу не решить. Когда товарищи говорили мне, что это не Островский, — я мог бы ответить: да, это не тот Островский, который бытует в Малом театре. Но верно ли сказать, что Островский может быть только так решен, в такой форме, как в Малом театре? Думаю, что нет. Хотя я с уважением отношусь ко многим спектаклям Островского в Малом театре, но так я ставить никогда в жизни не буду, а я поставил довольно значительное количество пьес Островского. Должно существовать разнообразие форм восприятия художником каждого автора, в том числе Островского.

Если покопаться, что именно говорилось на обсуждении спектакля, все высказывания сведутся к формуле: это не Малый театр. Обвиняли Доре — Городулина, что он исказил образ Островского. Городулин должен быть такой: и я вижу, как в описании очень ясно встает образ Климова — талантливейшего актера. Но если Доре будет изображать Климова, то это приведет к штампу и окостенению образа.

Мне один критик позвонил и сказал: «Почему в Театре сатиры выпустили афишу с Островским в халате? Это для Малого театра, а вы — комедия. Возьмите другой портрет — с тросточкой».

Действительно, есть фотография, где мы видим Островского в котелке и с тросточкой, поглядывающего кругом чуть игриво. Когда человек представляет себе Островского в халате, это идет целиком {83} от традиции. Мы привыкли так представлять Островского. Но вообще говоря, спорная вещь — какой был Островский и как бы он принял спектакль в Театре сатиры?

Когда говорят об Островском, то тут надо поощрять всякие попытки (если они не бездарные и не хулиганские) пробиваться к новым мотивам в фактуре пьесы. Задача в том, чтоб поддержать искания, а не становиться в позицию охранителей традиции. Островский написал канон, который исправлению не подлежит. Но то, что мы ставим, мы можем как угодно акцентировать и купировать сколько угодно.

Если роль Глумова играет Менглет, мы можем половину роли сократить. То, что было хорошо в 1930 году, то сейчас уже нехорошо: нужен другой ритм, другое построение мизансцен. Сейчас, когда есть метро, когда летает спутник Земли, царит иной темп жизни, и он должен отразиться в классическом спектакле. Если мы будем смотреть только на то, как люди жили, — это неинтересно!

# **{****85}** Записи репетициЙ и занятий по режиссуре[[62]](#endnote-17)

## **{****87}** М. И. Туровская, Б. Л. Медведев «Люди с чистой совестью» П. П. Вершигоры Из дневника репетиций[[63]](#endnote-18). 1947 г.

#### 2 января Читают первый акт. Создание отряда.

А. М. Лобанов. Первый акт лучше всего закончить присягой, раздающейся в разных концах леса, как будто весь лес откликается на зов. Это логическое его завершение. В нем есть несколько стадий от встречи с бойцами Карпенко до первого боя. Главное — ощущение необычности, фантастичности происходящего. Все обманывает ожидания. Должен появиться нач. штаба отряда — входит некто, совершенно не отвечающий нашим представлениям об этом. Это ощущение «непривычности» необходимо создать на сцене. Карпенко и его бойцам неясно, что делать дальше — быть ли партизанами, прорываться ли к своей части? Им страшно, так как они должны решиться на нечто новое, не предусмотренное никакими уставами и приказами. Они немножко Робинзоны. Ими движет отчасти азарт и любопытство. Они дилетанты немного. По делам своим это регулярная армия, но по быту и укладу отличается от нее. Дилетанты всегда освежают и обновляют дело. Так бывает и в театре.

Вторая черта отряда — талантливость всех его бойцов. Чтобы понять, почему и как они стали партизанами, надо идти не от таких само собой разумеющихся качеств, как храбрость, долг, патриотизм, а искать необычность, первозданность, азарт.

В работе надо идти от какого-то личного, своего ощущения, искать аналогий. В своем, пусть узком мире. Затем обобщать их, укрупнять и находить дорогу к большим проблемам.

#### 4 января. Читают первый акт

А. М. Лобанов. Первое появление Ковпака в пьесе несколько нарочито, «по щучьему велению». На самом деле его надо подготовить… Вначале нужно искать: 1) Ощущение окружения. Они давно в лесу, голодные, исхудавшие, озябшие, как загнанные звери. Страх и растерянность. 2) Разногласия — что делать дальше: стать партизанами или идти на прорыв…

Ю. Т. Черноволенко[[64]](#footnote-48). Как быть с украинизмами? Надо ли искать портретность?..

А. М. Лобанов. Акцент необходим не как театральщина, а для нахождения нужного сценического образа, общей поэтической атмосферы. Известное портретное сходство необходимо, но нужно лишь приблизительное соответствие.

{88} Встреча с Ковпаком должна быть очень напряженной. Мне привелось однажды видеть, как милиционеры захватили опасного бандита и боялись его не меньше, чем он их. Так и здесь. Кто он, этот старик? А вдруг приведет в гестапо? Ковпак чувствует себя как укротитель в клетке с тиграми. Вся сцена идет на нарастающем напряжении до появления Мотри.

#### 10 января. Читают первый акт

А. М. Лобанов. Первый эпизод — тревожное прослушивание. Где-то за лесом бухают выстрелы. Прислушиваются к ним, как к чему-то родному. Это последняя связь с армией, они боятся порвать эту тонкую нить, соединяющую их с «большой землей»…

Эпизод с Ковпаком. Сейчас у всех тон опытных убийц. «Снимай шубу». А тут сами боятся, подобно грабителю, впервые вышедшему «на дело», который, схватив за воротник, шепчет испуганно: «скидывай»… а потом, перекрестившись: «ну, слава богу, ограбил».

Черт знает, кто стоит за этим стариком. В глазах у всех тревога, страх, ненависть, у кого-то трясутся руки. Словно змею поймали — вдруг ужалит. Гиперболическая боязнь окружения: даже один человек может окружить.

Контраст с напускным спокойствием Ковпака. Он острит, они не принимают. Худые, голодные волки. Задача их — бесшумно убить.

А тут еще легенды о гестапо. Может, он изо рта стреляет. Змея, явная змея… Все суют Карпенко свои пистолеты, не рискуя стрелять сами. Не верят, что это Ковпак, командир отряда. Ведь это значит жизнь поверить. А время страшное, злое…

… О матери Мотри. Она еще не старуха, тетка, да еще болтливая. Не играть хороших людей. Все со своими страстями, скверными чертами характера. У нее нет пиетета перед партизанами. Завидует солдатке, про всех говорит плохо. Важно, чтобы была боевой, а не хорошей. Они постепенно станут «людьми с чистой совестью». Отрицательных персонажей в пьесе нет, следовательно, надо искать отрицательное (бытовое) в каждом. Без этого жизнь образа в спектакле невозможна. Важны не хорошие, а боевые (из одних хороших людей театр не создашь, необходимы талантливые актеры). Побеждают умные, смелые, талантливые.

Беседу с сапером[[65]](#footnote-49) Ковпак ведет осторожно — «обработка ценного специалиста». Переманивает игрока: «зачем ты свой талант в землю зарываешь?» Здесь проявляется его умение играть в шашки. Сапер разъярен. Подняли ночью с постели, поволокли. В дождь, по дороге «разъяснили» (то есть, съездили по физиономии), а тут еще спекулянтом называют. Карпенко доволен: забавное похищение. На сапера все смотрят с удивлением: минер, танки, и вдруг такой «цыпленок».

В ответе сапера «я есть партизан-одиночка» — обида; подтекст: «а меня по морде». Сапер — нахал. За это его, «лядащенького», {89} солдатка держит. И с минами обращается нахально, фокусничает, аж местные удивляются…

#### 11 января

А. М. Лобанов. Ковпак сидит у костра, в мадьярской шубе, похожий на кондора: с голой шеей и лысой головой.

Ковпак слова «с командиром говоришь» — произносит с обидой — понимает, что внешние данные — на ефрейтора.

Как в театре: «Кто у вас тут Гамлет?» Некто щуплый, тонким голоском отвечает: «Я». «Вы?!» Обиделся: «Вам, видно, рост и голос трубный подавай».

С. Х. Гушанский[[66]](#footnote-50). Базыма не имеет личных качеств. Характерность в эту роль можно лишь привнести извне.

А. М. Лобанов. Мне непонятны недоумения Гушанского и других. Все роли в этой пьесе требуют огромного творческого привнесения. Здесь нет обычного сквозного действия классических пьес.

В современных пьесах почти нет ролей, играющих «за себя». Все роли надо переводить на «жизнь».

Хотелось бы, чтобы все увлекались и влюблялись в пьесу, тогда, может быть, что-то найдется; не надо сразу становиться в конфликт с ролью. Надо любить роль за то, что в ней есть, а не отыскивать, чего нет. Критиковать можно по-разному; любя человека, можно поправить ему прическу и шепнуть: «переодень галстук» или при всех — «бр‑р‑р‑р, какой галстук»…

#### 14 января. Картина пятая. «Буза» в третьей роте. Решение убить комиссара

А. М. Лобанов. В этой сцене возможен штамп перековки. Пришел укротитель, и сразу вместо тигров — дюжина котят. Излишняя сентиментальность. Другая опасность — представить Руднева ловким администратором, совершающим «душевную карательную экспедицию» и рассказом о тюрьме, о том, как он сам в 1937 году сидел, вызывающим умиление у третьей роты.

Для Руднева — сообщение о намерении убить его перевертывает что-то в нем. Он сроднился за это время с отрядом и идет к третьей роте, движимый не разумом, а сердцем, зная, чем кончится эта история. Можно дать это как поступок умного руководителя, но мне более импонирует как поступок человека. Лучший агитатор тот, который не рассчитывает. Направляясь к третьей роте, Руднев вовсе не повторяет про себя описание своего ареста 1937 года. Руднев ищет путь к сердцу людей. Его бунт не озлобил, а взволновал.

И. И. Соловев[[67]](#footnote-51). Непонятно, почему он снял оружие? В этом есть какая-то поза.

{90} А. М. Лобанов. Если Руднев снимает оружие, чтобы его не убили, — неверно. Снимает оружие, боясь застрелить кого-нибудь. Это не уловка — «пойду босиком — больше подадут».

#### 17 января

А. М. Лобанов. Первая и вторая части очень отличны друг от друга. Первый и второй акт — заброшенность, формирование отряда, сомнения. Это до возвращения Ковпака от Сталина со спецзаданием. А потом — бешеный ритм, целеустремленность. Люди осмыслили важность своего дела, стали увереннее. Вся страсть партизан сводится к кратчайшему выполнению задания — отсюда такой темперамент во всем. Их признали, они поднялись в собственных глазах. Отсюда воля к победе, оптимизм, вера в победу.

Начало — рассвет, кучи осенних листьев, зарывшись в них, сидят окруженцы. Вылезают заросшие, худые, отряхивают мокрые листья. Безнадежность — то ли убьют, то ли с голоду умрешь. А в финале — легенда о сорокатысячной армии. Сквозное действие — нарастание партизанской лавины, как снежный ком. В первой части есть момент, когда отряд гибнет. Полный пессимизм — надо давать занавес. Превозмогли, пошли. Потом в критический момент — Ковпак летит в Москву. Нервная сцена ожидания: может быть, все ни к чему. Приказ Сталина — и все завертелось, непрерывное нарастание. Такой ритмический рисунок очень важен.

Люди не привыкли к лесу, к комарам, к корням, спотыкаются. Отвыкли от природы. А к финалу освоили. Ходят как дома, как Робинзон Крузо. Прошло несколько месяцев, привыкли, поняли лисий язык, полюбили запах хвои и прелого листа. Поняли дуб — мой двоюродный брат. Бессознательное опоэтизирование своего состояния.

Это временный атавизм. Физически окрепли, загорели. Ощущение жизни немного первобытной.

Общественно-политическая линия дана в тексте очень ярко. Она, безусловно, определит спектакль. Но необходимо искать какие-то жизненные приспособления, без этого нечего играть. Так в первых сценах — акклиматизирование, а не приказы и директивы. Привезли кенгуру — живет, но приплода нет, какие приказы по зоосаду ни отдавай. Через три года — приплод — акклиматизировалась. Так и здесь.

Необходимо искать в первом акте:

1) ритмический рисунок,

2) биологическое ощущение себя в природе.

Ощущать каждый миллиметр своего поведения. Нет светофора, трамваев, столовых — вкус ягод, от которых уже тошнит, мокро, ноги свинцовые от воды, не мылись давно, обросли, глаза воспаленные, все уже безразлично. Ощущение осени. Декорации не только для зрителей, но и для актеров. Если осень — запах прелых листьев, холодное, голубое небо, если весна — темное небо, тяжелые звезды, висят над головой. В городе работаешь с 10 до 4, смотришь под ноги и на часы и не замечаешь, какое небо. Вдруг {91} поняли — вон оно какое… Потрогал мох — у жены горжетка была такая. Это не то, о чем говорят вслух, а то, о чем думают по ночам, перед сном. Квадратными, неуклюжими мыслями думают о близких, обо всем дурном, что сделали в жизни, думают о счастье, о смерти, о том, что, вернувшись, будут лучше, добрее. Жизнь протекает не от боя до боя. Между боями — вот о чем надо думать. И что показывать.

У Вершигоры так пьеса и написана. Подготовка и результаты, а не самый бой.

… За что умирают Колька, сапер? Одними словами о героизме не отделаешься. Здесь огромная любовь к той жизни (конкретность), которой они живут.

Это будет поэтическое осмысление жизни и действительности. Если автор, актер, режиссер — художник, оно присутствует в его произведении. Цинического театра быть не может. Это и не нужно. Люди идут в театр для искоренения в себе цинического начала, а не для приобретения его. И этот спектакль, как и «Бешеные деньги», «Укрощение укротителя», «Старые друзья», если он будет поэтичным, будет спектаклем Театра Ермоловой.

#### 24 января. Картина третья. «В рейд»

А. М. Лобанов. Базыма понимает, что дело очень плохо — отряд погиб. Выкинуть слово «чудак» о Ковпаке. Меньше всего надо определять характер персонажей — «дурак», «чудак» и прочее. После этого играть трудно.

… Ругаются. Ругань не краска сама по себе — это предельное выражение темперамента у малокультурного человека. Следовательно, для выражения этого надо доводить до кипения цензурный текст. Не заменять руганью темперамент, а наоборот.

#### 28 января. Картина шестая. Сцена ревности Мотри и Катюши

А. М. Лобанов *(О. В. Николаевой[[68]](#footnote-52))*. Слова ничего не определяют, текст сам по себе не имеет цвета. Ваша задача — дать Мотре отпор. Она вам мешает работать. Например, если уборщица во время репетиции начнет прибирать стол и сбросит пьесу, как вы поступите?

О. В. Николаева. А если уборщица нервничает, плачет, — вы не выгоните ее, а постараетесь узнать, в чем дело?

А. М. Лобанов. Безусловно выгоню. Важно не ее психологическое состояние, а то, что она мешает работать.

#### 31 января. Картина вторая. Привод сапера

А. М. Лобанов. В сапере, главное, найти глаза — смелые, холодные, светлые, озорные и наивные (напоминают глаза Долохова), — {92} словно взятые напрокат у другого человека. Сам он — лядащенький, заурядный, а откроет глаза, сразу видно — талант, гений. Может тут же «заминировать» Ковпака и «разминировать» Руднева. Отряд — собрание талантливых людей. Потенциально их деятельность так же талантлива, как соната Бетховена или полонез Шопена, хотя после них ничего не останется.

Ковпак не ожидал ни такого «замухрышистого вида», ни глаз таких. Смотрит с любопытством, стараясь проникнуть в душу.

Когда Ковпак говорит о Чапаеве, у него рефлекторное, стереотипное движение. Нужно найти два‑три таких характерных жеста (как у Головы в «Майской ночи», при упоминании об императрице). Черноволенко — подумать о параллели с историческими народными вождями — Пугачевым, Разиным и др. Самовозвеличивание. Регалий у него нет — их надо компенсировать. Сапер раскусил Ковпака. На реплику о Чапаеве внутренне улыбается. Понимает и силу и слабость его. Полноценное общение разных людей. Они разгадали друг друга. Нужно думать на сцене, а не быть чрезмерно наивными. Не отнимайте у себя на сцене того, что есть в жизни, — наблюдательности. Я мечтаю о мыслящем актере.

В. Г. Комиссаржевский. Саперу показалось, что здесь интересно…

А. М. Лобанов. Правильно. Ему понравился лес, сосны, Ковпак. Пришел наниматься за 1000, предложили 675 — согласился. Солдатки, правда, не будет, но все равно — нравится. Пленила романтика. Может быть, он в свободное время Майн-Рида у солдатки на чердаке читает.

У Ковпака — «полюбился мне этот парень». Он как антиквар, как библиофил: поставил сапера на полку и любуется.

#### 5 февраля. Картина первая

А. М. Лобанов. У Мессерер[[69]](#footnote-53) в рассказе о сапере абсолютное несоответствие заданию. Вы играете глазами, бровями, всем, чем не нужно. Это фальшь.

Е. М. Мессерер. Вы же сами хотели, чтобы я играла стерву.

А. М. Лобанов. Нет, я хочу сначала правду, а потом стерву.

#### 11 февраля. Картина вторая. Приход связной

А. М. Лобанов. У Звягиной[[70]](#footnote-54) разрыв между физическим состоянием в паузах и во время реплик. В паузах — усталость, изможденность, а текст идет слишком живо. Должно быть и в словах то же ощущение безразличия: устала, вымокла. Надо, чтобы они думали — либо расскажет, либо в обморок упадет.

Л. И. Звягина. Мне мешает кружка, которую я, согласно мизансцене, бросаю.

{93} А. М. Лобанов. Должен быть какой-то внезапный толчок, чтобы вы проснулись, только надо не бросать, а ронять кружку. Можно и другое приспособление. При уходе надо дать ощущение того, что скользко, грязно. Этого можно достичь путем осторожной ходьбы. *(Показывает.)* Вся роль зависит от правильного физического состояния и от фантазии, которую вы в это вложите. Сейчас вы играете одним пальцем, а надо десятью. Надо искать приспособления. Например, греть пальцы о кружку, ощупывать мокрый сарафан. Жалоба у нее не в словах, а в физическом самочувствии…

#### 4 марта. Картина вторая. Руднев и Ковпак

А. М. Лобанов. У Руднева и Ковпака в шалаше как бы игра в шахматы. Главное — думать на сцене, нести мысль. Вначале — хранить угрюмое молчание, у них полное сознание своего одиночества.

*(Пробуют.)*

А. М. Лобанов. Эта картина — контраст к первой сцене. Там шум, движение, здесь две фигуры, напряженно склонившиеся над шахматной доской. Неважно, что говорят, важно, что думают. Молчание, острое и многозначительное. А думают об одном: как выиграть первый бой. Заголовок сцены — «Объединение отрядов»[[71]](#footnote-55). Оба заволновались. Нужно, чтобы в зале возникло ощущение исторического события.

Соловьеву предлагать объединение страстно, открыто, отказываясь от всего. Это — завязка дружбы. Дать ощущение величия решения Руднева — отказ от своих личных больших страстей. Ковпак это понимает, сам становится чище. С этой сцены начинаются «люди с чистой совестью»…

*(Повторяют.)*

А. М. Лобанов. Сцена должна быть статична, но наполнена внутренним действием.

#### 6 марта. Картина третья. «В рейд»

В. Г. Комиссаржевский. Эта сцена должна идти весело, бравурно. У Руднева в дневнике буквально через строчку запись: «золотые у нас люди». Пусть шутят, смеются, а рядом раненые.

А. М. Лобанов. Если играть прямо веселье — это не оптимизм, а неправда. Здесь нужно начать с одного, а кончить другим. Мудрый поднимает не настроение, а физические силы. Клятва не определяет физического состояния. Начало картины — «мертвый час», который переходит в «подъем». «11 часов продолжается бой» только тогда прозвучит у Руднева, если перед ним будет армия вымотанная, усталая, так что рукой пошевелить трудно. И любовь к вождю, Ковпаку, которому дарят шубу, дойдет не из мажорной сцены (нетрудно подать пятнадцать рублей, когда у тебя миллион, {94} а из двадцати рублей отдать пятнадцать — это уже свое отдать), а из сцены полного изнеможения. Отсюда построение мизансцены: все лежат в нелепых позах, как упали. Нет сил повернуться. Нужно сначала обмануть зрителя: как трупы на поле боя *(показывает)*. И Руднев, чтобы поднять физическое состояние, говорит: «Лучше всех сражалась третья рота». Когда закашлялся по-стариковски Ковпак, несколько голов приподнялись — чужое превозмогло свое. Суть сцены в том, что было тяжко, но превозмогли. Важно показать не людей, которые могут не есть и не спать — это роботы, автоматы, а людей, которые могут мало есть и мало спать…

#### 11 марта. Картина шестая. Возвращение Ковпака из Москвы

А. М. Лобанов. Нужно стремиться сделать близкими, опоэтизировать военные материалы, как это было с производственными в «Далеко от Сталинграда». Тол не только для того, чтобы взрывать, грим не только, чтобы гримироваться. Это эстетическая, самоцельная любовь: купит семь банок грима — на две жизни актерских хватит, а он еще ищет…

#### 12 марта. Картина шестая

А. М. Лобанов. Эта пьеса массовая и потому не терпит штампованных театральных реакций. Хорошо у вас получилось в одной из предыдущих сцен: все отсмеялись, и еще какие-то индивидуальные, оставшиеся голоса «ха‑ха, ха‑ха». Не выдавать пайком на всех сразу.

*(Пробуют.)*

А. М. Лобанов. Здесь за весельем нельзя забывать настоящего дела, огромной тоски по разоренной стране. На реплике: «жаба немцам цыцки даст» — все смеются, а Ковпак говорит это с ненавистью и грустью. Лирическая тема не должна забываться за лихостью. Здесь есть такой же кусок, как у Мотри («мать немцы повесили»). За лирику, за поэзию бьются, а не за сытую жизнь…

«А ну, слухайте» — все усаживаются вокруг Ковпака. Конец сцены Ковпаку проводить хитро, чтобы поняли: обмануть врага — практическая необходимость, а не абстрактная цель, чтобы шелест пошел по Украине…

#### 19 марта. Беседа

А. М. Лобанов. Актеры еще не живут на сцене, а пьеса требует настоящей жизни. Классика прощает игру, но в современных пьесах необходима жизнь. Каждый образ нужно переводить на себя, но жить в образе, а не напяливать его.

Я, например, вижу, что страх Беспалова[[72]](#footnote-56) перед танками — {95} взят напрокат. Пусть это страх, подходящий для образа Намалеванного. Но это не страх самого Беспалова, который хотелось бы ощутить. *(Федотову[[73]](#footnote-57))*. Если бы вы попали в окружение, то, право, говорили бы и вели себя не совсем так, как ваш герой. То, что вы делаете в первой сцене, квалифицированно, совсем не плохо профессионально, но у вас нет своего желания выйти из окружения. Вы все сейчас находитесь в какой-то средней стадии: вы уже не представляете и еще не живете. От этого идет пустота образов. Спектакль можно выпустить и так, но это будет банальный спектакль. Для того чтобы он был настоящий, нужна подлинная жизнь в образе. Правда, пока очень много времени и внимания уходило на мизансценировку, но актерам уже пора серьезно начать проверять себя.

А. Г. Васильев в сцене кашля Коренева играет этюд «коклюш у детей». Нужно убрать кашель, найти другое приспособление. Беспалову пора понять характер героя (Намалеванный трус и злой) и злиться и трусить вместе с ним, а то получается: «Намалеванный плохой, а я, Беспалов, — хороший».

Пьеса очень трудна драматургически, она не напоминает тех пьес, которые мы играли раньше.

Сцены здесь самые разнообразные, выигрышные и невыигрышные. К последним, например, принадлежит разговор Руднева и Ковпака. Этот разговор идет невероятно скучно. Мы вам поможем создать внешнее оформление: шалаш, дождь, костер — все это будет помогать приему сцены, но основное в ней, конечно, игра актеров. Нужно понять важность этой сцены и найти в себе одержимость и озабоченность. Во всей пьесе нужно усилить конфликты. Очень шаблонно проходят массовые сцены, особенно финал второй картины. Здесь обычная экзотика партизанщины: костры, песни и т. д. Все это применялось уже десятки раз. Нужно искать новое: например, песни не нужно петь старательно и основательно, а искать и в песне характер героя. Эти сцены ни в коем случае нельзя затягивать, их нужно внезапно обрывать.

Итак, подвожу итоги.

Наши слабые места: 1) Игра актеров. Всем, от исполнителей ведущих ролей до участников массовок, пора начать жить на сцене. 2) Наличие в спектакле скучных дидактических сцен. Режиссерски мы сделаем все возможное. Но главное — опять-таки актеры. 3) Массовые сцены, в которых необходимо изжить банальность и дешевку.

Рисунок, мизансцены первого, второго и третьего актов намечены. Пора обживать их, до премьеры уже недалеко.

#### 28 марта. Картина вторая

А. М. Лобанов. Руднев чрезмерно спокоен. Здесь должны чувствоваться трудности — напряженная работа мысли. Ищет выход {96} из западни. Мы потому так бьемся над этой картиной, что она пока дает неправильное ощущение — спокойствия, отдыха в шалаше. Но шалаш бывает не только охотничий. Был ведь шалаш Ленина на станции Разлив, где решались судьбы Октябрьского восстания, где были споры, острая работа мысли. Здесь получилась не совсем удачная мизансцена. Сидение на месте нас слишком успокаивает. Напрасно Соловьев сидит нога на ногу. Это дает ощущение какой-то беспечности. Мне хотелось бы увидеть озабоченное, даже расстроенное лицо Руднева.

*(Репетируют.)*

А. М. Лобанов. Реплика Ковпака: «А будем бить, обязательно будем…» — не к Рудневу и тем более не к публике, а ответ самому себе. Улыбочки ковпаковской, умиротворяющей, здесь не нужно. Не забывайте о сквозном действии: выиграть первый бой. Хотения у обоих мало. Вы «маракуете», как говорится у Верши-горы, а здесь надо делать судорожные попытки вырваться из петли.

*(Репетируют.)*

Ю. Т. Черноволенко. А может быть, действие сцены в том, что Ковпак — мажор, а Руднев — минор?

А. М. Лобанов. Разность состояния должна объясняться разностью образов, а не тем, что один в миноре, а другой в мажоре. Надо найти темперамент сцены. Сейчас она рационалистична, а должна быть эмоциональной.

*(Репетируют.)*

И. И. Соловьев. Мне кажется, что они друг друга наталкивают на одну и ту же мысль.

А. М. Лобанов. Мне как раз претит такой меркантилизм. Собрались два купца за чайником и хитро поглядывают друг на друга. Меня увлекает романтика. Если они пришли с заранее принятым решением, то нечего играть, надо сначала играть колебания, а решение в конце.

*(Репетируют.)*

А. М. Лобанов. Вот сейчас хорошо. Двое сидят, напряженно мыслят. Мы как бы попадаем на середину разговора. Вот Ковпак хлопнул себя по коленке. Реплики нервные.

Вот вам еще «манок»: двадцать пять лет на сцене, а за десять репетиций не можем сделать эпизод. Раздражение, злоба на себя, подумать только: друг друга чуть не постреляли.

*(Репетируют.)*

А. М. Лобанов. Сейчас мысль сцены стала яснее. У Ковпака реплика: «Выиграть бой, хоть маленький, хоть с какой-нибудь паршивой полицией» — вроде «тридцатку бы сейчас», а вот нет нигде — все карманы вывернул. «Смешно и печально». Пятьдесят пять лет человеку, а нигде тридцатки не завалялось, и вдруг — эврика! — слова Руднева: «объединиться нужно». В пылу забыл, что сам об этом думал, — находка. Будто случайно опустил палец в жилетный карман, а там тридцатка и лежит.

*(Репетируют.)*

{97} А. М. Лобанов. У Черноволенко сейчас опять проскользнул купец третьей гильдии — хитринка. А здесь нужна страсть, горящие глаза. У Ковпака дух захватило. Размышления будут потом. Талант есть, а «играть» негде. А тут Руднев — «возьми мой зал и декорации». — «Сколько платить?» — «Бесплатно».

*(Репетируют.)*

А. М. Лобанов. Ковпак считает Руднева образованнее и умнее себя, но никому этого не говорит. А сейчас он влюбленно смотрит на него, ловит каждое слово. Вспомните Топоркова в роли Оргона. Даже на цитату из Клаузевица реагирует добродушно. Как, например, видя хорошую карикатуру на себя, невольно улыбается: «талантливо, черт побери!»

*(Пробуют.)*

А. М. Лобанов. Мы играем в этой пьесе смешных, грубых, печальных, веселых. Но часто забываем о зерне — «люди с чистой совестью». В спектакле должен быть ряд мест, где эта мысль идет крупным планом. Ковпак потрясен самоотверженностью Руднева. Здесь оба они вырастают, становятся «людьми с чистой совестью».

И. И. Соловьев. Шалаш сковывает. Мне хочется выйти на авансцену.

А. М. Лобанов. Пожалуйста, ищите удобного для себя положения на сцене.

*(Пробуют. И. И. Соловьев нервно ходит у шалаша.)*

И. И. Соловьев. Я не могу найти стержень этой сцены.

А. М. Лобанов. Потому что вы ничего не ломаете в себе, не преодолеваете обиду за то, что в армию не взяли и пришлось пойти в партизаны, да еще на вторые роли. Вы не показываете формирования Руднева, как личности. Чтобы найти золотые крупицы чистой совести, надо промыть тонны песку.

Рассказ матери Мотри так идти не может. Это — аттракцион, снимающий напряжение всей сцены. Нужен не жанровый рассказ, а сообщение о сапере в экономных, скупых словах. А сейчас Ковпак и Руднев слушают, как баба ноет, и заглушается идея — создание отряда, первого боя. Получается не вкрапление жанрового куска, а самоцельный рассказ…

#### 29 марта. Картина четвертая

А. М. Лобанов. Сейчас наш основной недостаток — недооценка ситуаций. Здесь нужно жить, а не играть, иначе выйдет банальный пейзанский спектакль «из колхозной жизни». То, что мы сейчас делаем, — игра, дурная театральщина, а в этой пьесе — не в пример многим — богатство жизненного материала. Его нужно уметь найти и вскрыть. В предыдущие спектакли мы сами многое привносили, а здесь можем многое получить…

#### Картина пятая. «Буза» в третьей роте

А. М. Лобанов. Мне не нравится спокойствие Соловьева. Руднев не должен быть здесь картинно героичен. Он болен, тянется {98} к печке, кутается в шинель, оскорблен. Столько вложил в третью роту, и вот результат. Огромная ненависть и в то же время любовь к третьей роте обуревают сейчас Руднева. Фигура должна быть несколько странной, может быть потому, что он болен. В хладнокровии есть что-то банальное. На сцене ведь не убивают. Здесь не нужен «бравый генерал Скобелев». Интереснее сыграть внутреннюю потрясенность. Я не боюсь вспомнить здесь Достоевского, в смысле обнажения психики. Эта сцена должна быть страшной — так же как с Митрохой. Кроме того, это конец второго акта, который определяет успех спектакля…

*(Карпенко и его бойцам.)* Рудневу отвечать резко. Подтекст: «Что мы лицемерим, сам знаешь…» Руднев: «Сейчас оно (оружие) мне ни к чему» — фраза патетическая. Говорить сквозь сжатые зубы, таскать фразы, почти скандировать. Характер стаккато, лающий. Тогда создается особый лихорадочный ритм. Хмелев мог бы сыграть Руднева. Это его план, его темперамент. Подумайте об этом.

#### 2 апреля. Картина вторая. Руднев и Ковпак

А. М. Лобанов. Пока наиболее слабо идет у нас сцена в шалаше. Придется посвятить ей несколько репетиций.

*(Репетируют сцену Руднева и Ковпака.)*

А. М. Лобанов. Эту сцену играйте грубее. Вы не в кабинете, а в шалаше. У вас должно быть беспокойство, тревога в глазах, в поведении. И в то же время огромное упрямство — «непокоренные»…

Ю. Т. Черноволенко. У нас был вариант, что Руднев здесь пессимистичнее, чем Ковпак.

А. М. Лобанов. Не то слово — сосредоточен. Иначе не было бы отряда. Руднев раздражен. И Соловьеву нужно искать причину раздражения: немцы, ребята «наваливаются на еду», отсюда — «жрут, как жуки».

*(Пробуют дважды.)*

А. М. Лобанов. А не попробовать бы Рудневу играть здесь с юмором? На подтексте: глупо и досадно, вот и в шалаш забрались, по лесу бродим, как в военной игре *(показывает.)*

*(Пробуют.)*

И. И. Соловьев. Это правильно. Это мне помогает. Но юмор должен быть мрачноватый.

А. М. Лобанов. Конечно, только свои реплики давайте активнее. О «мелочном самолюбии» — не нотация. Именно оно и мешает стать «людьми с чистой совестью». Надо говорить с большой заинтересованностью. Нужно найти «зычность сцены».

#### 5 апреля. Картина вторая

А. М. Лобанов. Главная трудность — сцена Базымы — Руднева — Ковпака, наблюдающих за боем. Бой на сцене сыграть {99} нельзя. Но вы должны так трепетно наблюдать за происходящим за кулисами, чтобы волнение передавалось в зрительный зал. Вы в ажиотаже, победа неожиданная, и реакция должна быть необычная. Здесь происходит крутой поворот на 90 градусов в психологии. Резче контрасты — волнение и ликование.

#### 8 апреля. Картина шестая

А. М. Лобанов. Орданской[[74]](#footnote-58) нельзя забывать, что эта сцена комедийная. Она так и должна восприниматься из зрительного зала.

Л. Р. Орданская. Мне все равно, как зрители будут принимать эту сцену. Я должна играть на полную мощность.

А. М. Лобанов. Неверно. В комедии слезы другие. Если бы Отелло в конце концов не задушил Дездемону, а выяснилось бы, что Яго пошутил, то надо было бы играть иначе. От вашего крика вы становитесь неприятной зрителю. Есть ревность комедийная — здесь это так, а есть драматическая. Вы знаете, что писал Вахтангов об игре в предчувствии юмора и в предчувствии драмы? Зритель знает, что вы неправы, и если переиграть, то вы окажетесь в глупом положении или Катюше не поверят, что ничего не было.

#### 14 мая. Обсуждение спектакля

А. М. Лобанов. Вершигора видит Ковпака, как товарищ, а товарищ никогда не видит величия другого. Разве Охлопков понимает значение Завадского? Здесь мы должны делать упор на значительности.

Руднева мы в поисках серьезного немного замрачнили. Нужно сделать, чтобы зритель его полюбил, а то его все время уважают. Не нужно ходить сфинксом три акта, будьте больше военным, а не философом. Вы как-то не подпускаете к себе других, в этом трагедия многих талантливых людей, они как-то не могут слиться «с массой». У вас так много мыслей и мировых проблем, что никто не решится пригласить в пивную. Без победы вашей и Черноволенко не может быть спектакля. Этот спектакль — самый сложный спектакль у нас за последние годы, почти неразрешимый в наших технических условиях. Но все задумано правильно, «вложено много труда и хочется продать дороже»…

## В. А. Храмов «Дядя Ваня» А. П. Чехова[[75]](#endnote-19) Из записей репетиций. 1952 г.

3 марта — начало репетиций Лобанова. Кабинет Андрея Михайловича. Большое окно, почти совсем закрытое стеной соседнего дома, но солнце сверху все-таки проникает сюда. В кабинете собрались {100} актеры, получившие роли в чеховской пьесе. Андрей Михайлович торжественный, праздничный, по-своему изящный, начинает беседу.

— О чем же эта пьеса — «Дядя Ваня»? Я думаю, что «Дядя Ваня» — пьеса о талантливых русских людях, об их судьбах, об их надеждах и их борьбе. Дядя Ваня, Астров, Соня — ведь это золотой фонд русского характера!

Что для Чехова необыкновенно важно было в человеке? Для Чехова очень важно отношение его героя к труду. Ему нравилось в людях умение видеть перспективу своего труда…

Андрей Михайлович говорит об эпохе:

— Это Александр III, Победоносцев.

Победоносцев над Россией  
Простер совиные крыла…

Приглядитесь, прислушайтесь к атмосфере пьесы! Конец второго акта — все нельзя. Ночь. Спит барин… и страна. Спит и Александр III, страдающий водянкой. Но это напряженный, тревожный сон. Все нельзя, но зреет протест. Не забывайте о выстреле в третьем акте. Первый и второй акт — предчувствие этого выстрела. В первых актах душно. Духота жизни. А четвертый акт — после выстрела пахнет порохом. Прошло всего три часа после выстрела.

Между прочим, понимаем ли мы по-настоящему, что там происходило в имении Войницких? Часто ли мы в обыденной жизни слышим выстрелы? Часто ли стреляем сами? А у Чехова стреляют почти в каждой пьесе. Выстрел — это бунт! Вафля, и тот взбунтовался…

Кто-то спрашивает:

— Андрей Михайлович, а как играть талант?

— Талант — это большой темперамент, — мгновенно отвечает Лобанов.

Спросивший удовлетворенно кивает головой. Лобанов продолжает.

— Да, но темперамент, соответственно выраженный. И не внешние, поверхностные его признаки. Артистический темперамент — это не выпученные глаза, не вздувшиеся вены, а свежесть, точность и выразительнейшая неожиданность образа.

Лобанов берется за книгу.

— В этой пьесе две группы противостоят друг другу особенно отчетливо: дядя Ваня — добрая мысль, Соня — сердце, способность любить, прощать, Астров — воля и характер, а против них — Серебряков. Серебряковы — лобастые, волосатые умники. Внешняя импозантность, может быть, единственное их содержание. Доверчивые дяди Вани ошибаются, принимая лысины за лбы.

#### 11 марта

— Какое впечатление должен произвести наш спектакль? Это очень важно. Речь идет и о режиссерской трактовке и об актерских устремлениях. Прежде всего — разница, непохожесть времен. 900‑е годы и наше время. О. Л. Книппер, пишет в письмах об истериках {101} в зрительном зале, она пишет об этом, естественно гордясь, радуясь такому приему спектакля, хотя и слегка скрывает эту радость интонацией удивления.

А похвалят ли нас, если у входа в театр должна будет дежурить во время спектакля «Скорая помощь»?

Андрей Михайлович глядит на нас, улыбаясь, и мы понимаем, что «Скорая помощь» — не самая лучшая рецензия на спектакль.

— Я думаю, что истерики в зале нам не нужны. Наш герой — человек, умеющий мужественно превозмогать страдания, бороться и побеждать. Мы должны вызывать не сострадание и жалость, а уважение к образу действий героев. Мы воспеваем мужество, страстность, труд!

— А вот Серебряков. Его влияние на дядю Ваню, суть этого явления? Подоплека отношений дяди Вани и Серебрякова для меня пока трудный вопрос. Будем искать корни в 90‑х годах? Конечно, но не только. Чем жил дядя Ваня? Кем представлялся ему Серебряков? Серебряков — учитель жизни, руководитель мысли.

Драма Войницкого не личная, не только личная, драма Войницкого — драма общественная.

Выстрел в третьем действии у меня рождает ассоциации с «9‑м января», после выстрела ясно обнаруживаются сдвиги в сознании действующих лиц. Очень важно, что дядя Ваня говорит о себе: «Я был светлой личностью, от которой никому не было светло». Мы должны точно ответить, в чем конкретно обвиняет себя дядя Ваня, куда он двинется…

Астрову 36 – 37 лет. В каком направлении развивается его мысль? О чем и как он говорит? Четвертый акт — это новые мысли. Астров — человек мыслящий. Чехов понимал, что мыслить на сцене — значит, действовать…

Серебряков будет долго жить, до-олго. Вот интересно, зачем ему Батюшков? Какая у него была кафедра? Почему ушел в отставку? *(Мне.)* Вы, Володя, поинтересуйтесь Батюшковым, да не одним, а двумя, был еще один Батюшков, современник Чехова. А заодно составьте для нас календарь, нечто вроде календаря, для каждого акта.

И снова исполнителям роли Серебрякова:

— А в университетах было тяжело, именно тогда. Действовало «временное правило»: студентов, замеченных в беспорядках, сдавали в солдаты.

#### 13 марта

Андрей Михайлович пригласил оформлять спектакль художника Андрея Дмитриевича Гончарова. Гончаров изредка работает в театре, он более известен как график.

Лобанов так объяснял выбор художника:

— Режиссер фантазирует, представляет себе место действия, разумеется, лучше всего, если он представляет его себе не театрально, а жизненно, так сказать, натурально. А затем приходит {102} театральный художник, приносит эскиз и… все обратно в «колею» — старые планировки, крепкие, профессиональные, но «в колею». Поэтому я пригласил Андрея Дмитриевича Гончарова.

Когда я думаю о доме Войницких, у меня возникают ассоциации с помещениями студий, в которых я учился в молодые свои годы. Это было в Москве, в самом начале 20‑х годов. Студии — это почти всегда брошенные кем-то особняки. Большие комнаты, в этих комнатах печи. Мы ломали заборы, тащили в студию все, что горело, но натопить эти громадные помещения не могли, это было невозможно. Вот мне представляется — в больших комнатах Войницких приноравливаются жить приезжие. А в четвертом акте комната дяди Вани, здесь уют, устройство, демократичность. Зато второй и третий акты — все как-то не устроено, сквозняки. Ведь дом был некоторое время нежилой. Но это ни в коем случае не грязь, не неряшливость. Нужно в этой неустроенности найти настроение, найти поэзию, тоскливость в этой заброшенности.

Серебрякова же, конечно, тянет в Финляндию, в комфорт. Тут Серебрякову плохо, в первый же день его укусил комар, через неделю схватил насморк…

В этом имении, наверное, растут цветы, много цветов. В первом акте — сирень, во втором — жасмин, в третьем — розы.

Очень важное пятно в декорации — костюм, вернее, цветовые сочетания, соотношения декорации и костюма. Это умел делать В. В. Дмитриев. Но вообще этому уделяется крайне мало внимания, и только на генеральной спохватываются: сошлись три актера, и все трое в черном!

Я думаю, в первом акте должно возникнуть сочетание белой сирени, черного платья и чего-то красного…

В этом доме, в одной из комнат, висит люстра, огромная, хрустальная, блестящая, дорогая, декоративная, а горит настольная лампочка.

Окно венецианское, требует парчи, а на нем бедненькая кисея.

Необходимо найти ассортимент вещей нежилых, «не работающих». Старинные, ненужные вещи… Помню, в молодости я спал на круглом диване, он стоял в углу, угловой диван. Спать на нем можно было только свернувшись калачиком.

Когда дядя Ваня стреляет, пуля попадает в горку фарфора — бам, бам… длям, блям, лям, та‑ля‑ля‑лям…

#### 25 марта

Андрей Михайлович говорит о первом акте.

— В усадьбе: белая сирень, белая скамья, красная кофточка Елены Андреевны, а задник — плохие поля, покосившиеся избушки, бедная деревня.

Выход Серебрякова в первом акте откуда-то снизу. Он долго поднимался в гору, устал. Трудно ему ходить в деревне по кочкам, по горкам, ему здесь противно. От всей природы вокруг имения Серебряков вынес только репейники, которые пристали к его костюму.

{103} И все же, за что стреляют в Серебрякова? Ведь не за то, что он бездарен! Если стрелять в бездарность, можно перестрелять много народу.

Серебряков должен быть в первых актах сыгран так, чтобы заслужить себе пулю. Вообще он очень практичный человек. Болезнь у него есть, конечно, но главное — использование болезни в своих интересах. Эгоизм, для которого характерно: «я болею, значит, все должны болеть».

#### 27 марта. Четвертый акт. Начало

— Я ясно вижу в этом акте оппозицию к уезжающим со стороны, так сказать, не главных действующих лиц. Но тут же не могу не оценить сердобольность, отходчивость этих людей. Вот проблема — господа и слуги. В самом деле, нельзя же играть так — господа любят, стреляют друг в друга, а слуги сообщают: «Кушать подано». Чехов писал для внимательного читателя, для внимательного зрителя. Мне кажется, что это вообще присуще большому художнику в любой области искусства. Хорошая пьеса — это стенограмма, которую нужно расшифровывать.

В начале четвертого акта разговаривают после скандала, почти шепотом, ритм очень напряженный. Посмотрите-ка — после выстрела обострились гражданские чувства всех людей. Вафля, например, горько обиделся на лавочника, пустившего ему вслед «приживала». Марина страстно хочет лапши. Заметьте, не консоме, а лапши. Это оппозиционное желание, это протест. Три акта держалась, не говорила о лапше, а теперь — «Скажу! Не нравятся мне все эти ваши разносолы, лапша, наша лапша, лучше. Делайте со мной, что хотите, а я буду стоять на своем». Или Вафля заявляет: «… Не судьба им жить тут…» Это ведь почти бунт.

Соня говорит здесь о терпении. «Я никогда не унижусь до самоубийства» — вот подтекст Сони. Активное терпение.

Только Соня и Астров выводят дядю Ваню из его состояния. Ритм дяди Вани — нервный, беспомощный, захлестнутый. У него полный крах иллюзий. Правда на стороне Астрова. Астров — не пессимист, он как бы говорит: «Наше положение безнадежно, мы это ясно видим, но мы с честью, мужественно пойдем ко дну на этом крейсере. Будь мужественным!»

В ответ на возражение актера Ф. Г. Корчагина, который репетирует роль дяди Вани, Андрей Михайлович говорит:

— Конечно, герой пьесы — типичное явление, но это не значит, что он не бывает в состоянии депрессии, упадка. Всякие ревизии классиков следует делать очень осторожно. Вот вы, Федор Георгиевич *(Корчагину)*, боитесь плохих, на ваш взгляд, черт вашего героя. Это не художнические опасения, художник не должен бояться видеть плохое. Если оно есть, он не боится показать его и в любимом герое…

И тут же на другую тему, продолжая репетицию:

— Вся Елена Андреевна в ее ответе Астрову: «Лошади уже {104} поданы». Буржуазная мещанская мораль. Этот разговор звучит так:

— Вы уходите? (с любовью и надеждой).

— Ботинки уже надела (не снимать же).

Елена Андреевна схватила карандаш, потом остановила себя. Карандаш вертит в пальцах. В кино это был бы крупный план: карандаш насыщен электричеством этих взаимоотношений. Астров взволнован, но в его словах: «Если лошади поданы, то отправляйтесь», — ирония.

Для Елены Андреевны роман с Астровым означал бы крутой поворот в жизни. Привычное для нее вино — 12 – 17 градусов, а это — 90 градусов. Боится. Слишком он страстен. В Астрове есть что-то базаровское.

Реплику Серебрякова: «Надо дело делать!..» — пресекает тяжелый, гневный и чуть удивленный взгляд Астрова.

Три поцелуя Серебрякова с Войницким — формализм чистейшей воды. На третьем поцелуе дядя Ваня говорит с брезгливостью, что профессор будет получать те же деньги. Серебряков никого не помнит из домочадцев; прощаясь, удивленно смотрит на Вафлю: кто это?

В имении все всё знают, знает и Серебряков, что его жена целовалась с Астровым. Он старик ехидный и циничный.

Что такое речь Серебрякова? Говорить ему не о чем, но выступать надо перед своими работниками. Марк Твен сказал где-то: «Морщины должны быть только следами былых улыбок». У Серебрякова это не так.

Наконец, уехали. То есть ушли гости — освобождение. Теперь с аппетитом — работать.

Тишина. Сверчки… И вдруг: айда! — диссонанс. Нужный, необходимый призыв. Не засосало бы, не затянула бы тишина и сверчки!..

Мне все время кажется, что Охлопков ищет трагедию не там, где она живет, неправильно ищет. В громких словах. Существует взгляд, что бытовая драма — это вчерашний день театра. Так думал и Маяковский. А я думаю: нет, искусство тем сильнее, чем оно ближе к конкретному человеку, чем оно больше про него.

#### 28 марта. Первый акт

— В первой сцене Астрова и Марины не нужно прямого общения. Вспомните сцену Ферапонт — Андрей Прозоров из «Трех сестер». Поднимать занавес нужно тогда, когда созрели конфликты, когда накипели страсти. Только, ради бога, не понимайте это внешне, вовсе не обязательно начинать спектакль с истерики или с пощечины.

Астров чувствует опасность опошления. Он стремится понять, сколько еще может «продержаться». Он знает, что нужно крепиться, чтобы не опуститься до своих соседей.

Войницкий, Астров, Марина — это трудовые люди имения.

{105} Дом Войницких, — продолжает Андрей Михайлович, — это, так сказать, политический центр района. Астров ездит сюда за беседой, умной и содержательной. Войницкий хорошо говорит. Астров слушает его, как Шаляпина. Он говорит ему про Серебрякова: «Ты, кажется, завидуешь» — для подначки. Речь дяди Вани полна насмешки, иронии, сарказма. О Елене Андреевне — «она верна» — это мужской, в хорошем смысле страстный, тихий разговор.

Монолог Вафли — размышления о том, как прожить жизнь в мире и согласии. Это страшная роль. Подождите оценивать этого человека. Он наивно естественно относится к миру, уважает людей, восторгается природой. Ему мало надо. Но даже и это «мало» оказывается обманом. Это трагично. В зале не должны очень смеяться, все это не так уж и смешно…

Жизнь Марии Васильевны Войницкой лихорадочна — как будто она готовит террористический акт, но бомба еще не готова. Не покидающая ее мысль: вот, дочитаю еще одну брошюру и пойду в бой за эмансипацию женщин! Она — деятель. Она кипит вся. Как будто газ горит, а воды в кастрюле уже нет.

Дяде Ване претит всякое прекраснодушие. Ему надоела сладкая речь Вафли, светские условности Елены Андреевны. Какая же тут пастель?! Человек шепотом матерится. Люди бывают чужды друг другу, как колокольный звон куску мыла.

#### 31 марта. Второй акт

— Серебряков ревнив. Ревнив не только по отношению к успехам своих бывших товарищей, но и по отношению к женщинам…

Начало акта: Серебряков проснулся после кошмара. Ему приснилось, будто у него левая нога — чужая. Каждую минуту он тоскует о прошлом. У Серебрякова острый конфликт с жизнью без какой бы то ни было элегичности. Это активное стремление жить по-своему, без «подагры», с шумом и блеском. Он вызывает окружающих на разговор, хочет говорить, спорить, обвинять.

Актеру Д. П. Фивейскому[[76]](#footnote-59):

— Вы нездоровы, вам ничего нельзя, а вокруг все здоровы, и им все можно. Вас возмущает это. Вы как бы говорите: «Почему все другие едят, пьют, что хотят, почему дураки и неучи танцуют, а я должен лежать, будучи умным и образованным?..»

Некоторое время актеры читают текст без замечаний. Лобанов слушает. Слушает внимательно и вдруг перебивает чтение на полуслове:

— Актеры говорят, что они играют самих себя, уступая, разумеется, тираническим требованиям режиссуры, и это, мол, неинтересно. Вы говорите неправду, товарищи, невольную неправду. Не себя вы играете, а свои сценические штампы. Сами себя! Ах, если бы вы играли сами себя, это было бы необыкновенно интересно.

{106} Да, так вот, зачем сюда пришел сейчас Войницкий? Он пришел освободить этих женщин (Соню и Елену Андреевну), прекратить это барское издевательство. Пришел злой и, если бы это было возможно, набил бы морду Серебрякову. И вот они сидят втроем, потом вчетвером, ждут чего-то от Серебрякова. Все пробуют выманить его в спальню. А он не идет, молчит. У них семь потов сошло, пока выкурили его отсюда. Какой деспотизм, какое упрямство у старика! В первых трех актах нужно делать все так, чтобы выстрел дяди Вани в Серебрякова был бы для всех облегчением. Чтобы зритель подумал: «Жаль, что мимо».

Входит Марина. Что значит войти на сцену? Это значит — увидеть всех, понять, оценить ситуацию и уж тогда присоединиться ко всем. Появление Марины раздражило Соню, которая хочет снять остроту, все сделать без прислуги. А Марина упорствует: не уйду, мол, буду вам помогать, и… сделала то, чего они все не могли сделать, — увела отсюда Серебрякова. Вот вам и действие.

Говоря с артисткой М. Г. Лавровой, исполнительницей роли Марины, Лобанов обижается:

— Не буду с вами разговаривать, раз вы не знаете имен действующих лиц.

Но все-таки, помолчав, он говорит ей:

— Марина до сих пор любит Веру Петровну, сестру дяди Вани, первую жену Серебрякова, мать Сони. Любит Соню. Елену Андреевну — прощупывает.

Серебрякова впервые в жизни назвали «светиком». Марина назвала. Серебряков почти победоносно смотрит на жену, на всех: видели, как она меня любит?! Народ меня любит! Вы все не любите, а народ — любит. С ней уйду, оскорблю вас.

А у Марины: «Ходи, батюшка, шагай, а то ходить разучишься».

Актеру Ф. Г. Корчагину:

— Как вы, Войницкий, относитесь к Елене Андреевне? Вы ищете внимания, теплоты, ласки. Вы хотите рассмотреть ее глаза, профиль. Оценивайте партнера. Постарайтесь разбудить в ней чувство нежное, женское.

Елене Андреевне Войницкий не очень приятен. Дядя Ваня же не хочет верить, что он неприятен Елене Андреевне, что не нужен ей. Он думает, что полюбить его ей мешает какая-то ненавистная ему мораль, философия. Обратите внимание — Астров ничего не просит, а Войницкий просит. А что нужно Елене Андреевне? Контрасты, сила!

И. Г. Киселевой, репетирующей Соню:

— Вы входите на сцену, как Ксения[[77]](#footnote-60). А Соня — интеллигентка, не примитивизируйте ее, не делайте из нее батрачку. Она ходит в корсете, у нее камея. Она отнюдь не кондовая, не чернорабочая. Кстати, от этого она не становится счастливее, и это же вовсе не делает ее нашей социальной противницей.

#### **{****107}** 1 апреля. Первый акт

— Марина естественно и просто относится к жизни. Она считает: время идет, человек стареет. Постарел, потому что так и должно быть.

Выход Войницкого — запах одеколона, другая прическа, новый прекрасный галстук, не такой, как всегда. Он вышел и чувствует себя несколько смущенным, как лодырь перед трудящимися. Войницкий даже досадует, когда видит Елену Андреевну: «Как хороша эта женщина! Черт ее знает, мешает работать, тревожит…»

Целомудрие и благородство — это вовсе не стерильность, не цензура на все и уж совсем не ханжество. На вопрос Астрова: «Она верна профессору?» — дядя Ваня отвечает не сразу, ведь он говорит о чужой тайне.

Марии Васильевне чай не важен, не важен обед, важна работа интеллекта. Она вся в книгах, вся в брошюрах. Она все время «делает дело». Ее действие сейчас — найти противоречие в брошюрах Павла Алексеевича. А в последнем акте дядя Ваня растапливает брошюрами печку…

Дядя Ваня досадует и страдает главным образом оттого, что он нарочно старался себя обмануть. Его глаза давно видели истину. Это горько, очень горько…

Соню задевает некоторое пренебрежение по отношению к лесам Астрова, которое она слышит в словах Елены Андреевны. Застенчиво, по-своему, она защищает Астрова, его леса. Терпеливый человек — скрытный человек, нетерпеливый человек — не скрытный.

Монолог Сони. Она — первая ученица Астрова. Говоря, она оглядывается на него: «Я так говорю?» — Астров подбадривает ее: «Давай, мол, давай».

Елена Андреевна задает Астрову вопросы, а отвечает на них Соня. Это потому, что Астров долго молчит.

Когда Астров говорит: «Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту», он обращает внимание всех на прекрасный тополь. А в конце акта Елена Андреевна смотрит на этот тополь так, как будто в первый раз его увидела.

Характер споров: Серебряков уклоняется, отнекивается, скрывает, отмалчивается, а Войницкий припирает его к стенке. Чай для Серебрякова не чай, а бокс. У Войницкого цель: «Я приложу его так, что он всенародно должен будет сказать: “Я дурак и мерзавец”».

Каждое событие в пьесе поглощается более крупным, более важным событием. Каждое действие — более крупным действием, так до сквозного действия.

#### 15 апреля

Андрей Михайлович обращается к Корчагину — Войницкому.

— Для дяди Вани наступил период пересмотра жизни, переоценки людей, успеха Серебрякова. Нужно получить серьезнейший {108} толчок для такого активного, беспокойного и, если хотите, талантливого пересмотра. К сожалению, большинство людей ничего и никогда не пересматривает, разве что по совету докторов… диету. Войницкий не только ругает Серебрякова. Натолкнувшись на какое-то непонятное ему до конца явление, он не удовлетворяется банальным объяснением. Его мучает вопрос: «Почему? Почему? Чем это объяснить? Кто глуп: я или Серебряков? Так жить нельзя!»

Некоторое время Андрей Михайлович молчит.

— Вот и выходит, что все ищут «зарю новой жизни», только каждый по-своему понимает, что такое эта «заря».

Снова читают первый акт.

— Дядя Ваня все объясняет Астрову охотно, но на вопрос о верности Елены Андреевны отвечает неохотно, так как сам заинтересован в ее «неверности».

И все-таки главное в его первых монологах тот же вопрос: «Почему? В чем дело? Как это произошло, что Серебряков стал Серебряковым, а он — дядей Ваней?» Он хочет постигнуть законы справедливости.

Астров человек пытливый, любопытный, подначивающий. Отъезд Астрова — это начало отношений между ним и Еленой Андреевной. «Может быть, я навязчив, может быть, я недостоин, может быть, я хам?» — как бы спрашивает Астров, ведь приглашает он ее одну, без мужа.

В монологе Астрова о лесах — светлое обаяние ума и таланта. Как передать на сцене талантливость, оригинальность? Проще всего — не болтать. Вот Астров умолкает вдруг, возникают паузы, иногда странные. Ритм разговора трудно объяснимый. Помните, Горький рассказывал о Чехове, который ловил шляпой солнечный зайчик?

#### 16 апреля. Второй акт

— Почему Войницкий не спит третью ночь? Суть его монолога — «я обманут». Здесь он как бы «заряжает пистолет», которым потом выстрелит. Дядя Ваня торопится наверстать потерянное: «Убежать с ней! А?» Говорит почти шепотом, в темноте, наверху храпит Серебряков… Елена Андреевна ищет свидания с Астровым, Астров тоже ищет Елену Андреевну, но, может быть, еще не поздно…

#### 18 апреля. Второй акт

— Серебряков хочет вернуться к общественной деятельности, но мешают материальные невзгоды и болезнь. Серебряков считает Астрова дураком и неучем, который к тому же скверно воспитан: никак не восторгается им, Серебряковым, не ищет с ним общения. Злится на Астрова. У Серебрякова слова и фразы идут через паузы: сказал… замолчал… молчит… ищет, что сказать, затем снова {109} начинает пытку. Все время нужно держать болезнь. В паузах — стоны.

Елена Андреевна в это время мечтает о герое. Думает об Астрове: «Хорошо бы встретить его в саду». Сердится на мужа, потому что он мешает ей думать.

Серебряков все время прислушивается со страхом к своей болезни, все проверяет что-то внутри себя, слушает, как урчит в животе. *(Фивейскому.)* Рекомендую вам, хорошему, яркому, характерному актеру, всегда до конца раскрывать себя в роли, это прежде всего. Обязательно раскрывать себя до конца. Иначе есть опасность внешнего решения, внешнего образа.

Серебрякову скучно жить. Он хватается за конфликт с Соней из-за Астрова и с наслаждением изливает свою желчь. Он пытается затеять спор и с Еленой Андреевной, но та вся в себе и не идет на конфликт. Соня же возмущается тоном отца, его отношением к Астрову. Этот разговор идет тихо, где-то неподалеку сам Астров. Соня не отходчива, она вообще не легкий человек. У нее близко-близко слезы, потому она кидается на дядю Ваню, потому гонит няньку спать. Она не хочет, чтобы видели ее капитуляцию, ее слабость. Серебряков ее довел.

Серебряков не должен вызывать смеха. Он должен вызывать отвращение. Это явление не забавное, но отвратительное. Иначе нет общественной драмы.

Сцена Елены Андреевны и Войницкого — продолжение ежедневных объяснений. Едва ли не самое обидное — физическая неприязнь человека, которого любишь. Когда Елена Андреевна спрашивает: «Где доктор?», должно быть понятно, что она ждала его целый акт.

Чем нравился Серебряков? Он мог быть красивым мужчиной и уж наверняка, говорил красно: «Вперед, вперед!» А, собственно, кому он нравился? Кому вообще нравились эти люди с их пятикопеечным свободомыслием? Нравились. И нравятся.

#### 22 апреля. Второй акт

Андрей Михайлович говорит Фивейскому:

— Митя, как это ни парадоксально, попробуйте полюбить Серебрякова. Станьте на его точку зрения: «Болеть тяжело, но наука превыше всего. С утра возьму Батюшкова и буду трудиться». Он ищет знамения в снах. Вот он проснулся, напуганный… Только ни в коем случае не надо смешить зрителя. «Ой, ой» — стонет Серебряков, стонет для того, чтобы спросили: «Что с тобой?» Но никто ничего не спрашивает. Серебряков копит в себе поводы для отъезда из этого склепа.

Андрей Михайлович слушает, как произносит монолог Войницкого актер Корчагин, потом прерывает его:

— Вы красите слова, это неверно! Играйте то, для чего произносится монолог. Вот, например, у вас украли брюки и ботинки. И вы играете это так: у меня украли *брюки*! *Ботинки*! Ну и что?

{110} Можно раскрывать темперамент в этом направлении, сколько угодно, можно орать, подчеркивать эти слова. Но брюки от этого обратно не вернутся. Темперамент нужно направлять на поиски выхода из тупика. Его мучают мысли о том, как идти без брюк по улице?! Вот — ваша забота. И. И. Соловьеву:

— Нельзя Астрова играть на современном приеме. Здесь не должно быть внешнего форсирования, здесь нет грубости, крика. Чехова нужно играть в раздумье. У Тирсо де Молина и Лопе де Вега мысли и чувства идут со словами, как говорится, «ноздря в ноздрю». А у Чехова сначала мысль, а много позже — слова.

Вот о Станиславском говорят: «Его показ зажигал». Это дилетантский разговор. Вообще, режиссерский показ — это показ мысли, и тут не обязательно хорошо играть, обязательно лишь быть понятым. А Станиславский был прекрасным актером. Черта с два зажигал его показ! Бывало, так покажет, что на сцену плелись в отчаянии, три дня не хотелось репетировать. Показанное было недостижимо. Мне бы не хотелось поражать актеров, мне бы хотелось быть понятым.

#### Третий акт

Исполнителю роли Серебрякова:

— Почему вы так подчеркиваете латынь? Тогда не кичились знанием латыни.

Для Вафли очень важно упоминание о Лакедемонове. Г. М. Вицин, репетирующий Вафлю, спрашивает:

— Почему?

— Вафля первый раз не согласен.

#### 24 апреля. Третий акт

— Монолог Серебрякова. Что он хочет? Вот его план: «Я решил продать имение, что чрезвычайно разумно, и хочу получить их согласие. Люди они несообразительные, им придется объяснять, втолковывать, что это решение прекрасно. Но другого выхода я не вижу. Мы для деревни не созданы, надо кончать эту муру. Надо продать имение и уехать в Финляндию».

Вы понимаете, что он вам предлагает? Он предлагает закрыть театр и открыть здесь, на улице Горького, дом 5, бакалейную лавочку. Это выгоднее.

Ф. Г. Корчагин:

— Андрей Михайлович, а что, здесь я очень зол на Серебрякова? Здесь я его особенно ненавижу?

— Да, ненавидите. Только не уходите в это. Вы мечтали, чтобы Серебряков обнаружил себя, как сукин сын. И вот этот случай.

#### 5 мая. Выгородка второго акта

Андрей Михайлович просит погасить верхний свет. Горит только настольная лампа. На сцене в это время идет шумная, с криками {111} и песнями репетиция спектакля «Ксения». Фивейский сердится: ему мешает шум. Андрей Михайлович возражает:

— Напрасно вы не используете этот шум. Представьте себе, что это на деревне бездельники всю ночь поют. Каково будет вам, Серебрякову, болеть под эти песни?

У Серебрякова должно быть больше нетерпения, злого, агрессивного нетерпения. Темно, ищет глазами Елену Андреевну, хочет рассмотреть ее… Идет на общение, а она не идет, тихо сидит в полутьме. В словах Серебрякова что-то вопросительное, требующее общения с ним, ответа. Но есть тут и другого рода общение — воздействие. Серебряков не паясничает, он искренен. «Недолго мне еще придется тянуть» — говорится очень искренне. Сказал и взял баранку. «Хрясь, хрясь…» — и нет баранки, отличный аппетит. Так что, если объективно посмотреть на его болезнь, то он поживет еще.

Ночь. Ночью совсем другие голоса, более тихие, более напряженные. Объяснение Войницкого и Елены Андреевны идет в ритме грозы, которая где-то за окнами.

Сцена Сони и Астрова. Он не замечает любви Сони потому, что относится к ней как к ученице, полуребенку. Его умиляет ее обожание. Соня пытает Астрова, не глядя на него, прижавшись щекой к буфету. Астров сидит, положив голову на руки… Он уходит, Соня одна, гасит свечку и идет к окну поглядеть на Астрова, который сейчас уедет.

Лобанов объясняет актерам М. С. Волковой и Ф. Г. Корчагину, репетирующим Елену Андреевну и Войницкого, идею мизансцены:

#### 6 мая. На сцене выгородка первого акта

— На сцене кусты сирени, она рвет сирень, звучит гитара, по-хорошему красиво. Среди такой красоты два человека, между ними должно быть любовное объяснение, потому что, что же тут еще делать, если не любить? Они оба хотят изменить свою жизнь, но она — через общее примирение, а он — через разрушение этих лицемерных, пошлых отношений.

Ф. Г. Корчагин:

— То есть, у нее — либерализм?

— Я не хочу здесь никаких ярлыков.

Ненависть Войницкого к Серебрякову окрашивает его чувство к Елене Андреевне. А у нее тон гувернантки, есть элемент нотации. Тон гувернантки в том, что, когда задаешь вопрос, то ждешь, как бы требуешь ответа, с выражением некоторого превосходства. *(Корчагину.)* Войницкий не машет руками. Руки у него в карманах.

Андрей Михайлович взобрался на сцену и выглянул из-за кустов сирени, застенчивый, жалковатый, воротник пиджака поднят, руки засунуты в карманы. Такое несчастье с этим человеком! Такие тоскующие глаза, такой хороший, добрый провинциал…

#### **{****112}** 13 мая. Третий акт

Репетируется «речь» Серебрякова. Все внимание Андрея Михайловича на Войницком. Он говорит Корчагину:

— Ищите сдержанность, избегайте элементов неврастеничности. Не раскрывайте себя с самого начала… *(Вицину)*. Вафля вступает в разговор только тогда, когда обнаруживается явная пауза, когда выступать некому.

И, наконец, обращается к Фивейскому:

— Как добиться того, чтобы Серебряков был фигурой серьезной? Он ведь не глуп, он опасен. И не только противен. Бездарен — это еще не значит глуп. Он элегантен, изящен. Желчный, злой старик. Идеи его порочные, вредные, но он враг довольно сильный. В своем деле это масштабный человек. У него апломб, авторитет. Он убедителен, это надо понять. Не все бывают во всем убедительны. Вот если, допустим, Завадский скажет: «Я землю пахать не могу», — все ясно, его надо полностью освободить от этой работы. А если Охлопков заявит о том же, то мы, естественно, спросим: «А почему, собственно?»

Серебряков очень красив, элегантен. На руке кольцо, сноб. Брезгует деревенской жизнью, вообще брезглив. К жене относится брезгливо — «она, кажется, изменяет с этим… Войницким, или с Астровым…».

#### 24 мая. Четвертый акт

— Серебряков нарушил мирное, привычное течение жизни. Лапша, чай, обед — распорядок жизни. Чистая, хорошая, трудовая жизнь, по которой они стосковались. И Марине кажется, что, если будет восстановлен режим, будет восстановлена и сама жизнь, характер ее. Марина противодействует тенденции лавочника и Серебрякова оскорбить, унизить трудового человека.

Серебряков говорит пословицу: «Кто старое помянет…», как свою гениальную находку. Сам, дескать, придумал. Выдал эту пословицу Марии Васильевне, та в восторге. Когда говорит о потомстве, смотрит на Соню. Сцена прощания с maman — жестокая сатира. Формализм чистейшей воды… А когда хочет сделать «замечание», садится, специальная мизансцена. Уходит — всем в пояс кланяется. Юродствует. «Отряхает прах…»

У Астрова интуитивное восхищение будущим поколением. Сейчас суть конфликта дяди Вани с Астровым в том, что Войницкий хочет жизни, где труд сочетается с наслаждением, где наслаждение — награда за труд. Астров же считает, что в их жизни наград не будет. Он считает, что положение их безнадежно. Астров как бы говорит: «Не будет тебе счастья, которого ты хочешь». В этом его мужество. Астров хочет побудить дядю Ваню к тяжелому труду, безотрадному труду, к мужественному восприятию жизни…

Дядя Ваня сорок семь лет сознательно шел на лишения. Он пил чай без сахара. Он горячо надеялся, что оставшиеся ему, {113} скажем, тринадцать лет будут иными: чай будет не только с сахаром, но и с вареньем. В награду за годы лишений, по справедливости. Астров же безжалостно возражает ему: «Ничего хорошего не будет. Не будет справедливости. Не будет чая с вареньем, не будет чая с сахаром… Зря были принесены жертвы».

Здесь один из актеров, присутствовавших на репетиции, имя его теперь уже не имеет значения, слушая подозрительно и недоверчиво, внезапно прерывает Лобанова:

— Как же вы, Андрей Михайлович, сводите все проблемы, все трагедии русской интеллигенции конца XIX века к стакану чая?!

Лобанов растерялся. Лицо его выражало досаду, недоумение, возмущение. И вот здесь я впервые услышал, как Лобанов кричит. Поднимаясь с кресла, он не своим, а каким-то высоким, срывающимся голосом закричал:

— Не могу!.. Понимаете!.. Я не могу мыслить не образами! Чай — это образ!.. Я не могу!.. — И он вышел из репетиционного зала, забыв закрыть за собой дверь…

## Е. С. Златковская «Свадьба» А. П. Чехова[[78]](#endnote-20) Из записей репетиций. 1956 – 1957 гг.

#### Первая репетиция

— На сцене праздник. Как эта свадьба отражается на героях? Для семьи Жигалова и жениха меняются их судьбы. У гостей иное самочувствие. Надо точно определить психофизическое самочувствие каждого.

Тревожно, беспокойно. Жених въедлив, а у Настасьи Тимофеевны совесть не чиста. Они надувают друг друга.

Апломбов говорит медленно, он осторожен, он — «не Спиноза», он человек нудный. Что он думает о Спинозе? Очевидно, в эти годы имя Спинозы было в моде и так своеобразно преломлялось в мещанских кругах.

Апломбов хочет себя обезопасить, он все проверяет (где выигрышные билеты? Где генерал?).

Мы должны раскрыть в спектакле характеры людей, а через это идею, тему пьесы. Как прекрасный обряд — свадьба — превращается в уродство, когда нет любви, а есть расчет и выгода.

Необходимо определить закономерность присутствия именно этих людей на свадьбе. Кто их позвал? С чьей стороны каждый из них приглашен? Надо знать историю их взаимоотношений.

Апломбов знает об отношениях Даши и Ятя: он ухаживал за ней раньше, может быть, даже и скомпрометировал ее, и теперь ее хотят сбыть.

Главная в доме — Настасья Тимофеевна. Хозяйственная, властная.

Грех поставляет им сладости, потому его и пригласили. А для Жигалова Греция — на Марсе.

{114} Разговоры ведутся великосветские. Они — мещане, но не считают себя таковыми. Считают себя интеллигенцией.

Стол обставлен хорошо: вино, омары.

Ять и Змеюкина — чеховская интеллигенция, то есть они мнят себя ею. Ять — эстет, для него свадьба праздник. Они оба мечтают о другой, красивой жизни. В Змеюкиной надо играть несостоявшуюся поэтессу. Дома ей скучно, неинтересно, дома пошло. А вид у нее вульгарный. У Ятя должна быть чахотка, он живет в маленькой тесной квартирке с керосиновым освещением, лампы коптят. Он говорит: для полного торжества не хватает только электрического освещения.

Как они собирались на свадьбу? Чем душится Змеюкина? Необходимо знать быт того времени: как люди одевались, как разговаривали. Ять — в пенсне.

Приход Ревунова-Караулова на свадьбу — событие. В разговоре паузы, так как им еще надо привыкнуть друг к другу. Они с ним не могут быть на равной ноге, между ними большая дистанция. Тем сильнее будет для них разочарование в финале.

#### Вторая репетиция

— Отношение гостей к приходу Ревунова. Он для них — легенда. Это великое событие. Настасья Тимофеевна чуть не плачет от умиления, что у нее в доме генерал.

Ревунов сначала просто загадку загадывает, для развлечения, а потом увлекается, появляется даже некая романтика.

Ять рассказывает о своей службе лирически, тоже впадая в романтизм. Флирт с Змеюкиной Ять выдумывает, изображая отчаянную любовь.

В финале Ревунов слаб, не может за себя постоять, почти плачет от оскорбления.

После его ухода продолжается веселье.

#### Третья репетиция

— Я замечаю у нас в театре какое-то однообразие спектаклей. Мы утратили умение искать верный ритм. Он сам по себе не придет. Вахтангов вообще отдельно репетировал спектакль ритмически. От верного ритма приходила нужная форма. Декорации тоже должны выражать ритм.

Необходимо иметь в виду второй план текста. Надо попробовать читать Ятя, как Тузенбаха. А Змеюкина для него — Ирина. У Змеюкиной тоже — тоска чеховская. Акушерство — такая пошлость. Она поет как бы о несбыточной мечте. Все чеховские мотивы даны здесь в таком искаженном виде. Змеюкина думает, что она — Нежданова. У нее в пошлой форме выражена жажда необыкновенного.

В «Свадьбе» есть вся русская жизнь. Жизнь скучная, заплеванная — это на втором плане. «Скучно жить на этом свете…» и мещанам тоже. И они мечтают об Элладе.

{115} На свадьбе у всех иное самочувствие, праздничное, не будничное. Этой свадьбы ждали. Они хотят быть лучше и выше.

У Жигалова тоже жажда необыкновенного. Он просто влюблен в грека Дымбу. Пляшет, веселится. Когда войдет жена, сразу сникнет после ее окрика.

#### Четвертая репетиция

— Ужин. Гости подтрунивают друг над другом, подковыривают, разоблачают, хотят блеснуть остроумием. Все довольны, все выпили, у всех развязался язык.

Настасье Тимофеевне пальца в рот не клади. Эта свадьба — жульничество. Апломбова они облапошили.

Создание характеров в спектакле не заменяется формой. Любая форма без характеров не пройдет.

Нюнин — авантюрист. Как он нашел генерала? Видимо, знал его раньше.

Ревунов доверчив, открыт.

Настасью Тимофеевну надо играть проще, смягчая, разговорнее.

#### Пятая репетиция

— Настасье Тимофеевне на Апломбова плевать. Дочь она уже выдала за него, все в порядке, она довольна, что удачно обманула. Наплевать ей на его угрозы — все уже сделано. Ей надо только по-разному отделываться от Апломбова.

Жигалов пьет от скуки, от тоски, он мечтает жить широкой жизнью. В нем проявляются размах, лихость. Он бунтует против ограниченной мещанской морали, он не мелкий сластолюбец. Он выпил и потому бунтует, храбрится.

В праздничный день все мечтают о несбыточном. Жигалов мечтает о Греции.

Семья Жигалова — кулацкая. Настасья Тимофеевна — скупердяй, жмот. С генералом она вежлива, но того и гляди укусит.

Полька, кадриль — все это музыка восходящего класса.

Позже Прокофьев, Сац искали в музыке ущербность, обреченность.

В финале одна мысль — благородного интеллигентного человека купили за двадцать пять рублей. В этом страшное оскорбление.

#### Шестая репетиция

— Генерала пригласили на свадьбу, чтобы сказать «и мы не лыком шиты», чтобы поднять престиж, пустить пыль в глаза.

Слова, которые даны здесь Чеховым, должны иметь обратную краску. Закон обратной краски в отношении к тексту.

Можно идти от внешнего рисунка, но только как временная мера, которая все равно должна привести к внутреннему содержанию.

В начале сцены с генералом — паузы, хотят раскусить, нет ли какого подковырка, потому что у нас ведь просто, нам зарплата {116} не позволяет деликатничать. Все время страшное самолюбие.

У него занятные реакции — он глухой. А Жигалов и его жена хотят показать, что они из великосветского общества. Важничают. Ненастоящие люди всегда важничают.

Переход от себя к образу и от образа к себе должен быть незаметным, легким.

## Л. М. Видавский «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского[[79]](#endnote-21) Из записей репетиций. 1958 г.

#### 5 сентября

— Семья, такая, как в этой пьесе, может быть и сейчас. Ситуации этой пьесы могут быть и в нашей жизни. Допустим — директор магазина и молодой продавец. Последний может захотеть жениться на дочери завмага. Конечно, прямой аналогии нет, ее нужно подобрать. У нас сейчас нет свах, исчезла сама форма сватовства, но она живет в ином виде. Дурно ли то, что мы можем встретить подобных людей в нашей жизни? Я не знаю. Их еще хватит на наш век. И сваха — врач из поликлиники, приказчик — из Елисеевского магазина, Липочка — девушка, мечтающая выйти замуж.

В комментариях В. Г. Сахновского по поводу пьесы — обличение проклятого прошлого[[80]](#endnote-22). Но так ставить спектакль нельзя. За пятнадцать рублей наслаждаться разоблачением «проклятого прошлого»? Я уж лучше дома посижу и чаю с сахаром напьюсь!

Важно современное понимание пьесы. Пока со страниц пьесы дымит современность, может жить театр, могут работать режиссер и актеры.

Наиболее трудный образ — Большов. Все вертится вокруг него. Как его соотнести с нашими днями? Сейчас нет купцов, но революция не уничтожила внутреннего настроя человека. Предложи сейчас открыть лавки, открыли бы многие. Из ГИТИСа ушел бы кто-нибудь и открыл лавку. Тогда и Большов становится понятнее, ближе. Вот я, профессор, и вдруг у меня отобрали все, что мне дорого. Так и у Большова отнимают его капитал.

В этой пьесе нет положительных персонажей. Но они все-таки мне симпатичны… Меня привлекает темперамент этих людей. Большов, Подхалюзин — люди огромных страстей. Подхалюзин всего добивается в жизни и тогда показывает Большову кукиш.

Большов не вызывает у меня жалости, как и Подхалюзин. И тот и другой — сволочи[[81]](#footnote-61). Умы у них негодяйские. Аховые люди, но в них есть привлекательность…

{117} Речь персонажей, интонации, краски, паузы должны приобретать современную форму. Не может быть деления на классику и современность. Есть единое торжество человечности.

Первая сцена, когда Липочка танцует. Как назвать этот кусок? С позиции современного человека она танцует буги-вуги. Исполнительница должна понимать, что, танцуя буги-вуги, она совершает в доме революцию. Конечно, танцует она на самом деле не буги-вуги, предположим, это вальс, но в страстном исполнении.

Пьеса не должна начинаться с момента поднятия занавеса. Что мы знаем о Липочке? Ей не терпится выйти замуж. Дело здесь не в годах. Вы видите, какая страстность у восемнадцатилетней девушки. Как плод быстро созревает от хорошей погоды, так и у Липочки — ранняя созреваемость. Она кушает много. У Липочки в ее намерении страстность, одержимость. Ей всегда нужно быть в форме. Она каждый день гимнастику делает в 6.30 утра. Отдувается, как паровоз, от напряжения. Утром все еще спят и мать просыпается от грохота.

#### 10 сентября

— Это не Липочка, а Липище. Она сидит у окна и выбирает жертву, на которую готова наброситься. Характер у нее отцовский, властный.

Мать выходит на сцену, разбуженная отчаянным грохотом. Липочка занимается гимнастикой. Голая, толстая, она задирает ноги. Кто не занимается по утрам гимнастикой, тому такое зрелище должно быть противно.

Танец Липочки можно сравнить с землепашеством. Это тяжелый труд. Липочка весит 90 килограммов, тяжеловес.

Все эти характеры у Островского оригинальные, даже самые отрицательные. В этих характерах — страстность. Они друг другу только что головы не рубят, не рубят только потому, что это отменено. Но отношения у них волчьи.

Липочку не устраивает жизнь в родительском доме, ей скучно, она требует жениха. Форма разговора — смелая. В ней нет ничего забитого. Она может дойти и до драки…

Липочка — егоза в пять пудов.

*(Студентам.)* Вы сейчас читаете так, как читали бы актеры Ливерпульского театра. Так англичане могут воспринимать русскую действительность.

#### 15 сентября

— Рисположенский — очень страстный человек. Его почему-то всегда играли подобострастным. Чепуха. Он возроптал. Он как бы год сидел без ролей, два сидел без ролей и — возроптал…

{118} Рисположенский переплетается с образами Достоевского. Он не просто смешон, это образ многогранный.

Первый серьезный разговор Большова и Рисположенского: «А я вот забежал понаведаться, как ваши делишки». Здесь поворот — начинается серьезное дело. Надо перевести зрителя от смеха к серьезу. Они говорят тихо, но у Большова незаметно прорывается страсть. Он попадается на удочку. У него азарт жулика.

#### 19 сентября

— Островский — человек огромного темперамента и его герои — люди страстные, темпераментные. Никакой подлости не может быть без темперамента. Монолог Подхалюзина необычайно темпераментен. Это не Яго, не Молчалин, у которого скрытый темперамент, а вот как если бы Молчалин был Фамусовым.

Темперамент — единственное, что примиряет с отрицательными героями Островского. Этих людей играть приятно. Все дело в наличии темперамента. У Островского — шекспировские страсти. Купцы — хозяева жизни. В их темпераменте — человеческая ценность. Это и импонирует, как импонирует физическая здоровая сила, как кулачный бой… Гадости у Островского совершают люди незаурядные, которым лучше не попадаться под руку. Они могут не только воровать, но и развернуть, размахнуть торговлю.

Подхалюзин действительно и с Ивана Великого спрыгнуть может.

Сцена Подхалюзина и свахи. Подхалюзин сразу действует нахрапом. Устинья Наумовна — жох, но и Подхалюзин прошел огонь и воду. Они не доверяют друг другу. Они обманывают друг друга, я хочу, чтобы обман был современным. Он старается внушить ей: «Ты ведь предлагаешь в женихи жулика, ты хлопот не оберешься, тебя лишат на пять лет права сватать в Москве…» А Устинья Наумовна упирается, продолжает расхваливать свой «товар».

Тишка — это Фигаро. Парень — огонь. Тишка — это не значит «тихо». У него неизрасходованная страсть.

Не вижу разницы между Подхалюзиным и Ричардом III. Он одержимый человек.

У Большова, у Подхалюзина, у Липочки — желание изменить свою жизнь, вырваться. Они идут к этому нечестным путем, рвут все, лишь бы изменить свое существование.

В пьесе все недовольны своей жизнью, пожалуй, кроме Аграфены Кондратьевны.

#### 31 октября

— В пьесе чувствуется ироничное отношение автора к своим персонажам. Это не драма явно. Рабочее название пьесы: «Вор у вора дубинку украл». В ней нет жалости, это комедия.

{119} Чем же пьеса движется?

В большинстве классических пьес в основе лежит неудовлетворенность.

Неудовлетворенность — великая вещь, и именно она лежит в основе и этой пьесы.

Не надо заранее ставить комедию, комедия получается в результате.

Комедия имеет своим оружием не гнев, а смех. Осмеять все это можно и должно. Смех — оружие более сильное, чем гнев.

Я не могу найти сейчас другого слова, но я люблю эти персонажи. Мне импонирует страстность этих людей, хотя бы и в утверждении столь мелких и паршивых целей. Эти негодяи не бездарны. Если дать таким людям иное направление, то неизвестно еще, что бы из них получилось (например, Мамонтов, Савва Морозов).

Конечно, они дикари, варвары, но их нельзя играть одной краской. Публика должна следить за их махинациями с интересом.

Начало третьего акта. Большов углублен в библию, она его занимает: «Жена превратилась в соляной столб». Большов размышляет, много ли соли пошло. Аграфена Кондратьевна входит тихо, на цыпочках, как в клетку ко льву, который не стал есть мясо.

«Видали мы и понарядней» — Большов когда-то жил с актрисой, купал ее в шампанском. Дразнит Аграфену Кондратьевну.

Липочка пьет уксус, чтобы стать бледнее… Ее надо сделать «купидоном», завить, затянуть в корсет. В течение всей сцены все время у нее что-то трещит — это отлетают пуговицы с платья Липочки.

Ее надо играть на контрасте: говорит тонко-тонко, а лицо, как у свиньи, — харя.

#### 5 ноября

— Четвертый акт — торжество Подхалюзина. Сцена Подхалюзина с Липочкой, как Вальпургиева ночь — размах, вакханалия. Они ликуют, танцуют. Однако Большова встречают ласково.

Лица Островского меня пленяют. Я восхищаюсь живучестью Большова. Он в яме даже поздоровел. Он не должен вызывать сочувствия, жалость здесь ни при чем. Но его кошачья живучесть восхищает.

Большов ругает Подхалюзина, но с точки зрения Подхалюзина эта ругань старомодна.

{120} Истерика Аграфены Кондратьевны — она в восторге, что может, наконец, изругать Подхалюзина. Искусство обратной краски.

Какие опасности подстерегают актрису, играющую сваху? Кустодиевская женщина, разухабистая, говорит сочным языком, с прибаутками. Что, было это? Да, было. В наши дни нет свах, но такие женщины живы. Это могут быть и люди без определенных профессий, незамужние женщины, то есть люди, в которых жив дух приобретения, торговли, наживы. У меня есть знакомая, которая у нас на даче достает продукты. Она часами с восторгом может рассказывать, где и что она купила. Возможности свахи неисчерпаемы, но здесь опасно впасть в штамп.

Большов может быть маленького роста, петушиным, злым и страстным.

#### 24 ноября

— Танец Липочки. Нельзя строить эту сцену, как принято — дочка танцует, мать ворчит. Здесь страсть дошла до апогея, извержение страсти. Раз… два… три… Нога выше головы. Мать очумела, от возмущения отвернулась. Основа их разговора — грубость. Липочка полагает, что у нее не родители — мерзавцы! И все это с темпераментом русской женщины, которая «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет».

А. М. Лобанов *(студентам)*. Скажите откровенно, играли бы вы так, если бы это была современная пьеса?

Ученица. Нет.

А. М. Лобанов. На современную пьесу чувство правды развито больше.

Рисположенский работает, как Яго, — вдохновенно. Большов с ним осторожен, недоверчив. Задача Большова в сцене с ним — активно проверять Рисположенского, а задача Рисположенского — соблазнить Большова. Разговаривают волки, между ними борьба. У Рисположенского давно не было таких дел. Наконец, он напал на Большова. Плевако! — вот каким адвокатом должен чувствовать себя в этой сцене Рисположенский. Как если бы актер, который до сих пор был на выходах, получил вдруг большую роль.

Большову нравятся экстравагантные вещи. Дочь выдал за Лазаря, в адвокаты взял замухрышку.

Большову кажется, что Подхалюзин — новатор в производстве.

#### 3 декабря

— Рисположенский делает свое «дело» с пафосом, ощущает его как битву при Ватерлоо, разрабатывает свой план, как Наполеон.

Рисположенский и Большов после сговора приветствуют Подхалюзина, {121} как будто ему звание народного артиста дали. Большов ест его глазами, сейчас объявит его престолонаследником.

В первом акте Подхалюзин говорит тенорком, а в конце пьесы — басом.

В финале пьесы нет драмы. Один жулик попался в лапы другого. Это как финал «Ревизора» — городничий страдает, а зритель смеется.

## Вл. Блок «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского[[82]](#endnote-23). 1958 г.

На одной из первых репетиций Б. М. Тенин спросил Лобанова:

— Андрей Михайлович, а почему вы именно эту пьесу выбрали?

— Я много раз смотрел эту пьесу в разных театрах и везде скучал. А потом подумал: неужели пьеса действительно так скучна? Прочитал раз, другой: удивительно смешная! А главное — современная! Малый театр издавна славился своим исполнением пьес Островского. В МХАТе играли прекрасные актеры. И все же сейчас эти спектакли были бы, по-моему, нестерпимы. И нам идти проторенными путями бессмысленно. Ведь мы же делаем спектакль Театра сатиры. Причем современной сатиры. Это будет не Малый и не МХАТ, но это будет безусловно Островский. За это я отвечаю. Островский — бичующий, негодующий, осмеивающий. Нам надо представить себе, что он писал эту пьесу сегодня и специально для Театра сатиры!.. Вот если вы это поймете, спектакль будет смотреться с большим интересом. Залог успеха, ключ к успеху — современность. Надо избегать дотошного быта, делавшего «Мудреца» раньше таким серым, медлительным и скучным.

Режиссер не стремился к «нарочитому осовремениванию» пьесы. Блестящий знаток эпохи великого драматурга, он делился своими знаниями с актерами. Рассказывал о восприятии реформы 1861 года различными слоями общества и о том, например, какие песни пели в те далекие времена, предлагал актерам мысленно совершать экскурсии по барским особнякам и модным ресторанам…

Тщательно обдумывал Андрей Михайлович замысел постановки «Мудреца», о чем свидетельствовали режиссерский экземпляр пьесы и специальная рабочая тетрадь. Записи в ней начинались с заметки, озаглавленной «Мысли о прославлении героев».

«Для того чтобы прославлять, надо любить. Чтобы любить, надо что-то ненавидеть. Ненавидеть можно одушевленные предметы, короче говоря, людей — дурных людей. … Ненавидеть можно людей, сознательно мешающих благородным помыслам и действиям других людей. Борьба между ними может вдохновить художника, заинтересовать зрителей».

{122} Далее шли отрывочные записи, проясняющие как общий замысел спектакля, так и режиссерское понимание отдельных его образов.

«Надо взглянуть “свежими очами” на образы людей пьесы, отбрасывая все виденное раньше, хотя бы и хорошее». (На репетициях Лобанов многократно повторял: «Классическую пьесу нужно ставить, как современную, и современную — как классическую!»)

«Глумов — ренегат-отступник. Надо жить по-новому». Следует цитата из реплики Глумова: «Эпиграммы в сторону!.. Примемся за панегирики».

В режиссерском экземпляре реплика выделена почти целиком как ключевая к образу: «Эпиграммы в сторону! Этот род поэзии, кроме вреда, ничего не приносит автору. Примемся за панегирики. (Вынимает из кармана тетрадь.) *Всю желчь, которая будет накипать в душе* (подчеркнуто Лобановым. — *В. Б*.), я буду сбывать в этот дневник, а на устах останется только мед».

— Дневник — это глумовское подполье, — не раз повторял Андрей Михайлович.

Постепенно, от репетиции к репетиции вычерчивался путь дневника по комедии, и он словно зажил своей, особой жизнью, превратился в самостоятельный образ, не менее значительный, чем некоторые персонажи, обозначенные в списке действующих лиц. Если в традиционных трактовках отступничество Глумова проходило почти незамеченным, то в лобановском замысле оно заняло первое место.

Режиссер изначально стремился к укрупнению и социальному заострению всех образов комедии.

«Ритм. Темперамент. Откуда их истоки. Кружок Турусиной. Освобождение крестьян, действие происходит вскоре после реформы 61‑го года. Борьба за гегемонию. Поиски организатора (администратора) кружка (партии). Защищать свои права. Уязвленные люди. Вредные люди. Глумов — сделать карьеру».

И далее. «Понятие современности. Нет ничего более опасного, чем деятельное невежество… Не забывать, что Мамаев, Городулин, Крутицкий *деятели* (важничать, амбиция, солидность). Тогда одурачивание их Глумовым имеет смысл. Они делают “*важные дела*”. У них ордена».

В замысле предусмотрены и главные побудители активных действий персонажей.

«Темперамент спектакля определяется:

1) Степенью *надобности* для всех Глумова.

2) Степенью *ненависти* к окружающей новизне в послереформенной стране.

3) Люди насильно отстранены от власти и влияния.

4) Глумовы ненавидят всех, но до поры до времени таят в себе злобу».

Ясно представлял себе Лобанов и способ сценического воплощения ролей, стиль спектакля.

{123} «Современное выражение “старых” чувств и поведения людей (борьба со штампами)». «Театральный способ выражения их (штампы)».

Эти принципы на репетициях преобразовывались в конкретные призывы к актерам:

— Отбросьте арсенал старых трюков!..

— Не комикуйте! Смешно только тогда, когда правдиво!..

— Одержимость должна быть зерном каждого образа!..

— Страстность должна быть воплощена органично, а внешне должна быть доведена до гиперболы!..

В режиссерский экземпляр пьесы Лобановым внесено больше ста различных замечаний. Тут и мотивировки поступков, и вскрытие глубинного действия персонажей, и уточнение характеристик, и наметки мизансцен, и образные детали. Немало мыслей записано и в рабочей тетради. Вот несколько примеров.

«Городулину, Мамаеву некогда (дела-то побольше ваших)».

«Мамаева нападает на Глумову за сына (такое сокровище — и не показывать обществу!), выражает недовольство ею, а та оправдывается».

«Иногда лесть, открытая фальшь претят даже Мамаеву (он морщится)».

«Глумов говорит крамольные мысли в резкой форме. Городулин в восторге и — пугается его дерзости».

«Турусина не ханжа в традиционной трактовке. Главное, что она “жила весело”, “грешила и каялась” и сейчас еще не отрешилась вполне от прошлого…»

Лобановские заметки *для себя* ярко отображали первое режиссерское видение будущего спектакля. Потом, в ходе репетиций, оно уточнялось, обретало новые художественные формы, но основное направление поисков оставалось неизменным. Предлагаем сохранившиеся отрывочные записи замечаний Лобанова на репетициях, распределенные по действиям и явлениям комедии.

#### Действие первое. Явления первое и третье[[83]](#endnote-24)

Диалог Егора Дмитрича Глумова с матерью.

Эпизод этот был условно назван режиссером «Аутодафе» — ренегат сжигает свое прошлое. И не в фигуральном смысле, а в самом буквальном — в печке, водруженной художником на видном месте. Туда летит множество различных бумаг, — «документов», подтверждающих прежние, демократические взгляды Глумова, оказывается уйма! Вероятно, это книги, распространяемые в списках, письма и — эпиграммы.

По первоначальному плану Глумов должен был срывать со стен портреты Чернышевского и Добролюбова и отправлять их вслед за бумагами, но на одной из репетиций это распоряжение Лобанов отменил. Может быть, он и не собирался показывать сожжение портретов, а внес предложение, чтобы «заразить» актеров своей трактовкой роли.

{124} Здесь же начинается история дневника. У Островского он появляется совсем скромно: Глумов, обращая к нему небольшой монолог, как гласит ремарка, «вынимает из кармана тетрадь». Подобная скромность в данном случае совсем не казалась Андрею Михайловичу добродетелью, достойной поощрения.

Когда в первой картине Егор Дмитрич остервенело кидал в печку одну за другой разные бумаги, режиссер воскликнул:

— Бросайте туда же и дневник!

Глумов — Менглет тотчас же замахнулся дневником, но остановился… Как же, актер ведь знал пьесу, дневник должен был ему пригодиться!

— Хорошо. Вы передумали, решили оставить дневник.

Глумов прижимал его к груди.

— Не спешите, не спешите. Здесь начинается заявка к образу! На всякого мудреца довольно простоты. Но только ли «простотой» объясняется спасение дневника в последнюю минуту? Нет, отступник хочет заключить компромиссное соглашение со своей совестью.

Итак, весь диалог сына и матери был «положен» на действие, выражающее отступничество Глумова. Лобанов объяснял:

— Глумов меняет свою жизнь. Он хочет отомстить всем за все. Он идет напролом. Составляет гениальный и коварный план, талантливый и веселый. Решительный бой!

От репетиции к репетиции возникали все новые образные определения, сравнения, ассоциации.

— Глумов — это развалившийся Жадов…

— У него генеральная уборка, подготовка к новой жизни…

Атмосфера первого и третьего явлений была определена, как атмосфера тайного заговора. Глумовы, мать и сын, — это теперь «банда», «гангстеры, которые готовятся к нападению». Они очень увлечены своим занятием, а уважаемая Глафира Климовна прямо-таки расцветает.

— Она — прирожденный доносчик и, наконец, дорвалась до прямого своего дела. У нее взыграла кровь, она — прирожденная интриганка и теперь «купается в доносах».

А как она сочиняет свои поклепы?

— Она пишет с наслаждением каллиграфическим почерком, а если падают кляксы, то слизывает их языком!

Исполнительница роли не смогла органично выполнить эту подсказку, и Лобанов не настаивал. Это вообще было ему свойственно: если у актера не получалось — значит, лучше отменить найденное. Тут же или на следующей репетиции «подбрасывалось» новое, не менее интересное решение.

Глумова в пьесе говорит, что ей трудно писать доносы, сомневается в успехе задуманного предприятия. Искренна ли она? Конечно, нет! Она же «провоцирует» Егора, побуждает его к наивысшей активности.

— Глафира Климовна, — говорит Лобанов, — влюблена в сына, для нее он — гений, Пушкин!

{125} А он как относится к достойной своей матушке? Лобанов подсказывал:

— Глумов внедряет матери мысли в тупую голову! Он помыкает матерью, как собакой.

Все подчиняется основным глумовским целям:

— Он хочет насолить обществу, свести с ним счеты. Глумов — ренегат, не брезгующий ничем. В этой роли нельзя просто делать карьеру, как Молчалин. Он совсем другой…

— В первой сцене основное для него — подготовить визит Мамаева. Ведь это центральное событие первой картины.

#### Явление второе

Сцену с Курчаевым и Голутвиным также пронизывает ожидание Глумовым прихода дядюшки. Главное, чего добивался Лобанов от исполнителя роли Голутвина, чтобы тот свято оберегал чувство собственного достоинства.

— В лице Голутвина есть что-то от Добролюбова. Это бывший Добролюбов, который дошел до предела падения…

— У Голутвина статный облик, степенная борода…

— Он садится в кресло, как большой писатель. Тургенев пришел! Понятно, он себе цену знает.

Голутвин говорит Глумову: «Тон мне ваш что-то не нравится».

— Он сверлит Глумова глазами, как гипнотизер.

Дальше Голутвин должен был, по мысли режиссера, дразнить Глумова. Рассказывает, что писал «все»: «романы, повести, драмы, комедии», выделяя каждое слово, с незатихшей обидой на тех, кто их не печатал. Голутвин, произнося: «Ишь, как прикидывается, а тоже ведь наш брат, Исакий», — даже обнимает Глумова — не то по-товарищески, не то снисходительно.

А Курчаев беззлобно побуждает своего дружка и в гостях выполнять шутовскую миссию! На одной из репетиций Лобанов мастерски показал, как Голутвин по знаку гусара начал танцевать — неумело, неловко. И вдруг остановился: взыграло самолюбие — он ведь не в курчаевском обществе, среди безразличных ему забулдыг! Но показ актеры не восприняли, и танец был отменен.

Зато в конце сцены Лобанов все же добился наглядности положения Голутвина в качестве «собачки у Курчаева». С привычным усердием подпевал Голутвин гусару популярный некогда куплет[[84]](#endnote-25).

#### Явления четвертое и пятое

Каким грандиозным событием является для начинающего отступника самый визит Мамаева! Ведь он должен решить, быть или не быть карьере Глумова!

Лобанов говорил:

— Ему не легко сделать карьеру, путь опасный и трудный. Он чувствует себя на острие ножа, на натянутом канате. Так легко сорваться…

{126} — Для Глумова Мамаев — травленый волк, который ждет нападения…

Лобанов объясняет поведение Мамаева:

— Мамаев ведет себя, как министр просвещения…

— Он может со слугой спорить на религиозные темы…

— Глупости подает, как истины, длинно, высокопарно, важно и напыщенно. Вещает. Он — политик, дипломат и размышляет с полным сознанием важности своей персоны…

— Любит учить, испытывает наслаждение от своих поучений. Подает все сентенции, как свои открытия. Поучать — у Мамаева гипертрофированная черта. Если вы это не уясните себе, то Мамаева не сыграете.

Как же Глумову вести себя, чтобы «Мамаев клюнул»? Ведь у Глумова «для разных людей есть разные ключи и разные отмычки». Кое‑что по этому поводу сказано у Островского. Услышав о приезде Мамаева, «Глумов садится к столу и делает вид, что занимается работой». Бросает первые реплики, продолжая писать.

На репетиции Глумов не просто садится к столу, а стремительно бежит по лестнице наверх, где у него на галерее стоит рабочий столик. «Роль выучена назубок».

Мизансцена была предусмотрена, очевидно, еще во время работы с художником.

Входит Мамаев. Оглядывается…

Глумов делает вид, что увлечен работой, ему не до Мамаева.

Визитер бранит слугу за то, что тот привез его сюда, выражает недовольство показанной квартирой.

— Мамаев ведет сеанс одновременной игры: играет с хозяином квартиры и разоблачает нерадивого слугу…

— Мамаев любит, чтобы квартиры были плохие. Тогда есть возможность прочитать наставление!

В режиссерском экземпляре записано: «Мамаев рад, что есть к чему придраться».

Глумов открывает поучениям дядюшки широчайший простор, демонстрирует, по словам режиссера:

— Я глуп, как ребенок, ума у меня недостаточно. Я к этому привык, я доволен, я такой.

Глумов крайне «заинтересовывается» поучениями дядюшки и во время его монолога об «умных учителях», которых плохо слушают, спускается по лестнице вниз: так отрадно стоять в непосредственной близости от гениального провидца! Мамаев, разговорившись, отдает Глумову пальто, цилиндр, трость… Но так можно и на обед опоздать — времени-то в обрез! Мамаев отбирает у Глумова по очереди цилиндр, пальто и трость, собирается уйти…

— Интрига сцены — Мамаев хочет уйти, а Глумов — его удержать.

Глумов искусно провоцирует Мамаева на новые разглагольствования, всячески показывает свою несмышленость.

— Он чешет Мамаеву пятки.

{127} Дядюшка опять входит в раж и опять отдает молодому человеку цилиндр, пальто, трость. Потом — взгляд на часы, и все предметы вновь отбираются. Так происходит три раза, и, возможно, повторилось бы еще и еще, если бы Глумов вдруг «не узнал», что Мамаев и дядюшка одно и то же лицо. Поразительное открытие!

Теперь Глумов — «вдохновенный кретин»!

Режиссер не только подсказывал исполнителю роли Глумова неудержимые восторги, но и показывал, как от сознания великого счастья, свалившегося на его голову, Глумов принимался лобызать дядюшку. Начиная с плеча, потом целовал руки, цилиндр, трость, становился на колени, и все целовал, целовал… «На коленях вся сцена» — записано в режиссерском экземпляре.

Новый эпизод — после появления Глафиры Климовны — развивал тему в заданном направлении. Лобанов, впрочем, очень редко говорил об эпизодах или кусках, стремясь добиться непрерывности действия. Он требовал: «Тащите шлейф предыдущей сцены!»

Во время рассказа Мамаева о встрече с гимназистом, который пренебрег его поучением:

— Глумов легко осуждает гимназиста, посмеиваясь…

— Мамаев — зануда. Тянет жилы…

Тщательно разрабатывал режиссер внутреннее значение текста.

«Глумов. На опасной дороге мальчик. Жаль!

Мамаев. А куда ведут опасные-то дороги, знаете?

Глумов. Знаю».

Лобанов подсказывает:

— Это политический разговор.

Ну конечно же! Мамаев позволяет себе самые доверительные намеки. Глумов не может этого не понять. Как же он произносит реплику «знаю»? Ведь нужно передать ею восхищение поразительной дальновидностью наблюдений Мамаева.

— Глумов конфузится.

Мамаев жалуется на прислугу, не желающую слушать его наставления. Как это говорится?

— Руки отваливаются, не могу работать!..

Мамаев снова порывается уйти.

— У него борьба между стремлением к обеду и словоохотливостью…

Побеждает последнее.

Все ближе подбирается Глумов к выполнению своей задачи — занять место Курчаева, «сковырнуть Курчаева», как говорил режиссер. Подчеркивается:

— Глумов радость встречи проносит до ухода Мамаева.

#### Явление пятое

Входит Глафира Климовна.

— Она выплывает павой, хочет быть любезной, очаровательной графиней.

{128} Конечно же, Глафира Климовна старается выглядеть утонченной дамой. Еще в своем постановочном плане режиссер отметил, что недаром она зовет сына «Жоржем».

Лобанов напоминает о «шайке» Глумовых. За спиной посетителя они переглядываются, подают друг другу знаки.

— Глумова «капает» на Курчаева…

— Глумов прикидывается расстроенным историей с портретом…

— От карикатуры Мамаев чуть не помер. Хотел бы догнать Курчаева и распять…

Дело сделано. «Отдышавшись», Мамаев приглашает обретенного дорогого племянника к себе.

#### Явление шестое

Манефа и Глумов.

— Отношения между Глумовым и Манефой, — утверждал Андрей Михайлович, — короткие, они ведут себя, как товарищи и собутыльники. Они — члены одной шайки. Между ними происходит откровенный торг. Подначками и намеками Манефа выманивает деньги: «Давай, давай».

Смысл происходящего определен как «торг».

#### Действие второе. Явление первое

«Мамаев и Крутицкий выходят из боковой двери».

Мамаев, подсказывал Андрей Михайлович, мнит себя «министром просвещения», Крутицкий — «министром внутренних дел».

Подхватывая намеки драматурга, режиссер возводит обоих собеседников в ранг политических деятелей, самой жизнью отправленных в отставку и все же настойчиво продолжающих чинить препятствия прогрессу…

Лобанов подсказывал:

— Вы понимаете — не нравятся Мамаеву нынешние времена…

— Крутицкий тут — энергичный, подвижный, взволнованный. Он спешит — надо срочно ехать менять правительство…

— Мамаев серьезно занят судьбами России. По этому вопросу он консультируется с Крутицким, берет у него интервью: как поступить, как жить дальше…

— При всем этом каждый из них считает другого дураком. Это два барана бодаются!

На одной из репетиций появилась огромная груда газет. Ну конечно же, излияния обоих «политиков» прекрасно дополняет такое окружение. Только что прочитанные ими статьи — как бы зримый источник того неудовольствия, что переполняет обоих деятелей. А первая реплика Мамаева — это для него итог глубоких размышлений: «Да, мы куда-то идем…»

Мамаев — В. А. Лепко восседал с развернутой газетой в руках.

— Прямо в зрительный зал говорите! — предлагал режиссер. — Самоуверенность Мамаева доходила до того, что он как бы искал сочувствия своим идеям у зрителей!

{129} — Подтекст здесь, — продолжал Андрей Михайлович, — «да, попали мы с вами в переплет!» А задача Крутицкого — «разобраться в сложном вопросе».

Особо заботился Лобанов о том, чтобы впечатления зрителей не дробились.

— Вся сцена Мамаева и Крутицкого — один кусок! Режиссер держал в постоянном напряжении актерскую фантазию, подсказывая все новые решения.

«Писать надо, писать — больше писать», — утверждает Крутицкий.

— Для Мамаева это самое уязвимое место — он не умеет писать! Его прямо-таки тоска берет от предложения Крутицкого. Знаете ли, как человеку, который много лет преподает в театральном институте, вдруг говорят: если хотите получать профессорскую зарплату, подавайте научный труд! Что тут делать? Вот и Мамаев вздыхает, мучается. Объясняет — удивительная вещь, что за черт: «Говорить я хоть до завтра, а примись писать, и бог знает, что выходит». На Крутицкого, сообщающего, что он много пишет, Мамаев смотрит, как на чудо. Крутицкий просто схватил его за горло своим предложением писать.

Поединок мнений насчет способности писать естественно переходил в диалог о Глумове.

#### Явления второе, третье, четвертое

Диалог Мамаевой и Глумовой разделен Островским на две части — до прихода Мамаева (явление третье) и после его ухода.

Уже в своем экземпляре пьесы Лобанов отметил задачу Мамаевой в первой части диалога «распушить мать».

На репетициях говорилось:

— Мамаева обвиняет Глумову в том, что она припрятала сына. Как будто режиссеру делают страшный выговор: у вас в труппе Мамонт Дальский, а вы прячете такое дарование!

Лобанов показывал — по-режиссерски — как следует «распатронить», «разгромить» Глумову за ее преступление.

Задача Глумовой «кипятить страсть Мамаевой». Надо «ковать железо, пока горячо», устроить свои делишки, пока накал влюбчивой барыни не остыл.

Острый рисунок поведения предлагался А. Н. Имберг — исполнительнице роли Глумовой. В режиссерском показе, к примеру, монолог о явлении сыну ангелов звучал как безудержное кудахтанье. Настойчиво требовал Андрей Михайлович от Имберг оценок поведения Мамаевой, подчеркивал, что для зрителей крайне важен процесс развития мыслей персонажа. Интересно не то, как Глумова произнесет фразу, а ход ее размышлений, как она воспринимает мамаевскую квартиру, ее обстановку и обитателей. Если Глумовой предлагают сесть, она подумает: «А не замараю ли я этот стул?» К Мамаевой относится «как к герцогине».

— Глумова ведет как бы двойную игру. Она «ярит» Мамаеву, подливает масла в огонь — то рекламирует отчаянный темперамент {130} сына («… ко мне на грудь, да в слезы…»), то будто намекает на неприличные подтексты («Какие сравнения находит!»), то наигрывает робость, то как бы сама себя обрезает: а не сказала ли лишнего? И фиксирует воздействие, оказанное на Клеопатру. Потом продолжает и снова смотрит, какое впечатление произвел очередной рассказ…

— Мамаева же от всего этого все больше «разжигается», ее все больше «разбирает». Поначалу она как бы хочет погрезить, пригреться. Кутается в шаль, скрывая охвативший ее озноб.

«Мамаева разомлела от разговора с Глумовой», — записал Андрей Михайлович в своей тетради. А потом?

— Потом она взволнована предчувствием любви, ходит по комнате, что-то мурлычет, подрыгивает ногой и не против станцевать канканчик!

Словом, к встрече с Глумовым Клеопатра Львовна подготовлена как нельзя лучше.

#### Явление пятое

— Это сейчас Медея! — говорил Андрей Михайлович. — У нее даже плед под леопарда. И ей кажется, что она берет в любовники тигра. Она в смятении, ее то знобит, то бросает в жар!

Но Глумов совсем не собирается сразу же объясняться в любви, наоборот… Его задача, предлагает режиссер, заинтриговать недомолвками.

— Глумов не то с похмелья, не то простужен, с насморком. Старательно откашливается[[85]](#endnote-26).

Мамаева подзывает молодого человека: «Подите, подите сюда!»

— Она зовет его, как ребенка: «Агу‑агу». Идет сцена «гризетки и извозчика». Мамаева руководит сценой, а Глумов еле‑еле разбирается, что к чему…

— Теперь задача Мамаевой — извлечь его «из постного масла». А Глумов чувствует себя отцом Сергием, потом — Марком Волоховым. Для Мамаевой он — студент из демократов, которого надо заставить признаться. Когда Клеопатра, приглашает Глумова «быть развязнее», она его врачует, лечит!

Он произносит:

«Я был бы откровеннее с вами, если бы…»

И отчаянно машет руками, почти стонет.

— Теперь Глумов — Вертер, Ленский…

— Он бухгалтер, который пишет поэму, — уточняет Лобанов. — Дескать, где вам понять нас, бедных разночинцев…

Просто и буднично говорит Глумов о том, как хлопотала бы о нем родственница старуха. И ему словно самому становится противно, когда он упоминает о своем «скучном лице племянника»:

— Я такой гадкий!

«Мамаева. Ну если б я была старуха, о чем бы вы меня попросили?»

{131} — Мамаева гарцует!

При упоминании о Городулине, «очарованном Клеопатрой», Глумов изображает «человека чести».

— Тут гимназист вдруг сверкнул глазами! И «решительно», по-петушиному, отказывается от того, чтобы Мамаева за него просила…

— Увлеченно говорит про жизнь со старухой: «Я бы ей носил собачку, подвигал под ноги скамейку…» А потом: «… Я мог бы привязаться к ней, полюбить ее», — произносит так же нежно, как сказал бы: «Я пришил бы ее»!

Да, он вынужден был бы из-за своего одиночества любить ненавистную старуху…

«Мамаева. А молодую разве нельзя полюбить?»

— Глумов насторожился. «Можно». Пауза. «Но не должно сметь»: вот какой кошмар — на мне ряса, я монах!

Уходил Глумов, оглашая сцену тяжелыми вздохами, они должны были обозначать ревность к Городулину.

«Глумов — щука под видом карася. Мамаева — карась под видом щуки» — написано в режиссерском экземпляре.

#### Явления шестое и седьмое

Сцена Городулина с Мамаевой была определена Лобановым как «испанская», о чем сделана соответствующая запись в режиссерском экземпляре.

— Это Лопе де Вега, комедия плаща и шпаги. Шутливо разыгрываются бурные испанские страсти, — развивал свою мысль Андрей Михайлович на репетиции. — Городулин «рвет страсти», но на самом деле он рамоли, у него — физическое бессилие. У него безумные дерзания, а колени-то уже не сгибаются…

Таков Городулин с Мамаевой, дамой своего круга. Но при появлении Глумова он мгновенно преображается.

— Он превращается в чиновника-бюрократа, строгого начальника, — предлагал Андрей Михайлович исполнителю роли Г. И. Доре.

Глумов, конечно, тоже надевает на себя маску; как и всегда, он по-новому пристраивается к вельможе, которого собирается превратить в своего очередного благодетеля[[86]](#endnote-27).

— Глумов как бы не сразу вступает в сцену. Он полон безнадежности: «Я вот такой, даже и не гляжу на тебя». Начинает разговор небрежно, лениво. Глумов играет, что совсем не верит в успех дела. Городулин же в свою очередь не глядит на Глумова — потому что велик и знатен.

Барин-либерал, по указанию режиссера, *осуждающе* вопрошал Глумова, отчего тот не служит.

«Глумов. Уменья не дал бог. Надо иметь очень много различных качеств [Лобанов подсказывает: “Жуликом надо быть”], а у меня их нет».

— Глумов предлагает Городулину ребус, загадку.

{132} «Городулин. Мне, кажется, нужно только ум и охоту работать».

— Это выговор сановника: «Нахал, я вас выгоню!» Он делает Глумову выговор, как прогульщику. Городулин здесь — чванливый индюк…

Но Глумов уже начинает открывать свои козыри: «… Чтобы выслужиться человеку без протекции, нужно совсем другое».

— Свежим подуло, — отмечает Андрей Михайлович. — И Городулин насторожился: «А что же именно?»

И пошла глумовская тирада о лакейских качествах идеальных чиновников!

— В критике у Глумова проявляется темперамент. Тут у Глумова маска, подобранная им специально для Городулина.

Лобанов продолжает развивать столь важную для его замысла тему ренегатства.

По ходу глумовского монолога Лобанов подсказывал:

— Он имитирует чинуш, сам смеется над их лицемерием…

— Как я их ненавижу! Зло, остервенело!..

В режиссерском экземпляре записано: «Глумов говорит опасные вещи. Городулин это оценивает должным образом». На репетиции Лобанов импровизировал:

— Городулину все это нравится, но — опасно же!.. Городулин начинает увлекаться, но спохватывается: «Впрочем, все это было прежде, теперь совсем другое». Глумов с юмором относится к этому «другому» — раньше был овес, теперь бензин, а суть все та же! Разве я неправ? Бюрократизм-то остался. Городулин вновь начинает увлекаться.

Лобанов предложил образную мизансцену: «Театр». Городулин подвигает себе кресло, усаживается и с нарастающим вниманием взирает на происходящее, будто присутствует на интереснейшем представлении — смеется, аплодирует. Потом вскакивает, ведет с Глумовым диалог в обычной своей манере, а когда тот начинает очередное обличение, либеральничающий сановник опять усаживается, восторженно слушает, как бы по-зрительски выражает свое одобрение первоклассному актеру…

Финальные реплики эпизода.

— Городулин стонет от восторга! Оба уже накоротке, в подтекстах будто слышится: «Ваня! Егор!..»

Глумов и это «сражение» выиграл.

#### Явление восьмое

Сцена Глумова и Мамаева, та самая, где почтенный дядюшка уговаривает племянника ухаживать за Клеопатрой Львовной.

— Мамаев и Глумов теперь друзья-закадыки, — объявил режиссер.

Ну конечно же! Только при этом условии оправдано доверительное предложение Мамаева.

Андрей Михайлович искал вместе с актерами *контрастность* {133} позиций Мамаева и Глумова в репетируемой сцене, а также их физических самочувствий.

Глумов, по мысли режиссера, после свидания с Городулиным отчаянно устал, хочет отдышаться. Мамаев, напротив, весьма бодр, вдохновлен удобной возможностью поучать племянника, удовлетворен своей ролью в разговоре с Крутицким. Лобанов подсказывал:

— Мамаев думает про себя, что он самый хитрый человек в Москве. Он — Талейран! У него — орлиный взгляд. Учит племянника солидно, крепко…

И затем режиссер добавил:

— Учтите, что он очень занят, ему некогда, он опаздывает в сенат!

Последнее замечание — очень характерный для Лобанова режиссерский прием. О том, что Мамаев отправится в сенат, зрители узнают лишь в конце следующего, девятого явления, да и сообщается об этом без какой-либо подчеркнутости, как бы между прочим. Но для Лобанова поездка в сенат становится мощным двигателем выразительного действия. Если Мамаев торопится по делам, как он полагает, государственной важности, — значит, сцена обретает иные, более острые ритмы, и непонятливость Глумова будет его особенно раздражать. Нехватка времени заставит Мамаева вести себя активнее, он постарается растолковать племяннику поставленную перед ним задачу покороче и повразумительнее.

— Глумов же, — говорит режиссер, — прикидывается совершенной бестолочью. Он делает вид, что готов схватить урок на лету, но не может. Как бы просит: «Подкиньте еще что-нибудь, еще… Хочу понять, к чему вы клоните… Не понимаю… Понял!» Но понял опять не так, как того хотел Мамаев. Глумов «мучается» от неумения понять дядю, корчится весь от этого…

— Мамаев уговаривает: «Ну потрудись, ты все-таки родственник… Ну что с тобой делать? Зануда, а не племянник! Хлипкий ты какой-то… Ты должен мне помочь, ты не имеешь права быть в стороне!..»[[87]](#endnote-28)

#### Явление десятое

А по поводу этого свидания «влюбленных» режиссером записано: «Мамаева: Я кое-что знаю. Глумов скрытничает — шкатулка не открывается. Мамаева нервничает».

И в конце эпизода: «Шкатулка взломана».

Лобанов добивался того, чтобы действие здесь развивалось стремительно, в остром ритме. В начале сцены, как известно, Глумов сразу же собирается уходить.

— Он фордыбачит, как жеребенок. А Мамаева вызывает его на свидание. Она подбирает ключи к шкатулке, хочет заставить его объясниться…

— В объяснении Глумова не надо ни романтизма, ни влюбленности. Это пес, который гложет кость.

{134} «Гложет кость» — записано в режиссерском экземпляре.

И Менглет — Глумов в отчаянном порыве кидался к Мамаевой, лобзал ее платье, внезапно оказывался на полу и, будучи не в силах совладать со своим темпераментом, чуть ли не кувыркался на ковре…[[88]](#endnote-29).

#### Действие третье. Явление первое

Машенька для Лобанова — будущая Турусина. Она пока что юна и кажется простушкой, и панталончики у нее торчат из-под юбки, но врать умеет беззастенчиво, и подлизываться, и капризничать, когда знает, что это принесет ей пользу. Меньше всего хотел режиссер, чтобы Машенька была красивой. И в спектакле она выглядела так: прямые волосы без единого куделька, пошленькие бантики по бокам прически…

#### Явление второе

Крутицкий прибыл с визитом к бывшей своей любовнице.

«Военный. Верхом приехал», — записывает Лобанов в режиссерском экземпляре. Разумеется, дряхлому Крутицкому никак не усидеть в седле, и приехал он в экипаже, но ведет себя так, будто и впрямь прискакал. Ухватки у него военные. Говорит, словно отдает команды. И тотчас атакует Турусину. От этой атаки Турусина захлебнулась. Когда она просит «не говорить об этом», это звучит как «спасите». У Крутицкого под репликой: «Дай, думаю, зайду навестить старую знакомую», — подтекст: «А вдруг молодость вернется!»

Крутицкий полагал, что молодость вернулась, храбро устремлялся навстречу Турусиной, но координация движений нарушена, и он… проходил чуть мимо объекта своей атаки.

Каждый приход лакея Григория заставал генерала как раз в моменты, когда он был, как будто, уже близок к тому, чтобы обнять бывшую возлюбленную. Немудрено, что помехи приводили Крутицкого в неистовство, и он почти «лаял» на незваного пришельца.

Режиссер предложил Турусиной уйти от нападений к столу, а с другой стороны к нему подсаживался Крутицкий. На столе, по указанию Лобанова, были расставлены графин и множество склянок с лекарствами, и они… становились для генерала трудно преодолимым препятствием. Начиная новый этап атаки, он каждый раз с отважной решительностью отодвигал широким жестом посуду на столе, и это нелепое для «любовной сцены» движение оказывалось необычайно смешным: Крутицкому мешало все!

Но сам он чувствовал себя молодцом! Уходил бравурно, будто отдавая команды: «По коням! В седло!» Пытался по-военному четко повернуться, но ему не удавалось сохранить равновесие, и шел он не прямо, а по замысловатой кривой…

Исполнительница роли Турусиной О. Н. Зверева загримировалась вначале так, что вид у нее был весьма моложавый. Лобанов тотчас потребовал смены грима:

{135} — Турусина старая, а не молодая! Если Крутицкий будет обнимать молодую, это будет противно. А если будут оба старые, это смешно[[89]](#endnote-30).

#### Явление пятое

После того как зрители видели Манефу в сцене «торга», особенно нелепым кажется ее появление в качестве ясновидящей у Турусиной. Лобанов определял эпизод как «сеанс».

Манефа, согласно определению режиссера, это своеобразный Мессинг, известный специалист по психологическим опытам. «Сеанс» ставился всерьез. Манефа, отпив спиртного из фляги, принималась вещать и петь псалмы…

#### Действие четвертое. Сцена первая. Явление первое

Лобанов перенес место действия из приемной Крутицкого в библиотеку. От книжных полок, заваленных томами сочинений забытых авторов, как бы повеяло пылью веков. Атмосфера картины определялась предложением Лобанова: Крутицкий проводит сегодня в библиотеке «санитарный день», и с перебираемых книжных «сокровищ» поднимаются целые клубы пыли.

Крутицкий не просто приводил в порядок библиотеку, он вникал в содержание перекладываемых книг.

— Он занимается теорией искусства, — иронизировал Андрей Михайлович, — Глумов, потом Мамаева прерывают его занятия.

Является Глумов, который быстро переделал генеральский прожект в «Трактат о вреде реформ вообще». Два дня он, по выражению режиссера, «корчевал пни».

— Здесь нужно, — говорил Лобанов, — найти *процесс* увлечения Крутицкого Глумовым, который искусно симулирует восторг от «прожекта». Крутицкий испытывает необычайный подъем духа, дает бой невидимым противникам и предвкушает победу. Когда он создает свои прожекты — это летописец Пимен, это Станиславский, пишущий «Мою жизнь в искусстве». Крутицкий испытывает радость еще и оттого, что в лице Глумова нашел талантливого человека, способного оценить красоты замечательного сочинения, «Патетической сонаты». Тогда приходит взаимное любование ученика и учителя.

— С удовольствием берет Крутицкий тетрадь в руки, ему хочется ее поласкать. Он еще не знает, как относится Глумов к содержанию сочинения. Генералу не очень-то понравилось переименование прожекта в трактат — дескать, почему не уважил старика, не оставил прежнее название? Но Глумов ведет себя безупречно, говорит о сочинении, как о выдающейся симфонии, подчеркивает, что сам он — мелкая сошка.

«Глумов. В вашем трактате некоторые слова и выражения оставлены мной без всякого изменения».

— Глумов восхищен! Он говорит с высочайшей изысканностью о редчайшем искусстве! Для него это — Уланова!

{136} «Глумов. В двадцать пятом артикуле, о положении мелких чиновников в присутственных местах…».

В режиссерском экземпляре против этой реплики помечено: «поэзия, музыка». На репетиции Лобанов говорил: «Читает, как стихи, в упоении».

А Крутицкий подхватывал восторги молодого человека: «Давай, давай», то есть продолжай вовсю хвалить меня.

«Крутицкий. Ну так что же у меня там в двадцать пятом артикуле?»

— Это он просит: «Чешите меня, чешите!» Самочувствие — как в теплой ванне. А к Глумову привалило счастье быть полезным великому человеку — оказался угоден самому Станиславскому! Дальше — Крутицкий предвкушает триумф.

#### Сцена вторая. Явление первое

Комната первого действия (у Глумова).

В тексте Островского нет прямых указаний на время, когда оно происходит. Лобанов определил картину (в спектакле — пятая) как вечернюю.

На сцене мрак, зажигаются свечи, все озаряется их зыбким, колеблющимся светом. Картина насыщалась тревожным, неясным ощущением. Глумов понимает, что ведет рискованную игру, его одолевают недобрые предчувствия. А за сценой идет дождь, его крупные капли стучат в окна, и это еще больше настраивает на ожидание каких-то неизвестных грозных опасностей, заставляет сомневаться в успехе задуманного предприятия.

Позже Андрей Михайлович отменил и свечи и стук дождя по стеклам, но возникшее у актеров соответствующее самочувствие было уже закреплено. А этого как раз и добивался Лобанов.

Не случайно Глумов «спускается в свое подполье», отводит душу, занося очередные записи в дневник! Он, как говорил Андрей Михайлович, «опасается характера Мамаевой и соображает, прикидывает, что ему делать». Начинает монолог зло. Его беспокоит «игра с огнем». Дневник «трепещет» в руке Глумова, когда он тревожится за судьбу своего плана.

Дальше вводится новое дополнительное обстоятельство. Глумова появляется заспанная — она легла после обеда и проспала. По подсказу режиссера Глафира Климовна осматривает себя в зеркале, проверяет, хорошо ли сидит на ней новый корсет.

Понятно, что спокойное состояние матери раздражает Глумова, уж очень оно контрастирует с его настроением.

— Он делает Глумовой выговор, «цукает» ее. А та огрызается: «Знаю, знаю сама».

«Глумов дает инструкции», — записано в режиссерском экземпляре.

Глумова уходит.

Лобанов еще вводит перед появлением Клеопатры Львовны томительные, монотонные звуки шарманки за окном. Снова неясные {137} думы о неведомых опасностях одолевают молодого ренегата, снова проверяет он свое положение.

«Глумов. … Богатство само прямо в руки плывет; прозевать такой случай будет и жалко и грех непростительный…».

«Досадно», — записывает Лобанов на полях текста пьесы напротив этой реплики.

— Досадно! — подсказывает он Менглету на репетициях.

#### Явление второе

И вот — неожиданный приезд Мамаевой! Знает она или не знает о сватовстве?

Взволнованный Глумов быстро подбегает к зеркалу поправить свой туалет и в суматохе бросает дневник на кресло. Входит Мамаева. Она, перед тем как начать «любовную сцену», о которой речь пойдет дальше, в свою очередь подходит к зеркалу и кладет на кресло свою сумочку.

Почти в продолжении всей картины дневник и сумочка красовались на первом плане сцены, будто в терпеливом ожидании новых событий.

Лобанов замечательно показывал, как Глумов изображает восторг и нежность, встречая возлюбленную. Они входят вместе. «Идут под руку», — значится в режиссерском экземпляре.

— Это свидание, — указывал режиссер, — «тайное рандеву». Прежде всего Мамаева оглядывается, чтобы проверить, нет ли кого-нибудь в комнате…

Еще прежде, до прибытия Мамаевой, Андрей Михайлович разными средствами сумел так наэлектризовать атмосферу картины, что Глумов был доведен до, казалось, крайней степени взволнованности. Реагируя на новое важное событие, актер должен повысить глумовское беспокойство еще на несколько градусов: знает или не знает? Ведь от этого столь многое зависит! И Глумов направляет свою завидную энергию на то, чтобы ублажить Клеопатру Львовну, суетится, тащит фрукты, вино… (Впоследствии фрукты, объявленные Лобановым чрезмерно аристократическими для глумовского быта, были заменены конфетами.)

«Суетится», — записано в режиссерском экземпляре. «Ублажает», — подсказывал Андрей Михайлович актеру.

«Конфеты, вино», — это также фигурирует в домашней записи. Есть в тексте пьесы еще и такая пометка: «У шкафа». Видимо — зародыш будущей мизансцены.

«Глумов. … Как мне огорчить вас!..»

Этими словами начинается большой монолог. Как произносить монолог? Принятое режиссером решение было подготовлено всеми предыдущими поисками.

Глумов, как нам известно, измучен и взволнован. Так как же он действует своим монологом?

— Это, — активизировал Андрей Михайлович фантазию актера, — либретто ненаписанного произведения, начало сказки и вместе с тем исповедь Жан-Жака Руссо, детские грезы.

{138} Он говорит лирически и притом хладнокровно и однообразно, *убаюкивает* Мамаеву.

А однажды Лобанов даже сказал:

— Глумов вздремнул, положив голову на колени Мамаевой.

В экземпляре пьесы мысль режиссера изложена коротко: «Либретто. У ее ног».

В конце монолога «нежные любовники» звонко чокались рюмками с вином. И вдруг — вопрос Мамаевой: «Вы женитесь?»

Огромное событие для Глумова: Клеопатра знает все! Его интрига разоблачена!

— Мамаева здесь ягненок! — требовал режиссер.

Ловушка расставлена умело. Недаром Глумов, как говорится, обалдевал от вопроса Клеопатры, ставил рюмку, собирался с мыслями и только потом говорил: «То есть ваш муж хочет женить меня, а я и не думал».

Лобанов давал подтекст: «Нет, давайте говорить точнее. Заменим страшное слово другим».

«Мамаева. Как он вас любит, однако! Против воли хочет сделать счастливым!»

Лобанов предлагал:

— Здесь она инженю.

Глумов с трудом выпутывается из сложного положения.

— Он сейчас чувствует, сколько килограммов весит у него каждая рука.

Постепенно молодой отступник овладевает собой. И вот он уже «вскипел» от гнусных подозрений своей любовницы.

«Мамаева. Так вы ее не любите?

Глумов. Да могу ли я! Кого же я буду обманывать: ее или вас?»

Лобанов поясняет:

— Он здесь наивен: зачем вы подозреваете меня в грязных вещах?..

— У него — амбиция, наигранное благородство… И вы поверили?! Вот здесь он — Качалов!

В свое время Качалов, по мнению Лобанова, не сыграл подлинного Глумова. Пусть же теперь Глумов попробует сыграть Качалова, ведь Егору Дмитричу так сейчас хочется выглядеть искренним, благородным, величественным…

«Глумов. За что вы меня мучаете подозрениями?»

Глумов бегает по комнате. Ему тяжело.

«Глумов. Пусть дядюшка сердится, как хочет, я скажу ему решительно, что не хочу жениться».

— Решительнее обвиняйте дядю, — требовал режиссер.

«Мамаева. Правда?

Глумов. Сегодня же скажу».

— Это освобождение от тяжелого ига. Как легко, когда нету денег, как они вам совсем не нужны.

Невероятное облегчение якобы испытывал Глумов, найдя прекрасный выход из создавшегося положения: не жениться, бросить {139} к ногам горячо любимой Клеопатры огромное приданое невесты! Теперь Егор Дмитрич «стыдил» Мамаеву за то, что та могла усомниться в его преданности.

Глумов отчаянно радовался, смеялся… Издевался над собой: дескать, почему же я вначале «боялся сказать прямо дядюшке, что не хочу жениться», — ну и шляпа же я, ну и дурак!

Звонок… Мамаева, по предложению режиссера, внимательно прислушивается: кто идет? А Глумов готовится к появлению непрошеного гостя: выпроваживает Мамаеву в соседнюю комнату, прячет вино и конфеты…

#### Явление третье

Совсем другим человеком явился теперь Голутвин в глумовский дом. Для того чтобы рельефнее это выявить, режиссер использует дополнительное предлагаемое обстоятельство: за окном хлещет дождь. Видимо, не близкий путь прошел Голутвин пешком — вымок, измучился…

Андрей Михайлович наслаивал «манки» один на другой:

— Он пьян, с разбитой мордой, жаждой опохмелиться. Для этого вымогает двадцать пять рублей…

— Но чувства собственного достоинства все еще не потерял. Это — опустившийся академик…

— Он — противный, слюнявый старик, мелкий пропивошка, но разыгрывает из себя французского графа.

Впущенный в дом Голутвин, по предложению режиссера, сразу же пробегал к дивану и усаживался на него, поджав ноги. Вся его поза как бы возвещала: «Не уйду, ни за что не уйду».

Одну за другой Лобанов предлагает две, казалось бы, взаимно исключающие друг друга гиперболы, призванные дать нужное направление творческому воображению актера:

— Голутвин — подкидыш, но чувствует себя незаконным сыном командира Преображенского полка…

— Он — народный мститель!..

Лобанов заразительно показывал, как наслаждается злосчастный шантажист, рассказывая о своей слежке за Глумовым; режиссер говорил, что Голутвин «дразнит» Егора Дмитрича, советуя избежать возможного скандальчика: тут он, видимо, и чувствует себя чем-то вроде «народного мстителя».

Центральная мизансцена эпизода родилась на одной из репетиций в выгородке. Лобанов предложил Дорофееву[[90]](#footnote-62) покинуть диван и перейти на лестницу, ведущую на второй этаж, присесть на краешек ступеньки. Такое положение Голутвина сразу же приобрело значение приниженности, угнетенности.

Но вот возмущенный Глумов бросается на Голутвина, хватает его за горло. Это окончательно лишает сил старика. Когда Глумов отходит от него, он продолжает лежать распростертым на {140} лестнице: то ли ему трудно подняться, то ли, что вероятнее, он пользуется возможностью хоть немного отдохнуть.

— А он ведь недолго проживет! — заметил Андрей Михайлович.

Очень важной для характеристики образа Андрей Михайлович считал реплику Голутвина: «Папироски нет ли у вас?»

Последняя надежда рухнула, уповать не на кого и не на что… Голутвин вставал, как бы замирал в безысходном отчаянии, а потом просил — впервые в спектакле — униженно, почти подобострастно.

Но вот слышится кашель в комнате, где спрятана Мамаева!

— Голутвин, как кошка, устремляется к двери. Глумов бросается к нему: «Убирайтесь, говорю вам!» (А не то в морду!)

По первоначальному варианту Глумов грубо выбрасывал незадачливого шантажиста за дверь, но потом это было изменено. Глумов только подталкивал Голутвина, тот останавливался, приводил в порядок свой туалет, «с достоинством» произносил последнюю реплику и удалялся.

Глумов уходит провожать Голутвина. Появляется Клеопатра Львовна, идет к зеркалу, берет сумочку и — замечает дневник. С любопытством начинает чтение, как бы машинально зажигает свет, садится на диван. О, возмутительная истина!..

— Здесь она разошлась в своем сангвиническом темпераменте.

В гневе Мамаева не знает удержу. Она кидает дневник и устремляется к выходу. Вот‑вот Клеопатра уйдет, и дневник останется лежать на полу. Но нет. У двери она одумывается, возвращается и, воровато оглядываясь, хватает заветную глумовскую книжицу. Куда же спрятать ее получше? Мамаева выбегает на первый план и поднимает юбку, явно намереваясь засунуть дневник в чулок. Впрочем… «Он никак не подумает на меня». И спокойно кладет дневник в сумочку.

Проводив Голутвина, вбегает Глумов.

— Его задача — усыпить бдительность Мамаевой, замазать трещину…

— А Мамаева сюсюкает…

Для нее, видимо, это привычный способ выражать нежные чувства. Да и Глумов не отстает от своей «подруги».

— Он заговорил «в нос».

И он и она скрывают свои подлинные настроения. Глумов разыгрывает «непреодолимый приступ бешеной страсти». Но пора и прощаться. Рядом идут они к двери. А у двери — еще один поцелуй.

— Это последний поцелуй Клеопатры перед смертью Антония. Не зря же Островский назвал Мамаеву Клеопатрой! Да еще Львовной!

Во время поцелуя руки Мамаевой безжизненно опускаются, и сумочка, в которой покоится дневник, падает на пол! Клеопатра этого не замечает. Но ничего не ускользает от бдительного ока {141} Глумова: он галантно поднимает сумочку, предупредительно отдает ее владелице. Так Глумов *собственноручно*, сам того не зная, расправляется со своим «подпольем»!

Продолжает дневник свою сценическую жизнь и после того, как его унесла Мамаева. После ее ухода у Глумова — передышка. Он чувствует себя, по словам режиссера, «как маляр после тяжелой работы». Теперь можно побыть на свободе.

— Он будто без ботинок, в одних носках…

— Самоуверенно красуется…

Поет, пляшет — ведь уладилось. Предстоящий визит к невесте кажется Глумову заслуженным отдыхом! Пора уж и собираться в путь. В прекрасном настроении счастливый жених привычно проверяет карманы: бумажник на месте, а дневник… Где же дневник?!

Лобанов поставил большую развернутую сцену поисков дневника. Глумов рылся наверху в конторке, разбрасывая вокруг целый каскад бумаг, снимал пиджак, яростно встряхивал его, потом бежал вниз.

— Скатитесь по лестнице.

Глумов — Менглет скатывается. Но через несколько репетиций Лобанов отменил «находку»: получилось неорганично.

Внизу Глумов зажигал свечку, заглядывал во все темные углы. Останавливался, мучительно вспоминая. Ползал по полу. Бросался к роковому креслу. Выходил на авансцену, обращался в зрительный зал: «Он или она?». По первому варианту так, со свечкой в руках, и бежал за Мамаевой…

А шарманка за окном опять принималась тянуть свою нехитрую мелодию…

#### Действие пятое. Явление третье

Глумов и Городулин.

«200 000» — крупно выводит Лобанов на полях экземпляра пьесы. И рядом пишет в скобках: «занять». Теперь Городулин сможет при случае занять, денег у своего… у кого? Кем ныне приходится Глумов Городулину?

«Союзники», — записал Андрей Михайлович в самом начале третьего явления пятого действия, а несколько реплик спустя: «Товарищи».

Высоко вознесся Глумов благодаря удачному сватовству, и поступки почтенного либерала — показатель сказочного возвышения ренегата.

Глумов стал теперь самодовольным, «поглупел» после того, как ему «пахнуло успехом в нос».

Они разговаривают как бы на «ты», хихикают. Соответственно подсказываются и подтексты.

«Городулин. Я вас в клуб запишу».

— Городулин заискивает перед Глумовым. И записывает его сейчас же.

{142} «Городулин. Очень рад вашему счастью».

— Вашему жульничеству.

«Городулин. Нам такие люди, как вы, нужны».

— Нам сволочи нужны.

А когда речь заходит о Машеньке, деловитый либерал понимающе подмигивает…

Единомышленники «заключают союз до гроба».

#### Явление четвертое

В сцене с Мамаевой Глумов, по выражению Лобанова, уже совсем «обалдел от счастья», он «еле сдерживается, чтобы не схватить ее и не понести куда-нибудь».

«Глумов. И все будут завидовать вам.

Мамаева. Отчего же мне?

Глумов. Оттого, что я ваш».

Как здесь действуют любовники?

«Ругаются», — записывает режиссер. Хоть и по-прежнему изображает Глумов жгучие страсти, но он зазнался, притупилась его осторожность, он торопится, небрежничает, и все это сквозит в его новом любовном заверении.

А Мамаева хоть и пытается вести себя как ни в чем не бывало, но, конечно, она раздражена, оскорблена, что не может не отразиться в ее поступках.

#### Явление седьмое

Последнее появление дневника. Как только Глумов входил, по предложению режиссера, ему небрежно бросали на пол изобличающий документ. Отступник спокойно поднимал дневник с пола, обтирал его рукавом и нахально начинал монолог.

Лобанов подсказывал:

— Все ждут раскаяния Глумова, а он вот как повернул дело: обидели, так сами жрите, черти, мой дневничок! Глумов хочет вызвать расслоение в этом обществе. Он им грозит, он их предупреждает, он их дразнит. В монологе — и разудалые краски: «Эх вы, залетные… Промашку делаете…». А когда Глумов произносит: «Вы подняли во мне всю желчь», — в этом слышится: «Сейчас буду ругать». Уходя, Глумов свистит!

И дневник, свое «подполье», Глумов постарался в конце концов поставить на службу карьеристским планам!

— Никаких гневных разоблачений в монологе! — предупреждал Андрей Михайлович. Это ведь Глумов, а не Жадов.

Лобанов ставил «Мудреца» безнадежно больным. Часто ему было трудно начать репетицию. Но стоило Андрею Михайловичу приступить к работе, как болезнь будто пугалась творческого воодушевления художника, уходила от него все дальше и дальше. Следовали каскады отличных импровизаций, блестящего остроумия, неожиданных решений…

## **{****143}** Г. Г. и Л. Г. Зорины А. М. Лобанов репетирует Из старых записных книжек

— Подтекст — это невысказанные мысли, связанные с произносимым текстом. Но чтобы органически прийти к подтексту, необходимо наметить мысли, предшествующие этим невысказанным мыслям.

Наша обязанность — всемерно развивать мыслительный процесс, внутренний монолог во время диалога.

Путь таков — от мысли к действию, от действия к чувству.

— Интересно, если бы актера не прервал, по автору, партнер, как бы он продолжал разговор? Накопил ли достаточно своих мыслей?

— В театре при первой встрече героев отношения часто начинаются с нуля. А ведь это просто неправда. Мне необходимо, чтобы разговоры вначале уже были полны огромной значимости. Тогда есть, с чего сверзаться в конце. Мне нужны подобающие векселя при старте для той расплаты, которая последует на финише этой гонки страстей.

— Актеры — страшные предатели по отношению к предыдущим кускам…

Каждый новый кусок они начинают, точно ему ничего не предшествовало. Какой цинизм по отношению к своей роли, ее биографии.

Помните одно: предыдущее и последующее рождает настоящее…

— Видите ли, зритель очень заинтересован *будущим*. Нужно подготавливать сцены. Не все сразу выкладывать. Актеру нужно точно знать свой бюджет.

— Нужно четко знать взаимоотношения. Знать, как относятся друг к другу герои пьесы. Чувство? Что за чувство? Вообще чувство? «Это фрукт». Но фрукты бывают разные. Есть дыня, есть апельсин, есть мандарин. Разные цвета, запахи, оттенки.

— Представьте себе, что, как в старинной мелодраме, вы узнаете, что вы сын графа Потоцкого…

У нас в театре разучились играть отношения, складывающиеся в жизни. Все играют отношение к труду.

— Актерам надо не только знать отношения персонажей, но и определить свои основные желания.

Что это такое? Например, вы получили зарплату — покупаете продукты, платите в кассу, разговариваете со встречными, но {144} сквозное действие — не потерять сумку с деньгами. Отсюда темпо-ритм. Это не значит, что я мычу на все вопросы, прижимаю сумку к груди, нет, но боязнь потерять ее окрашивает все мое поведение.

— Следите за действием партнера.

Все отношения надо доводить до большой четкости, до большой страстности. Я не боюсь даже перебарщивания.

Недоиграть лучше, чем переиграть? «Недоиграть» мы все научились. Покажите, научились ли вы «переиграть».

— Если актеры поймут, что встреча героев пьесы так же сложна, как в свое время было сложным для них слияние Студии Хмелева и Студии имени Ермоловой, тогда возникнет правильный ритм.

— Голая психология никому не нужна. Психология переходит из пьесы в пьесу, материальное ощущение каждого мига — неповторимо.

Вам противно. Надо так разогреть воображение, чтоб у вас во рту все время была хина. Все через хину, через отвратительный вкус во рту…

— Неприятности духовные всегда выражаются через неприятности физические…

— Ах, эти робкие объятия. Это уже в театре было неоднократно. Это Чайковский. Все резче! Сейчас пора Шостаковича. Требуется заострение. Соломой сейчас избы не кроют… На сцене мы идем от Тургенева и других великих лириков прошлого века, а живем по образцам совсем другой — весьма обнаженной литературы. Это не значит, что чувства стали проще. И когда говорят: «Ну в современности — проще» — говорят чушь. Ничего не проще. Но форма — другая.

— Без абстракций. Вы наливаете любимой девушке стакан чая. Вы ее любите. Если будете умильно смотреть на нее и лить чай мимо стакана — это будет не как в серьезной пьесе, а будет водевиль. А по-серьезному вы будете выражать любовь иначе — вы будете очень внимательно наливать чай, лучше, тщательнее организовывать ужин.

— Сегодня все смеялись. Но все это, может быть, и не смешно — смеялись на «правду», которая нашлась. Часто зритель смеется не потому, что смешно, а потому, что «узнал» — «правда»!

— Никакого «отношения к образу», которым эти черти, вахтанговцы, дезорганизуют зрителей, обманывая их якобы ясной видимостью.

{145} — Для сохранения самоуважения люди в дурных причинах своих действий обычно себе не сознаются.

Отрицательный персонаж зачастую должен сам себя ощущать порядочным человеком, мучеником.

— Надо перемешивать краски, «положительные» персонажи должны запускать руки в ящик «отрицательных» и т. д.

Нельзя строить фасад так: колоколенка и крест — хорошее здание, красный фонарь — дурное.

— Исполнитель по-настоящему положительного образа не должен бояться в какой-то момент показаться отрицательным.

Отрицательный герой может говорить искренне, с чувством, а мизансцена будет его «выдавать»…

— Бывает стиль поведения, характерный и для отрицательного и для положительного персонажа.

Б. Г. Добронравов отказался играть маленькую роль. Вл. Ив. Немирович-Данченко вызвал его к себе, продержал около полутора часов в приемной. Наконец вызвал и, не приглашая сесть: «Вот здесь Художественный театр с мировой славой и талантливейший актер Добронравов. Не знаю, что делать — закрывать Художественный театр или увольнять Добронравова. Вот думаю, думаю — не могу решить. Не знаю. Идите, вы свободны. Не знаю…» Добронравов вышел, разрыдался и играл роль. Это был трюк, разумеется. Однако же в основе — благородное намерение, а в исполнении благородный фасад.

— Шпион говорит по-русски без акцента, а у нас отрицательный герой обязательно с «отрицательным» акцентом.

— У нас отрицательные герои никогда себя плохо не чувствуют, на сцене не болеют. Это считается им противопоказанным. Они могли бы болеть только сифилисом, но этого на сцене не изобразишь.

— Часто бывает так: положительный герой говорит так, словно натужно пашет сохой, а отрицательный — как бы танцуя — легко, весело…

— Мастерство актера — богатство состояний.

— Тщеславие — это очень опасно. От тщеславия один шаг к терпимости…

Людям, подпорченным тщеславием, жизнь зачастую кажется хуже, чем она есть.

— Странно, что пошлость рождает во мне приподнятость.

Я не люблю Шиллера, но когда рядом администратор говорит {146} со мной, как Барков, я становлюсь Шиллером от внутреннего протеста.

— Как-то я слышал, как молодая и хорошенькая женщина, жена крупного начальника, разговаривала с портнихой. Захотелось взять эту хорошенькую женщину и бить ее головой по мужу…

## Л. М. Видавский Занятия А. М. Лобанова по режиссуре Отрывки из дневника. 1957 – 1958 гг.[[91]](#endnote-31)

#### 13 сентября 1957 г.

— Художник — человек, видящий то, чего не видят другие. Надо суметь увидеть в смешном серьезное, в серьезном — смешное. Но только не специально, не утрируя. Если художник видит самостоятельно, это большое достоинство. Однако хорошо быть похожим, по-своему, на большого человека.

— Для каждого художника необходима принципиальность во взгляде на те или иные явления, образы, события…

Студент. Почему вы, Андрей Михайлович, осуществили постановку «Воды с луны»?

А. М. Лобанов. А черт его знает, почему. Понравилась пьеса, вот и поставил… *(После паузы.)* Меня интересует тема прожитой жизни.

— Мизансцена, не насыщенная эмоцией, — формализм.

#### 30 октября 1957 г.

— Избегайте брать икону и по ней равняться. Подвергайте все сомнению, анализу, не подражайте слепо подсказанному извне, а пропускайте все через себя, через свое собственное видение, через свою индивидуальность, совершенствуя и обновляя…

#### 13 ноября 1957 г.

Об этюдах по рассказам.

— Вам дается исторический этюд и необходимо хорошо знать все, имеющее к нему отношение, — быт, костюмы и т. д. Вы должны дотошно и придирчиво все проверить, а уж после этого, воля ваша, — как именно делать этюд, в условной ли манере, реалистической или формалистической. Вот, например, Мейерхольд все знал, он мог на репетиции показать Варламову, как пили когда-то квас из кадушки. Пусть это всего лишь деталь, но она тоже вводит в эпоху…

— Чувство современности в постановке любого спектакля не должно вас покидать…

#### **{****147}** 3 сентября 1958 г.

— Режиссер — тренер, а актеры — спортсмены. А если режиссер за актеров все время штангу поднимает, разве это дело?..

— Почему умирает старый театр и нарождается новый? Драматурги, актеры, режиссеры в какое-то время перестают говорить так, как говорят их современники. В свое время они были правдивы, но теперь наступил новый век. Человек говорит иначе, движется иначе, живет иначе…

— Сейчас иной, чем прежде, ритм жизни, и он все время меняется. Я однажды жил на даче, когда все уже разъехались. Знаете, какая там тишина в начале осени. Ребят вокруг нет, пес перестал лаять, тихо, тихо… Иногда раздается крик молочницы, но даже крик у нее совсем другой. Она может часа два простоять у изгороди и проговорить про корову. Спешить ей некуда. Здесь совсем другая атмосфера…

Студент. Я все лето читал «Необыкновенное лето» Федина, но что-то ничего там не нашел и потому возвратился к Толстому.

А. М. Лобанов. У Чехова в «Записных книжках» есть такая запись: человек всю жизнь шведский язык изучал, а когда изучил, то оказалось, что это плохой язык[[92]](#endnote-32).

— Ко мне на дачу приезжал Плучек и предлагал поставить «Обломова». Весьма заманчиво, но я подумал — ведь там нет действия. Просто лежит человек, о чем-то думает, мечтает… Что надо сделать на сцене, чтобы захватить, заинтересовать зрителя малодейственной пьесой?..

#### 5 октября 1958 г.

— Важный вопрос — современность пьесы. Где барьер между современной и классической пьесой? Я лично все еще не уловлю момент, когда современная пьеса вдруг становится классической.

— Бывают пьесы живые и отжившие. Последние ставить не надо. Но понятие «отжившее» — достаточно сложно. Например, извозчик — вещь отжившая. Но я однажды жил с человеком, который был когда-то извозчиком. Он сейчас — колхозник, абсолютно живой человек. У него жена, дети, он работает в колхозе, любит лошадей. Что-то умерло, конечно, но что-то живет по-прежнему.

#### 29 октября 1958 г.

— Нужно быть смелее с классическими пьесами. Ставить их не вверх ногами, конечно, но необходим нестандартный подход.

— Чехов написал пьесу, где есть военные, очень симпатичные люди, а рядом — Куприн, который тоже писал о русской армии, но он писал о пьяницах, сифилитиках… И то и это правда.

{148} — Когда думаешь об «Иванове», сразу вспоминается Качалов… Симпатии зрителей были на стороне Иванова, когда его играл Качалов.

— У Иванова нет чувства долга, и он симпатичен мне только в одной сцене — когда стреляется. Все остальное может служить темой режиссерского осуждения. Он предает Сарру, и тут не надо бояться резкости.

— Когда я вспоминаю спектакли «Иванова», то меня раздражает их ритм. По сцене обычно ходил усталый человек и резонерствовал красивым голосом. В этом была рисовка. На самом же деле Иванов мечется, бегает, его мучит жажда. Однако мы должны приветствовать его самоубийство. Я бы Львова, несмотря ни на что, сделал симпатичным и положительным…

— Нельзя считать, что МХАТ использовал Чехова на сто процентов. Я уверен, что у Чехова есть еще многое, что может быть открыто и нами.

— В романтизме наших дней необходим элемент быта, а, допустим, Карл Моор не мог, конечно, произносить монолог, жуя черный хлеб.

#### 5 ноября 1958 г.

— Ибсена необходимо ставить, он приучает мыслить, размышлять.

— Самое главное в спектакле — создание характеров, а не натуральность и естественность.

#### 24 ноября 1958 г.

— Я не могу больше смотреть на этих «пуделей» из Мольера. За волосами ничего не увидишь…

— Войска, дравшиеся с Наполеоном, не похожи на войска, дравшиеся с японцами под Мукденом… Очень важно почувствовать запах эпохи.

#### 8 декабря 1958 г.

— Я всю жизнь мечтал о художнике, который сумел бы живописно обогатить спектакль. Пожалуй, только Дмитриев в «Бешеных деньгах» сумел это сделать.

— Эскизы к «Спутникам» мне не понравились; однако спектакль получился хорошим и о неудачных декорациях забыли. А потом Дмитриев сам посмотрел спектакль и сказал: «Если б я знал, что получится хороший спектакль, сделал бы интересные декорации».

{149} — Охлопкову не нужен в театре художник, ему нужен только столяр и свой собственный взгляд на вещи.

— Акимов — блестящий художник. Через его гримы и костюмы я постигаю замысел и форму спектакля.

— Совершенно забытые вещи — сочетание декораций и костюмов. Сколько вкуса здесь можно проявить…

— Заказать музыку к спектаклю очень трудно…

Нет ничего банальней марша в «Трех сестрах», а в зрительном зале — стон…

— То, что делал в МХАТ Илья Сац, никогда не приходило в голову ни Станиславскому, ни Немировичу-Данченко.

— У Симова нет в декорациях никакого отношения к «Вишневому саду». Может быть, только любование той, прошлой, жизнью… У Добужинского то же самое в «Месяце в деревне». А я видел эскиз к «Вишневому саду» где-то в польском театре. Скамья, сад, аллея, и такая тоска, безысходность…

— Зрителю интересней смотреть не то, как переживает актер, а как он преодолевает переживание. Неужели Муций Сцевола корчился, сжигая руку на огне? Думаю, что нет. А римляне говорили: «Гляди, как человек терпит». Это было интересно…

— Застенчивость — не качество режиссера. В бою он был застенчив? А у нас тоже бой, бой со зрителем. Речь идет, конечно, о процессе работы…

— Задача режиссера — сблизить пьесу с жизнью…

— Аналогия — мощное средство, сближающее эпохи, классы, людей… Применять аналогию необходимо, если только она не абсурдна. Аналогия важна там, где трудно найти нужное самочувствие.

# **{****151}** Воспоминания о А. М. Лобанове[[93]](#endnote-33)

## **{****153}** Ю. А. Завадский[[94]](#endnote-34) Лобанов, каким я его помню

Наши творческие дороги, однажды перекрестившись в середине 20‑х годов, вскоре разошлись (наше кратковременное совместное пребывание под крышей Центрального театра Советской Армии я не принимаю в расчет). Нет, никогда никаких конфликтов, споров, тем более ссор, у нас не было. Просто так случилось, что больше мы не работали вместе. Поэтому пусть другие, кому довелось прожить с ним долгую жизнь в театре, расскажут подробно об его искусстве, о том, как он репетировал, создавал спектакли, вспомнят подробности, воскресят его мысли.

Не буду говорить о нем и с позиции зрителя, много лет благодарно наблюдавшего замечательное явление нашего театра, имя которому «лобановская режиссура».

Хочется передать то стойкое, выношенное годами чувство, которое вызывал этот человек, набросать тот образ, который живет во мне по сей день.

Вспоминая Андрея Михайловича, я всегда думаю о незаурядности его личности, о неотделимости его искусства от его человеческого содержания, о его необычайной ненарочитой скромности. Мне почему-то особо хочется подчеркнуть именно эту ненарочитость, ибо есть люди, у которых скромность театральна и, во всяком случае, продуманна.

Было у него точное понимание того, что в жизни важно, а что преходяще, что подлинно, что мнимо. Суета его отвращала и суетность была ему чужда. Думаю, нет, уверен, что он был бесконечно далек от забот о собственном преуспеянии. Напротив, в нем всегда ощущалось невысказанное недовольство собой. Но вместе с тем, мне кажется, он знал себе цену и не мог не видеть, что признание доставалось порой менее достойным.

В истории, в частности в истории театра, истины зачастую утверждаются медленно. Широкие круги любителей театрального искусства до сих пор мало знают, например, о Сулержицком в Художественном театре, но для исследователей имя его год от году становится все более весомым. Почему я вспомнил о Сулере? Лобанов совсем не был на него похож. Однако это полное отсутствие заботы о престиже, положении, свобода от жажды самоутверждения их сближает. Все внешнее так мало значило для Андрея Михайловича, а искусство значило для него так много!

Своеобразие его личности и его искусства были подлинными. Он не хотел никем и ничем казаться. Он был таким, каким был. {154} И его человеческая и художническая сущность была всегда значительней, глубже, чем та видимость, которая была доступна невооруженному взгляду.

Время многое стерло в памяти, но помню, у меня всегда было щемящее чувство досады от несправедливости окружающих по отношению к нему или, быть может, лучше сказать — от недооценки этого человека.

Был ли он, как говорится, «не от мира сего»? Такое впечатление производил он часто. Был задумчив, немногоречив, печален. Неверность и нечестность, ложь и угодничество и все прочие несовершенства человеческой природы переживал исключительно остро, болезненно. Люди, которым он так много дал, в конце концов плотно и прочно устраивались в своей театральной жизни, сам же он неизменно оставался на том уровне, на котором должен пребывать художник и который далеко не всегда несет покой. Многим это казалось наивностью. Но нет, наивным он не был. Он был умен, очень умен, скажу больше — мудр и прозорлив. В наблюдательности не имел себе равных. А ироническая горьковатость его суждений таила в себе трезвость и ясность нравственных позиций. И отчужденность его была не отчужденностью от жизни и людей, а от обывательской, деляческой стороны театра.

Возможно, мои слова покажутся слишком резкими, но что делать, — театр это не только искусство, но и торжище, не только мир страстей, но и котел страстишек. В нем не только творят, но и строят свое благополучие. Всякое бывает. Андрей Михайлович пренебрегал этой стороной дела, которому служил. Не всем людям было с ним уютно, ибо он был чистым человеком.

Все вместе это создавало его нелегкую судьбу. Жилось ему очень и очень непросто, и его ранимость была не столько врожденной чертой характера, сколько плодом затаенного ощущения не слишком радостно складывавшейся жизни в искусстве.

С людьми он сходился трудно, помнится, его ближайшими друзьями были те, с кем судьба свела его в начале жизни. Какое созвездие талантов! Абдулов, Астангов, Симонов столь же несхожи меж собой, сколь все они непохожи и на Лобанова. Видимо, им было интересно вместе: они не расстались, невзирая на то, что судьбы их сложились по-разному.

Личность Лобанова, его нравственные критерии, глубина и цельность его мироощущения, умение видеть в обычном неожиданное, его юмор, его скрытый от поверхностного взгляда целомудренный и вместе с тем сильный темперамент, наконец, его интеллигентность и тонкость — все это нашло отражение в его спектаклях, всегда без заботы о том своеобразных. И хотя как режиссер он был чрезвычайно изобретателен, не этим определялась его неповторимость. Главное было в том, что был у него свой мир и он щедро делился с людьми отпущенным ему природой богатством через посредство своих спектаклей. Искусство было для него всем — и призванием, и формой существования, и спасением.

{155} Андрей Михайлович был очень чутким, внимательным зрителем. Его впечатлительность и восприимчивость к явлениям театральной жизни были удивительными, все, что он видел, он пропускал через себя, оценивал, осмысливал, делал выводы… Определить театральную родословную Лобанова трудно. Да я и не ставлю себе такой задачи. Могу лишь сказать, что его спектакли были отмечены яркой самобытностью их создателя, а его прочтение классики намного опередило время.

Убежден, что он сделал для нашего театра гораздо больше, чем сейчас принято считать. Его влияние до сих пор испытывает театральное искусство, хотя об этом почему-то почти не говорится, а если и говорится, то вскользь и глухо. Лобанов не мог быть никем, только режиссером, хотя для руководителя театра ему не хватало той жестокости, о которой говорил Станиславский на похоронах Вахтангова: «Он умел быть жестоким…», но уж зато режиссером он был чистых кровей. У него было чувство цельности спектакля, чувство современности, чувство автора.

Все эти свойства Андрея Михайловича я чрезвычайно высоко ценю и хочу, чтобы они остались в памяти о нем.

## Е. М. Абдулова-Метельская[[95]](#endnote-35)

Меня всегда поражало в Андрее Михайловиче одно свойство: он все видел, все слышал и ничего не пропускал незамеченным.

Он почти не выезжал из Москвы. Редко пользовался транспортом. И гулял мало. Только по вечерам, когда город затихал и люди разбегались по театрам, по ресторанам, по домам, он любил побродить. Мария Сергеевна, жена его, актриса Волкова, играла часто. Мы жили в одном доме. Он звонил — я выходила и сопровождала его. Он шел своей медлительной, вальяжной походкой по улице Горького вниз, через Красную площадь, потом по набережной. Постоит у Каменного моста, свернет направо, мимо Румянцевского музея[[96]](#footnote-63), Манежа, за «Националь», минует Театр имени Ермоловой, Телеграф, Моссовет и — домой, на улицу Немировича-Данченко. Это был привычный маршрут. Днем же иногда зайдет в Елисеевский купить чего-нибудь к ужину. И все.

Когда же, где он успевал набираться впечатлений?

— Видала? — обращался он ко мне. — Нет? Эх, ты… А этот? Гляди-ка… Да нет, не туда. Вон тот, в треухе…

— А что?

— Лихо заломил… И походка.

Если я заходила к ним после прогулки, чай уже был заварен, и Мария Сергеевна, красивая, оживленная после спектакля, хлопотала за столом. Андрей Михайлович рассказывал смешные сценки, обрывки услышанных разговоров, тонко передавая малейшие оттенки говора, произношения.

{156} — Да ну?! Неужто ты пропустила? — удивлялся он.

Тут бывала и доля фантазии и творчески направленный слух. У него было необыкновенно чуткое ухо. Смолоду уши Андрея Михайловича казались настороженными, даже несколько оттопыренными. Они стали менее заметны, когда лицо с возрастом пополнело. Но, право, мне представлялось, что в его ушах прячутся какие-то маленькие антенны, которые принимают все волны, длинные и короткие.

Результаты наблюдений неожиданно возникали потом в его работах. Может быть, поэтому так пронзительно узнавались образы наших современников в пьесах, поставленных Андреем Михайловичем.

Лобанов… Очень шла к нему его фамилия. Самое большое место в лице занимал великолепно вылепленный лоб. Глаза глубоко посажены. Но впечатление, что смотрит Андрей Михайлович хмуро, исподлобья, исчезало, стоило ему заговорить. Взгляд тут же освещался иронией, умом, веселой насмешкой. Говорил он всегда интересно. Язык живой, свободный, афористичный. Любил пословицы. Юмора не терял в самых трудных жизненных обстоятельствах, а их у него было немало. Причем высмеивать лучше всего умел самого себя. В этом легко убедиться, читая его письма.

В 1958 году мы с Андреем Михайловичем отметили четверть века знакомства и дружбы.

Когда Осип Наумович Абдулов познакомил меня со своими друзьями-ровесниками, всем было примерно по тридцать три года. Р. Н. Симонов, И. М. Рапопорт, М. Ф. Астангов, И. М. Раевский, А. М. Лобанов. Все молодые, талантливые, веселые.

Каждый был по-своему интересен. Михаил Федорович часто читал стихи — Бунина, Блока. Рубен Николаевич любил петь цыганские песни и старинные романсы, соревнуясь с Осипом Наумовичем. Лобанов показался мне серьезнее других. Я даже чуточку его побаивалась, хотя они с Абдуловым были особенно близки, любили и ценили друг друга. Позже я лучше узнала Андрея Михайловича, но это чувство огромного уважения осталось навсегда.

Стоило одному вспомнить юность, времена Шаляпинской студии, загорались все, подхватывали, спорили, уточняли… И молодели.

Наперебой вспоминали хотя бы такую полуфантастическую историю.

Когда шаляпинцы приготовили несколько спектаклей и почувствовали необходимость в зрителе, их директору, М. Г. Бедросову, удалось реквизировать особняк одного сбежавшего буржуя в Николо-Песковском переулке. Там оказался отличный зрительный зал на сто двадцать мест. Передавая ключи, работник жилотдела предупредил, что можно пользоваться всем помещением, только одна комната на втором этаже пока занята. Поэтому просьба — туда не ломиться. Дней через десять жилец выедет.

Любопытство снедало шаляпинцев. Дверь в таинственную комнату была заперта изнутри. Там стояла немая тишина. Ни разу {157} загадочный жилец не показался в коридоре, не проследовал к умывальнику. Студийцы внюхивались — никаких запахов еды не доносилось оттуда. Жалостливые студийки, сами порядком голодавшие, стали подкладывать под дверь тарелочки с едой, кружку с морковным чаем. Никому ни разу не удалось подглядеть, как пустела тарелка, кто осушал кружку.

Но по вечерам в том окне загорался свет. Занавеска иногда шевелилась. Кто-то даже уверял, что заметил на ней движущуюся тень. Невидимку прозвали «наше привидение» и на том успокоились.

Через неделю те, кто пришел на дежурство спозаранку, увидели перед входом извозчика. В ногах его уместился большой кожаный чемодан. Студийцы попрятались, кто куда, и затаились.

В предрассветных сумерках из дома вышла странная закутанная фигура в низко надвинутой на глаза меховой шапке. Клетчатый шарф прикрывал нижнюю часть лица. Из‑под шарфа торчали клочья бороды и небольшой нос.

— Но‑о, залетныи‑и! — прокричал извозчик, щелкнул кнутом, и сани умчались.

Прошло немного времени, и в студию просочился слух, что «привидением» был поэт Бальмонт, эмигрировавший за границу.

Так это было или нет — проверить не удалось. История эта постепенно обрастала новыми подробностями (рассказы Абдулова, Лобанова и их друзей всегда отличались некоторым гиперболизмом, на этом строился характер их юмора), и теперь, где правда, где фантазия, не узнаешь. Дело не в том. Важно не что, а как все рассказывалось — в лицах, со всеми подробностями быта, обстановки эпохи 20‑х годов. Бессонные ночи в репетициях, в работе над этюдами и отрывками; те, кто не занят, мастерили бутафорию, сколачивали декорации, шили костюмы, стирали их и гладили. С утра все, за редким исключением, работали, кто где, да еще учились в институтах и в университете. И играли спектакли почти каждый вечер.

В первые годы после революции тяга молодежи к искусству была непреоборимой. По всей стране стихийно возникали студии и кружки — драматические, балетные, художественные, поэтические. Особенно много их было в Москве.

Андрей Михайлович поступил на юридический факультет Московского университета и на первом же курсе сколотил группу энтузиастов, организовавших клуб. За помещением дело не стало. Студенты получили подвал только что закрывшегося знаменитого трактира Егорова в Охотном ряду и назвали свой клуб «Наука и искусство»[[97]](#endnote-36). Главным «идеологом» драматической студии стал Лобанов. Здесь он и подружился с Абдуловым, Астанговым и Симоновым, тоже учившимися в университете. Клуб просуществовал недолго (холодный подвал затопило водой из лопнувших труб).

Все же студийцы успели создать несколько спектаклей. Выезжали с ними в Подмосковье, играли в Клину, в Коломне; обслуживали заводы и фабрики.

{158} Случайный элемент, естественно, отсеялся, а главные закоперщики — инициативная группа — жизни без театра для себя уже не мыслили. Было им тогда по восемнадцать-девятнадцать лет. Собрались, обсудили и решили проситься в студию, недавно открытую Александром Александровичем Гейротом, актером МХТ.

О гейротовской студии подробно рассказывал мне Андрей Михайлович. Зимой 1957 года он болел, ему было скучно, и, чтоб развлечь его, я предложила записывать его воспоминания…

Гейрот жил у Никитских ворот, в Медвежьем переулке. Андрей Михайлович не мог описать точно обстановку его квартиры, но ему помнилось, что она была своеобразна и носила отпечаток личности хозяина. Особенно поразила всех вновь пришедших картина, висевшая на стене: из-за густой чащи деревьев навстречу солнцу высовывались дикие люди с оружием в руках.

Кто-то робко спросил:

— Что это такое?

— Люди, вырвавшиеся из тьмы и впервые увидевшие солнце, — ответил Гейрот. Оказалось, это была его работа.

Вообще Гейрот был разносторонне талантливым человеком. Он рисовал, хорошо играл на виолончели, любил петь шансонетки, чаще всего французские.

Все это студийцы узнали позже, когда ближе познакомились с ним, а в первый день встречи Гейрот был подтянут, любезен, но сдержан, и произвел на всех впечатление безукоризненно светского человека.

Было ему тогда около сорока. Он очень следил за своей внешностью, был всегда тщательно выбрит и весь как бы отутюжен.

— А от кого бы, ты думала, Осип перенял свою манеру дважды в день бриться? Хотя в ту пору в этом необходимости у него еще не было… — прервал свой рассказ Андрей Михайлович. — Так вот, в небольшой комнате, — продолжал он, — уже теснилось человек десять учеников Гейрота.

Когда новички явились на первое занятие, им бросились в глаза плакаты, аккуратно развешанные по стенам. На каждом плакате были начертаны по одной, по две крупные буквы: «ПС», «НО», «К». Насмерть пораженные, они спросили Гейрота, что сия азбука означает.

— Правила поведения студийцев, — кратко ответил Гейрот. — «Помни себя», «Не относись», «Констатируй».

Гейрот по своей идеалистической философской системе во главу всего ставил моральное совершенство человека. Он пригласил в студию индуса Суроварди для бесед о духовной и телесной гимнастике, о раджа и хатха-йогах. А наивные новички тосковали по этюдам, отрывкам, импровизациям.

Бывшим студийцам клуба «Наука и искусство», которые успели хлебнуть сладкого яда аплодисментов, мнившим себя уже наполовину актерами, казалось, что они занимаются не тем, ради чего пришли к Гейроту. Спасали их здоровое начало, молодость и чувство юмора.

{159} Вскоре плакаты обратились против самого Гейрота.

«Констатировав», что им больше невмоготу, студийцы подбили Горчакова (который, по выражению Гейрота, оказался «паршивой овцой») устроить тайный филиал студии в Гранатном переулке, в пустовавшей квартире очередного сбежавшего буржуя. Авторитет Гейрота, влияние его были настолько сильны, что бывшие гейротовцы начали с того, что развешали по стенам его же плакаты. Когда кто-нибудь увлекался, кого-нибудь захлестывал темперамент, друг другу передавали записки: «ПС», «НО»…

Беда была в том, что самостоятельно работать они еще не умели, а приглашенные ими И. М. Званцева и С. М. Волконский отказались от преподавания до разрешения конфликта с Гейротом.

Александр Александрович сам направил студийцам письмо. Оно было адресовано Лобанову, Абдулову, Горчакову. Начиналось оно такими словами:

«Не входя в дальнейшие рассуждения по поводу происшедшего, взываю к вашей сознательности, а также чистосердечному раскаянию…»

Они пригласили Гейрота к себе в Гранатный переулок. Показали ему самостоятельно приготовленные отрывки. Естественно, волновались и из рук в руки передавали записки.

— Что это такое? — спросил Гейрот. — Он развернул несколько бумажек и увидел: «К», «НО»… — Однако вы хорошо усвоили мою систему, — усмехнулся он.

Никто так и не решился объяснить ему, как они жаждали ознакомиться с системой Станиславского, как интересовались биомеханикой Мейерхольда. Москва кипела, гремел Пролеткульт, а из них хотели сделать индийских йогов…

Примирение не состоялось.

В один из таких грустных вечеров, когда «студийцы без студии» собрались, чтоб обдумать свою дальнейшую судьбу, на огонек в Гранатный переулок пришел Рубен Симонов.

— Рубен почему-то особенно запомнился мне по карикатуре, очень удачно нарисованной тогда Виктором Ардовым, — продолжал свой рассказ Андрей Михайлович. — В круглой шапочке, затянутом в талии пальто, в узких брюках и самых узконосых с замшей ботинках, которые в ту пору назывались «щучками». У него была отдельная комната, и когда мы приходили к нему, горничная вносила на подносе водку, изысканные закуски, чай.

Вот таким тоненьким и стройным, может быть, чуть-чуть утрированно элегантным запомнил Лобанов Рубена Николаевича, который раньше других почувствовал бесплодность гейротовских сакраментальных начертаний и ушел в Маленькую студию, как вначале называлась Студия имени Шаляпина.

Весь вечер Рубен рассказывал о Маленькой студии, о детях Шаляпина — Ирине, Лидии, о преподавателях — О. В. Гзовской и В. Г. Гайдарове и соблазнял своих друзей всей группой влиться в эту студию.

{160} В один из морозных декабрьских вечеров состоялось знакомство с шаляпинцами.

В Николо-Песковском переулке стоял небольшой двухэтажный особнячок. Фонарь тускло освещал лестницу. Навстречу вышел директор студии — Минай Гаврилович Бедросов — и предложил всем раздеться. Увидя Лобанова в старой отцовской шубе на выхухолевом меху, он ахнул и сказал: «А вы, товарищ, здесь не раздевайтесь, подымитесь наверх, у вас шуба дорогая».

Вошли в полутемную комнату. Вначале все молчали. Видимо, далеко не все шаляпинцы жаждали этого слияния; всем было как-то не по себе.

Колин[[98]](#endnote-37) сказал: «Ну что же, парни они хорошие — соединяйтесь».

— Ты знаешь удивительную способность Осипа всюду чувствовать себя как дома, — продолжал Андрей Михайлович. — Вскоре посыпались шутки, раздался смех. Не прошло и нескольких дней, как мы уже были единым организмом.

Все-таки, несмотря на разногласия, Гейрот сумел привить своим ученикам настоящую, чистую, глубокую любовь к искусству. Многие навыки шли от Сулержицкого.

— В одном из первых отрывков с шаляпинцами, — вспоминал Андрей Михайлович, — я играл аристократа. Когда я объяснялся в любви, стоя на коленях, в зале раздался хохот: ботинки на мне были худые. В складчину купили мне новые, почему-то лакированные, которые быстро начали промокать…

Лобанов не раз говорил впоследствии своим ученикам: «Хочешь стать режиссером — побывай сперва в актерской шкуре».

Сам он сразу же был признан и педагогами и товарищами одним из лучших актеров студии. Это всегда утверждал Осип Наумович. Лобанов играл этюды и репетировал всегда интересно, наполненно, необыкновенно правдиво. Его импровизации поражали неожиданностью. Но на первом же спектакле с Андреем Михайловичем произошло нечто необъяснимое. Ни одна из придуманных им самим органичных, интереснейших мизансцен не была выполнена. Он будто прирос к столу в центре сценической площадки и бормотал реплики себе под нос, водя указательным пальцем по краю стола. Дальше первого ряда зрители не слышали ни слова.

К великому огорчению студийцев, этот случай нельзя было приписать смущению новичка, впервые представшего перед публикой. Следующие роли он тоже репетировал блестяще, мастерски — и снова нередко проваливался на спектакле. Но, может быть, именно в этих актерских неудачах и формировался дар будущего режиссера Лобанова.

Занятия мастерством в студии вел Леонид Миронович Леонидов.

Я спросила Андрея Михайловича, что было у Леонидова главным требованием к актеру.

— С нашим ростом повышались и требования… В первую голову — искренность. Вера, конечно. Вера во все, что происходит {161} с тобой. Мысль! И движение. Он мгновенно чувствовал пустоту в глазах и топтание на месте… не в смысле сценической пластики, это тоже необходимо, но роль должна двигаться, спектакль — идти, а не стоять на месте. Ведь так обычно и спрашивают: «Что у вас в театре сегодня идет?»

Андрей Михайлович любил приводить слова Леонидова: «Станиславский учил актера настраивать свою душевную скрипку». Лобанов говорил о той живой «системе» Станиславского, диалектически осмысленной Леонидовым, который получил ее из первых рук в Художественном театре и умел творчески передать ученикам.

Так леонидовские уроки оказались для Андрея Михайловича лучшей школой режиссерского мастерства.

И не одного только Леонидова. Педагогами были: старейшая актриса Художественного театра Е. П. Муратова, О. В. Гзовская, В. Г. Гайдаров, В. С. Смышляев, С. М. Волконский (который вел дикцию и художественное слово), Михаил Чехов отдавал студийцам немало времени, Евгений Богратионович Вахтангов распределил роли в «Зеленом попугае» А. Шницлера и провел целый ряд занятий и репетиций, но заболел. Продолжил и закончил постановку этого нашумевшего в Москве спектакля Алексей Денисович Дикий.

Федор Иванович Шаляпин, бывало, ночи напролет проводил в студии и не только подбрасывал интересные темы для этюдов, а подчас и сам в них участвовал[[99]](#endnote-38). Читал стихи так, что доводил всех до дрожи, до экстаза. Не всякий смельчак решался при нем прочитать стихи: «Фальшь для меня — нож острый», — говорил он. Лобанов рассказывал, как после первой такой попытки Федор Иванович в пух и прах разгромил незадачливого чтеца и опустился в кресло в позе полного отчаяния.

Все смолкли. Шевельнуться боялись.

И вдруг, чтобы разрядить обстановку, Абдулов молодым баском затянул:

— Чу‑ует пра‑а‑авду‑у!

Больше всех смеялся сам Шаляпин, накануне исполнявший партию Сусанина.

Шутки, природный юмор, импровизации особенно ценились в студии и поощрялись даже наиболее серьезными из преподавателей. Беззаветная преданность делу совмещалась у шаляпинцев с безудержным весельем и озорными мистификациями и в жизни и на сцене. Часто одно от другого было неотделимо.

Одна из таких мистификаций растянулась на три месяца. Участвовали в ней все поголовно, главными действующими лицами были трое, и только один из них так никогда и не узнал, что все было шуткой. Дело дошло до дуэли — да, да, до настоящей дуэли с пистолетами, секундантами, на снегу и во фраках, взятых из костюмерной. Примирение состоялось в последний момент, к общему веселью, со слезами радости. Главным руководителем «постановки» и автором «сценария» был Лобанов.

{162} Поставлена и разыграна она была виртуозно. Все были увлечены и вовлечены в нее, у каждого была своя роль в затянувшемся надолго талантливом этюде, где все во всё по-детски верили. Но тем истинно заинтересованным лицом, кто жил «по правде», кто страдал, любил, для кого выдумка оказалась вопросом жизни и смерти, был человек чудесный, нежный, преданный друг, готовый на жертвы, свято веривший каждому слову.

Он поверил, что роковая любовь к нему внезапно поразила чужую невесту; что страстные ее письма, которые он получал, начертаны кровью сердца. Он был панически целомудрен, не смел мечтать и о мимолетном поцелуе. Постепенно втягиваясь в игру, он взрастил в себе робкую ответную любовь. Не желая мешать счастью лучшего друга, он шел на заведомую смерть: твердо решил, что его пистолет не выстрелит, решил самоустраниться, погибнув на дуэли. Маленький, смешной, наивный человечек оказался героем.

С годами рассказ об этой забавной пародии, высмеивавшей ханжонковские фильмы с героиней в черной вуали a la Вера Холодная, становился все печальнее, терял блестки юмора… Молодость жестока. Взрослый Лобанов, так чутко воспринимавший чужую боль, стал по-иному расценивать юношеские проказы, собственные и своих друзей.

Студия носила имя Шаляпина не потому, что он преподавал систематически. Он жил больше в Питере, со своей новой семьей, а в Москве бывал наездами. Студия родилась в стенах его дома, на бывшем Новинском бульваре. Там учились его дочери Ирина и Лидия. Он давал студийцам контрамарки на свои концерты, они бывали в опере, когда он пел.

Большая заслуга Федора Ивановича была в том, что он заботился о духовном развитии молодежи. Часто приводил в студию своих друзей — Горького, Луначарского, Коровина. Они смотрели репетиции, спектакли. Все были замечательными рассказчиками, но самым непревзойденным оказался Константин Коровин. Кстати, сын его, Алексей, впервые начал работать как театральный художник в Шаляпинской студии наряду с Б. А. Матруниным и В. В. Мешковым.

Первая жена Шаляпина, Иола Игнатьевна Торнаги, вела занятия движением и танцами. Студийцы ее очень любили и продолжали навещать, когда уже стали маститыми и «народными».

Для создания материальной базы студия ставила сценические миниатюры, водевили, музыкальные шутки и пародии. Шла великолепная «Фантазия» Козьмы Пруткова, оперетта «Ночь после свадьбы дочери мадам Анго», инсценировки рассказов А. Т. Аверченко, Н. А. Тэффи. Исполнялись жанровые песенки, комические польки, всякие буффонные номера. На малых формах оттачивали свои перья молодые советские авторы — А. М. Арго, В. Е. Ардов. На подмостках студии в Николо-Песковском переулке эти мини-программы, завершавшиеся пародийным «хором братьев Кроликовых», пользовались бешеным успехом. Они вызывали неудержимый {163} хохот любой аудитории — рабочей, студенческой, красноармейской, даже от старых театралов и признанных критиков отбою не было у окошечка студийной кассы.

Здесь пробовал свои силы Андрей Лобанов и другие будущие режиссеры: Николай Горчаков, Иосиф Рапопорт, Владимир Канцель. Режиссерская закваска, видимо, бродила в самой гуще молодых шаляпинцев. Определенная склонность, направленность была, несомненно, заложена в них самой природой и характером обучения. Своим студентам и молодым актерам Андрей Михайлович часто рассказывал об атмосфере и дисциплине Шаляпинской студии, о высоком духовном и нравственном строе, установленном замечательными педагогами, том строе, который сами шаляпинцы старались поддерживать всеми силами. Их яркие индивидуальности неизбежно влияли друг на друга и человечески и творчески.

Со многими бывшими шаляпинцами Андрей Михайлович сохранил дружеские отношения. Он считал, что в юности ему необыкновенно повезло. В ту пору он был жизнерадостен, полон веры в будущее, целеустремлен. И вместе с тем беспечен, как только могла быть беспечна тогдашняя молодежь, у которой не водилось ни гроша в кармане, но зато до краев хватало любимой работы, друзей и книг — книг без конца. Своих книг, правда, не было, а старые, отцовские, пошли на растопку «буржуйки» в эпоху военного коммунизма. Сбереженная малая толика их давно была зачитана Андреем Михайловичем до дыр.

Но существовали библиотеки. О мытарствах Лобанова-книголюба расскажут нам его письма.

После Студии имени Шаляпина он продолжал учиться в школе Второй студии Художественного театра. Там подружился с актрисой Ф. Б. Зарайской, разделявшей его любовь к книгам. Она же порекомендовала ему библиотеку, которую сама часто посещала.

Во время летнего отпуска между ними завязалась переписка. Фаина Борисовна любезно разрешила привести здесь несколько его писем. Пожелтевшие страницы, исписанные самым мелким почерком (ради экономии бумаги — тоже примета времени), показались мне открытым окном в молодость Лобанова и живым свидетельством эпохи.

Итак — Андрей Михайлович, «красивый, двадцатидвухлетний». Москва. Июнь. Нэп.

«Милый мой Феникс!.. Во-первых, благодарю за библиотеку. Нечего сказать, порадовали: одних налогов не оберешься! Прихожу… “У вас, — говорит, — время просрочено”. — “У меня? — говорю. — Не думаю”. “Все равно, у Зарайской. Платите двадцать рублей”. Заплатил…

Увидала библиотекарша, значит, деньги, глаза у нее разгорелись. “Платите еще десять”. — “Как так, за что?!” — “За месяц вперед”. Заплатил и за это… А ей все неймется. До какой книги ни дотронься, что ни попрошу — один ответ: “Эта книга занята, ту на дом не даем, читайте здесь”. — Да у вас темно! — “Ничего, привыкнете”…

{164} Когда ни придешь — библиотекарша тут как тут: “А‑а, пришли, вы-то мне и нужны, за вами должок, то есть за Зарайской, заплатите?!”

Плачу, но плачу. Словом, положение скверное. В кармане у меня сейчас рублей пятьдесят, недели две протяну, а потом — бог знает, чем буду платить. Если не вышлете рубликов пятьсот — сдамся, женюсь на библиотекарше, подложу ей свинью, пусть сама за меня платит…»

Из другого письма видно, что автор совсем на мели. Работы никакой, гастрольная поездка лопнула.

Но Андрей не унывает:

«Милая Феничка! Ваше письмо получил 8‑го… За ответ сажусь немедленно, ибо чувствую, что пропущу срок и не отвечу никогда. Уж очень ленив. Я на своем маленьком веку написал всего три письма. Одно было мне возвращено за ненахождением адресата; в другом я поздравил свою кузину со свадьбой, после того, как она успела развестись, а на третье, хоть и получил ответ, но ругательного содержания. Мне не везло. Боюсь, что не повезет и на этот раз, так как часть Вашего письма, а именно номер квартиры, я легкомысленно изжевал в час приятного ничегонеделания… Таких часов у меня довольно много, ибо нигде не играю. Поездка на Волгу не состоялась. Намечаются спектакли Шаляпинской студии, с моим участием, но пока отменяются регулярно за отсутствием сборов. Не знаю, чему приписать сие. Весьма вероятно, что скоро (не удивляйтесь) ограблю кооператив МХТ и, свободный от раскаяния и мышечного напряжения, поеду отдыхать под Москву, к себе на виллу. Буду там ухаживать за какой-нибудь толстой нэпманшей, а осенью брошу ее, предварительно обобрав как липку… К этому времени я хочу открыть напротив Второй студии винную торговлю, где и буду спаивать режиссерскую коллегию во главе с Калужским. Корна и Ильина возьму в приказчики, а в сидельцы намечаю Настасью Зуеву. Не знаю, пойдет ли. Бросит ли сцену? Для Сергея Бутюгина специально намечаю на Театральной площади “Бега и скачки”. Вот будет опаздывать на “Сказку”-то![[100]](#endnote-39) Предложите Лизавете, если она еще во власти “все равно”, поступить ко мне, она будет завлекать некоторых посетителей, вроде Хмелева, чем разрушим Вторую студию окончательно.

Реально в области театра начну действовать не раньше августа, о чем напишу Вам особо. Пока планы мои так же неясны, как дикция Варвары Николаевны[[101]](#endnote-40).

У нас цветут липы (ах, как сладко), на бульварах продают нежные левкои, в скверах, в аллеях пары, пары, пары… Жить хочется чертовски, и главное — ни о чем не думать и верить в себя, в искусство, любовь, жизнь, красоту… Вот видите, милая провинциалочка, сколько на свете чудесных вещей, только надо уметь находить, видеть!.. Кланяйтесь Лизавете и спросите ее, как меня зовут, а если она ошибется, то поколотите слегка…

Ваш *А. Лобанов*».

{165} Раньше я знала только несколько эпиграмм, сочиненных Лобановым. Бывали очень забавные. Вспомнила только одну — под ардовской карикатурой на юного Рубена Симонова Андрей Михайлович написал: «Нос горбат, живет Арбат, много зарабат». А тут вдруг наткнулась на стихи к Фаине Борисовне. Вот они:

Мне в жизни сладостно-печальной,  
Я знаю, вспомнится не раз  
Садовая; этаж подвальный  
И шесть различных милых глаз.  
И, легкой грусти не скрывая,  
Я вспомню, как случалось мне  
Кататься с вами на трамвае  
Весенним вечером в Москве.  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
И ночью, утром или рано  
(Равняет с утром ночь весна)  
К «Бахчисарайскому фонтану»  
Приду и сяду у окна.  
И мне почудится в молчанье  
(А может, это будет сон?)  
В фонтане плеск, воды журчанье  
И свет и говор за окном.  
Фаины, в грустный час разлуки,  
Грустней, чем Шумана «Warum»,  
Бензином пахнущие руки  
Невольно мне придут на ум…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
И ты, мое enfant terrible,  
Не называй меня дурным  
За то, что нежность, а не гибель  
Я нес, не в силах быть иным.  
Но я не верю дружбе братской.  
Ты вряд ли вспомнишь через год,  
Проехав площадью Арбатской,  
Дом у Пречистенских ворот…

Это рассказ об удивительном времени, когда «катанье на трамвае весенним вечером в Москве» воспринимается как подарок. А этот «Бахчисарайский фонтан» — усохший фонтанчик в каменном мешке двора на Садовой улице, где в подвальном этаже проживает Прекрасная дама! И руки ее пахнут не шанелью, а бензином, потому что именно такой драгоценной жидкостью, если удавалось ее раздобыть, разжигали тогда примус.

И, наконец, образ нашего героя. Застенчивый, отнюдь не победитель — он нес «нежность, а не гибель», потому что «не в силах быть иным». Его отвергли. Предложили взамен руки и сердца братскую дружбу. «Останемся навек друзьями» — возможно, было сказано в присутствии неизменных подруг, Варвары и Елизаветы, и «шесть различных милых глаз» не скрыли при этом смешливой искорки.

Все же, судя по дальнейшей переписке, можно заключить: ничто не помешало дружбе крепнуть и радовать обоих корреспондентов многие годы. Они делятся своими заботами и успехами. Лобанов женился, Фаина Борисовна вышла замуж. Она работает в {166} Пролеткульте, играет Ниловну в постановке Н. П. Охлопкова «Мать» (Реалистический театр).

Чувство юмора по-прежнему не покидает Андрея Михайловича, но само время заставляет его все больше задумываться о своей творческой судьбе.

«… Смотрите, Фаина, можете по приезде не застать меня в Москве. Я могу уехать на год в Харьков, служить в театре (только это секрет). В Харькове открывается с осени русский театр. Разузнайте об этом, если можете, и напишите мне. Слышали ли о таком деле в Харькове? Если да, советую обратить на это внимание. Меня серьезно зовут туда, и не одного меня. Если этот театр действительно будет, очень возможно, что я брошу Москву и перееду к вам в Харьков. Вот заживем-то! Выпишем Варвару. Кстати, как она? Как Л.? Каковы их успехи? Поди, выдают себя за актрис и хвастают знакомством со мной…

… Я живу часть времени в Москве, часть на даче. В городе осадки… На бульварах пахнет какой-то сладкой кислятиной: подозреваю, что цветут липы…».

А вот открытка со штемпелем 10/VIII 1927 года, в Мисхор, где Зарайская отдыхает со своим мужем.

«Милая Фаина, спасибо за привет, за память обо мне. Я по четыре с половиной дня живу на даче, а два с половиной — в Студии у Завадского, где мучаю себя и учеников драматическим искусством. За это мучительство они платят, а я получаю деньги. В 20‑х числах августа буду жить в городе постоянно, так как начнутся экзамены в студии, которые, по-видимому, придется проводить мне: Юрий Александрович приедет только к сентябрю. Кроме того, лишиться невинных деревенских утех, а именно — купания, рыбной ловли, собирания грибов и ухаживания за пейзанками — вынуждает меня то обстоятельство, что двадцать пятого сбор труппы в театре, о котором я уже имел честь Вам говорить и в который я недавно подписал окончательный контракт»[[102]](#endnote-41).

В непринужденной эпистолярной беседе Андрея Михайловича слышится чеховская интонация. Это закономерно. Антон Павлович был одним из самых дорогих ему писателей. Все, что написал Чехов, он знал почти наизусть. Мог определить, откуда любая строчка — из пьесы, рассказа, письма, из дневников или «Записных книжек».

Даже отношение к природе у Лобанова было сходно с чеховским. Он любил Подмосковье, но не давал себе воли в описании его красот. Он одушевлял природу, увязывая смену времен года, свет и тени со своим настроением и с ощущениями героев пьесы, которую ставил.

Андрей Михайлович и характером походил на Чехова. Так же был застенчив, не любил говорить о себе. Всю жизнь старался «выдавливать из себя по каплям раба». И других этому учил.

Как-то он мне признался, что обычно загодя идет в театр на репетицию или на занятия в ГИТИС, но долго прогуливается, поглядывая на часы, чтобы хоть чуточку опоздать: все будут в сборе, {167} не придется с каждым в отдельности здороваться и беседовать. Он был постоянно собран, сосредоточен. Не хотел «разбалтываться».

Он очень любил педагогическую деятельность. Говорил: «Обучая, сам получаешь больше, чем отдаешь».

Мне привелось побывать на репетициях и видеть показ «Предложения» Чехова на том курсе, где учился Г. А. Товстоногов. Он играл тогда Чубукова. Роль Натальи Степановны исполняла Д. И. Драновская[[103]](#endnote-42), Ломова — Самохвалов.

Я имела возможность наблюдать, как постепенно расковываются студенты, как начинают жить в образе, что-то уже сами придумывают, фантазируют. И верят. Чем серьезнее вел свою линию каждый персонаж, тем нелепей выглядел конфликт между ними, и все ярче выявлялась природа комического в этой прелестной «шутке в одном действии».

Столкновение реалистической подлинности с несуразностью поступков вызывало искру и взрыв… взрыв несмолкаемого хохота зрителей. Смеялась вся кафедра — от молодых педагогов до корифеев.

Помню, как Андрей Михайлович вначале сдерживал темперамент исполнителей. Когда Чубуков, наконец, выясняет, что сосед — помещик Ломов — не денег приехал просить взаймы, а руки его дочери, он радостно вопит:

«Мамуся! Иван Васильевич! Повторите еще раз, — я не расслышал!»

— Стоп, — раздается голос Лобанова. — Чубуков боится счастье свое спугнуть. Не кричать — шептать нужно.

У автора Чубуков убегает за дочерью, а Ломов один на сцене произносит монолог. Лобанов, вопреки ремарке, предложил обоим остаться:

— У отца одна задача — оповестить дочь поскорей, пока жених не раздумал, а вы, Ломов, удерживайте его всеми способами: вам хочется оттянуть время, вы уже колеблетесь.

«Чубуков. … Пойду позову Наташу и тому подобное».

Ломов удерживает его.

«Ломов. … Как вы полагаете, могу я рассчитывать на ее согласие?»

Это говорилось в надежде услышать отрицательный ответ.

«Чубуков. Такой вот именно красавец — и… и вдруг она не согласится! Влюблена небось как кошка, и прочее… Сейчас!»

— Не пускайте Чубукова, — кричит Лобанов. — Он вот‑вот улизнет. Выкладывайте ему свои сомнения: вы больны, у вас «порок сердца» и «на правом веке живчик прыгает»… А «вскакиваю, как сумасшедший»? Да ведь жених надеется, что его примут за «психа» и выгонят, а ему только того и нужно!

Так весь ломовский монолог шел в присутствии Чубукова. И хотя у Товстоногова не было текста, он так органично слушал, что все это отражалось в его лице. Убедившись, что жених готов на попятный, он затыкал уши и стремглав бросался за дочкой.

— Хорошо бы вам на этой паузе повторить подвиг Подколесина, — {168} обратился Лобанов к Ломову. Тот кинулся к окну, уже занес было ногу…

В этот момент появлялась Наталья Степановна.

— А цветы? — напомнил Лобанов. — Букет может выдать ей цель вашего визита. Скорей прячьте его за спиной. Но когда она рассыпается в комплиментах («вы похорошели» и т. д.), вы начинаете таять.

Польщенный жених кланяется и невольно виляет букетом, как собака хвостом. Это получилось неожиданно и настолько забавно, что все покатились со смеху. Лобановских занятий не пропускал никто, аудитория всегда была переполнена студентами.

Андрей Михайлович предупреждал:

— Когда трюк придуман лишь бы публику насмешить — знайте, он мертворожденный. Если же чувствуешь в нем органическую потребность — хоть на голову становись, тебе поверят.

Диалог Ломова с Натальей Степановной Лобанов строил, как «сцену Ромео с Джульеттой». Самые прозаические реплики оба не произносили, а ворковали, все ближе придвигаясь на диване друг к другу. Вот уже Ломов тесно прижался к пухленькой, аппетитной невесте. Она готова упасть в его объятия. И вдруг слышит его нежнейший тенорок:

«Мои Воловьи Лужки граничат с вашим березняком…»

— Драновская! Вы мгновенно трезвеете. Кричать не надо, разъясняйте ему толково, но ласково.

Режиссер требовал, чтобы выяснение, чьи же в конце концов Лужки, велось в крайне сдержанной, деликатной форме. Он отпускал на волю темперамент Драновской лишь на словах «дедушка, бабушка, тетушка… ничего я тут не понимаю! Лужки наши, вот и все».

«Мои‑с!» — пытается возразить Ломов.

«Наши!» — утверждает Наталья Степановна.

«По-вашему, выходит, значит, что я узурпатор?..»

Лобанов сделал тут один из своих блестящих экскурсов в историю. Действие происходит в ту пору, когда живы еще воспоминания о войне 1812 года. Узурпатором называли Наполеона. Обиде Ломова нет предела, разражается настоящий скандал.

Кафедра единодушно приняла учебный спектакль. Хвалили исполнителей, превозносили Лобанова. Правда, раздался было единственный голос против:

— Стоило ли затрачивать столько времени и труда на такую ерунду, как «шутка в одном действии»? Ведь сам Чехов о ней писал: «я нацарапал паршивенький водевильчик».

На что А. К. Дживелегов ответил:

Послушай, брат Сальери,  
Коль мысли черные к тебе придут —  
Откупори шампанского бутылку,  
Иль посмотри лобановскую «Шутку».

Работу Лобанова со студентами можно, пожалуй, определить, как формирование театрального деятеля вообще, как воспитание {169} личности. Он не придавал особого значения вопросу, кто кем станет потом. Лобанов обучал студентов не только профессиональному мастерству, внушая любовь к искусству, к своему делу. Он прививал им гены нравственного, человеческого начала. В Лобанове, мне кажется, не было и тени тщеславия. Но разве не грустно, что в те времена публика, запоминая имена полюбившихся актеров, изредка — автора пьесы, почти никогда не интересовалась, кто же ее поставил. «Забвению» Лобанова способствовали непостижимые факты его биографии. Возможно ли представить себе сейчас, чтобы в премьерных хвалебных рецензиях не упомянули фамилии постановщика? Между тем, именно так зачастую случалось с оценкой удивительной по свежести работы Лобанова, ярко выразившей его индивидуальность и его современный взгляд на пьесу, — «Таланты и поклонники» А. Н. Островского.

Многие как-то дружно позабыли, что Лобанов поставил «Таню» в Театре Революции, хотя фамилия автора пьесы и гулкое, как набат, имя Бабановой до сих пор живут в памяти зрителей этого выдающегося спектакля.

В разговоре с Лобановым я осторожно затронула эту тему. Андрей Михайлович усмехнулся:

— Что ж тут странного? Помнишь Чехова — «Пассажир 1‑го класса»? Архитектор Крикунов, построивший на Руси десятка два великолепных мостов, приезжает в город К. на открытие своего очередного детища. Собрался весь город. Крикунов ждет, что «публика на него все глаза проглядит». Оказывается, тысячеголосый шепот называет имя обворожительной любовницы Крикунова, бездарной певички. Двое, правда, зашептались, заметив архитектора. Но увы!.. «Это — ее любовник», — расслышал Крикунов. А до того, кто строил мост, им и дела не было.

Какой режиссер не вынашивает в душе мечту о своем театре? О таком, где хотя бы основное ядро состояло из собственных учеников-единомышленников?

По большому счету «своего» театра у Лобанова не было. Ближе к подобному идеалу мог оказаться Бауманский театр рабочих ребят. Он состоял из основателей: С. Х. Гушанского, З. А. Сажина, И. В. Стрепихеева, М. А. Петрова — актеров; Игоря Доронина и Абрама Окунчикова — режиссеров, и небольшого коллектива молодежи, набранной из театральных школ, студий и частью из детских театров. Возраст — от восемнадцати до тридцати. Да и организаторы были не старше. Все поголовно — энтузиасты, работавшие днями и ночами, беззаветно преданные делу.

Лобанова вначале пригласили в театр педагогом. Потом предложили постановку. Он выбрал «Воспитанницу» А. Н. Островского.

Первая классическая пьеса в театре, предназначенном для детской аудитории, породила множество откликов центральной прессы. Общее восхищение вызвала А. А. Нестерова в роли Нади. В хрупкой маленькой девушке, успевшей проявить на сцене театра {170} задатки комедийной актрисы, Лобанов углядел то, чего раньше не замечали: масштаб личности.

В 1936 году, когда театр получил новое помещение на улице 25 Октября, Лобанов стал его художественным руководителем. В этом театре, который назывался теперь Московским театром для детей, Андрей Михайлович восстановил, а вернее, поставил заново «Воспитанницу».

Ощущение подлинности, достоверности не покидало зрителя на протяжении всего спектакля. В прекрасном оформлении художника И. С. Федотова, в игре актеров, в музыкальном строе «Воспитанницы» чувствовался Лобанов — его исторически точное знание эпохи. Он мог сказать о себе (но никогда бы не сказал, разумеется) словами поэта А. А. Тарковского: «Я вызову любое из столетий, войду в него и дом построю в нем». Пьесы Островского, Чехова, Горького в режиссерском решении Лобанова были столь же верны своему времени и вместе с тем современны, как и его современные спектакли — «Старые друзья», «Спутники», «Таня» и многие другие постановки.

Пьеса о женском учебном заведении царской России — «Голубое и розовое» А. Я. Бруштейн — подкрепила мнение общественности о молодом театре и его новом худруке.

Детям в зрительном зале пришлось потесниться: билеты расхватывал взрослый зритель. Лучший показатель успеха — просьбы о «лишнем билетике» слышались уже на площади Дзержинского.

Лобанов особенно настаивал на том, чтобы труппа была однородна, слажена, сплочена. «Певчие должны спеться, а тройка только тогда хороша, когда съезжена», — любил он повторять (кажется, слова А. Н. Островского). Коллектив на самом деле был дружным на диво.

Андрею Михайловичу незнакомо было чувство ревности, свойственное иным худрукам. Он приглашал в театр интересных талантливых режиссеров, тактично не вмешивался в их работу, но внимательно следил за своими молодыми учениками и чуть что подавал им руку помощи, сам вел занятия по мастерству. И наблюдал, чтобы актеры умели все: и петь и танцевать. Каждый должен быть профессионалом — вот чего требовал от всех Лобанов.

Не знаю, удастся ли кому-нибудь воссоздать ту атмосферу, самый воздух искусства, который окружал Лобанова во время репетиций. Он обычно терпеливо ждал. Но лишь затеплится искра в актере, он улавливал ее, бережно помогал вытащить наружу то сокровенное, что только зарождалось. А уж если дойдет до показа — сделает так артистично, что, кажется, лучше сыграть нельзя, хватило бы умения повторить. Когда же исполнитель нащупывал собственный верный путь — он тотчас снимал предложенное. Порой Андрей Михайлович вдруг изобразит не удавшийся актеру кусок, да так остро и похоже, что тот и сам расхохочется. Еще не нащупал, как надо играть, зато, как не следует, — запомнит навсегда.

{171} Недавно в программной статье одного из видных кинорежиссеров промелькнул афоризм, показавшийся мне спервоначалу самокритичным: «Плохих актеров нет — есть плохие режиссеры». Постепенно дошел до меня оттенок великолепной барственной пренебрежительности к актерской братии, таящийся под эффектной фразой. Ведь отсюда вытекает антитеза — «нет хороших актеров, есть хорошие режиссеры».

Лобанов по-иному понимал свою профессию. Он уважал актеров, верил в их творческие возможности, в их интуицию, и чем больше верил, тем большую давал свободу. Он предпочитал будоражить, дразнить фантазию актера.

Приведенные ниже отдельные крохи актерских воспоминаний роднит между собой один вывод: не сговариваясь, каждый исполнитель считает, что впервые осознанное ощущение себя актером подарил ему Лобанов. Все эти, казалось бы, мелочи прочно живут в памяти людей, хотя с тех пор прошло чуть не полвека.

В пьесе «Голубое и розовое» есть такая сцена: озлобленная подозрительная старая дева, которую гимназистки прозвали «Мопся», должна встречать почетных гостей — попечителя гимназии со свитой. Задача — мгновенно преобразиться в очаровательную классную даму, души не чаящую в своих питомицах, — никак не удавалась М. Т. Казаковой. Она начала впадать в отчаяние.

«И вот, — вспоминает Казакова, — Андрей Михайлович однажды подсказал мне такое приспособление:

— Вы — певица. Только что спели и ушли за кулисы. Овация! Публика вас вызывает. Выходите раскланиваться…

Я “услышала” гром аплодисментов, крики “браво”, увидела охапки цветов, летящие на сцену… Фантазия разыгралась. Меня словно на крыльях понесло. Я вышла и стала кланяться в зрительный зал.

— Мопся, Мопся! — обрадовался Лобанов».

А. А. Соболева исполняла в «Голубом и розовом» крохотную рольку таперши. Ее усадили на вертящийся стул у рояля, а молоденькой актрисе самой хотелось кружиться в вальсе с девчонками-гимназистками. Преодолевая «сопротивление материала», Соболева тщательно искала спасительную характерность, но все было наигрышем, она сама это чувствовала. И начала тонуть. Лобанов подал ей соломинку:

— Вы — глухая. Старая, оглохшая пианистка. Вы тщательно скрываете свое увечье, иначе вас безжалостно вышвырнут за дверь.

На самую юную актрису театра Т. И. Булкину Лобанов обратил внимание во время репетиций «Голубого и розового» и выделил из массовки.

— Посмотрите-ка на эту девочку, — сказал он. — Она похожа на цыпленка в яйце: стучит, стучит клювом, и вот уже проклюнула скорлупу и просится на свет божий. Нужно дописать ей роль и придумать фамилию.

Так Булкина стала по пьесе Мусаевой. Это была ее первая в жизни роль.

{172} В своей постановке повести Горького «Детство»[[104]](#footnote-64) Лобанов поручил Булкиной главную роль — Алеши Пешкова.

В жуткой сцене драки между дядьями, среди топота, свиста, хрипенья Якова, воплей Михаилы, летящих табуреток, детского плача, Булкина не знала, куда деваться, чем здесь жить. Лобанов не делал ей никаких замечаний. Она рассказывает:

«У меня было к нему какое-то благоговейное чувство, неловко было отнимать у него время. А тут собралась с духом, решилась:

— Андрей Михайлович, ну не получается у меня третья картина, что делать?

Он улыбнулся. А улыбка у него такая добрая, по-детски незащищенная, и вдруг от этого стало тепло и спокойно.

— У вас все в порядке, а здесь вы просто щенок, попавший в незнакомый дом. И все вам чужие…»

Спектакль «Начало пути» расценивался критикой, как событие. В конце 30‑х годов театр был на подъеме. В газете «Известия» А. Я. Бруштейн писала, что сезон для московских тюзов протекает под знаком творческого роста: «На первое место среди них бесспорно вышел Московский театр для детей, уже давно борющийся за большое искусство»[[105]](#endnote-43).

«Начало пути» и новая пьеса М. А. Светлова «Двадцать лет спустя» в постановке О. И. Пыжовой и Б. В. Бибикова оказались последними работами коллектива. Грянула война. В сентябре пришел приказ Комитета по делам искусств о слиянии театра с Центральным детским. Следующий приказ был об эвакуации всех детских театров.

Маленький живой творческий организм как-то незаметно растаял в великой общей беде, в великом переселении народов.

… Только что с гастролей Театра Революции, из Кисловодска, вернулся измученный долгой дорогой Осип Наумович. Мы торопились на дачу, где оставались дети. Ранним утром вышли из ворот.

Москва стояла прибранная, как никогда, умытая, вся залитая солнцем. У каждого дома дежурили строгие, подтянутые дворничихи в крахмальных фартуках. На Пушкинской улице, напротив нашего переулка, отцветала удивительная яблоня-дичок. Как в самое мирное время, крона ее еще белела и розовела, но уже роняла лепестки. Весь тротуар был ими усеян.

Навстречу шел Андрей Михайлович. Он и Абдулов давно не виделись и кинулись друг к другу.

С Пушкинской улицы послышалась многоголосая песня:

Шумит над нами знамя боевое,  
Прифронтовою линией летя,  
Мы будем жить легендой молодою,  
И через год, и двадцать лет спустя…

«Двадцать лет спустя»! Наша песня, светловская. Мы посмотрели друг на друга и поспешили на Пушкинскую.

{173} По мостовой шли строевым шагом, одетые кто в чем — девушки в ситцевых платьях, юноши в апашках. У кого — узелки в руках, у кого — рюкзаки за плечами.

Мы взволнованно провожали их взглядом. Лобанов одними губами прошептал:

— Наш зритель… Добровольцы. Московское ополчение…

В годы войны Андрей Михайлович работал в разных театрах, нигде подолгу не оседая.

Неудовлетворенность, тоску по большой творческой работе в театре Абдулов разделял с Лобановым и принимал к сердцу огорчения друга. Но у Осипа Наумовича была отдушина — радио. То, чего он по тем или иным причинам не получал в театре, ему было доступно в эфире: Мольер, Ромен Роллан, Диккенс и Пушкин, Тургенев и Лесков, Чехов, Маяковский, Гоголь.

Лобанов часто возвращался к мыслям об «Обломове». Он мечтал о постановке, в которой можно собрать лучших актеров из разных театров. Ему хотелось, чтобы Илью Ильича играл Абдулов. «А Захара — Тарханов… Но ведь это несбыточно!»

Абдулов убеждал его поработать на радио. Где еще удастся в одном спектакле создать такой ансамбль? А какой оркестр в Радиокомитете! Дирижеры, композиторы… Ну хорошо, радиоспектакль по «Обломову» — дело будущего. Но пока стоит попробовать на знакомом материале, на готовой пьесе. Лобанов отговаривался незнанием специфики.

Все-таки удалось убедить его поставить «Женитьбу» Гоголя. О «Женитьбе» Андрей Михайлович подумывал и раньше, идея пришлась ему по вкусу. Вместе наметили значительный актерский состав, подобрали музыкальное оформление. Осип Наумович в это время ставил на радио «Мать» Горького с Аллой Константиновной Тарасовой в роли Ниловны. Андрей Михайлович заходил на репетиции, которые проводились в Красном уголке нашего дома. Сидел насупившись. Дома на вопросы Осипа Наумовича отвечал:

— Ничего, в общем… Но как ты с массовками справишься — непонятно… Сумбур какой-то…

Ему не хватало зрелищного восприятия спектакля.

Андрей Михайлович работал вначале над «Женитьбой» дома, один, обложившись книгами. Почему-то особенно увлекся «Записками о жизни Н. В. Гоголя», издания 1856 года, из нашей домашней библиотеки. Возвращая книгу, попросил извинения: он не удержался — подчеркивал интересные места. Судя по пометкам, больше всего Лобанову полюбились письма самого Николая Васильевича — к матери, например, когда он выспрашивает ее о подробностях быта, «о малороссийских обычаях, сказаньях, поверьях, об играх», просит описать одежду «от сапогов до верхнего платья дьячка», «указать наименования платья до последней ленты» девок и замужних женщин. Видимо, книгу Лобанов не раз прочитал от доски до доски.

А дальше началась привычная для радио спешка.

{174} На репетиции Андрей Михайлович привел исполнителю роли Кочкарева слова Белинского: «Если актер, выполняющий роль Кочкарева, сделает значительную мину, как человек, у которого есть какая-то цель, то он испортит всю роль с самого начала».

— Знаю. Читал Белинского, — ответил актер с обаятельнейшей улыбкой. — Но ведь это — эфир. Радиослушатель не увидит никакой моей мины.

А тут обнаружилось еще одно обстоятельство, которое окончательно привело в уныние Лобанова: никто не знал ролей. Ему отвечали невинно:

— А мы никогда и не учим наизусть. Это же радио! Вот обговорим все с вами, а перед микрофоном всегда читаем по тексту.

— Да не волнуйся ты, они все радиоснайперы, да и когда им учить? — утешал Абдулов. — Передача на носу.

— Ведь это — Гоголь! Тут слова не переставишь.

— Вот увидишь, — ни одной запятой не пропустят, ручаюсь.

Но Андрей Михайлович категорически решил отказаться от передачи. Пришлось приглашать другого режиссера.

Осип Наумович с трепетом ждал лобановской оценки радиоспектакля «Мать».

— Слушал? — спросил он после передачи.

— Не только слушал. Я все видел! — ответил Лобанов.

Старые друзья всегда считались с его мнением.

Когда Андрей Михайлович заболел, никак нельзя было добиться толком, что с ним. В ответ на дружеские расспросы он неловко тыкал пальцем с виноватой усмешкой куда-то в левый лацкан пиджака и говорил:

— Тут что-то не совсем…

Из санатория в Звенигороде позвонил, просил нас навестить его.

Бросалось в глаза необычайно теплое отношение к нему со стороны всего персонала — врачей, сестер, санитарок. Все его знали. Кого ни спросишь, как разыскать Лобанова, — озарялись улыбкой и подробно объясняли.

Комната, залитая солнцем, нам понравилась. На балконе из большого кувшина свешивала гроздья одуряюще пахнущая черемуха.

— Это я попросил нарвать для тебя, — сказал он мне, — а они притащили целое дерево.

Андрей Михайлович посвежел, главное, был весел и оживлен. Расспрашивал, что на театральном фронте, какие новости, но сам откуда-то все знал не хуже нас.

Пили чай с яблочным пирогом моего изготовления, его любимым. Осип Наумович рассказывал о капустнике в ВТО так забавно, что Лобанов хохотал в голос. Дело в том, что незадолго до этого в МХАТ прошла премьера, приуроченная к пятидесятилетию театра, — «Зеленая улица» Сурова.

Может быть, как раз с этой пьесы и началось то странное явление в советской драматургии, названное впоследствии «теорией {175} бесконфликтности» и справедливо осужденное. Вот этот «конфликт хорошего с еще лучшим» и послужил поводом к очередному капустнику.

На сей раз шла пародийная «Синяя птица». Андрей Михайлович жадно расспрашивал — он любил капустники и жалел, что пропустил последний. А Осип Наумович описывал и показывал в лицах.

Тильтиль и Митиль приходили в царство Ночи не за синей птицей, а за душами мертворожденных пьес. Ночь грозила им ужасами и призраками, но детям все же удалось выпустить на волю «бесконфликтные сюжеты».

Выбегала, например, на сцену влюбленная пара. Они самозабвенно целовались, а через пять минут расставались навсегда: не поладили из-за того, что Вася хорошо затачивал гайку правой резьбой, а Даша требовала от него еще лучшей, левой резьбы.

Большой успех выпал на долю Абдулова и Плятта. Их диалог звучал так:

— Обижайся — не обижайся на меня, Никанор Иваныч, я так тебе прямо в глаза и скажу: хо‑роо‑ший ты человек, очень хороший!

— Не обессудь, Иван Никанорыч, ты хоть и друг, а истина мне дороже, — возражал другой. — Пусть я хороший, уж ладно. А ты такой замечательный — просто дальше некуда.

Горячий спор кончался тем, что оба в слезах лобызали друг другу руки. Костюмы железнодорожников (удачная абдуловская находка) подчеркивали злободневность и нацеленность пародии на «Зеленую улицу» Сурова.

На вопрос изумленных Тильтиля и Митиль, что все это означает, Ночь мрачно отвечала:

— Это — суровая действительность нашей драматургии.

Хотя вечер должен был носить чисто юбилейный характер, его участники порядком волновались, настолько он получился острым. Но, по воспоминаниям очевидцев, Абдулова, казалось, только подстегивало, что многие сидящие в зрительном зале то морщились и чувствовали себя, как на раскаленной сковородке, то катались от смеха.

Отсмеявшись, Андрей Михайлович заговорил об идейности в драматургии.

— Смотри, — сказал он, — вот ты сидишь на диване. Тебе мягко, удобно. Не будь в нем пружин, это был бы не диван, а просто соединение каркаса, мочалы и тряпок. Но вот представь себе, что одна пружина под тобой лопнула. Она вонзится в твой уважаемый зад и сидеть будет невозможно. Вот так же и в пьесе: пружины — это ее идея, но когда пружина прорывается сквозь обивку наружу — это уже вылезающая тенденция.

Дальнейшая судьба Лобанова складывалась не всегда гладко. Беседы об этом велись обычно в полушутливом тоне.

Однажды он пришел к нам после неудачной репетиции. Говорил не спеша, внешне спокойно:

{176} «Зритель, читатель, слушатель воспринимают и оценивают степень одаренности художника в меру собственных способностей. Произведения даже не признанных современниками скульпторов, живописцев потомки могут видеть в музеях или в репродукциях и судить о них по-своему. С композиторами знакомишься в концертах, в опере… наконец, остаются ноты. Сохраняются книги. Их перелистываешь, они всегда с тобой.

Творчество актера живет лишь в памяти двух-трех поколений. Для будущего остаются Мочаловы и Щепкины, коим посчастливилось родиться в одну эпоху с Белинским…

Да, появились радио, кино, телевидение… Но техника еще так несовершенна! Киноленты и звукозаписи недавних лет уже приходится реставрировать, подновлять. Многие безнадежно утрачены.

Кто же такой театральный режиссер? Его работа — одна из самых молодых отраслей искусства. XX век — вот дата ее рождения.

Ни один вид творчества не бывает так зависим от его компонентов, как режиссура: Станиславский — и тот ничего бы не сделал с бездарной труппой, неумелым художником и композитором, с плохим оркестром…

А осветители? Костюмеры, гримеры?

Всю эту партитуру спектакля, начиная с драматурга и кончая рабочим сцены, прибивающим задник, досконально должен знать режиссер. Быть профессионалом высшей марки! Он обязан помнить, что любой участник спектакля — Личность. И если поспоришь с электромонтером или, скажем, забудешь о контрамарке, обещанной его любимой девушке (как у Зощенко), он очень даже просто вырубит свет на премьере. Поди попробуй сыграть в темноте…

И после всего этого — изволь “раствориться в актере”. Иначе в спектакле из-под вышивки явственно проглянет канва».

— Андрей Михайлович, почему же вы избрали эту профессию? — невольно вырвалось у меня.

Он улыбнулся. Помолчал. Потом чуть нахмурился, пожал плечами.

— Люблю, наверно, — сказал он тихо.

Не поручусь, что стенографически точно передаю слова Андрея Михайловича. Но он часто говорил об эфемерности своей профессии. О том, что когда актеру роль не удается, он винит режиссера. Если же успех — актер напрочь забывает, чем режиссеру обязан.

Он никогда не жаловался, но доля горечи чувствовалась в его словах.

Никогда не забуду тяжких рыданий Андрея Михайловича над гробом Абдулова в июне 1953 года.

Позже сказал, что никак не может привыкнуть к его отсутствию, что эта утрата — самое неизбывное горе в его жизни. Когда я благодарила его за отношение ко мне и к сыну, он ответил, что мы — наследство, оставленное ему Осипом. Тогда-то и участились {177} наши вечерние прогулки и беседы, с которых я начала свой рассказ о Лобанове.

В Театре имени Ермоловой, где он оставил часть своего большого сердца, наступил разлад. Андрей Михайлович все чаще болел, сильно изменился.

— И все ни к чему, вся жизнь, стремления, работа. Вероятно, когда настанет мой час — не прошлое вмиг пронесется перед глазами (по свидетельству великих, не пробовавших умирать), а вспомнится незавершенное: чего недочитал, недоувидел, а главное — недоделал. И горечь будет такая, что небо с овчинку покажется, — как-то сказал он.

Было необычайно интересно и значительно все, о чем он ни говорил. Я горько жалею, что не записывала эти беседы о жизни, о смерти, о добре и зле, о людях, характерах, о книгах, о Шекспире. Он говорил, что Бена Джонсона, Мариво, Шекспира следует переводить каждые двадцать лет заново. Почему, например, Сервантес всему читающему миру ближе, чем родной Испании? Да потому, что оригинал доступен разве что ученым, филологам, но благодаря новым переводам Дон Кихот для нас вечно современен. Язык устаревает, но мысли живут…

Помню свое впечатление, что он где-то глубоко запрятанно мечтает о «Гамлете», хотя твердит, будто не любит эту пьесу. Иной раз нарочно говорил, что забыл ее и упрашивал «рассказать содержание», а то вдруг сам цитировал целые куски.

— Распалась связь времен, — повторил он печально.

… Был предвечерний час. Скоро должен был начаться спектакль, и у Ермоловского театра толпилась молодежь.

— Нет лишнего билетика?

— Лишнего билета нет?

Лобанов посмотрел на жаждущих, и впервые за этот день появилась на его лице улыбка.

— А может, и не распалась, — сказал он негромко.

## Г. Н. Малиновская[[106]](#endnote-44)

Моя первая встреча с Андреем Михайловичем Лобановым произошла в марте 1919 года, в доме на углу Мерзляковского и Медвежьего переулков, на квартире у А. А. Гейрота, куда меня буквально притащил Н. М. Горчаков. Среди других студийцев Андрюша Лобанов выделялся своей приветливостью, своим вниманием к новому человеку.

В том же 1919 году мы вместе перешли в Шаляпинскую студию. Андрей Михайлович был избран в художественный совет. Он не пропускал ни одной репетиции, жадно впитывал все, что видел.

Со мной случалось, что, репетируя какую-нибудь роль, что-то не улавливаешь или просто недопонимаешь, какие задачи ставит перед тобой режиссер. В этих случаях я всегда обращалась к Лобанову, зная, что он сидит в зрительном зале и зорко следит за {178} репетицией. В перерыве я подходила к нему и просила объяснить, что же я тут недопонимаю. Этого было достаточно, чтобы он с большой охотой начал объяснять, что в том или ином куске пьесы заложено, какое место занимает этот кусок в данном акте, что должно прозвучать у меня как действующего лица данной сцены, вскроет взаимоотношения с партнерами. После беседы с ним все становилось на свои места.

Режиссерские способности Лобанова проявились очень рано, но главным образом не в студийной работе, а на наших дружеских встречах в Гранатном переулке, в особняке бывшей «Нашей студии». Здесь мы встречались в свободное время и самостоятельно ставили шарады, которыми тогда очень увлекались, участвовали в импровизациях, здесь возникали творческие споры. Андрей Михайлович, мало показывающий себя на студийной сцене, в самостоятельных занятиях был очень активен. Он был хорошим импровизатором, обнаруживая большую выдумку, знание классического репертуара, хороший вкус. В предлагаемых им шарадах он сам с большой охотой участвовал как актер. Актером он был мягким, вдумчивым, умел слушать партнера, легко шел на общение; участвовать с ним в импровизации всегда было удовольствием, чего не могу сказать о других, хотя и очень талантливых моих «однокашниках». У них в большинстве случаев главная задача была — показать себя.

Более близких своих друзей Андрюша Лобанов любил собирать у себя дома. Он имел эту возможность, потому что у Лобановых была, хоть и маленькая, но отдельная квартира, да и родители Андрюши охотно соглашались на наши сборища. Был случай, когда они предоставили нам всю квартиру, а сами ушли к своим близким с ночевкой. Поводов к сборищам у нас было достаточно. Мы праздновали не только календарные праздники, но, по еще не устаревшей традиции, и церковные. Вот об одной из таких встреч у Лобановых, когда нам была предоставлена вся квартира вместе со старой няней Прасковьей, которая помогала нам в нашем скромном тогда хозяйстве, мне и хочется рассказать.

У меня, в моем архиве, случайно сохранился пригласительный билет на этот вечер, написанный от руки Мишей Астанговым, который помогал Лобанову в организации вечера.

ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ

т. Галине Малиновской

На традиционную встречу

Светлой Пасхальной Заутрени,

имеющей быть в доме Андрюши Лобанова,

что на Волхонке[[107]](#endnote-45) в д. 16, кв. 14.

Домхоз: А. Лобанов

Просто: М. Астангов

Съезд между 12 и позже.

ПРОГРАММА

I отделение

Вступительное слово.

{179} II отделение

I. Стихи Валентина Горянского — исп. Андрюша

II. Отрывок из «Евгения Онегина» — исп. Варя и Миша

III. Стихотворение Пушкина «Мороз и солнце» — исп. Галина

IV. Отрывок из «Иванова» — исп. Шурочка и Андрюша

V. Стихотворение Пушкина «Я не любил» — исп. Оська[[108]](#endnote-46)

Конферансье Борис Галенбек.

III отделение

Воспоминания.

Такие билеты были разосланы всем, принимавшим участие в нашей встрече.

Из программы видно, что Лобанов выбрал для себя стихи Горянского и отрывок из «Иванова», этот отрывок он готовил для показа Л. М. Леонидову.

Наш вечер начался с прогулки. Собравшись, мы пошли смотреть крестный ход вокруг храма Христа Спасителя, который был как раз против дома, где жили Лобановы. Посмотрев на это красивое зрелище с мерцающими огнями свечей и блеском золота в темноте ночи, мы вернулись на наш «праздничный пир», который состоял из двух целых отварных картофелин на каждого «пирующего», оладий, поджаренных на рыбьем жире, чая с настоящим сахаром и печеньем из толченого пшена. Этот «роскошный» ужин мы с волнением собирали из своих домашних запасов и заранее приносили к Андрюше. Хлебный паек захватывали с собой. После ужина вечер шел по программе пригласительного билета.

В бурных спорах (надо знать Абдулова и Астангова) о месте и значении актера в театре Лобанов всегда ощущал и отстаивал необходимость воспитывать в себе особые человеческие качества. Человечность в жизни и искусстве — это проходит красной нитью в его суждениях начала 20‑х годов.

На фотографиях, подаренных мне, он писал:

«Я бы хотел, чтобы ты сделалась актрисой-человеком. Это бывает так редко, но это так важно и нужно.

Да здравствует человечность в жизни и искусстве.

Любящий тебя и понимающий

*Андрюша Лобанов*. 1921 г. Май».

«В тебе есть хорошие задатки человечности, не заглушай их, и ты будешь чудесным экземпляром женщины-человека. Будь же лучше…

*Андрюша Лобанов*».

Основы творчества Андрея Михайловича Лобанова заложены отличной мхатовской школой, которую он начал у Е. П. Муратовой и А. А. Гейрота и продолжил в Шаляпинской студии. В студии же Андрей Михайлович непосредственно общался в работе с А. Д. Диким, который поставил у нас «Зеленого попугая» А. Шницлера.

{180} Кстати, о «Зеленом попугае». Студия пригласила на постановку Е. Б. Вахтангова. Искали пьесу на революционную тему. В современном репертуаре таких пьес тогда почти не было, и Вахтангов предложил поставить «Зеленого попугая». Действие этой пьесы относится к моменту взятия Бастилии.

Это дало возможность сделать революционную концовку с победой восставшего народа.

Так как Е. Б. Вахтангов был очень занят в Первой студии МХТ и в своей студии (Вахтанговской), а также в студии Еврейского театра, то в помощь себе привлек А. Д. Дикого. Сам же за недостатком времени предложил свои репетиции назначать только после спектаклей, то есть с одиннадцати часов вечера, которые заканчивались глубокой ночью. И вот, в одну из таких ночных, репетиций с Вахтанговым, еще в застольный период работы над пьесой, раздались звонки с улицы. Дежурный пошел открывать. Вернувшись, он сказал, что пришли вахтанговцы и просят срочно вызвать Евгения Богратионовича с репетиции. Наступила пауза, потом Евгений Богратионович попросил Дикого продолжить, а сам вышел и… больше не вернулся.

Так огорчительно кончились наши творческие встречи с Вахтанговым.

Оказалось, пришли пятеро студийцев. Устроили Евгению Богратионовичу убедительный протест против ночной репетиции, ссылаясь на его нездоровье и советы медицины, и увели его. Человечески, конечно, они были правы. Евгений Богратионович был уже болен, но мы по молодости лет восприняли это как ревность к нашей студии.

Таким образом, работа над постановкой «Зеленого попугая» целиком перешла к А. Д. Дикому. В конечном счете получился нашумевший в свое время спектакль.

С 1927 по 1930 год мы с Лобановым снова работаем в одном театре: в Государственном драматическом экспериментальном театре при Профклубной мастерской, руководимой ВЦСПС и Главискусством. Лобанов и в этом театре остается верен себе. Теперь мне кажется, что он сознательно не загружал себя актерской работой. Не отказываясь от ролей при распределении, он ускользал от них в процессе работы, оставаясь лишь в тех спектаклях, от которых отказаться невозможно. Мне кажется, что он делал это специально, освобождая время для режиссерской работы, к которой стремился со школьной скамьи. В Экспериментальном театре он был занят в спектакле «Всем… Всем…», драматической эпопее в двадцати четырех эпизодах, сделанной по произведению Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир». Андрей Михайлович исполнял несколько эпизодов. Играл молодого рабочего, часового (у денежного ящика), второго поручика.

Лобанов был членом художественно-методического совета, где вел работу по составлению иллюстративного материала для лекций, проводимых Государственной драматической профклубной мастерской. У меня сохранилась программа одной из этих лекций:

{181} «Государственная драматическая профклубная мастерская,

руководимая ВЦСПС и Главискусством.

Иллюстрированная беседа-лекция

“Порочные приемы актерской игры”

Лекции иллюстрирует труппа

Государственного драматического экспериментального театра при мастерской»

Андрей Михайлович не только подбирал материал, но и сам как актер участвовал в этих иллюстрациях «порочных приемов». В третьем отделении лекции-беседы, называвшемся «Преобладание актера (субъекта) над спектаклем (объектом)», они вместе с О. Н. Абдуловым и Н. В. Сергеевым, исполняя отрывок из «Горе от ума» (Фамусов — Абдулов, Чацкий — Лобанов, слуга — Сергеев), должны были разоблачить «премьерство, гастролирование, игнорирование партнера, срывание чужих сцен, реплик и т. д.»[[109]](#endnote-47).

В 1930 году произошла коренная реорганизация театра. Получив другое название, театр был направлен в длительную поездку на Урал и в Сибирь. На это Андрей Михайлович не согласился, он вообще избегал поездок, но в данном случае, мне кажется, главная причина была в том, что он уже крепко был связан работой в Студии Р. Н. Симонова.

В 1930 году заканчивается моя совместная работа с Лобановым.

## И. М. Рапопорт[[110]](#endnote-48)

Встретился я с Лобановым в Шаляпинской студии. Помню репетиции Елены Павловны Муратовой пьесы Метерлинка «Там, внутри» и участвовавшего в ней Лобанова. Он был медлителен, малоподвижен, в походке несколько скован, как будто мешало что-то в колене (с годами, впрочем, это прошло), говорил негромко, редко смеялся. Вообще производил впечатление человека несколько меланхоличного. Заинтересовывал Лобанов своей сосредоточенностью, строгой скромностью.

Как сошлись, сблизились — не помню. Например, с Симоновым, Абдуловым, Астанговым мы встречались часто в компаниях. Андрей Лобанов был серьезнее, я бы сказал, взрослее нас. Меня с ним отчасти сближало наше общее гимназическое образование, с латынью, казенными учителями, и послереволюционное чувство высвобождения, когда понятия заработка, «солидной» профессии в будущем — врача, адвоката — утратили свою весомость.

У меня был круг знакомых по Второй студии МХАТ, я заходил к ним обычно с друзьями из Шаляпинской студии, и если Абдулов, очень контактный и веселый, так сказать, застольный человек, сходился с людьми легко и быстро, то Андрей Лобанов появлялся в нашей компании крайне редко. Запомнилась одна встреча со старшим поколением — здесь были В. Ф. Грибунин, Н. Г. Александров, скульптор и конферансье И. А. и А. А. Менделевичи, была, конечно, и молодежь. К концу ужина Лобанов исчез. Помню, что старики все спрашивали, кто это, почему не присоединяется к общему веселью, «или, может быть, мы ему не нравимся?» {182} Узнали, как его зовут, и пошли искать по большой квартире, окликали полным именем и тут же сочиненными уменьшительными. «Откликнись, Дрюля!» — позвал его Александр Менделевич. Это производное от Андрея всем понравилось. Нашли Лобанова дремлющим в кресле. Он нисколько не обиделся на это новое имя, которое было впоследствии принято в кругу друзей.

Все мы, встретившиеся в молодости, оставались на много лет связанными и общностью профессии и всем, что объединяло нас в далекие годы юности. В Шаляпинской студии Лобанов пробыл недолго. Он играл все, что ему доставалось (например, бессловесную роль французского солдата в нашем первом романтическом спектакле «Революционная свадьба»), но инициативы особой не проявлял. Года полтора спустя он ушел в школу Второй студии МХАТ, но и там оставался недолго.

В 1924 году он оказался в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской у В. Г. Сахновского и Н. О. Волконского. Здесь помню его на сцене в двух ролях. Первая — худая, высокая старуха, кажется в «Мертвых душах»[[111]](#footnote-65). То ли по чудачеству так распределили роли, то ли не хватило старух в театре — получилось отчасти смешно, но не совсем понятно.

Вторая роль — Нелькин. Худощавый, высокий, по-молодому угловатый, Лобанов мог бы сыграть эту роль интересно, в нервном, неожиданном повороте, если бы его не загримировали банальным героем. Внешний облик получился обыкновенный и совершенно ему не шел. И вообще, видимо, актерская работа не была его уделом. Педагогика и режиссура увлекли его.

У него была своя студия в маленьком подвальном помещении на Арбате. Здесь мы занимались всем на свете: и упражнениями на память физических действий, и пантомимой, и какими-то собственного сочинения этюдами, и на основе лекций Сергея Михайловича Волконского системой художественного чтения. Надо сказать, что все наши уроки в его студии проходили на общественных началах, как в старину говорили, «gratis».

В середине 20‑х годов мы вместе преподавали в студии Завадского на Сретенке.

Спустя много лет, под старость, сидя за чаем, мы говорили о педагогике, вспоминали о студиях. Восхищали нас теперь слова, когда-то сказанные К. С. Станиславским: «Над каждым театром (а стало быть, и над студией) должно быть написано: “Проще, легче, выше, веселей”». Студии нарушали этот девиз, перегибая либо в сторону «высоты», что перерождалось в ханжество, либо в сторону веселья.

Позднее, готовясь ставить в Театре-студии под руководством Р. Н. Симонова «Таланты и поклонники», Лобанов много рассказывал мне о будущем спектакле. Поставлен он и сыгран был отлично и создал славу молодой студии.

Затем «Вишневый сад». Пьеса была, пожалуй, переоблегчена, {183} спектакль отчасти эксцентричен, но во многих деталях, в юморе Чехов разгадывался своеобразно талантливо.

Примерно в это же время связывала меня с ним одна общая режиссерская работа. А. Д. Дикий, возглавлявший Театр ВЦСПС, пригласил нас на постановку «Женитьбы Бальзаминова». Заслужить похвалу Дикого, как известно, было нелегко, однако нашей работой он остался доволен. Бальзаминова играл Д. А. Орлов (впоследствии уехавший в Белоруссию), актер талантливый, чем-то напоминавший нам Михаила Чехова. Спектакль был решен как водевиль, хотя отчасти и страшноватый. У меня осталась афиша премьеры: «Милому другу Рапопорту в память о совместной творческой и дружной работе над спектаклем. *А. Лобанов*. 1932».

И еще лежит передо мной сохранившаяся записка, полученная года за два до этого. Она характерна для Лобанова и его взаимоотношений с друзьями: «Дорогой мой, приношу тебе глубочайшее соболезнование по поводу твоей горестной утраты. Я не заходил и не искал тебя в эти тяжелые для тебя дни потому, что не умею и не знаю, что говорить, как утешать людей, когда у них непоправимое горе. Сегодня я случайно узнал об ударе, постигшем Рубена. Я не знаю, как лично передать ему то, как я удручен его потерей. Могу лишь сказать вам обоим, что в эти несчастливые черные дни для вас, — я в таком же трауре, как и вы, мои близкие, дорогие и в скорби и в радости друзья! Твой и Рубена *Андрей Лобанов*».

Это относилось к 1929 – 1930 годам, когда мы потеряли родителей.

В предвоенные годы мы встречались редко. Я был много занят в Вахтанговском театре как актер и преподаватель школы. Лобанов руководил Московским театром для детей. Мы с Симоновым жили в Левшинском переулке. Лобанов и Абдулов переехали на улицу Немировича-Данченко. Изредка встречались «по праздникам», юность осталась позади, «штурм унд дранг» кончился… Разговоры пошли профессиональные. Лобанов пополнел, в нем обнаружилась, мне казалось, некоторая чуть наивная старомодная солидность. На двери его квартиры появилась медная дощечка с прописью — имя, отчество и фамилия, — напоминавшая мне давние годы детства, — так могло быть у врача или присяжного поверенного. Встречи часто были грустными: много несправедливого и порой необъяснимого видели мы — положение Шостаковича, судьба Дикого, Мейерхольда вызывали у нас глубокую горечь.

Но вот подошла война. Вахтанговский театр был направлен в Омск. Лобанов оставался в Москве, я получил от него письмо, которое воспроизвожу.

«15.V. Дорогой мой друг!

Пользуюсь случаем передать тебе через Рубена, так сказать, с оказией, письмо. Это приятней, потому что оно попадет из рук в руки. Последнее время (до войны) мы как-то разошлись друг с другом, редко встречались. Наша дружба подвергалась серьезному испытанию. Казалось, разные театры, люди и, следовательно, {184} интересы ставят между друзьями те “естественные границы”, которые в жизни не преступаются. Но вот пришла война, спутала все границы, перетасовала людей, нанесла такие удары, от которых не скоро оправишься, и захотелось возобновить старые связи. Я по натуре ведь очень консервативен и наивен, и мне все кажется, как говорит Шарлотта в “Вишневом саде”, что “я все еще молоденькая”. Но мы выйдем из войны уже зрелыми, пожилыми людьми, когда бы она ни кончилась, хоть завтра! Все это не пройдет даром!

Ну что тебе сказать о себе? Мы живем очень трудно. Плохо материально и скучно творчески. Полгода я ждал организации в Москве второго драматического театра, да так до сих пор и не дождался. Сейчас работаю во Фронтовом театре (вашем), в эстраде и в областном театре обозрений. Все это временные явления. Они похожи на “буржуйки”. Пройдет война, заработает центральное отопление, снесут “буржуйки”, выметут сор после них, натрут полы, и через полгода все позабудут, что где-то здесь стояла уродливая железная печка, которая давала тепло, на которой готовили пищу.

Это письмо пишу тебе наспех (завтра Рубен уезжает). Оно сумбурно. Но я пишу для того, чтобы дать о себе знать и завязать переписку. Правда, я рассчитываю осенью встретиться с тобой в Москве, в Доме актера, и за рюмкой водки вспомнить все, что есть у нас в жизни дорогого: Маленькую студию[[112]](#footnote-66), встречи у меня в Знаменском переулке, Гранатный, Осю и многое другое, то, что сделало нас людьми и без чего мы были бы человекообразными… Недавно, идя на репетицию к вам в Николо-Песковский, я прошел мимо Маленькой студии… Неужели это все когда-то было? Неужели мы жили в эти двадцатые годы, полные химер и сумасбродства? Но деревья по-прежнему набухают почками, трава зеленеет, значит, все это было, а для кого-то и есть. В общем еще несколько строк и я запою “Не для меня придет весна…”.

Поэтому я, зная, что ты враг сантиментов, кончаю свое письмо. Целую тебя, мой старый друг. Целую Таню и детей. Надеюсь, они в добром здоровье? Я здоров. Моя жена со мной. Мы сильно похудели, но бодро смотрим на будущее. Надеюсь, что это письмо всколыхнет прежнюю дружбу и пробудит в тебе эпистолярный дух XIX века, лишь временно приглушенный алкоголем и леностью. Итак, жду от тебя письма. Твой *Андрей Лобанов*».

Какая глубокая чеховская интонация звучит в этом письме. Вообще к «середине рокового земного пути» Лобанов стал, казалось мне, по сути своей человеческой и художнической, чем-то похож на Антона Павловича Чехова. Что-то и в прошлом — в семейном укладе, в маленькой квартирке с низкими потолками, откуда он вышел на воздух, на простор свободной молодости, в ранней взрослости его, — уже тогда предчувствовалось это сходство. Оно {185} проявлялось и в том, что мы, еще вчерашние гимназисты, собирались по традиционным дням, на пасху, именно у него. Он жил прямо против храма Христа Спасителя. Молиться не молились, но кто ходил смотреть крестный ход и глядел, кого больше — верующих или атеистов, кто оставался дома и дожидался возвращения друзей, чтобы за накрытым столом, весьма скромным, но не лишенным торжественности, чокнуться за дружбу, за молодость, за искусство и даже спеть под старенькое пианино «Гаудеамус». Мы ведь ненамного по возрасту оторвались от старого студенчества, так что их песни, Татьянин день, все обстоятельства их быта, все, что сказано о них у А. Куприна и Л. Андреева, было непосредственно наше, все это мы видели, слышали, знали…

Молодые по возрасту, мы были привязаны к классической литературе и драматургии и к авторам нашей юности. Мы страдали, когда поносили Блока или Есенина. Здесь происходил в некотором смысле разрыв сердца.

Такие люди, как Лобанов (ставший впоследствии профессором, руководителем театра), передавали своим ученикам и зрителям своих спектаклей ту культуру, ту сущность ее, которой нельзя научить или обучить, может быть, особенно удивить, но которая воспитывает, заражает, создает приверженцев.

Я знаю, как любим был Лобанов в театрах, куда приходил ставить спектакли, и учениками своими. В послевоенные годы Лобанов руководил Ермоловским театром. Это была пора расцвета театра.

Дружба наша оставалась неразрывной и, я бы сказал, на новом возрастном этапе еще крепче. Он звал меня на свои спектакли, если считал их удачными. Иногда жаловался на мешающих ему работать, а были и такие, стал круче, жестче, в некотором роде хозяином — и это ему шло.

Он был проницательно умен и легко разгадывал любое притворство, хитрость, видел, какие интересы кем руководят в среде актеров, режиссеров, авторов.

Ермоловский театр он любил. В высшей степени требовательный, он не утрачивал скромности и душевной молодости. Он однажды сказал мне: «Какое наследство, ах, какое наследство оставил мне Хмелев».

Как и многие из нас, он ставил в театре не только то, что хотел, попадались и очень слабые пьесы, но растущее мастерство нередко вызывало, так сказать, «технологический азарт»: сделать так, чтобы в спектакле интересным стало то, что в пьесе было скучно, подчас фальшиво.

О взрослом Лобанове будет сказано много его учениками, актерами, с ним работавшими. Лобанова-юношу с его складом ума, образованием, культурой мало кто помнит. Он унаследовал от русской интеллигенции ее веру в народ, без подлаживания к нему, без демагогии.

А как внимателен он был к ученикам своим! Заболев, он просил меня принять на время его режиссерский курс в ГИТИСе. Он {186} считал, что я поведу его так, как ему нужно. Я занимался сезон. Он расспрашивал о каждом.

В его профессорской повадке была та же симпатичная старомодность. Однажды рассказал, как на заседании кафедры он выразил недовольство тем, что профессора называли друг друга просто по именам. «Что это за Люси, Паши или Андрюши? Мы старики, это неудобно». И здесь было что-то от Чехова. А в последний период жизни Лобанов, старающийся не поддаться болезни, с иронической усмешкой и коротким смешком (появившимся у него, с возрастом), с мечтой поехать по Волге, посмотреть на людей, каких «только на воде можно повстречать», становился, казалось мне, прямо похожим на любимого автора — Чехова.

Лобанов, думаю, как никто после МХАТ, мог бы поставить Чехова и хотел этого. Как-то он прислал мне в Театр Вахтангова инсценировку повести «Моя жизнь». Он хотел, чтобы мы ее поставили. То ли в репертуаре его театра не было места, то ли труппа была против, не помню.

Я навещал его в больнице в первую болезнь. Он, как обычно больные, рассказывал подробно о себе, о диете, о докторах, очень хвалил М. С. Вовси, лечившего его.

Мы встречались затем в ГИТИСе или у него дома. Для чаепития накрывался стол, доставалось варенье, иногда легкое вино — он любил и позволял себе это. Проводили часы вместе с ним на «воздухе», во дворе. Вообще как-то родственно сложились наши отношения. Он верен был традициям юношеской дружбы. В одной из бесед спросил меня: «Что это Рубен с Юрием Александровичем, говорят, не в ладах? Что им делить? Это же несерьезно». Любимое его выражение о непонравившемся спектакле или исполнителе было «это несерьезно» — не больше.

Однажды сидели мы во дворе его дома на улице Немировича-Данченко, вроде пенсионеров. Въехала «Победа». «За Книппер», — сказал он. По лестнице спускалась Ольга Леонардовна. Пока сопровождавшие ее под руки усаживали в машину, он так упорно смотрел на нее, что мне стало как-то не по себе. Да и на него не похоже — такой это был откровенно пронзительный, как бы стремящийся что-то разгадать взгляд.

Машина уехала. Когда я спросил, что это было с ним, отчего так упорно глядел он на Книппер, он ответил в таком роде: «Поехала на дачное строительство, строит дачу. Ей девяносто или около того…»

В этом не было осуждения. Только задумчивая констатация и стремление что-то понять.

Он стал лучше и мудрее с возрастом. Он и прежде, хотя и мог быть жестким, но никогда не был злым, к старости же тем более.

К ученикам своим относился доброжелательно, ровно — насколько помню, всегда на «вы». О некоторых из них говорил одобрительно. Но в общем был очень осторожен на похвалы.

Прошло много времени. И теперь, когда я встречаюсь с кем-нибудь из молодых педагогов в ГИТИСе или с режиссерами и {187} узнаю от них, что они ученики Лобанова, я чувствую внутреннее тепло, мне приятно, как они говорят о своем учителе.

Конечно, ученики бывают разные, жизнь обрабатывает каждого по-своему. Если ученик хорош, я думаю — это от Лобанова, если нет, все же ищу в нем что-то хорошее, хотя бы воспоминание о своем учителе. Каждый, думаю, хоть немного гордится тем, что учился у Лобанова. Это наверное, и есть бессмертие, а остальное — суета.

## М. О. Кнебель[[113]](#endnote-49)

Странно сложилась судьба у одного из блестяще одаренных режиссеров нашей страны — у Андрея Михайловича Лобанова.

Сложность судьбы всегда связана со сложностью личности. Одаренность — одна из сторон этой сложности. Одаренность по своему характеру чисто славянская, русская. В Лобанове очень много было смешано. Ироничность натуры и тонкая лирика. Глубина мысли и скептичность. Юмор и рациональность. Склонность к импровизации и потребность в четкой форме. Я стараюсь вспомнить его. И он встает передо мной всегда странным. Он откуда-то приходил и куда-то уходил… Был то в одном театре, то в другом.

Наверное, искал свой дом и не находил…

Впервые мы с ним встретились во Второй студии МХАТ, вернее, в школе Второй студии. Мы вместе учились. Вторая студия была в 20‑е годы уже сформированным театральным организмом. Спектакли ее пользовались успехом. В студии выделялись яркие актерские дарования. О ряде актеров уже писали. При студии открылась школа. В эту школу потянулась молодежь.

Руководил школой Василий Васильевич Лужский, его правой рукой был В. Л. Мчеделов. «Систему» Станиславского преподавала Е. С. Телешева. Кроме общих для всех уроков по «системе» Мчеделов вел уроки по импровизации. Каждый из нас работал над отрывком. Педагогами были назначены заслужившие уже признание Станиславского молодые актеры.

Андрея Михайловича Лобанова я помню очень хорошо на общих занятиях и у Телешевой, и у Мчеделова. И он и я пришли после какого-то периода учебы у разных педагогов. Лобанов учился у прекрасной актрисы МХАТ Е. П. Муратовой. Я у Михаила Чехова. Я на уроках Телешевой плакала. После занятий с Михаилом Чеховым мне было трудно переходить к самым простым элементарным упражнениям. Лобанов все упражнения делал очень легко, изящно и поражал нас всех удивительной молчаливостью.

Больше всех вопросы задавал Хмелев. Меньше всех Лобанов. Они оба меня утешали. Понимали, что мне трудно отказаться от того, что прививал нам Чехов, требуя от нас с самого начала сложных вещей.

Зато на уроках у Мчеделова мы с радостью занимались импровизацией. Импровизации не повторялись. В течение урока мы делали их множество.

{188} Я с первых дней в школе подружилась с Хмелевым. Хмелев делил свою дружбу между мной и Лобановым. Педагогом по отрывкам, которые делали Хмелев и я, была назначена Телешева. Педагогом Лобанова был прекрасный молодой актер — А. М. Азарин.

Лобанов и Мура Ценовская выбрали отрывок из «Братьев Карамазовых». Лобанов — Алеша Карамазов, Мурочка Ценовская — Лиза. Мы завидовали им. Нам работать над Достоевским не разрешали. Несмотря на то, что это было почти пятьдесят лет тому назад, я помню этот отрывок. Может быть потому, что оба исполнителя — и Лобанов и Ценовская — жили на сцене в той духовно напряженной атмосфере, которая так властно притягивает к Достоевскому.

Лобанов рассказывал, что в Шаляпинской студии он играл чеховского Иванова.

Первые впечатления об Андрее Лобанове сохранились у меня в памяти, как о человеке, способном окунуться в глубину мысли и чувства таких авторов, как Достоевский и Чехов.

Параллельно с учебой нас занимали в массовых сценах спектаклей Второй студии (Милютинский переулок). В МХАТ мы были заняты в «Синей птице», играли «черных людей». В 1921 году, когда Станиславский работал над гоголевским «Ревизором» (Хлестакова играл Михаил Чехов), школу и сотрудников Второй студии заняли в массовой сцене последнего акта. Мы были «гости», приглашенные к городничему — Москвину. Василий Васильевич Лужский, наш главный педагог, подготовлял эту сцену для показа Станиславскому.

Каждый из нас должен был сочинить для себя маленькую роль. Хорошо помню Лобанова. Он был необыкновенно смешон. Ему всегда удавалась внешняя характерность. Помню его оттопыренные уши и смешную походку «бочком».

Потом, ко времени слияния Второй студии с МХАТ он ушел — куда, не знаю.

В 30‑е годы имя Лобанова широко упоминалось в прессе. Его хвалили скупо, ругали шумно.

На все спектакли Андрея Михайловича я ходила с интересом. Он остался для меня старым товарищем по первым шагам в искусстве. Он друг моего друга — Н. П. Хмелева. Была, однако, еще причина, которая влекла меня на спектакли Лобанова. И Хмелев и я в это время были уже заражены режиссурой. Хмелев работает в своей студии — я в студии Ермоловой, которой руководил ученик Мейерхольда — М. А. Терешкович.

Мы с Хмелевым задумали совместную работу. Лобановский «Вишневый сад» вызвал у нас обоих ярый протест.

Помню наш спор. Мы спорили втроем — Лобанов, Хмелев и я. Спорили сразу после спектакля.

— Зритель должен хохотать над Раневскими, Гаевыми, и я рад, что зал смеется. Эта порода людей ликвидирована, — говорил он с веселым азартом, с твердой решимостью переубедить нас.

{189} — Андрей, ты озорничаешь, — кипятился Хмелев.

— Пришла пора пересмотреть ошибки. Я за Чехова против МХАТ, — уверенно говорил Лобанов.

И он пересматривал весело, талантливо, озорно[[114]](#endnote-50).

Шарлотта, моя любимая Шарлотта, играла в балетных пачках! Петя говорил о своей вере в будущее не Ане, а каким-то гимназистам. Эта сцена происходила не на природе, а в душной бане. Потом крепко выпивший Петя произносил в ресторане монологи перед половыми — его выводили. Яша оказывался любовником Раневской, пел шансонетки и танцевал канкан. Варя, когда выяснялось, что Лопахин так и не сделал ей предложения, со всего размаха била кулаком по сундуку. Фирс умирал, совершая какие-то сложные физкультурные движения. Всех лобановских шалостей, которые он позволил себе в этом спектакле, не пересказать, но, несмотря на их изобилие, в спектакле звучали лиричные, а подчас и трагические ноты.

Больше других запомнилась Ксения Тарасова — Аня, уже полюбившаяся всем в роли Негиной («Таланты и поклонники»). Она была пленительно чиста, верила в будущее, по-детски смеялась над тем, что окружало ее. Очень запомнился Лопахин — Черноволенко. Лобанов решил его зловещей фигурой, по-видимому, добивался той обобщенности, доходящей до метафоры, которая поражала в вахтанговском «Гадибуке». Врезалась в память сцена, когда Лопахин, держа на вытянутой руке ключи, звенел ими в такт музыке — пришел новый хозяин.

В результате шума, поднявшегося в прессе, один из умнейших критиков — Ю. Юзовский — выступил в защиту Лобанова. Он спрашивал товарищей по перу — почему Мейерхольду разрешается пересматривать классическую драматургию, а Лобанову нельзя. Он обвинял их в непоследовательности.

Вспоминая сейчас давно ушедший из памяти зрителя спектакль, я думаю о том, что Лобанов вложил в него огромную энергию молодости, радость творчества. Он не боялся ошибаться. Он искал… Это трудный путь.

Прошло время, и спектакли Лобанова мы ходили смотреть уже в другой театр — в Московский театр для детей. Помню «Воспитанницу», «Начало пути», «Голубое и розовое».

И опять Лобанов в другом театре. В Театре Революции. «Таня» А. Н. Арбузова. Спектакль, который прошел огромное количество раз. Таня в исполнении М. И. Бабановой — незабываемое явление в театральной жизни.

Мне кажется, что успех актрисы затмил успех режиссера.

Прошли долгие годы. Параллельно с работой в МХАТ мы с Хмелевым работали вместе в Театре имени Ермоловой. Макс Абрамович Терешкович умер, и Хмелев возглавил слившиеся две студии — Ермоловскую и Хмелевскую.

Лобанов бывал на наших спектаклях. Он сохранил дружеские отношения с Хмелевым, высоко ценил его как актера. Наши общие с ним режиссерские спектакли принимал. Хмелев всегда с {190} повышенным интересом относился к словам Лобанова. Это касалось и хмелевских ролей и постановок.

Когда мы встречались, Лобанов, несмотря на его успехи, казался мне человеком, лишенным творческого дома.

Вскоре лишилась дома и я. Свой уход из Ермоловского театра я переживала сложно. Он совпал для меня с началом моей режиссерской работы в главном доме моей жизни — в МХАТ.

Николай Павлович пригласил на постановку в Ермоловский театр Андрея Михайловича Лобанова. Спектакль «Время и семья Конвей» Д. Пристли принес и Лобанову и театру крупный успех. Здесь ярко заблестели дарования многих актеров. Хмелев радовался вместе со всеми. Он бывал на репетициях, «принимал» спектакль, мечтал о дальнейшей работе, которую связывал с именем Лобанова.

Следующий спектакль, который Лобанов выпустил — «Хирург Пирогов» Ю. П. Германа, — открыл еще ряд актерских имен.

Война прервала все замыслы, все мечты…

Мы с Хмелевым были эвакуированы в Саратов, ермоловцы в Махачкалу, Лобанов остался в Москве. Хмелев выдвигается Вл. И. Немировичем-Данченко на пост главного режиссера МХАТ, на нем весь большой репертуар. Я встречаюсь с ним как режиссер «Кремлевских курантов». Он играет Забелина.

В суровую саратовскую зиму, возвращаясь с репетиций или спектаклей, Хмелев постоянно говорит о ермоловцах. Его мучает мысль об их будущем.

После войны Лобанов связывает свою жизнь с Театром имени Ермоловой.

Я встречаюсь с Хмелевым уже на новой работе. Мы с А. Д. Поповым ставим в МХАТ «Трудные годы» А. Н. Толстого. Хмелев репетирует Ивана Грозного. Это было время моей неразрывной дружбы с Хмелевым. Боль разлуки с ермоловцами прошла, и я с радостью слушала, что Хмелев спокоен за них, что Лобанов врос в «семью», которую мы так бережно растили.

После трагической смерти Хмелева Лобанов становится главным режиссером Театра имени М. Н. Ермоловой. Назначение это органично, естественно. Приглашая в театр Лобанова, Хмелев сделал мудрый шаг. Острота лобановской режиссуры была по душе Хмелеву. Некоторая гиперболичность, присущая Лобанову, была свойственна и ему.

Хмелев обладал талантом глубокого оправдания смелых поисков. Он хотел работать вместе с Лобановым. Но не вышло — Хмелев умер.

Лобанов остался один с коллективом, который хранил память о своем детстве и юности.

Вспоминая лобановский период, хочется назвать его «золотым веком» Театра имени Ермоловой. Большой цикл спектаклей, поставленных Лобановым, создал театру репутацию одного из самых талантливых коллективов Москвы. Основная группа ермоловцев начала обретать актерскую зрелость: Э. С. Кириллова, {191} Л. Р. Орданская, О. В. Николаева, И. И. Соловьев, В. П. Лекарев, В. С. Якут, Л. П. Галлис.

Как могло случиться, что режиссер, который так много дал театру, вынужден был из театра уйти? Это одна из трагических загадок. Трагическая и для Андрея Михайловича и для театра. Я не знаю, что происходило внутри театра и не хочу сейчас ничего узнавать об этом. Вполне возможно, что Лобанов был в чем-то неправ, а может быть, коллектив, получив признание, забыл о том, кто в этом признании сыграл решающую роль. При всем том мне кажется, что корень случившегося непоправимого таится еще и в неверно понятом слове «традиция».

Яркая образность, которой добивался Лобанов, была, может быть, не до конца оправдана актерами. На заре их сценической жизни они работали с Хмелевым, привыкли к его максимализму, к его жесточайшим требованиям полного слияния с образом.

В лобановских спектаклях театральная форма не скрывалась. Острота социальной и театральной характеристики подчас обходила жизненную правду. Может быть, актеры не дотягивали до режиссера, а может быть, и режиссер, ставя определенные требования, не добивался полного слияния трех правд — социальной, жизненной, театральной…

Много лет Андрей Михайлович Лобанов работал в ГИТИСе. На все экзамены его курсов собиралась масса народу. Ходили и педагоги и студенты. Этюды, отрывки, спектакли, над которыми он работал с молодежью, поражали острой наблюдательностью. Он блестяще ощущал жанр, стилистику. Студенты его любили. Он легко и талантливо импровизировал…

После ухода из театра Лобанов очень изменился. Он был грузным — стал худым и очень бледным. Мне кажется, что он был похож в это время на портрет старого Гойи. После заседаний кафедры мы обычно подолгу разговаривали с ним. Запомнилась мне одна из встреч.

— Вы продолжаете любить ермоловцев? — спросил он меня.

— Да, они были первыми актерами, с которыми я работала.

— А для меня они стали последними, — сказал он, горько улыбнувшись.

Он тяжело переживал, что не закончил постановку чеховского «Дяди Вани». Мы вспомнили с ним «Вишневый сад».

— Детство! — сказал он. — А в «Дяде Ване» я хотел, чтобы они сажали сад, а они его рубили.

Он сказал это грустно, без раздражения, без злости. Это были последние слова, которые я слышала от Лобанова.

## Л. И. Звягина[[115]](#endnote-51)

В самом начале 20‑х годов страна переживала трудные времена: было холодно, голодно.

Школа, где я училась, — и ныне существующая 56‑я на Арбате, в Староконюшенном переулке, — не отапливалась, преподаватели {192} проводили занятия в пальто, а на вечерах, так называемых «балах», мы, девочки, танцевали в фетровых ботах. В большую перемену в хозкоме (хозяйственном комитете) ученики старших классов выдавали желающим миску мутного супа, среди желающих были и педагоги. Быт был тяжелым.

Но наши юные души не слишком тяготились повседневностью, все мысли наши были в будущем, тянулись мы к чему-то возвышенному (если не бояться употребить это несколько старомодное слово), хотя, быть может, и не ясно осознанному.

Среди учащихся нашей школы был Паша Массальский, впоследствии артист МХАТ. Он мечтал о театре. Это была и моя мечта. Нашлись и другие почитатели Мельпомены. Начинать надо было с театрального кружка — это было понятно. И вот однажды мы собрались, чтобы обсудить, кого бы пригласить в руководители.

В ту пору Москва очень любила Художественный театр и его студии с их замечательными режиссерами и актерами. Конечно, хотелось и нам, чтобы наш руководитель был причастен к Художественному театру. И вот встает один наш соученик и говорит:

— Если хотите, я предложу моему брату с вами заниматься…

— А кто твой брат? — спросили мы.

— Он актер Второй студии.

От восторга мы закричали и вовсю стали торопить нашего товарища, чтобы он поскорее привел брата.

В условленный день в комнату, где собрались драмкружковцы, вошел высокий, худой человек примерно 22‑х лет, в рыжей поношенной дохе до полу. Это был Андрей Михайлович Лобанов. Он не спеша сел, стал внимательно нас разглядывать, потом долго выпытывал — серьезно ли любим театр, почему хотим заниматься в драмкружке.

На занятиях Лобанова дисциплина у нас была отменная. Мы приходили заранее, убирали комнату, стремясь, по возможности, придать ей уют, и терпеливо, тихо ждали Андрея Михайловича. Наш молодой руководитель был строг и взыскателен. Мы его даже немного боялись. Ни о какой фамильярности, ни о каком панибратстве и речи быть не могло.

Мы начали с этюдов, а вскоре Андрей Михайлович уже репетировал с нами инсценированные рассказы Чехова — «Егерь», «Переполох» и водевиль «Спичка между двух огней».

Он великолепно чувствовал характер персонажей, учил нас создавать их биографии. Как человек музыкальный, Андрей Михайлович безошибочно ощущал сценический ритм. И, не уставая, показывал, как от неверного ритма та или иная сцена начинает звучать фальшиво и, наоборот, как помогает вскрывать суть происходящего правильный ритм — решительно все приобретает иной облик, жизненно достоверный и выразительный.

Немало труда положил Андрей Михайлович на то, чтобы научить нас верно оценивать ситуацию в спектакле — оценивать {193} услышанную мысль, поведение других героев, тот или иной момент. Он считал, что это один из важнейших элементов актерского пребывания на сцене.

Репетируя «Переполох», где я играла роль гувернантки, Андрей Михайлович обращал мое внимание на то, как должна воспринимать моя героиня унизительное, мерзкое подозрение в краже хозяйской брошки.

— Ведь не каждый день вас подозревают в воровстве, — говорил он, — значит это — событие для скромной простенькой девушки, значит надо оценить его: она потрясена, растеряна.

Во время работы над водевилем «Спичка между двух огней» Андрей Михайлович добивался подлинного, глубокого серьеза и абсолютной веры в происходящие там нелепые и наивные события.

— Без этого нельзя играть веселый и легкий спектакль, — говорил он и предупреждал, что мы сами ни в коем случае не должны веселиться и играть образ.

Когда нам не удавалось придумать биографии наших героев, когда нам не хватало воображения, всегда на помощь приходил Лобанов.

С каким захватывающим интересом слушали мы его! В воссозданных Андреем Михайловичем реальных обстоятельствах возникали перед нами и Пелагея из чеховского «Егеря», с ее горькой и беспросветной судьбой, и самоуверенный и жестокий Егор Власович, и множество других людей.

Все, что мы репетировали с Лобановым, мы затем играли в школе — с увлечением, радостью, трепетом.

Так прошли два учебных года.

Когда я кончила школу, содружество с Андреем Михайловичем не прервалось: П. В. Массальский с Н. П. Лариным (ныне артистом МХАТ) взялись организовать драматическую студию, позвали в нее и меня. Мы вновь пригласили Андрея Михайловича.

В студию пришли кое-кто из кружковцев, кое-кто со стороны. Собралось человек пятнадцать. Среди пришедших была А. Н. Кудрявцева, впоследствии актриса Центрального детского театра, покойный Д. П. Фивейский. Нашли подвальное помещение в доме № 5 на Арбате (сейчас этого здания нет), вдохновенно мыли, скребли, украшали наш новый театральный дом, который мы назвали «Нашей студией». Была крохотная сцена и крохотный зрительный зал. Шел 1923 год.

Как и в школьном драмкружке, Андрей Михайлович репетировал в «Нашей студии» инсценировки рассказов любимого им Чехова («Хористка», «Ночь перед судом»), Мопассана («Репетиция»), Дж. Лондона («Великий вопрос»), водевили. Его репетиции захватывали нас все больше и больше: присущие ему как режиссеру темперамент, фантазия, юмор, его совершенно особые педагогические приемы — все здесь зазвучало увереннее, глубже, получило иной размах.

Как-то Лобанов привел к нам в студию Рубена Николаевича Симонова. Симонов занимался с нами упражнениями на перевоплощение. {194} Под хлопок в ладони нужно было быстро менять облик и существо образа. Помню, как настойчиво и увлеченно говорил Рубен Николаевич о высоком искусстве перевоплощения, драгоценном даре, который достается, увы, не всем. И сам он, сидя за столом в большой белой дохе из пышного меха, необычайно тонко показывал характерные манеры какого-нибудь персонажа.

Потом вдруг быстро и легко сбрасывал с себя доху и, хрипловато посмеиваясь, говорил:

— Вот я теперь совсем другой…

И действительно, это был кто-то другой: из пышной дохи появлялся тоненький, изящный Симонов, совсем непохожий на коренастого человека, которым он был только что.

С тех пор Массальский и Ларин, мастера на всяческие пародии, очень смешно изображали Рубена Николаевича и прозвали его «Вот я теперь совсем другой».

Кроме Р. Н. Симонова с нами работали И. М. Рапопорт, М. Ф. Астангов.

Лобанов вообще стремился знакомить нас с наиболее талантливыми представителями тогдашнего молодого искусства. Он считал это крайне полезным для своих учеников. Но одна такая встреча привела к концу студии.

В один прекрасный день Андрей Михайлович пришел к нам вместе с Ю. А. Завадским. Они просмотрели наш репертуар и отобрали пять человек, которые вместе с Лобановым перешли в Студию Завадского. В числе отобранных были Массальский, Ларин, Фивейский, Кудрявцева и я. «Наша студия» прекратила свое существование.

Спустя несколько лет я снова встретилась с Андреем Михайловичем: играла роль Химки в спектакле «Женитьба Бальзаминова», который Лобанов поставил совместно с И. М. Рапопортом на сцене Театра ВЦСПС.

Помню начало спектакля: за большим столом, на котором приковывал к себе внимание пузатый пыхтящий самовар, сидела матушка Бальзаминова, красная, распаренная баней, и, расчесывая волосы, блаженно предвкушала длительное чаепитие. Рядом вздыхала кухарка Матрена, тоже после бани, тоже красная и тоже расчесывавшая волосы. Этот традиционный банный ритуал проделывался неторопливо, степенно, даже торжественно.

Во втором акте Лобанов интересными, смелыми, контрастными мизансценами вновь подчеркивал эту ленивую сонную одурь обитателей Замоскворечья.

Сестры Пеженовы, одетые в атласные юбки, но без кофт, в одних лифчиках, восседали на балконе, тянули до крайности нудную песенку и, умирая от скуки, ждали каких-то чрезвычайных событий. Тут-то и вбегала девчонка Химка с известием о том, что пришел башмачник. Начинался невообразимый переполох. Химка ничего толкового сказать не могла, только икала да почесывала живот. Эти безумные волнения по причине явившегося башмачника {195} взрывали ритм предыдущей сцены, наполняли ее движением, страстью.

Интересно играл Д. А. Орлов Мишу Бальзаминова. Конечно, его герой был недалек, неумен, но искренне несчастен в своих жениховских неудачах. Лирическая интонация у актера, исполняющего роль Бальзаминова, одержимого страстью разбогатеть и осуществить свою романтическую мечту «одеться в голубой плащ на бархатной подкладке», сейчас стала даже традиционной, но тогда, в самом начале 30‑х годов, это было так свежо, так неожиданно, так ново! Зритель даже сочувствовал Бальзаминову.

Андрей Михайлович дал Орлову интересную мизансцену: Миша сидел на русской печи и мечтательно произносил слова о плаще, сопровождая их широким благородным жестом испанского идальго.

В сцене встречи Бальзаминова с Белотеловой Орлов, увидя купчиху могучих размеров, на секунду замирал, затем с криком: «Уж оченно они полны!» — бежал к забору, желая его перемахнуть, но цепкие руки свахи хватали его и подсаживали на скамеечку к Белотеловой. После нескольких фраз Белотелова, раскрывая объятья, наваливалась на миниатюрного Бальзаминова и опрокидывала его. Бедняга падал на скамейку, разводя ноги циркулем. Это очень веселило купчиху, и она с нетерпением говорила свахе: «… Ты мне его!..»

Спектакль, поставленный Лобановым, был по-настоящему веселым, легким, ироничным, хотя и говорил о тяжелом дремучем быте, о полусонных людях.

Режиссер понимал: чтобы разоблачение достигло своей цели — оно прежде всего не должно быть скучным. Юмор и лиризм, ирония и сарказм — все перемешалось в этом лобановском спектакле, отмеченном чертами небанального отношения к творчеству Островского.

Заканчивая эти воспоминания о режиссерской юности Андрея Михайловича Лобанова, не могу не сказать и о том, что мне довелось слышать его чтение рассказов Чехова и Бунина. Читал он только у себя дома, читал спокойно, негромко, удивительно проникновенно, очень тонко чувствуя автора. Его видение того, что он читал, гипнотически овладевало слушающими, которых, как правило, было немного — двое, трое…

На меня чтение Андрея Михайловича действовало очень сильно, попадало в самое сердце и долго еще потом не отпускало, не уходило из памяти и души. И часто думалось, что эта грань его таланта удивительно многое объясняет в характере его режиссуры.

## В. С. Канцель[[116]](#endnote-52)

Я познакомился с Лобановым в самом начале 20‑х годов, в Шаляпинской студии. Так случилось, я пришел туда позднее других, ушел — раньше: что-то у меня со студией не склеилось. Возможно, {196} поэтому я не обратил внимания на милого, тихого, интеллигентного юношу. Отношение мое к Андрею Михайловичу той поры осталось каким-то невнятным, непроявленным. Заинтересовал и поразил меня он несколько позже, когда мы вновь оказались вместе — актерами Театра имени В. Ф. Комиссаржевской. Мы работали здесь под руководством В. Г. Сахновского и Н. О. Волконского. Мнения Андрея Михайловича о последнем не знаю, а о Василии Григорьевиче Сахновском он навсегда сохранил благодарную память. Его пленяли широта интересов Сахновского, редкая эрудиция. Для нашего поколения, которое тогда еще не переболело нигилистической болезнью и кичилось «р‑р‑ре‑волюционным» отрицанием оставшейся нам в наследство культуры, неожиданными казались убеждения Лобанова:

— Мы же безграмотные люди, ничем не интересуемся, кроме мастерства и ремесла. А ведь ничто не проходит бесследно…

И это с тоской говорил молодой актер молодого театра, один из немногих среди нас, окончивших классическую гимназию, знавший языки, много, хотя и беспорядочно, читавший! Но был ли Лобанов актером? Формально — да. А по существу — никогда. Этим я вовсе не хочу сказать, что он был плохим актером. Правда, в спектаклях выступал он неровно: то замечательно, то средне, то слабовато. Но неровный актер — это ведь не синоним плохого… Примечательно здесь другое — когда Лобанов бывал в ударе, он оказывался трудным, коварным партнером: мог неожиданно изменить рисунок роли, краски, приспособления. Тут надо было быть начеку, настраиваясь на волну его свободного импровизационного самочувствия. Но играть в спектаклях Лобанов не любил, отлынивал под разными предлогами, радовался, если его заменяли.

К Андрею Михайловичу нередко подходили с вопросом:

— Почему вы не хотите играть?

— Не знаю… Очевидно, не люблю, — растерянно отвечал он.

Несомненная странность Лобанова могла бы родить очень простой совет: если не хочется выходить на сцену, если нет этой потребности, надо, невзирая на несомненный талант, уйти из театра. Конечно, никто ему ничего не говорил, да и смешно, кощунственно, нелепо было бы рекомендовать это актеру, который так репетировал.

Я неоднократно бывал с ним вместе на репетициях и порой испытывал чувство изумления. Не такие уж, между нами, интересные роли, а как работал Андрей Михайлович! Все мы к концу репетиций выматывались, обливались потом, от усталости вздувались жилы, а он, как будто и не было трехчасовых мучений, легко, непринужденно фантазировал в образе. Режиссер спектакля делал замечания, предлагал повторить, Лобанов, внимательно выслушав, репетировал совершенно по-другому. Когда его хвалили, он в следующий раз все-таки все менял, находя новое, неожиданное. Потом я понял: мощь фантазии, правдивость, моцартианская легкость творчества, свобода и радость импровизационного самочувствия и страх перед фиксацией как умерщвлением живой {197} плоти образа — характерные черты Лобанова как актера. И думалось, какое раздвоение личности: несомненно, он испытывает неутоляемую актерскую потребность прожить множество жизней, проникнуть в чужие разнообразные судьбы, сделать их своими и не может, не хочет повторяться, ежевечерне копируя самого себя. Нет, не дано ему сто раз умереть в одних и тех же обстоятельствах, пятьсот раз одинаково объясниться в любви.

Мы проработали с Андреем Михайловичем несколько лет. Потом пути разошлись. На сцене, в ролях, я его больше не видел, на репетициях не присутствовал. И только когда завершилась актерская биография Лобанова и начали один за другим появляться его удивительные спектакли, мне стало ясно — на моих глазах рождался режиссер со специфически режиссерским мышлением и чувством театра.

Я заостряю на этом внимание, так как глубоко убежден, что и теперь, когда XX век, век режиссерского театра, вступил уже в последнюю свою четверть, истинно режиссерский талант продолжает оставаться уделом немногих. Режиссура самостоятельным видом художественного творчества осознала себя сравнительно недавно. Это молодая профессия. До сих пор у многих нет твердой убежденности, что это совсем особое, ни на что не похожее дарование.

Лобанов со дня рождения предназначен был стать режиссером. И почему я сразу не догадался об этом, видя его на репетициях? Но был я тогда молод, был актером, свято убежденным — нет выше счастья, чем играть, играть, играть, играть. Нежелание талантливого человека участвовать в спектаклях мне представлялось странным чудачеством.

Мне часто доводилось слышать от актеров, занятых в спектаклях Андрея Михайловича, как они ему благодарны, как поразительно интересно с ним работать, как неистово он обнаруживает сущность характера, добирается до истины, до правды, как неистощим. Такие рассказы и прекрасные актерские удачи в его спектаклях породили убеждение, что Андрей Михайлович — актерский режиссер, что сила его — в умении работать с актерами. Это безусловно так. Но это не весь Лобанов.

Он поразительно ощущал ограниченность пространства сценической площадки и времени, отпущенного на театральное произведение, умел использовать сценическую кубатуру так, что не пропадало ни одного сантиметра, умел уплотнить время. Он никогда не был формалистом, но чувство формы у него было развито идеально. Лобановская художественная интуиция оборачивалась снайперской точностью. Он вел наступление на множестве направлений, блуждал по бесконечным дорогам. Потом все сходилось и возникало искусство.

Я не уверен, что Андрей Михайлович всегда знал, почему во время репетиций он ставил на стол вазу, почему у него на ковре валяется булавка. Но если они оставались, то становились той конкретностью, без которой невозможен спектакль.

{198} В молодости творческая натура Лобанова противилась необходимости изо дня в день идентифицировать себя с образом своего героя, он обрел себя, когда получил возможность переживать одновременно множество судеб, давать им жизнь и, отделяя от себя, отходить в сторону, предоставив им возможность независимого от себя существования. А сам уже был с другими людьми, с иными мыслями.

Для меня Андрей Михайлович — истинный продолжатель Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова. Но, говоря это, я имею в виду не развитие Лобановым идей его великих предтеч, я говорю о нем прежде всего как о человеке, продолжавшем и утверждавшем новую и важнейшую в театре профессию, профессию режиссера.

Невзирая на взаимную, смею думать, симпатию, мы с Лобановым не стали друзьями, встречались редко, но всегда охотно беседовали. Он поражал меня искренностью, бесстрашием и, что удивительнее всего, беззаботностью. Меня удивляло, как такой человек, как Андрей Михайлович, не может, не умеет создавать условий для своей работы.

Он был знаменит, имел успех, знал ему цену, но не делал из этого никаких выводов. В этом смысле он был плохим хозяином своей судьбы. Поэтому в ней изобилуют случайности. Когда-то Рубен Симонов позвал его в свою студию, он поставил там спектакли, составившие ее славу, но это была Симоновская студия. В Театр имени Ермоловой его привел Хмелев. Лобановский период жизни Ермоловского театра, по-моему, единственный, когда ермоловцы были в центре театральной жизни Москвы. Но был ли это его театр?

Я привел только два примера, ими полна жизнь этого странного, непрактичного человека. Порой я сердился на него за его небрежность к самому себе. Позже понял: судьба Лобанова могла сложиться более удачливо, но тогда было бы другим и его искусство.

## К. И. Тарасова[[117]](#endnote-53)

Ранней осенью 1926 года я шла по Мясницкой улице в Банковский переулок. И хотя я знала, что нас на квартире Р. Н. Симонова собирают для создания новой студии, могла ли я предположить, что через несколько часов определится моя судьба на целых десять лет!

В маленькой комнате Рубена Николаевича было тесно, сидели на подоконнике, на кровати. На ней, прижавшись друг к другу, помещались самые близкие еще со времен Шаляпинской студии друзья хозяина: О. Н. Абдулов, А. М. Лобанов, И. М. Рапопорт.

Когда все собрались и в комнате стало совсем тесно, заговорил Рубен Николаевич. Он делился мечтой о синтетическом театре, говорил о гармоническом сочетании в спектакле слова, {199} движения, музыки, об импровизации, о Театре Праздника. Я только что смотрела «Принцессу Турандот», и у меня замирало сердце от предчувствия чего-то удивительно прекрасного.

Буквально на следующий день Рубен Николаевич прочел нам пьесу С. С. Заяицкого «Красавица с острова Люлю»[[118]](#endnote-54). В этой пьесе рассказывалось о том, как на банкете у парижского банкира Лямуля гости, увидев на экране красавицу с острова Люлю, пришли в неописуемый восторг и немедленно отправились на ее поиски. Они претерпели массу приключений: кораблекрушение, после которого их плот прибило к необитаемому острову, встречу с дикарями, пожелавшими их съесть… В конце концов все благополучно вернулись в Париж и узнали, что в роли красавицы с острова Люлю снималась… привратница банкира. В пересказе содержание пьесы выглядит пустяшным. Но нет, в ней была бездна неподдельной веселости, очарования, тонкого юмора, а экзотические приключения звучали иронично-пародийно.

Мы были в восторге, тут же начали распределять роли, слушать модные тогда блюзы, пробовать под них двигаться. Мне дали или, как теперь говорят, меня утвердили на роль Терезы — жены банкира… И вдруг Лобанов ухмыльнулся. Я смутилась, но тут же поняла, что его рассмешило: будущая шикарная парижанка одета в косоворотку и сапоги — мой тогдашний обычный наряд.

Работа закипела. Художниками были приглашены Г. Б. Якулов и С. И. Аладжалов. Под их руководством мы сами лепили из папье-маше крокодилов, из пеньки и рогожи мастерили пальмы, ночами с помощью Якулова увлеченно что-то резали, красили, клеили. Танцы ставил совсем молоденький тогда Игорь Моисеев (сам он в спектакле танцевал чарльстон), костюмы помогали придумывать и шить знаменитая Н. П. Ламанова. Музыку писал Н. И. Сизов. Все они работали безвозмездно — так сильна была общая увлеченность симоновской затеей.

На спектакле мы, как в «Турандот» сами меняли декорации, раскачивали пальмы, когда дул ветер «мурану», и сами колебали «море». Вырабатывая у себя нужную пластику, я связывала колени под платьем и, напевая блюз, так ходила. Взбивала себе волосы (как это делали недавно), вырезала из картона серьги, обклеивала их алым шелком — все это для правильного самочувствия на репетиции.

Наша студия первоначально была при ГАХН[[119]](#endnote-55), а пристанищем нам служили и полуподвал Музея Революции, и Дом ученых на Кропоткинской, и Лазаревский институт в Армянском переулке, где мы и выпускали наш первый спектакль.

«Люлю» ставил Симонов, а Лобанов и Рапопорт ему помогали.

Андрей Михайлович репетировал с неожиданной выдумкой, юмором, подсказывал нам мизансцены, развивал куски.

Все они вместе — Симонов, Рапопорт, Лобанов — всей душой, увлеченно, как и мы, исполнители, отдавались этой работе. «Вот и ожидаемый праздник», — думала я и ни на минуту не жалела, {200} что осталась в студии, отказавшись от поступления в стационарный театр.

Передо мной пожелтевшая афиша премьеры «Люлю».

Экспериментально-театральные мастерские ГАХН.

Спектакль

«Красавица с острова “Люлю”»

С. С. Заяицкого.

Имеет место быть 6 ноября 1928 года

Зрители, посетив наш спектакль, стремились попасть на него снова, ждали его.

В этой атмосфере увлеченности, энтузиазма, преданности нашей молодой студии мы близко узнали Андрея Михайловича.

На первом организационном собрании он мне показался немного странным. Судите сами: кругом оживление, возбужденные молодые лица, сияющие глаза, и среди нас — угрюмый человек, то ли обиженный на кого-то, то ли чем-то недовольный. Потом, распознавши Лобанова, я поняла, что шло это от застенчивости, от скромности, от внутренней сосредоточенности. Поняла, какой он добрый, душевный и содержательный человек.

Это «открытие» Лобанова началось еще с репетиций «Люлю», но окончательно утвердилось тогда, когда Андрей Михайлович начал с нами работать над «Талантами и поклонниками» Островского.

Помню, собрались мы в помещении Театрального техникума на Сретенке. В зрительном зале, перед сценой, стоял длинный стол, вечерело, при тусклом освещении как-то таинственно (или мне так показалось?), осторожно Андрей Михайлович знакомил нас с задуманным им планом своей постановки.

С тех пор прошло около пятидесяти лет. Срок, я думаю, вполне достаточный, чтобы, не извиняясь за несовершенство своей памяти, сказать, что не могу подробно передать его вдохновенную беседу.

Лобанов рассказывал об Островском, его времени, о жизни провинциальных актеров 60‑х годов прошлого века, о нашем времени, о том, что сегодняшнего зрителя может взволновать в старой пьесе.

Казалось, задумывая спектакль, он учитывал буквально все — и нашу молодость, и наши скудные постановочные средства, и нашу тогдашнюю «бедность», и крохотную сцену, и зал, когда зрители оказывались приближенными к актеру. И все «недостатки» обращал в неиссякаемый источник новых возможностей.

Не знаю, читал ли Андрей Михайлович что-нибудь специально перед встречей с нами, но он поразил нас и своими знаниями, преподнесенными в образной, будоражащей актерское воображение форме, и, главное, своим необычным видением спектакля. Лобанов говорил о делении действующих лиц на два мира — мир бессильных, беспомощных, легко ранимых актеров и мир властвующих над ними сильных, неуязвимых «меценатов».

{201} Актерские сцены, по замыслу Андрея Михайловича, должны были происходить за кулисами: там жаловались на судьбу, взывали к справедливости, бессильно негодовали горемычные служители Мельпомены, а заговор «меценатов» осуществлялся в ложе, по ту сторону подмостков…[[120]](#footnote-67).

В этом противостоянии, во взаимоотношениях двух миров заключалось для Лобанова «зерно спектакля», его социальный смысл. Но контрасты, которые хотел он раскрыть, не предполагали ни прямой разоблачительности, ни трогательной чувствительности. Спектакль виделся ему изящным, легким, стремительным, разнообразным по краскам, полным воздуха, игры светотеней, где лирика соседствует с мягким юмором, где юмор, перерастая в иронию, в прямую сатиру, становится презрительным и безжалостным.

Лобановский замысел увлек нас, захватил своей необыкновенной убедительностью, и мы приступили к работе…

Художник Б. А. Матрунин, по-моему, прекрасно понял смелость и новизну лобановского решения и создал декорации простые и оригинальные одновременно.

У Островского первое и третье действия происходят в квартире Негиной, второе — в городском саду, четвертое — на вокзале. У нас кроме второго действия все было, как у драматурга. Но никаких громоздких перестановок не требовалось. Все декорации помещались на трех вращающихся кругах, поворот их или менял, или уточнял место действия, как бы конкретизировал его[[121]](#endnote-56). Как это происходило, постараюсь объяснить на примере второго акта. Сначала — на левом (от зрителя) круге — гримировальный столик Негиной, на центральном — огромная афиша «Фру-Фру» с участием Смельской, на третьем — гримировальный столик Смельской. Входит Негина, растерянная, подавленная, она просит поддержки у бессильных Трагика и Нарокова. Поворот кругов — в центре ложа, где Мигаев, князь Дулебов, Бакин, Великатов плетут злую интригу против юной актрисы, снова поворот, слышен голос Смельской, поющей в спектакле:

Как хорош, не правда ль, мама,  
Постоялец наш улан,  
Усы кольцами завиты  
И как жар горят ланиты…

Аплодисменты… Смельская, веселая, возбужденная, вбегает за кулисы, пудрится у своего столика, на ходу перебрасывается несколькими словами с Негиной и, счастливая, упархивает. Саша продолжает свой печальный разговор с Нароковым.

В первом и третьем актах благодаря поворотам кругов перед зрителем представала вся квартира Негиных, ее бедный, опрятный мещанский быт. Иногда Саша наигрывала на стареньком пианино простенькие мелодии… Кто-то, не помню кто, возразил: {202} «Откуда Негина умеет играть?» — Но мы знали — ее отец был в театре музыкантом, он-то и научил ее, так же как читать и писать. Ведь в гимназию она не ходила, а мать ее простая неграмотная мещанка.

Андрей Михайлович твердо знал, что хочет выразить этим спектаклем, и поэтому нам, актерам, так легко было идти за ним. В процессе работы он не подавлял наших индивидуальностей, а, наоборот, видя у актеров новые краски, поддерживал и помогал развить их в нужном направлении.

В моем ощущении Негиной он принимал все, что исходило от непосредственности, доверчивости, юности. Он подбрасывал удивительные детали, предлагал точные мизансцены.

В финале первого акта, например, когда Смельская уговаривает Сашу прокатиться на лошадях Великатова, а потом обедать в вокзале, Саше и хочется ехать и боязно обидеть Петю. «Петя, ты приходи вечером», — говорит она ему заискивающим тоном и потом, как бы обещая большую радость, тянет: «Мы будем учи‑и‑и‑ться! Я буду тебя слу‑у‑шаться всегда, во всем, а теперь прости меня! Ну, прости, милый!» — последние слова на лету, боясь, как бы не уехали без нее, на ходу, в полуоборот, а потом туда, в окно, Смельской: «Едем!»

Это двойственное состояние Негиной заключено, конечно, в тексте, но точную театральную форму его выражения, эти протяжные, извиняющиеся интонации, эту беспокойную пластику, точно Саша готова взлететь, унестись, помог мне найти Андрей Михайлович. На спектаклях в этом месте неизменно весело смеялись. Андрея Михайловича совсем не смущало, что Негина, к которой он, как и я, относился с нежностью, любовью, состраданием, вызывала смех.

Во втором акте, после того как Великатов буквально «спас» Негину, купив ее бенефис, моя героиня говорила, обращаясь к нему: «Вы такой благородный человек, такой деликатный… Я вам так благодарна, я не знаю, как и выразить… Я вас поцелую… завтра!» Сказала: поцелую — испугалась и робко, после паузы — завтра. Я думаю, нет нужды объяснять, что значила для меня эта, казалось бы, маленькая подсказка. Актеры меня поймут. И снова, на спектакле, неизменно — смех зрителей, добрый, понимающий, сочувственный. А какую многогранность приобретал характер моей героини…

Именно «моей героини», потому что героиней в прямом смысле этого слова Негина, конечно же, не была. Как не была наша Негина и актрисой на амплуа героинь. Искренняя на сцене, искренняя с людьми, доверчивая, с только что проснувшейся жаждой жизни…

В третьем акте, когда Сашенька Негина, вернувшись после бенефиса домой, читает письма Пети Мелузова и Великатова, Лобанов перемонтировал текст Островского. По пьесе она сначала читает письмо Мелузова, потом Великатова, Лобанов же сделал так, чтобы Сашенька переходила от одного письма к другому, {203} опять возвращалась к первому, ища ответа. Эта сцена у наших актеров называлась «колебания», и когда мы кочевали по клубам Москвы и Подмосковья и было холодно, голодно и поздно, ко мне иногда подходил какой-нибудь промерзший актер и просил: «Ксень, нельзя ли сегодня без “колебаний”?» Но я не могла выполнить его просьбу — это был для меня дорогой, важнейший момент в роли — ее кульминация! Андрей Михайлович; предоставил мне в этой сцене поистине неисчерпаемые возможности. Он как бы написал партитуру — надо было только исполнить лирическую мелодию!

Лобанов работал легко, темпераментно, грациозно. Мы часто смеялись его находкам, а на спектакле зрители взрывались хохотом. Мы им восхищались, и мне кажется, что ему было с нами хорошо.

Недостаток опыта с лихвой компенсировался у нас энтузиазмом и верой в своего молодого режиссера. На репетициях мы ближе узнавали Лобанова. Куда девалась его угрюмая отчужденность!

Иногда он приглашал работать к себе домой. В старой родительской квартире со сводчатыми потолками его человеческие качества проступали еще полнее. Какой это был добрый, тонко чувствующий, глубокий человек. В лобановском доме доживала свой век большая старая собака. Казалось, они разговаривали без слов, а глаза Андрея Михайловича были полны неподдельного сочувствия. Иногда репетиции прерывались вторжением его старухи няни, они перебрасывались несколькими шутками, за которыми ощущались и нежность и взаимопонимание.

Любил Андрей Михайлович наигрывать на рояле мелодии Ильи Саца из пьес, сочиненных к спектаклям Художественного театра, «Жизнь человека» и «Miserere». А однажды попросил меня написать на своей фотографии музыкальную фразу этюда № 3 Шопена. (Есть и слова на эту мелодию: «Лето прошло, цвет в полях опал, и как тоскливо стало на душе»). Любил Андрей Михайлович весной смотреть на ледоход. Радовался пробуждению природы.

Весь период работы над «Талантами» он, как мне помнится, был оживленным, веселым. Как-то зашел к нам в гости и очень смеялся, увидев импровизации и пантомимы моего младшего брата. «Я беру вас в театр без экзамена», — полушутливо, полусерьезно сказал он. В другой раз, впервые увидев старшего брата, сказал: «Вы юрист». И был очень доволен, что угадал.

Однажды в рассуждениях о Сашеньке Негиной забрели мы с ним в зоопарк. Я обратила внимание на бегемота, который тяжело раскачивал головой, не находя выхода из неволи. Такой тоской веяло от этой громадины! «И Негина тоскует в клетке», — сказала я. «Ну что ж, возьмите это у бегемота», — смеясь ответил Лобанов.

Премьера «Талантов и поклонников» состоялась весной 1931 года. А потом было более тысячи спектаклей. Как далеки {204} эти прекрасные дни нашей молодости! Кипы хвалебных рецензий, признание крупных мастеров театра, овации зрителей[[122]](#endnote-57).

На одном из спектаклей я увидела на своем столе записку: «В вашей игре я нашел так много теплоты и искренности, что, просто сказать, пришел в удивление». Словами Пети Мелузова, обращенными к Негиной, выражал свое отношение к моей работе Лобанов. Надо знать, как скуп на похвалы, как придирчиво строг был Андрей Михайлович, чтобы понять, как я была счастлива!

Мне кажется, что в работе над «Вишневым садом» мы его несколько подвели, ибо у спектакля не было той театральной судьбы, не сложилась та репутация, которой он, на мой взгляд, заслуживал. Подвели потому, что не смогли сделать органично то, чего добивался Лобанов. И все же, очевидно, не в нас была главная причина грустной судьбы лобановского «Вишневого сада». Я думаю, острота критических реакций, приведшая к недолгой жизни спектакля, происходила от неожиданности. Когда в «Талантах и поклонниках» Андрей Михайлович разрушал традиции, то это было воспринято с похвалой потому, что сами эти традиции были уже подточены. Лобанов как бы воплотил мечту о современном прочтении Островского. А с Чеховым, с «Вишневым садом» все было гораздо сложнее, ими — и автором и пьесой — монопольно владел Художественный театр. Показалось, что Андрей Михайлович дерзко покушался на святыню[[123]](#endnote-58).

В нашей студии, преобразованной в Театр-студию под руководством Р. Н. Симонова, Лобанов ставил еще «Водевили эпохи Французской революции», «Всегда в пять» С. Моэма. Был он с нами до тех пор, пока студию не соединили с Трамом, и она как самостоятельный организм погибла.

В Малом театре, куда я была приглашена в 1937 году, после фактического закрытия студии, я снова встретилась с Андреем Михайловичем. Он начал работать над «Невольницами» Островского. В черновом варианте спектакль был с одобрением принят руководством театра во главе с К. А. Зубовым, но по независящим от нас обстоятельствам работа прекратилась. И снова на репетициях Лобанова было необычайно интересно от его искрометной фантазии, от его находок, от остроты его мыслей.

После этого я никогда не встречалась с Лобановым как с режиссером. Но случилось так, что мы стали соседями: получили квартиры в одном доме — его квартира размещалась как раз над моей (очень странно, но много лет тому назад, когда и дома-то в помине не было[[124]](#endnote-59), Андрей Михайлович в шутку сказал: «Наверху будем жить мы, а вы этажом ниже»), так что я еще долго ощущала его присутствие в своей жизни. Слышала, как он часами ходит по коридору — однообразно, ритмично: «обдумывает новую постановку», — знала я. По вечерам иногда у них собирались друзья, и я слышала оживленные голоса, взрывы смеха. «Это он шутит», — угадывала я. А когда мне приходилось заниматься на рояле и я разучивала «Фантазию-экспромт» Шопена, — {205} он слушал. Слушал, потому что со временем в его спектакле Театра имени Ермоловой прозвучала эта музыка.

Перебирая в памяти режиссеров, с которыми мне довелось работать на протяжении своего сорокалетнего творческого пути, могу убежденно сказать, что самыми близкими для меня были Симонов и Лобанов. Они и дали мне путевку в жизнь.

А вспоминая «Таланты и поклонники», переживая заново волнение от успеха, недолгую радость нашей молодой студийной жизни, я вижу счастливое лицо Андрея Михайловича. И это воспоминание так греет душу потому, что радость трудно расцветала на его угрюмом, озабоченном лице. Мне теплее на сердце, когда я думаю, что мы дали ему пережить счастливые минуты.

## Н. С. Толкачев[[125]](#endnote-60)

Впервые я услышал о Лобанове и увидел его в Студии Симонова зимой 1927 года. От этой встречи в памяти остались слова Симонова о режиссере, «близком нашей студии по духу» и образ стройного молодого человека в коротком пальто с барашковым светлым воротником и беличьей шапке-ушанке, плотно завязанной под подбородком. Не уверен сейчас, перебросились ли мы хоть одной фразой до начала репетиций «Талантов и поклонников».

Когда ставилась эта пьеса, Симоновская студия странствовала по разным клубам и полуподвальным помещениям, зачастую совсем не приспособленным для театральной работы. Даже премьеру играли мы в маленьком поселке Кунцево, а общественный просмотр, с которого и началось победное шествие этого спектакля, проходил в клубе фабрики «Гознак» на Плющихе. Однако молодость, здоровье, а главное, воодушевление, охватившее с первых же репетиций всех участников, не только сделали эти бытовые и организационные трудности неприметными, но и превратили работу в настоящий праздник[[126]](#endnote-61).

Мне была поручена роль Великатова. В пьесе Островского это самый неопределенный образ, отмеченный двойственностью авторского к нему отношения. Иными словами, эта роль, как ни одна другая, допускала множество толкований.

Андрей Михайлович оказался беспощадным, он не находил для Великатова никаких «смягчающих обстоятельств» и подвел меня к твердому убеждению, что кажущиеся доброта, широта натуры, благородство — лишь маска человека неискреннего и лицемерного. Купеческое, торговое, торгашеское вошли в его плоть и кровь. Это сказывалось и во внешнем облике нашего Великатова (он был в поддевке, сапогах) и в характерных чертах поведения. Постепенно были найдены фальшивая улыбка, «жесткий глаз», самоуверенная походка, алчность, сластолюбие, надменность богача, которому все дозволено. Намечался образ не двойственного, а двуликого Великатова.

{206} Простодушная Негина хотела «поцеловать» Великатова «завтра» за то, что, купив ее бенефис, он спас ее от большой беды. Лобанов же видел в этом поступке точный расчет дельца, купившего не столько бенефис, сколько бенефициантку. Мы долго работали над этой сценой. До сих пор помню победительный жест, когда, поигрывая большим, красивым бумажником, я прятал в него деньги, врученные за только что состоявшуюся сделку. Купеческий кураж, по мнению Лобанова, был формой открытого издевательства над другими «поклонниками» Саши, а подчеркнутое внимание к ее жениху Мелузову — унижением бедного студента.

Лобанов говорил, что Великатов, случайно увидев в театре юную прелестную актрису, разведал ситуацию и разработал план. Прежде чем подступиться к Саше, он решил завербовать себе союзников: во время первого посещения дома Негиных он во что бы то ни стало хочет понравиться ее матери, сразу разгадав характер глупой, измученной бедностью, алчной мещанки. Приезжая вторично, якобы для того, чтобы отдать деньги за бенефис, Великатов сначала убеждается, что Сашеньки нет дома, и только тогда начинает «обольщать» Домну Пантелевну. Лобанов рассказывал, как Великатов рассыпается перед нею, как почтительно разговаривает, жалуется на свое одиночество, расписывает красоты своего имения, не забыв про индейских белых петухов, павлинов, лебедей. А когда старуха совсем уже разомлела, Великатов дарит ей шаль. Андрей Михайлович хотел, чтобы у В. Н. Благовидовой, игравшей Домну Пантелевну, при виде этой диковинной красоты «разгорелись глаза», и попросил приготовить шаль необычайно яркую, «цыганскую». За щедрый подарок Домна Пантелевна захотела поцеловать Великатова, тут вышел конфуз — маленькая Благовидова никак не могла дотянуться до моей щеки, подвел мой почти двухметровый рост. Не задумываясь, действуя в образе, разработанном с Лобановым, я по-гусарски встал перед ней на одно колено.

— Хорошо, так оставить, — сказал Андрей Михайлович.

В четвертом акте игра уже сделана. Великатов увозит Сашу в свое имение. Но и здесь он не мог не покуражиться над Мелузовым — что, наша взяла?! Я широко разводил руками — не вышло, мол, у тебя ничего, — прищелкивал пальцами, не скрывал ухмылки. Лобанов меня одобрил. Это тоже вошло в спектакль. Работая с Андреем Михайловичем, актер получал счастливую возможность самостоятельно действовать в образе своего героя.

Помню слова Лобанова:

— Как сложится судьба Негиной, предугадать трудно. Ясно, что ее талант не интересует Великатова. Но, как женщина, Саша ему безусловно нравится, и он считает, что она нужна ему, как еще одно украшение его поместья: он не может относиться к женщине не коммерчески. Возможно, Великатов женится на Негиной, если у нее будет переход, если из наивной прелестной девочки она со временем превратится в ослепительную, умную и {207} практичную светскую даму. Возможно, он сделает ее своей содержанкой и впоследствии бросит. Только не думайте, что письмо Великатова — из тех, которые женщины хранят всю жизнь, как дорогую реликвию молодости. Его бы лучше в печку бросить. Подозреваю, что Сашенька это смутно чувствует.

Ненавидел ли Лобанов Великатова? Нет, не думаю. Он его презирал, разоблачал, высмеивал.

Как я уже говорил, спектакль имел шумный успех, нам аплодировали зрители больших и малых городов страны, дворцов культуры, клубов, воинских частей.

Спустя несколько дней после общественного просмотра «Талантов и поклонников» Андрей Михайлович пригласил всех участников к себе домой. Было лето, собрались мы поздно, после спектакля. Жил он в Знаменском переулке. По-моему, квартира была неудобной — небольшие низенькие комнаты, расположенные анфиладой. В одной из них был накрыт стол. На стареньких выцветших обоях висели наши фотографии в ролях. Мы сели ужинать, было много разговоров, шуток, смеха, вспоминали репетиции. Никаких тостов не произносилось — видимо, стиль хозяина дома неведомыми токами передался и остальным. Андрей Михайлович снимал со стен фотографии и, надписывая, дарил их нам. И хотя он был, по обыкновению, молчалив, чувствовалось, что у него хорошее настроение. Но постепенно он как-то отключился от общего веселья. Встал, открыл пианино, сыграл мелодию песенки, которую наигрывала в спектакле Негина, и вышел. Его отсутствие заметили не сразу, а потом всполошились, пошли его искать. Было уже светло. Андрея Михайловича нашли в уголке большого двора. Он сидел на каком-то ящике, подперев голову рукой.

— Что с вами, Андрей Михайлович? Вам плохо?

— Нет, ничего. Вышел освежиться. Думаю, что буду делать дальше. Вот видите этот унылый двор, а ведь раньше, когда я был мальчишкой, здесь был прекрасный сад, росли деревья, может быть, и вишня цвела… Скоро дождь пойдет…

Я ничего не понял в эту минуту, но на всю жизнь запомнил тот рассвет над городом, захламленный двор и грустные глаза Лобанова.

Как ни мало знал я в те годы Андрея Михайловича, но уже не удивился, что этот молчун и флегма приступил к постановке «Водевилей эпохи французской революции». Мне уже не показалось неожиданным, что он озорует на репетициях, шутит, смеется, зажигая в нашей крови волнение, в душе — азарт, в мышцах — легкость, в движениях — музыкальность. Чтобы воплотить лобановский замысел, мы, как правило, оставались после репетиций, занимались пением, танцами, движением. Образы французских реакционеров высмеивались в этом спектакле изобретательно, весело и зло. «Да, водевиль есть вещь» — так называлась одна из рецензий на наше представление.

{208} После «Водевилей» Андрей Михайлович приступил к постановке чеховского «Вишневого сада».

Андрей Михайлович никогда ничего не навязывал актерам, скрывая от них до поры до времени свои идеи. Он хотел, чтобы эти идеи постепенно созревали и вырастали в душах актеров. Замысел Лобанова прояснился для меня во время репетиций[[127]](#endnote-62), в которых я участвовал как исполнитель роли Гаева.

Чудом сохранился у меня пожелтевший листок, куда я записывал замечания Андрея Михайловича, относящиеся к Гаеву. Привожу их полностью. Заранее прошу меня извинить — я не стремился стенографически зафиксировать слова Лобанова, лишь только его мысли. Но подредактировать свои записи сейчас я не решаюсь. Вот они:

1. «Мнет» Дуняшу.

2. Валяется целый день на диване.

3. Не любит умываться.

4. Из учтивости к сестре и жалости к нему — к нему снисходительны.

5. Пьет коньяк.

6. Подхалим. Одалживает деньги, особенно у сестры.

7. Лопахина считает хамом, прохвостом.

8. Цепляется за жизнь, которую видит в лежании на диване, игре на бильярде, одалживании и проживании денег.

9. Лишь в Ане видит светлый луч. Любит ее.

10. Лентяй, паразит, деньги занимает и у прислуги. Затравлен людьми, которые игнорируют его. Он «непонятый герой», болтается между людьми, не обращающими на него внимания.

11. Режет слух непонятными словами: о «вечном сиянии природы».

12. Вдруг оказывается выбитым из колеи: нельзя больше слоняться по дому, валяться на диване, не будет его любимого хламья, шкафа с паутиной, этих старых стен. Он потерял с продажей имения почву под ногами, и видно, что песенка его спета. С последней балкой его дома рухнет и он сам. На место в банке, в город, он едет в таком же состоянии, в котором находится пойманный медведь, перевезенный из родного леса в зоологический сад, где он скоро издохнет.

13. Общаться с ним не желает ни одна собака, а он, назло всем, трубит, как трубач в «Булычове».

Запомнилось мне, как репетировали сцену из первого действия, когда Гаев произносит свой знаменитый монолог о шкафе: «Дорогой, многоуважаемый…»

Я начал его широким риторическим жестом, ораторствовал.

— Нет, нет, — прервал меня Андрей Михайлович, — он начинает рассматривать шкаф и вдруг впервые замечает, что он из красного дерева, что прекрасны его формы, изумительна резьба. Весь монолог на противостоянии — с одной стороны, привычная болтовня, лишенная смысла, с другой, интерес — странно, какой шкаф у нас замечательный. Все внимание направлено на изучение {209} шкафа. Вдруг что-то пробудилось, какая-то тоска. Его одернули, и мгновенно: «От шара направо в угол! Режу в среднюю!» Шкаф забыт.

Эту поверхностность чувств и чувствований, легковесность даже самой тоски стремился раскрыть Лобанов и в сцене возвращения Гаева с аукциона, где состоялась продажа имения.

— Вид у него такой пристыженный, словно он потерял штаны. Отдает Фирсу свертки — «Столько я выстрадал». И вдруг слышит стук бильярдных шаров. Забыл обо всем на свете и, не успев даже передать пакет, уходит, помахивая им, как кием.

В финальной сцене расставания, когда Гаев вспоминает, как в троицын день покойный отец шел в церковь, у меня на глазах навернулись слезы.

Присутствующему на репетиции Симонову это понравилось, но Лобанов моих слез не принял:

— Кому нужен этот сантимент? Легче, легче, только вздохнуть. Сейчас они уедут и забудут Фирса.

— Андрюша, я не согласен, — возразил Рубен Николаевич.

— Но постановщик ведь я, — отпарировал Андрей Михайлович.

Каюсь, на спектакле я эту сцену играл по-разному. По-моему, картина человеческого распада, вырождения вырисовывается достаточно полно. Сострадал ли Лобанов моему герою? Думаю, что нет. Он презирал его и обвинял в гибели чудесного вишневого сада: из далекого прошлого с необыкновенной ясностью всплывает печальная одинокая фигура Лобанова, сидящего в запущенном, пыльном дворе, где когда-то росли деревья, благоухали цветы. В тот предутренний час, в момент своего первого шумного успеха, после бессонной ночи, он уже думал о новой работе!

Не могу удержаться, чтобы не вспомнить еще одну репетицию Андрея Михайловича. Он ставил «Дети солнца» Горького. Занимался сценой из первого акта — приходом пьяного слесаря Егора к Протасову для «выяснения отношений». Все было точно, правдиво, «как в жизни». Лобанова это не устраивало: он любил театральное искусство не только за его правдивость, но и за его выразительные возможности. Он нахмурился, немного подумал и попросил, чтобы на стол поставили самовар, усадил за стол Егора, дал ему в руки бутылку, колбасу, которую тот должен был вынимать из кармана своего рваного пиджака, и сказал исполнителю роли Ф. И. Заславскому:

— Вы переходите с Протасовым на «ты». Вы — два приятеля, ведете диалог на равных, наливайте водку, закусывайте колбасой, стучите кулаком, доказывая свою мысль. А вы, Протасов, с испугом взирайте на Егора, который уже главенствует здесь.

В сцене появился юмор и вместе с ним глубокий смысл, она ожила. Мне часто вспоминаются репетиции этого спектакля, хотя сам он не стал большой удачей Лобанова. Много было превосходных сцен, а все же что-то в нем не заладилось, не сложилось. {210} Возможно, тут сказалась нервозность, царившая в атмосфере нашего Театра-студии: упорно ползли слухи, что нас закрывают.

В сентябре 1937 года Театр-студия под руководством Симонова был слит с Московским центральным театром рабочей молодежи (Трамом), переименованном вскоре в Театр имени Ленинского комсомола. Рубен Николаевич Симонов покинул нас, решив отдать все силы только Вахтанговскому театру. Он предложил нескольким актерам вступить в труппу вахтанговцев. В их числе был и я. Андрей Михайлович перешел режиссером в Трам. У меня с ним состоялся разговор. Он сказал:

— В театре Вахтангова при наличии огромной труппы и своих законов неизвестно, что вас ожидает. Я не отговариваю вас, но не буду скрывать, что решил ставить «Живой труп» и, кроме вас, не вижу исполнителя роли Каренина.

Я остался, чтобы вновь работать с Лобановым.

Художественный руководитель Трама И. Я. Судаков одновременно начал репетиции спектакля, и образовалось как бы два театра: симоновцы — с Лобановым, трамовцы — с Судаковым.

Новое помещение, незнакомая труппа, преобладающее большинство актеров, получивших иное театральное воспитание, отсутствие контактов с ними, когда все общение выражалось в «здравствуйте» и «до свидания», иные порядки — все это создавало тревожное настроение.

Андрею Михайловичу такое положение не нравилось, и он — как первый шаг к подлинному слиянию — занял в своем спектакле ряд трамовцев.

Ему, можно сказать, повезло. Многие из них обнаружили прекрасные вокальные данные, замечательно пели, нашлись и хорошие гитаристы. Так что все «цыганские» сцены легли на плечи новых для Лобанова исполнителей. Андрей Михайлович пригласил известного знатока цыганского фольклора Н. И. Кручинина, много поработавшего с актерами. «Новоиспеченные» (по выражению Лобанова) цыгане замечательно пели и танцевали. Особенно выделялась А. Соловьева, проникновенно исполнившая знаменитую «Не вечернюю».

Для репетиций нам была выделена комната, изолированная от остального помещения. Но, как известно, в театре особенно быстро распространяются слухи. Когда работа была перенесена на сцену, зрительный зал наполнился трамовцами, к Андрею Михайловичу подходили с просьбой занять в следующем спектакле. Премьера «Живого трупа», которая состоялась в апреле 1938 года, прошла с большим успехом. Я сыграл Каренина двести сорок раз. Странно, что об этом спектакле Лобанова нигде и никогда не упоминается. Вскоре Андрей Михайлович ушел из Трама. Почему это произошло, я не знаю.

Вновь я встретился с Лобановым уже после войны, в Театре имени Ермоловой, художественным руководителем которого он {211} был в то время. Невзирая на давнишнее предостережение Андрея Михайловича, я все-таки вступил в труппу, имевшую свои, не ведомые мне законы. Главные мои работы с Лобановым были уже позади, но интерес к нему, зародившийся в молодости, не только не иссяк, но неизмеримо возрос. Я нередко, когда бывал свободен, посещал его репетиции, сиживал в зрительном зале, смотрел, слушал…

Однажды я случайно увидел, что Андрей Михайлович направляется в зал, где А. А. Гончаров репетировал «Благочестивую Марту» Тирсо де Молина. Я последовал за ним. Прогонялась сцена дона Диего и дона Хуана. «Донов» играли В. И. Егорычев и Н. И. Шишов. Были они примерно одного роста, даже чем-то похожие друг на друга. Возможно, при назначении учитывалось, что по пьесе они родные братья. Роли эти проходные, маленькие, репетировали Егорычев и Шишов, с точки зрения всех, вполне нормально, ничего особенного от них и не требовалось.

Лобанов молча смотрел на сцену, а во время перерыва сказал:

— Я смотрю на этих донов. Как их зовут? Кажется, Диего и Жуан?

— Хуан, — поправил кто-то.

— Ну, пусть Хуан, — дело не в имени. У меня такое впечатление, что, если бы их не было, спектакль не пострадал. Я не понял, какую функцию несут эти женихи.

— Они хотят жениться на сестрах: Марте и Лусии.

— Это написано у автора. А в спектакле им нечего делать. Мне думается, что эти два дона могли бы его украсить, сделать воистину веселым, смешным: спектакль не надо перегружать, надо сократить пьесу, чтобы она шла не более двух с половиной часов, найти быстрый темпо-ритм, быстрые реакции, надо, чтобы юмор положений раскрывался в абсолютном серьезе актеров при всей для современного человека нелепости поступков и действий. Никакого психологизирования. В этом соль пьесы.

Пусть Яков Борисович[[128]](#endnote-63) обеспечит спектакль певучими зажигательными мелодиями, необходимы специальные «музыкальные» сцены. Но актеры не должны показывать «вокал», которым они, кстати, не владеют, пусть поют так, как им это отпущено природой, но темпераментно, страстно, с полной отдачей. Ведь не все испанцы обладали бельканто, а пели в меру способностей, как бог послал.

Егорычев и Шишов — хорошие артисты, но «доны» — не их дело. У нас в театре самый длинный и тощий — Толкачев? Вот и назначьте его на одного из донов, а на другого — Спендиарова (он был маленьким и полным). Один вроде Дон Кихота, другой — этакий Санчо Панса. Дайте им соответствующий грим, сделайте «облезлыми женихами», которые бродят по сцене, лезут в любые щели, путаются под ногами, мешают всем, поют душещипательные серенады козлиными голосами. Оба старые, голодные, оба прыгают, как козлы. У обоих ни гроша в кармане, хотя {212} и «доны», ходят и выискивают богатых невест — старых, молодых — все равно. Снабдите их гитарами, украшенными разноцветными бантами. Введите просцениум, пусть два старых козла поют перед балконом с софитами (там живут богатые сестры).

Нас со Спендиаровым ввели в спектакль, мы начали репетировать, разыгралась разогретая Лобановым фантазия. Я сделал себе «козлиный грим», попросил огромную шпагу, которая путалась под ногами.

Вскоре Андрей Михайлович посмотрел наши сцены.

— Андрей Александрович, — обратился он к Гончарову, — а не разрешить ли им отсебятину?

Мы со Спендиаровым начали импровизировать. В. А. Андреев, тогда молодой актер, а ныне главный режиссер Театра имени Ермоловой, говорил мне, что всегда безудержно смеялся, глядя на нас. Зрители также награждали нас смехом, дружными аплодисментами.

В последнем акте, в герцогском парке Прадо, на сцене был грот, внутри которого бил фонтан. Лобанов скомандовал:

— При виде Марты и ее окружения, вы, Хуан, и вы, Диего, сломя голову, дуйте в грот.

Мы бросились туда, залегли, но мои длинные ноги и огромная шпага не помещались сразу в пространстве грота. Я стал их убирать.

Лобанов крикнул:

— Не надо. Пусть Марта споткнется о ваши ноги. Тогда вскакивайте и удирайте, мокрые, грязные, несчастные…

А когда Хуан и Диего танцевали, Андрей Михайлович приговаривал:

— Еще, еще. До изнеможения. Ведь они старые хрычи.

Но, подсказывая нам веселые трюки, Лобанов был непроницаемо серьезен.

Я с радостью убеждался, что, «повзрослев», Андрей Михайлович по-прежнему любит в театре неподдельное, простодушное веселье. Но что-то в нем все-таки изменилось. Мне кажется, что молодой Лобанов, скорее всего, саркастически высмеял бы незадачливых женихов, а теперь они были для него «бедными», «голодными». Его ирония, его острый юмор, вобрав в себя сострадание, возвращались на сцену уже не только в форме веселой эксцентриады. В них появилось новое, значительно более глубокое измерение. Я не умею этого объяснить, но убежден, что в искусстве зрелого Лобанова появилось нечто чаплиновское.

На репетициях Лобанов неустанно повторял:

— Все дело у актера — в богатстве красок. Чем больше их в актерской палитре, тем лучше. Не говоря уже обо всем прочем, — добавлял он с улыбкой.

Однажды он сказал:

— Обилие актерских красок — это прекрасно. Но вот у X. — огромный спектр, а за ним зачастую пустота.

{213} Я часто видел Андрея Михайловича на людях, и мне все казалось, что он отсутствует, погруженный в самого себя. Когда к нему обращались, он не сразу включался в разговор. Сначала с некоторым усилием выходил из своего состояния и отвечал то односложно, то с возрастающим увлечением, если тема его увлекала. А потом снова ускользал в свою скорлупу. А иногда бывало и так: Лобанов молчит, будто никого не слышит, ничего не видит, и вдруг озадачивает неожиданной репликой. Помню, в театре шел ремонт. Андрей Михайлович с администрацией и группой актеров осматривал помещение. Кто-то пожаловался, что батареи не работают.

— Зато стены какие! Ведь это Постниковский пассаж…

Поди тут, разберись. Не мог же Лобанов приветствовать, что в театре будет холодно!

Был Лобанов малоподвижным и, казалось, вовсе не любопытным.

Однажды он приплыл на пароходе в Пермь, где мы гастролировали. Высокий подъем с пристани в город озадачил Андрея Михайловича. Поднявшись, он ворчал:

— Да, хорош город, но ходить трудно. Если не будет коляски — засяду в гостинице.

Как при этом Лобанов видел и замечал то, что вовек не приметить никому на свете, — для меня непостижимо.

На репетиции спектакля «Пушкин» А. П. Глобы, который ставил В. Г. Комиссаржевский, Андрей Михайлович показал артисту Ф. Г. Корчагину, как Николай I спускался с лестницы в Аничковом дворце. Он прошелся быстрой походкой, выпятив грудь и выкидывая ноги в разные стороны.

Корчагин не без язвительности спросил:

— Разве Николай так ходил?

Лобанов как-то сразу сник и ответил, скрывая раздражение:

— Конечно, не так. Я хотел, чтобы вы почувствовали сущность солдафона, от этого «пошли» бы руки, глаза. Но оставим это…

Если его не понимали с полуслова, а вернее, делали вид, что не понимают, он как-то сразу весь сжимался.

Вообще вся сцена бала в Аничковом удручала Лобанова: актеры, только что вернувшиеся из отпуска, поражали загаром, у женщин, одетых в декольтированные платья, предательски выступали белые, защищенные от солнца места. О придворном этикете никто, естественно, не имел понятия. Ничего не говоря, Андрей Михайлович встал, застегнулся на все пуговицы, заложил руки за спину и скрылся. Все это означало крайнюю степень неудовольствия.

На следующий день, собрав всех в своем кабинете, он сказал:

— Придется учить ученых, окончивших институты. Учить тому, как вести себя на придворном балу. Но где взять компетентного человека? Пожалуй, никого уже не осталось…

{214} Подумал и продолжал:

— Знаете, я вчера встретил в Елисеевском Алексея Александровича Игнатьева. Он советский генерал, а граф. И что интересно: никто не знал ни того, ни другого, а расступались. Вот это стать!

Через несколько дней в театре появился А. А. Игнатьев. Лобанов не присутствовал на его занятиях по светскому этикету, но, посмотрев снова сцену бала, в общем остался доволен:

— Ну, ничего… А для ваших современных лиц найдем соответствующий грим, — шутя заметил он.

Андрей Михайлович и смолоду был скуп на похвалы, ограничиваясь междометиями и мимикой. Проходя в антракте за кулисами, он с улыбкой подмигнет тебе — это означает, что доволен. В подаренном мне в день двухсотого спектакля «Таланты и поклонники» экземпляре пьесы он написал: «Николаю Семеновичу Толкачеву. По поводу Вашей игры я могу сказать: “Ах, ах! Ох, ох! Ну и ну!”» Когда Лобанов был недоволен, то проходил мимо с каменным лицом, не замечая актера. Надо сказать, что выразить свое восхищение работой Андрея Михайловича тоже было нелегко: он так замыкался, что язык прилипал к гортани. И если ты все же продолжал что-то лепетать, он отмахивался и переходил на другую тему.

Мы сыграли китайскую пьесу «Цюй-юань». Появилась хвалебная статья.

Лобанов, прочитав ее, удивился:

— Очень странно. Вас хвалят. Очень странно. Ничего не понимаю.

Я спросил:

— По вашему мнению, мы плохо играем?

— Можете лучше, — ответил Андрей Михайлович и ушел.

Лобанов не любил шумных застолий, редко посещал послепремьерные банкеты. Но если, проявив массу изобретательности и настойчивости, его все-таки удавалось затащить туда, он всегда молчал. И когда какой-либо ретивый тамада все-таки поднимал его с места, он обычно монотонно произносил:

— Играли хорошо. Но в следующий раз должны сыграть лучше…

В праздничной атмосфере, когда, забыв все распри и взаимные неудовольствия, мы искренне славословили друг друга, такой его тон поначалу обескураживал.

Все в театре знали, как сверкающе остроумен бывает Лобанов в другой обстановке.

П. П. Васильев работал над «Преступлением и наказанием» Ф. М. Достоевского. Я играл Лужина. Во время одной из репетиций Лобанов тихо вошел в ложу. От зорких глаз Петра Павловича {215} это не укрылось, он остановил репетицию, подошел к ложе и сказал:

— Андрей Михайлович, прошу вас выйти и в зрительном зале больше не появляться, пока я вас не приглашу. Вы отвлекаете актеров.

— Хорошо, — ответил Лобанов, поднялся и вышел. Вплоть до генеральной в зрительный зал он не входил.

Отпуск Андрей Михайлович любил проводить на пароходе. Иногда он приглашал с собой кого-нибудь из актеров. Но мы, каюсь, этого избегали. С ним порой бывало неуютно. Покойный И. Д. Прокофьев, оказавшийся вместе с Лобановым в таком путешествии, рассказывал мне:

«Я даже устал от этого отдыха. Меня угнетало чувство напряженности, несвободы. Ведь я был единственным, кого Андрей Михайлович знал, и я, естественно, стремился как-то его развлечь. Но из этого ничего не выходило. Лобанов все время проводил на палубе, сидя в кресле: читал, наблюдал или просто смотрел на воду. Бывало, рискну, подойду к нему, он задумчиво улыбается и говорит:

— Какая красивая бабочка летает и не знает, что умрет к утру. Ну что же, каждому свое, — и замолчит.

Пароход делал остановки в старинных городах Поволжья, пассажиры шумно устремлялись на осмотр достопримечательностей. Я наивно предложил Андрею Михайловичу спуститься по трапу, побродить по Костроме, заманивал его Ипатьевским монастырем. Он отказался. В Ярославле я повторил свое предложение.

— Нет, не пойду, — сказал Лобанов, — с меня Москвы хватит.

Помолчал.

— Вы читали Бокля? — вдруг спросил он.

Я так растерялся, что на берегу едва пришел в себя».

«Вы читали Бокля?» — Чехов, «Вишневый сад». Только рассказывая мне, Прокофьев догадался об этом. Так значит он все время Думал о своем «Вишневом саде», значит, рана до сих пор не зажила… И он ждал новой встречи с любимым автором.

В Ермоловском театре Лобанов ставил «Дядю Ваню». Я был на репетиции ночного разговора Елены Андреевны и Сони. Лобанов попросил, чтобы дождь и ветер, у Чехова в этой сцене утихшие, еще только набирали силу: чтобы слышен был тяжелый стук дождевых капель, а ветер, врываясь в открытые окна, раздувал занавеси, как паруса, чтобы его порывы прерывали диалог.

Потом я посмотрел прогон этой сцены, который произвел на меня большое впечатление: чудилось, что внезапная близость двух женщин, мир, поселившийся в их душах, исчезнет, как призрак, в этой бушующей стихии.

В спектакле «Вода с луны» М. Хентера роль отставного полковника-кавалериста играл Д. В. Фивейский, который по роли {216} страдал столь сильной изжогой, что, по словам героя, мог бы «прожигать в ковре дырки». Фивейский это воспринял как-то буквально, даже сплевывал на пол.

Андрей Михайлович, обратившись к нему, сказал:

— Вам надлежит избавиться от жанра. «Изжога у полковника» — это не предмет актерского искусства.

Я вспомнил незначительный этот эпизод потому, что нередко встречал в то время в печати упреки в адрес Андрея Михайловича в злоупотреблении жанризмом.

Мне очень нравилась роль отставного кавалериста и, когда Лобанов спросил меня о том, кого я хочу играть в этом спектакле, сомнений у меня не было.

— Но ведь в кавалерию брали невысоких людей, чтобы им удобнее было сидеть на лошади, — недоуменно возразил мне Андрей Михайлович.

Я напомнил ему о Дон Кихоте и о великом князе Николае Николаевиче, двухметровом гиганте, который был генералом от кавалерии. Лобанов, смеясь, сказал, что Дон Кихот выпал у него из головы, а про князя он не знал.

На следующий день я был назначен вторым исполнителем на эту роль. Но, занятый в другом спектакле, не провел ни одной репетиции. Если бы тогда я мог догадаться, что это была последняя возможность поработать с Андреем Михайловичем!

Особенности его характера, его обаяние, его интеллект, юмор, умение зажечь актера, оживить его, придать блеск мизансцене превращали работу с ним в неиссякаемый родник творчества. Нужно было только уметь брать. Но это уж, как говорится, от бога.

Смерть Лобанова еще и потому так потрясла, что он, столько свершивший, и незадолго до шестидесятилетия продолжал набирать высоту.

## П. Н. Берензон[[129]](#endnote-64)

Теперь только пожилые люди, возможно, еще помнят, что в Москве, в начале 30‑х годов на Разгуляе в бывшей старообрядческой церкви нашел свое пристанище театр. Назывался он «Театром рабочих ребят», помещался в Токмаковом переулке. Я был в этом театре актером и некоторый срок — председателем месткома. О своем общественном положении упомянул потому, что однажды, именно в этом качестве, был вызван для беседы директором нашего театра артистом С. Х. Гушанским. Речь шла о приглашении режиссера для новой постановки. Наши руководители остановили свой выбор на Андрее Михайловиче Лобанове, полагалось и мое согласие.

Лобанов…

Сразу всплыли в памяти слова знакомого мне театрального педагога В. И. Успенского: «Этому молодому человеку предстоит {217} большая театральная деятельность» (относящиеся еще к временам, когда Андрей Лобанов был во Второй студии Художественного театра). Вспомнились блистательные «Таланты и поклонники» у симоновцев и восторженные рассказы Ю. Т. Черноволенко о необыкновенной творческой фантазии их режиссера, его умении увлечь исполнителей поставленными задачами, о его образованности и эрудиции.

Разумеется, я с радостью поддержал кандидатуру. Лобанов в свою очередь принял предложение и стал постановщиком спектакля «Воспитанница».

Я не участвовал в этой работе, надеюсь, что другие расскажут о том, как репетировал Лобанов. Я же отчетливо помню, что Андрей Михайлович добавил сцену венчания Нади и Неглигентова, естественно, не допустив в тексте великого драматурга никакой отсебятины — были видны лишь две фигуры: она — в белом подвенечном платье и он, пьяный, едва держащийся на ногах. Над их головами плыли короны. И звучало пение «Исайя ликуй».

Андрей Михайлович говорил, что Островский по цензурным соображениям подобной сцены написать не мог, а сейчас она вполне возможна и, более того, нужна, но сочинять реплики за Островского — кощунственно, поэтому надо решать ее лишь театральными средствами. Он оказался прав — в рассказе о трагической судьбе воспитанницы Нади эта бессловесная сцена прозвучала ярко, сильно, впечатляюще[[130]](#endnote-65).

С этого спектакля началось многолетнее содружество Лобанова с нашим театром, а в 1936 году, когда мы переехали в новое помещение на Никольскую улицу (ныне улица 25 Октября) и получили наименование «Московского театра для детей», Андрей Михайлович стал нашим художественным руководителем.

Историю, как известно, не надо ни улучшать, ни ухудшать. Увы, я не могу написать, что Лобанов отдавал нам все силы, все время, весь свой талант. Он не был из тех энтузиастов детского театра, для которых ничего другого не существует, и многие его режиссерские замыслы попросту не могли быть у нас реализованы. Поэтому он работал и в других театрах, ставил там спектакли, был очень занят. Но сам факт присутствия Лобанова, творческое общение с ним, ощущение праздника от встречи с истинным талантом, его незабываемые репетиции — все это оказывало огромное обогащающее влияние. Наш маленький театр быстро вырос, окреп и становился все заметнее на московском театральном небосклоне.

Разумеется, все мы ценили Андрея Михайловича, дорожили им и очень переживали, что он не принадлежит нам всецело. Но однажды лобановская занятость лично для меня обернулась большой удачей: О. И. Пыжова и Б. В. Бибиков репетировали «Двадцать лет спустя» Михаила Светлова. Эта пьеса прекрасно расходилась с другой нашей работой — инсценировкой повести Горького «Детство», но Андрей Михайлович, решивший сам ставить горьковский спектакль, немедленно приступить к репетициям не мог. {218} Вот он и предложил мне начать работу. Он провел несколько первых репетиций и исчез. Какой-то срок репетировал я.

На сцене ежедневно шли прогоны «Двадцать лет спустя», мы же, участники спектакля «Начало пути» («Алеша Пешков»), приютились в огромном нижнем фойе, в помещении, где хранились декорации. Репетировали дружно, застольный период прошли довольно быстро, хотя нами особенно никто не интересовался. Но вот однажды ко мне подошел Андрей Михайлович и сказал, что хочет посмотреть нашу работу. Мы могли уже показать весь спектакль в выгородке с приблизительными мизансценами. Андрей Михайлович заранее предупредил, что никаких замечаний по ходу делать не будет. На прощание он сказал: «Спасибо». До сих пор не знаю, было ли это простой вежливостью, благодарностью за труд или ему и в самом деле понравилось. Но так или иначе, Лобанов активно включился в репетиции, работа закипела.

Андрей Михайлович досконально знал автобиографическую трилогию Горького, и весь пафос его работы был направлен на поиски театральных эквивалентов горьковской прозы, он хотел, чтобы в спектакле явственно чувствовались и место действия, и время действия, и неповторимость именно этого детства.

Лобанов пригласил в театр специалиста по народным говорам, и актеры начали с наслаждением осваивать нижегородское произношение, стараясь сделать его естественным для себя.

Подчеркивание буквы «о» и некоторые другие особенности нижегородского говора понадобились нашему художественному руководителю не из-за страсти к этнографии, а потому, что Горький был неотделим для него от этой специфической речи людей, выросших на нижегородской земле, на берегах величавой спокойной реки.

Исполнители некоторых ролей в спектакле, как, например, Т. И. Булкина, А. А. Соболева, Э. М. Тобиаш, были по-настоящему музыкальны. Андрей Михайлович знал об этом, и в его сознании мгновенно сомкнулись возможности актеров и любовь Горького к песне, посвятившего ей в повести много страниц. Лобанов почувствовал важность для спектакля этого совпадения и поручил мне посоветоваться с композитором, знатоком народных песен, чтобы подобрать те из них, которые можно было бы использовать. Я принес Андрею Михайловичу записи по крайней мере пятнадцати песен, он внимательно несколько раз их прослушал и отобрал те, которые отвечали его замыслу.

Замечательно тонко чувствовал Андрей Михайлович песню и сумел связать ее с образами любимых героев. Как пели в спектакле! «И все пустяки, вся дрянь слов и намерений, все пошлое… чудесно исчезало дымом: на всех веяло струей иной жизни — задумчивой, чистой, полной любви и грусти» (Горький). Из песни возникал образ Родины, открывались сокровенные силы человеческой натуры.

Спектакль начинался сценой приезда Алеши Пешкова, будущего великого писателя Максима Горького, в Нижний Новгород.

{219} Андрей Михайлович видел утреннюю зарю над Волгой, медленно движущийся пароход, подплывающий к красивому городу, торжественный и тихий колокольный звон… На борту, в луче прожектора, фигурка мальчика, с интересом, с удивлением рассматривающего этот новый для него мир. А потом просыпались бабушка и мать, пароход подходил к причалу. Всходило солнце. Горький на всю жизнь запомнил этот поворотный в своей судьбе день, поэтому Лобанов придавал атмосфере сцены особое значение.

Если бы вы знали, как трудно было воссоздать на незначительной по размерам и слабо технически оснащенной сцене многокартинную инсценировку, как трудно было втиснуть на нее декорации, необходимые для быстрой смены мест действия, решить все постановочные задачи. Но Лобанов с подобными препятствиями не считался, он их игнорировал, скажу даже — они стимулировали его воображение.

Тогда я обратился к нашим цехам: рассказал им о Горьком, о режиссерском замысле спектакля и от имени Лобанова просил о содействии. Надо сказать, что встретил полное понимание и готовность трудиться.

В работе над спектаклем Андрею Михайловичу самоотверженно помогала наша постановочная часть: машинист сцены Кустов, старшие рабочие, братья Митрофановы, заведующий электротехнической частью Симонов. Они делали все возможное для монтажа картин, быстрой смены декораций. Без их труда и изобретательности вряд ли был бы осуществлен этот сложнейший спектакль. Все упомянутые здесь товарищи погибли на фронтах Великой Отечественной войны, но память о них навсегда в душе тех, кто работал с ними…

С такими мастерами и энтузиастами, как работники нашей постановочной части, нередко и невозможное становилось возможным. Но откуда взять колокольный звон? Тогда подобных пластинок не было, магнитофонов с их записывающими устройствами — тоже (хотя, думаю, Лобанова механическая запись не удовлетворила бы). Андрей Михайлович просил раздобыть церковные колокола…

Обычно директор театра С. Г. Турмачев, человек культурный и чрезвычайно внимательный к Лобанову, всегда выполнял его просьбы, понимая, что от этого зависит художественное качество спектакля. Но на этот раз он был озадачен. Кроме того, колокола негде было и повесить. Но Андрей Михайлович не пошел ни на какие уговоры, и в конце концов Турмачев дал задание найти старые церковные колокола. Когда же их разыскали и привезли в театр, Лобанов захотел немедленно услышать их звон. Колокола укрепили на сцене, нашли старого звонаря, он приделал к ним специальные веревки, взял их в обе руки и… зазвонил. Звучание их в закрытом помещении было ошеломляющим. Но Андрея Михайловича это не смутило, он подобрал перезвон и остался доволен.

{220} — Вот теперь найдите место повесить так, чтобы в зале их было чуть слышно, — сказал он и уехал.

Задача оказалась не из легких, колоколов было пять, в том числе и весьма внушительных размеров. Мы взяли сначала самый маленький и пробовали вешать его в разных местах. Наконец поместили под сценой. Андрею Михайловичу это понравилось. Тогда туда перетащили остальные, подвели световой сигнал от столика помощника режиссера: когда лампочка загоралась, звонарь начинал звонить, когда гасла, постепенно прекращал звон.

Так или почти так воплощались все пожелания Андрея Михайловича: с пониманием важности их для спектакля, с увлечением, с азартом.

Помню я репетицию сцены в комнате у бабушки, где лежал выздоравливающий Алеша. Декорации этой картины помещались почти на авансцене: задник, перед ним кровать, сбоку — окно. Бабушка, стоя на коленях, молится богу…

Андрей Михайлович, посматривая на сцену, медленно прохаживается между стульями по среднему проходу, вдруг останавливается и просит Соболеву попробовать эту молитву еще раз, говоря:

— Бог у бабушки не где-то далеко, в небесах, а гораздо ближе. Разговаривайте с ним, как с простым человеком. Не бойтесь бога и попрекнуть и даже высказать обиду.

Актриса поняла его мысль, сцена сразу ожила, стала глубже, интереснее — открылись новые черты характера горьковской бабушки.

Андрея Михайловича не удовлетворила поначалу и сама комната.

— А ну‑ка откройте окно, — попросил он.

Это было сделано, за окном поставили голубую стенку, но Лобанова что-то смущало. Он вызвал электротехника, пошептался с ним, тот принес обычный настольный вентилятор, направил его, включил, он бесшумно заработал, шторы на окне зашевелились…

Кажется, что тут особенного: уточнил задачи, заставил шевелиться занавеси. А вместе с тем все это сделало картину одной из лучших в спектакле.

В сцене гибели Цыганка снова грустно звучали колокола, процессия с могильным крестом покидала двор, а потом приносили насмерть искалеченного Ваню… Андрей Михайлович задумался и вдруг спросил Митрофанова:

— Вы сможете взобраться сейчас на самый верх сцены?

Вместо ответа тот пожал плечами — мол, странно, что об этом надо еще спрашивать.

Тогда Лобанов стремительно подошел к режиссерскому столику, взял несколько листов бумаги, разорвал их на мельчайшие клочки, отдал их Митрофанову и сказал, чтобы тот по его сигналу бросил эти клочки с верхотуры, а сам продолжал репетицию. И вот, когда умирающего Цыганка вносили в дом, Лобанов дал сигнал и на сцену посыпались снежинки. Двор скоро стал совсем {221} таким, как его описал Горький — «точно стеклянной пылью посыпан». Впечатление было необыкновенное.

Финал спектакля долго не получался, а вернее сказать, не устраивал Лобанова. И вот однажды он при мне вызвал заведующего постановочной частью и машиниста сцены и сказал им, что решил добавить еще одну крохотную картину, что просил уже художника сделать эскиз декорации, а их просит подготовиться к ее осуществлению. Речь шла о включении в спектакль сцены из повести «В людях»: снова Волга, которая манила мальчика призывными голосами пароходных гудков; пароход «Добрый», и повзрослевший Алеша на его борту носится, выполняя различные поручения.

В финале был виден нос парохода, слышны речи подвыпивших пассажиров, раздавался третий звонок, шлепали колеса, и вдруг издалека, с невидимой баржи, начинала звучать песня, ее пели арестанты:

Как дело измены, как совесть тирана,  
Осенняя ночка темна,  
Темнее той ночи встает из тумана  
Видением мрачным — тюрьма!

Пароход дает гудок, а арестанты еще дружнее поют:

Кругом часовые шагают лениво,  
В ночной тишине, то и знай,  
Как стон, раздается протяжно, тоскливо:  
 Слушай…

На носу корабля замер Алеша, тревожно прислушивается к пению, пароход разворачивается. Идет занавес.

Я так часто говорю здесь: «Лобанов просил», «Лобанов не шел на уговоры», «Лобанов настаивал», «Лобанов требовал», что может создаться впечатление о том, что у нашего руководителя был неуживчивый, капризный характер. Ничуть. Он был человеком мягким, деликатным, а его требования имели художественное обоснование. И эта столь тяжело давшаяся театру картина ведь воистину была необходима спектаклю — в ней виделась жизнь, ожидавшая подростка, прозревалось его мятежное будущее.

Спектакль «Алеша Пешков», выпущенный весной 1941 года, прошел всего шесть или семь раз, театр предполагал открывать им сезон 1941/42 года.

Старшеклассники, для которых «Алеша Пешков» и предназначался, по достоинству оценили новую работу театра. Видели спектакль и взрослые, которые все чаще и чаще посещали наш театр. Мне хочется привести лишь одно свидетельство об этой работе. Я жил в одном доме с автором проекта Мавзолея Ленина академиком архитектуры А. В. Щусевым, у нас были добрососедские отношения. Когда Алексей Викторович однажды узнал, что вечером идет спектакль, в постановке которого я принимал некоторое участие, он, отложив все дела, пошел в театр. На следующий день, встретив меня во дворе, он крепко пожал мне руку и сказал, что получил настоящее художественное наслаждение:

{222} — Содержательно, умно, очень впечатляюще, — и просил передать его слова А. М. Лобанову и актерам.

Щусева удивил и обрадовал высокий уровень культуры спектакля: знание исторической обстановки и умение передать особую атмосферу тех лет.

Как-то Андрей Михайлович пригласил меня к себе домой, и мы провели с ним вечер. Разговоры шли о будущем нашего театра, которое нам обоим виделось значительным и ярким.

Но планам не суждено было сбыться. Началась война. В тревожные для Москвы дни театр получил приказ об эвакуации, и большинство труппы, присоединенное к Центральному детскому театру, выехало в Сибирь. Андрей Михайлович остался в Москве.

Оформление спектакля «Алеша Пешков» во время войны погибло, а недавно я узнал, что и большинство фотографий утеряно. От прекрасного создания Лобанова ничего не осталось…

Мне больше никогда уже не приходилось встречаться с Лобановым. Но память о дорогих для меня днях совместной работы осталась во мне навсегда.

## А. А. Нестерова[[131]](#endnote-66)

После окончания Студии Завадского и недолгого пребывания в бывшем Коршевском театре я была приглашена в Театр рабочих ребят Бауманского района, где сразу же мне дали роль в готовящемся спектакле. Мне понравился этот маленький театр, ютившийся в старообрядческой церкви, увлеченность всех — от директора до осветителя — общим делом, отсутствие официальности, неподдельная доброжелательность отношений. Я чувствовала, что театр находится еще в младенческом состоянии, но тем лучше, казалось мне. Все бурлило и кипело тогда в новом коллективе, общий энтузиазм захватил и меня. Была я в то время такой счастливой, что ни капельки не огорчилась, случайно услыхав слова Андрея Михайловича Лобанова при распределении ролей в «Воспитаннице»: «Помилуйте, какая же Нестерова — Надя… Носик — вздернутый, в глазенках — чертики… Впрочем, она не без способностей, Лизу сыграет…»

Лобанова я знала со студенческих лет по Студии Завадского, хотя он, к сожалению, не преподавал на нашем курсе. Лишь однажды, заменяя заболевшего педагога, он провел занятия; вызвал меня и Сашу Луконина и дал этюд: кафе, он — посетитель, я — официантка. В конце этюда Луконин начинал за мной ухаживать. Лобанову финал не понравился, показался и банальным и вульгарным. Позднее, в выпускном спектакле, который ставил Лобанов, я играла роль девочки-итальянки, сущего бесенка, бегала, прыгала, танцевала и все, помню, хохотала, хохотала… Сейчас уже забылось название пьесы и имя героини. В душе осталось только ощущение праздника, радостное нетерпение, с которым я каждый раз ждала репетиций.

{223} Должна признаться, что эти первые встречи с Лобановым приобрели для меня особый смысл лишь года через полтора, когда, посмотрев «Таланты и поклонники» в Студии Симонова, я вдруг открыла, кто с таким терпением занимался с нами.

Со спектакля я ушла очарованная, радостно возбужденная. И только ли я… Прошли десятилетия, но и теперь еще, собираясь в нашем тесном театральном кругу, мы с такой живостью, захлебываясь, перебивая друг друга, вспоминаем сцену за сценой, дивясь, что время (и какое!) не стерло неотразимого впечатления.

Нечего и говорить, что, узнав о приглашении Андрея Михайловича в наш театр, я была на седьмом небе. И надо же такому случиться: распределение ролей в «Воспитаннице» происходило в комнате, лишь тоненькой фанерной перегородкой отделенной от другой, где в то же самое время сидела я у костюмерши Шуры Даниловой. Мы пили чай и, занятые собственными рассуждениями, не слышали разговора за стеной, как вдруг кто-то отчетливо произнес мою фамилию. Надо было встать и уйти, но я не сделала этого, а прислушалась — руководители театра предлагали меня на роль Нади. Лобанов возражал, а у меня сладко замирало сердце: он меня помнит, считает способной, хочет, чтобы я играла Лизу! Я буду участвовать в его спектакле, роль Лизы — замечательная! А для Нади, конечно же, прав Андрей Михайлович, решительно никаких данных у меня нет. Стало быть, горевать не о чем и обижаться не надо. Однако, когда в театре появилась молоденькая актриса Художественного театра, которая должна была исполнять роль Нади в нашем спектакле, я придирчиво ее оглядела: среднего роста, худенькая, хрупкая, лицо тонкое, нежное, нервное. Она показалась мне очень красивой и совсем взрослой. Посмотрела еще раз на себя в зеркало — подросток да и только, вздохнула и успокоилась окончательно.

Начались репетиции. Красивая гастролерша часто болела. То ли поэтому, то ли по другим причинам я тоже начала репетировать Надю и даже играла в первом составе.

В пьесу и роль я влюбилась сразу же, но и сразу же испугалась. Только сознание, что со мной репетируют не всерьез (я долго думала, что лишь подменяю больную исполнительницу), несколько смягчало панический страх. Собственно говоря, за первые два акта я была относительно спокойна: юная девушка, почти девочка, мечтательная, хотя и от мира сего, душа еще не рожденная, но открытая людям, — все это, мне казалось, не было недоступным. Конечно, другая эпоха, другие ценности. Но ведь рядом Андрей Михайлович, он поможет перекинуть мост между мной и Надей — на его репетициях, как по мановению волшебной палочки, возникала особая атмосфера, ты погружался в нее, и события пьесы открывались в своей первозданности.

Все, к чему прикасался Лобанов, становилось неотразимо достоверным, органическим, правдивым. Мы чувствовали, что герои пьесы были именно такими, какими представлял их Лобанов, — другими они быть не могли. Мы шли за нашим режиссером и уже {224} чувственно осязали своих персонажей, а ведь именно с этого осязания и начинается истинная жизнь на сцене. Как этого добивался Лобанов, не берусь судить. Да и рецептов у него, верно, никаких не было. Дело, как я теперь понимаю, заключалось в его личности, в каких-то токах, от него исходящих. Мне трудно определить, в чем была его сила, да и возможно ли тут определение? Скажу лишь, что в этом человеке — молчал ли он или бросал свои короткие, точные, всегда неожиданные реплики — ощущалась необычайная значительность, а главное, все, что было связано с ним, обретало печать художественности, все вокруг начинало дышать искусством. И в основе нашей любви к Андрею Михайловичу лежала наша благодарность — ведь он приобщал нас к своему миру.

Спектакль наш начинался в девичьей (Андрей Михайлович изменил место действия). Крепостные девушки за работой — ткут ковер, тихонько напевая. Тут же снует приживалка Уланбековой Василиса Пелегриновна, за всем наблюдает, ко всему прислушивается. Надя рассказывает о своей поездке в Петербург и Москву. Она вся во власти воспоминаний. Девушки, перестав петь, раскрыв рты, внимают ее диковинному рассказу. Приходит сын помещицы Леонид, и все они, «как куры, с кудахтаньем» (выражение Лобанова) разбегаются. Надя тоже уходит, но совсем не так: у нее иная пластика. Помню, Андрей Михайлович подсказывал:

— У Нади в душе после Петербурга подъем необыкновенный. Все в ней перевернулось. Она и чашечку в руке держит особенно…

Я не могла себе представить, что Надя не хочет идти за пьяницу Неглигентова, что она может сбежать из дому, может даже утопиться, как Катерина в «Грозе». Но любовь к Леониду, но взаимность, но счастье разделенного чувства… Нет, для моей Нади это было недосягаемо, несбыточно, невозможно. И поэтому третий акт, когда Надя приходит на свидание к Леониду, звучал для меня громом с небес, обвалом, предо мной вдруг распахивалась бездна, страшная и влекущая одновременно. Разговор с Лизой, которым начинался акт, был исповедью уже новой Нади, души раскрепостившейся, ощутившей свободу, не боящейся более своей любви. Диалог был, в сущности, монологом. Этот кусок, помнится, долго у меня не получался. И никаких спасительных приспособлений быть не могло.

Как Андрей Михайлович мучился со мной!.. Но было у него прекрасное качество — поверив в актера, он всю ответственность брал на себя. И, повторяю, хотя долго у меня ничего не выходило, не возникало внутреннего движения характера, не раскрывались ни сила духа, ни поэзия первой любви, Андрей Михайлович неутомимо искал выхода из тупикового, как казалось мне, положения, и вновь обнаружилось, что для него нет тайн в причудливой природе актерского творчества, что он понимает актера лучше, чем тот самого себя. Иначе, чем объяснить то, что Лобанов догадался провести эту сцену… на высоте. Как я уже говорила, {225} наш театр работал в церкви, помещение лишь наскоро переоборудовали и бывший алтарь превратили в сцену.

Ниссон Абрамович Шифрин, замечательный художник, работавший в нашем театре и оформлявший этот спектакль, использовал расположенные на разных уровнях площадки как элемент декорации. И однажды Андрей Михайлович предложил мне провести сцену на одной из них. То ли высота, то ли большое воздушное пространство над зрительным залом изменили мое состояние. Я была одна с Лизой, все остальное, как бы окутала тьма, и свободно полились слова Надиного признания. Эта сцена стала для меня одной из любимейших.

«Воспитанница» кончается фразой Лизы: «Кошке игрушки, а мышке слезки». За две реплики до конца Надя говорит: «… пруд-то у нас недалеко». В нашем спектакле этот намек на возможный исход Надиной судьбы материализовался, если можно так сказать.

По широкой лестнице спускались с протяжным пением дворовые девушки, ведя одетую в подвенечное платье бледную, полуживую Надю. Пение девушек переходило в церковное — начинался обряд венчания. Надя роняла зажженную свечу и убегала. Шум, темнота… На сцену выносили ее мертвое тело, сбегалась дворня: рыдания, крики. Гришка, любимчик и баловень Уланбековой, бросался, чтобы убить Уланбекову. Его удерживали. Спектакль заканчивался немой сценой всеобщего смятения[[132]](#endnote-67).

Ленора Густавовна Шпет в своей книге «Советский театр для детей», оценивая наш спектакль, пишет: «… Мне кажется, что такое решение усиливало эмоциональное воздействие спектакля, но оно дало повод обвинить режиссера в произвольном толковании пьесы и в таких отступлениях от авторского замысла, что последний якобы переставал быть критерием постановочного решения»[[133]](#endnote-68). По-моему, Ленора Густавовна, сама видевшая наш спектакль, не согласна была с частью тогдашней критики, назвавшей лобановскую «Воспитанницу» «режиссерскими вариациями» на темы Островского, но, не желая ни вступать в запоздалый спор, ни утаивать правды, очень точно, одной лишь фразой от подобных суждений отмежевалась. Не стану полемизировать и я, мне хочется только кое-что, в меру своего понимания, разъяснить.

Лобанов видел спектакль удивительно целостно, в гармонии всех его элементов. Он действительно читал пьесу как яростно антикрепостническую и насытил спектакль картинами произвола, насилия, унижения, нигде, однако, не выйдя за пределы действительности, изображенной Островским. Он оставался в этом быте, раскрывал именно эти обычаи и нравы. И если его «вариации» усиливали эмоциональное звучание спектакля, то да здравствуют эти рожденные режиссерской фантазией сцены, хотя и не предусмотренные текстом великого драматурга! Кроме того, по моему глубокому убеждению, Лобанов понимал, что невозможно возложить на плечи неопытной актрисы непосильный для нее груз трагической судьбы героини. Он и не требовал от меня подвига. {226} Может быть, все эти сцены и родились, чтобы дополнить то, чего не досказала артистка.

Весь период работы над «Воспитанницей» я пристально, иногда до неприличия, наблюдала за Андреем Михайловичем и все же никак не могла его понять. Меня удивляло, что он, молодой человек, почти одного возраста с организаторами нашего театра, столь от них отличается. Я меньше всего хочу бросить тень на моих товарищей по театру, людей талантливых и ярких. И все же, более опытные, чем я, более знающие, больше умеющие, они оставались для меня своими, понятными, постижимыми. А Лобанов — точно явился с другой планеты. Я заметила, что никто не мог допустить, даже в дружеском, веселом разговоре, никакой шутки в его адрес.

Лобанов приносил нам откровения, мы тянулись за ним. Всегда сосредоточенный, погруженный в себя, он порой казался нелюдимым. К нему было трудно подойти, чтобы просто поболтать, задать праздный вопрос. И не из боязни вызвать его неудовольствие, а из страха его отвлечь. Он не был суровым, но закрытым он был. Зато на репетиции, во время работы, он менялся на глазах, становился мягким, доброжелательным, хочется сказать — уютным. Он был настолько человеком своего дела, что вне его как бы переставал быть самим собой.

Как-то в разговоре с Андреем Михайловичем я, неожиданно для себя самой, сказала, что некоторые актеры очень переживают, что он с ними не здоровается.

— Но с вами я сегодня поздоровался, — отшутился он.

Надо сказать, что Андрей Михайлович и в самом деле здоровался не всегда, и к этому трудно было привыкнуть. Но те, кто его знал, понимали, что это не от «невоспитанности», не от «высокомерия». Погруженный в свои мысли, он словно исчезал из окружающей его среды и в эти минуты мог попросту не заметить проходившего мимо него человека. Была и еще одна причина, известная лишь тем, кто особенно хорошо его изучил, — болезненная застенчивость. Поняла я это несколько лет спустя, когда мы уже переехали на Никольскую и на одной из репетиций «Голубого и розового» он вдруг сказал:

— Послушайте, Нестерова, — вы ведущая актриса столичного театра, по-старому так называемая «премьерша». Вы знаете, как они входили в театр или в парк, где гастролировали?

— Догадываюсь, — ответила я.

— А вы как входите? Бочком, незаметно пробираясь…

Однажды мы готовили спектакль, в котором было занято много молодых актеров. Они только-только были приняты в театр, но, как и старшие товарищи, называли меня по имени. Лобанов вдруг прервал репетицию:

— С сегодняшнего дня Тоси не существует. Есть Антонина Алексеевна…

Я недоумевала — с чего это Андрей Михайлович так заботится о моем престиже? Ломала голову, пока не сообразила, что он {227} ведет диалог с самим собой. Конечно, Андрея Михайловича в театре уважали безгранично. И все это было вызвано только творческими его качествами. Иными мерами он себя не утверждал, стеснялся людей, ему подчиненных, и… считал это большим своим недостатком. Грустно сознаться, но выяснилось, что он был прав. Непонимание, которое возникло между ним и ермоловцами, которое он не смог разрушить, во многом объясняется этим его «недостатком». В нашем театре подобное было бы невозможно. Мы-то всегда понимали, кто работает с нами, и это понимание смогли бы пронести через все жизненные бури.

Следующей работой Андрея Михайловича в нашем театре была постановка пьесы А. Я. Бруштейн «Голубое и розовое». Роль Жени Шавровой давалась мне уже гораздо легче.

Во время репетиции, помню, Андрей Михайлович спросил:

— Почему у вас Женя читает «Тараса Бульбу», как Евангелие?

— А как нужно? — смутилась я.

— Так и читайте. Я просто хотел знать — почему… Я ведь этого не подсказывал.

Да, не подсказывал. Но внутренняя потребность читать Гоголя именно так возникла у меня потому, что Лобанов на предыдущих репетициях меня к этому подвел. Кстати сказать, этот пример говорит и о том, какое значение придавал Андрей Михайлович мелочи, детали. Кажется, так ли уж важно, как девочка читает. Для Лобанова в этом коротеньком *как* — как читаешь, как дышишь, ходишь, говоришь — в определенной мере суть театрального искусства.

Однажды, уже на генеральной репетиции «Голубого и розового» в гримах и костюмах, произошел такой случай. Женя прибегала к отцу Блюмы, рассказать, что его дочь несправедливо наказана. Я вбегала, запыхавшись, и начинала рассказ с ходу. Но в этот раз, вбежав в мастерскую Блюминого отца, мастера-игрушечника, я внезапно замолкла, настолько удивила меня странная фигура старика с окладистой бородой, в черном котелке. Кто это? Кто так, до неузнаваемости, загримировался? Снова начинала рассказ и опять замолкала, оглядываясь на незнакомца. И любопытство одолевало и рассердить Лобанова было боязно. А из зала раздался его веселый голос:

— Хорошо. Оставьте так. Ведь для нее здесь все ново, все неожиданно.

Александре Яковлевне Бруштейн моя случайная «находка» не понравилась, ей казалось, что она отвлекает от главного, снижает драматизм сцены. Но Андрей Михайлович, очень уважавший нашего автора, все-таки на сей раз с ней не посчитался. И я вспомнила, что и в «Талантах и поклонниках» было много смешного в самых драматических сценах, и в нашей «Воспитаннице» смешили и наивная восторженность Нади и ее полудетское кокетство, а в поставленном через несколько лет «Алеше Пешкове», грустном спектакле о горьком детстве, тоже возникали комедийные {228} куски. Вспомнились слова Лобанова, сказанные им еще в Студии Завадского:

— Человек споткнулся, летит наземь. Он может больно ушибиться, разбиться, сломать ногу, руку. Но в этот драматический момент, пытаясь удержаться на ногах, он выделывает такие немыслимые антраша, что нельзя удержаться от смеха, хотя вы и полны сочувствия.

Это соединение драматического и комедийного, умение видеть в серьезном смешное, а в смешном — серьезное свойственно лишь большому художнику, в нем постижение разнообразия бытия.

На премьере «Голубого и розового» я была в полном смятении: кончился первый акт, самочувствие хорошее, раскованное, свободное, а зрительской реакции — никакой. И, словно угадав мое состояние, Лобанов мягко и нежно погладил мою голову. Я мгновенно успокоилась. Андрей Михайлович доволен. Большего мне и не надо было.

Потом, года два, Лобанов в нашем театре ничего не ставил, хотя и был его художественным руководителем. Не правда ли, удивительная картина: художественный руководитель театра, человек еще молодой, в полном расцвете сил, ничего не ставит в своем театре, потому что перегружен работой в других? А мы, этакие страстотерпцы, христосики, миримся с таким положением и дорожим тем, что он иногда приходит на репетиции других режиссеров, поправляет сделанное, изредка «прогоняет» отдельные сцены. И не только миримся, а даже тогда, когда вышестоящие инстанции захотели сместить Лобанова, восстали все как один, — нам и такой контакт с Андреем Михайловичем был дорог. С точки зрения житейской, практической поведение Лобанова было неразумным: у него свой театр, преданная труппа, которая творчески его удовлетворяет, а он смотрит на сторону, подрывая собственные позиции. Но Лобанов жил по другим законам. Наш театр был театром для детей, в связи с переездом в новое помещение особенно остро встал вопрос о создании афиши, отвечающей нашему зрителю, а Лобанова детский репертуар ограничивал. Я надеюсь, что меня, столько лет проработавшую в детском театре, никто не заподозрит в пренебрежительном отношении к тюзам. Существует же великая детская литература, которую с наслаждением читают взрослые; именно «Маленький принц» Сент-Экзюпери сделал его автора всемирно известным писателем; при имени Марка Твена сразу же вспоминаются его «Том Сойер» и «Гекльберри Финн»; только детские книги писал Льюис Кэрролл; Чуковский и Маршак прежде всего — детские писатели.

Все поймут, что, когда я говорю о известной несовместимости Лобанова с детским театром, речь идет не о масштабах таланта, а об его направленности. Андрей Михайлович кроме «Голубого и розового» поставил еще «Блуждающую школу» в Мтюзе у нас «Алешу Пешкова», и это были спектакли, не уступающие его работам во взрослых театрах. Но того особого мышления, видения мира, которые позволили бы ему целиком выразить себя в {229} рамках детского театра, у него не было. В искусстве его интересовало то, что детям не предназначалось. Да еще в те годы, когда столько говорилось о какой-то особой «специфике детских театров», когда «Воспитанницу» некоторые считали ненужной в нашем репертуаре[[134]](#endnote-69). Не буду больше углубляться в эту тему, но думаю, именно тут разгадка того, почему Лобанов, имея свой театр, ставил на стороне и мало ставил у себя. При всем том его интересовали наши дела, наши спектакли, наш профессиональный рост. Андрей Михайлович организовал занятия по мастерству актера, сам их проводил, посещал репетиции, помогая при выпуске спектаклей. Для меня эти его «набеги» были, как глотки свежего воздуха. Бывало, придет, смотрит, кажется, что все верно, а он самую малость поправит, самую малость уточнит, и вдруг, словно сами собой, возникнут объем, перспектива, глубина. Трудно держаться на этом же уровне в других сценах без его помощи, но все-таки многое переходит и в весь спектакль, возвышая его.

В конце 1937 или в начале 1938 года театр решил возобновить «Воспитанницу»: в свое время спектакль не был перенесен в новое помещение, ибо в пластическом решении был привязан к сцене-алтарю. Но что значит для Лобанова возобновить? Копировать даже собственное произведение он органически не мог. Андрей Михайлович ставил спектакль заново, с другим художником, хотя исполнители в основном остались те же. Однако к этой поре все мы, в том числе и Лобанов, прошли определенный жизненный и профессиональный путь. Изменилось и время — не за горами были уже 40‑е годы. Андрей Михайлович снял все вставные картины, но совсем не потому, что его когда-то за них поругивали. Они просто уже не отвечали его новому видению пьесы. Спектакль менялся и изнутри. В первой редакции Леонид был столичным щеголем в голубом фраке, рассматривающим молоденьких крепостных девушек как свой потенциальный гарем. В новом спектакле молодой Уланбеков расхаживал в студенческой курточке. Деталь? Да, деталь, но важная чрезвычайно. Испорченный, развращенный сын богатой помещицы, хотя на короткий срок и очарованный юной воспитанницей, превращался в слабого юношу, на плечи которого неожиданно обрушилась стихия первой любви и который не выдержал испытания. Это был спектакль о деревенской Джульетте и несостоявшемся Ромео; в нем было больше чистоты и света, чем в первом, а потому еще трагичнее финал. Лобанов точно определял то место, где Леонид переставал быть юным веронцем и Джульетта оказывалась преданной им.

Может быть, это несколько самоуверенно, но мне кажется, что я репетировала не хуже, чем в Токмаковом переулке. Однако прежний уровень Лобанова уже не устраивал. И вместо того чтобы что-то говорить и объяснять, он прочел (и как прочел!) стихи Блока:

Есть времена, есть дни, когда  
Ворвется в сердце ветер снежный,  
{230} И не спасет ни голос нежный,  
Ни безмятежный час труда…

Испуганной и дикой птицей  
Летишь ты, но заря — в крови…  
Тоскою, страстью, огневицей  
Идет безумие любви…

Мы, потрясенные, растерянные, молчали, не способные продолжать. Репетиция кончилась. Я пыталась работать дома. Ничего не получалось. Мешала привычная обыденность обстановки.

И когда я спрашиваю себя, почему, перед тем как идти в театр, просыпаясь от первых трамвайных звонков, я тихонько, чтобы никого не разбудить, одевалась, долго ехала в Петровско-Разумовское, входила в парк, искала место, где могло бы состояться свидание, — ответ рождался сам собой: это Андрей Михайлович «послал» меня туда… (Как-то случайно, в период репетиций, в час захода солнца, я оказалась в лесу и неожиданно для себя начала читать блоковские стихи, те, о которых на репетиции мне напомнил Лобанов, и почувствовала, что здесь, в лесу, и надо работать эту сцену, накапливать это состояние восторга, счастья, свободы.) Я нашла в старом парке великолепную березовую рощицу, стоящую на возвышении. Всходило солнце, золотя росистую листву… пели малиновки. Душа моя ликовала. Меня можно было принять за сумасшедшую, я говорила вслух, обращаясь к березам, к облакам, я была Надей в час свидания…

А потом спешила в театр, стараясь никого не встретить по пути. Это Надя пробиралась в свою каморку… О, как легко было мне репетировать, а потом и играть в спектакле. Художник И. С. Федотов воссоздал на сцене нашего театра удивительный уголок русской природы: начало сцены происходило поздно вечером, было почти темно, из темноты высвечивались две фигуры, а потом, когда Надя и Леонид, счастливые, любящие, возвращались с острова, уже светало; оранжевый свет падал на стволы берез (какое неожиданное совпадение с моим заветным местом в парке), раздавались звуки пастушьего рожка.

В этом спектакле уже не нужно было рисовать картину трагического исхода судьбы Нади. Все теряло для нее смысл, жизнь кончалась, когда она понимала, что предана любимым.

На одной из репетиций Андрей Михайлович сказал мне:

— Помнится, в прошлый раз вам не нравились костюмы, — и предложил пойти с ним в библиотеку, чтобы самим их подобрать.

Я была бесконечно тронута его заботой. Потом Лобанов передал наши общие пожелания художнику.

Во время одной из репетиций сцены Нади и Лизы из третьего акта произошел эпизод, еще более характерный для отношения Андрея Михайловича к актеру.

Меня одолевали сомнения: Надя только что пережила первое тяжелейшее потрясение, правильно ли, что она так счастлива, так жадно ждет встречи с Леонидом. Я поделилась с Андреем Михайловичем {231} своими терзаниями. Сколько нужно было иметь терпения и такта, чтобы, ничего не возразив, предложить сыграть сцену так, как мне кажется. Сцена эта сравнительно небольшая, но Лобанов отдал ей всю репетицию. У меня были и слезы, и длинные паузы, борьба чувства и рассудка. Мне кажется, что актер так раскрыть себя может лишь в том случае, если беспредельно доверяет режиссеру, если не боится, что его высмеют. Андрей Михайлович не перебивал нас, посмотрел все до конца, помолчал и спросил:

— Вы и теперь сомневаетесь?

Нет, я уже не сомневалась. Я убедилась, что Надя здесь не страдает, что она во власти своих высоких чувств, во власти снизошедшей к ней любви.

Иногда, не часто, но все-таки не столь уж и редко, доводилось слышать от актеров, одерживавших в спектаклях Лобанова настоящие творческие победы: «Андрей Михайлович со мной не работал. Я все сделал(а) сам(а)». Подобные утверждения не только огорчают меня своей неблагодарностью, но и веселят прямолинейностью представлений. Если режиссер деспотически ломает вас, навязывая свою точку зрения, если он требует беспрекословного подчинения, если упрямо утверждает свою волю — это вы называете работой с актером? По-моему, обманчивое чувство своей полной независимости на репетициях Лобанова проистекало от его необыкновенного понимания индивидуальности актера, его особенностей, его возможностей.

Андрей Михайлович всегда знал, *что* он хочет сказать спектаклем, но *как* он об этом скажет, зачастую решалось на репетиции, от взаимодействия с исполнителем. Он таинственно умел вызвать на поверхность нервную энергию актера, его фантазию, расковать его, ощутить правду характера. А сам смотрел и подсказывал… Снова смотрел, уточнял, углублял задачу.

Как-то в ответ на мой вопрос: «Как вам это приходит в голову?» — Андрей Михайлович ответил:

— Разбрасываю карты, начинаю их собирать, не зная, что получится, а потом вдруг чувствую — то, складывается. Раскрою карты — вышло…

Лобанов по обыкновению шутил, но в его шутке, как это часто бывало, таилась и доля истины. Репетиции и для самого Андрея Михайловича были поисками, разведкой. Однажды найденное он не любил фиксировать, закреплять. На следующий день он мог все отменить, пробовать новые мизансцены. Иногда казалось — репетиция прошла отлично, можно успокоиться, но покоя Лобанову не было дано. Иные возможности уже виделись ему. Изменчивость его решений, их щедрое разнообразие ленивых или не привыкших к нему актеров подчас пугали, но большинство с радостью шло за ним. И вдруг обнаруживалось, что изменения темпа и ритма обостряли смысл слов и поступков, а от того или иного пластического решения сцена приобретала особую выразительность.

{232} Все годы, что Лобанов был с нами, я верила ему свято. И когда он мне сказал, узнав, как я мечтаю сыграть Снегурочку, что это ему кажется неинтересным, так как роль целиком соответствует моим данным, а хочется ему поставить «У врат царства» со мной в роли Элины Карено, я только на миг усомнилась. Уж если Андрей Михайлович видит меня в этой роли, значит, я могу ее играть, он знает меня лучше, чем я сама. Если бы Лобанову пришла в голову мысль дать мне роль леди Макбет, я бы тотчас поверила, что и это мне по плечу. Но до «Врат царства» было еще далеко!

В 1941 году Лобанов решил ставить в нашем театре «Двенадцатую ночь» Шекспира. С замиранием сердца я читала приказ о распределении ролей. Черным по белому там значилось: Виола — А. А. Нестерова. В предчувствии новой встречи с Лобановым я мгновенно побежала в Театральную библиотеку. Днем 22 июня у меня дома раздался телефонный звонок: началась война…

Скоро стало известно, что нас объединяют с Центральным детским театром и мы эвакуируемся в Сибирь. Предполагалось, что слившийся коллектив возглавит Лобанов. Почему этого не произошло — не знаю. Но мне стало известно об этом только в последний день. Иначе бы, наверное, не поехала.

Помню затемненный Казанский вокзал, толпы эвакуирующихся. Мне сказали, что здесь Андрей Михайлович. Я пошла его искать и в соседнем зале сразу же увидела его высокую фигуру. Он был печальный, сразу постаревший. Я подошла к нему и, не понимаю, как это случилось, уткнулась ему головой в грудь, горько заплакав. Снова, как когда-то на премьере «Голубого и розового», рука Лобанова легла на мою голову. Она была тяжелой, судорожной. Точно мы прощались навеки… А ведь еще недавно, в последний день на Никольской, он, сняв со стены, подарил мне свой портрет. «Дорогой Антонине Алексеевне, талантливой актрисе, на память о прошлом, с надеждой на будущее» — гласила надпись. Но будущего не было. Больше я никогда не работала с Андреем Михайловичем.

Когда театр вернулся в Москву, я ушла из него. Мы, воспитанные Лобановым, почти все не прижились в чужом театре. Надо было определяться. Меня пригласили в хороший московский театр. Я позвонила Андрею Михайловичу, пришла к нему.

— Знаете, Тося, вы скрипка не того оркестра…

Я отказалась от предложения. Потом были другие театры, другие режиссеры. Но я тосковала. После Андрея Михайловича трудно было слышать, например, такое:

— Поднимитесь на несколько ступенек, станьте выше. Надо, чтобы и мизансцена подчеркнула, что вы морально выше мужа…

Мне часто говорили, что Лобанов — не единственный на свете, что мне попросту не везло. Возможно, что так. Но очень скоро, когда ни возраст, ни израсходованность сил не диктовали еще это решение, я ушла со сцены. Очень уж не хотелось быть в искусстве и тосковать об искусстве. Быть может, если бы я не встретила {233} Лобанова, моя актерская судьба внешне сложилась много благополучней. Но ни о чем я не жалею. То, что мне удалось пережить и постигнуть, осталось со мной и живет во мне. И сейчас, когда я уже старше Андрея Михайловича, не дожившего до моих нынешних лет, я по-прежнему благословляю эту причудливую цепь случайностей, давшую мне возможность работать с Лобановым. И на прощанье хочу к нему обратиться, пусть простят мне это чудачество. За долгие годы я так привыкла к прямому общению с ним, что даже эти воспоминания начала с обращения «Дорогой Андрей Михайлович», да друзья отговорили меня. И все-таки не могу удержаться.

Дорогой Андрей Михайлович! Я понимаю, что Вы не слышите меня, но все равно… Ваша сдержанность не позволяла даже намекнуть Вам о том, как я люблю Вас, как высоко Вас ставлю, как много Вы для меня значите. Теперь, с опозданием на десятилетия, пользуюсь неожиданно представившейся возможностью сказать Вам все, что не успела и не могла сказать, когда Вы были живы.

## М. А. Петров[[135]](#endnote-70)

Думая о Лобанове, я вспоминаю далекие и такие дорогие для меня 30‑е годы, Театр рабочих ребят, где я с ним встретился. Лобанов пришел к нам как режиссер-педагог и первое время занимался с нашим вспомогательным составом мастерством актера. Немного позже, когда Андрей Михайлович начал ставить «Воспитанницу» А. Н. Островского, я, занятый в спектакле, смог узнать его ближе. И сразу понял, что встретился с человеком большой театральной культуры, необычной индивидуальности.

Каюсь, мне хотелось сейчас употребить более сильные, торжественные слова, но перед глазами встает лицо Андрея Михайловича, и лобановская сдержанность и нелюбовь к фразе сковывают меня.

С первых же репетиций меня поразило какое-то особенное, бережное отношение Андрея Михайловича к работе. Он не терпел никаких ритуалов, не заботился о специально обставленном режиссерском месте, не произносил деклараций и речей. Обычно он появлялся точно в назначенный час, садился на первый попавшийся стул, и мы сразу же приступали к репетиции. Лобанов никогда не приходил с готовым, заранее придуманным режиссерским решением или (что вернее) не спешил его обнаруживать, он ничего не навязывал актеру, не понуждал, создавалось впечатление (а мы были убеждены в этом), что все рождается сию минуту, в совместной работе. На его репетициях актеры чувствовали себя легко, раскованно, не было ни страха, ни напряженности.

Андрей Михайлович предоставлял нам самостоятельность, возможность проявить инициативу, не тормошил, не дергал, внимательно нас слушал, наблюдал и как-то незаметно подводил к {234} творческому самочувствию. Его репетиции напоминали нам студийные уроки.

— Забудьте все, чем вы пользовались когда-то: сценические приемы, приспособления, привычные интонации, заученные жесты, забудьте на время весь ваш опыт. Все это уже стало вашим актерским штампом. Мы все начнем вновь — новая пьеса, новые действующие лица, новые обстоятельства, события, отношения, все новое, вам незнакомое. Научитесь быть не опытными, все знающими актерами, а неискушенными учениками. Не спешите поскорей все сыграть. Давайте постепенно удалять все привычное, — говорил он.

Во время работы над «Воспитанницей» все мы были так увлечены, что на репетициях, длившихся, бывало, по пять-шесть часов, забывали о перерыве. Через несколько лет, когда Андрей Михайлович возобновлял этот спектакль, мы снова работали с тем же воодушевлением, с той же отдачей. Я помню, как на одном из прогонов «Воспитанницы» (во второй редакции) Лобанов, просмотрев сцену свидания Нади и Леонида, в которой были заняты Нестерова и я, вдруг остановил репетицию. Что же смутило Лобанова?

Бедная сирота Надя приходит на свидание к молодому барчуку после тяжелейшего разговора со своей благодетельницей, зачеркнувшего всю ее прежнюю жизнь: воспитанная помещицей Уланбековой как барышня, хорошенькая, веселая, мечтающая о тихом семейном счастье, верящая, что жизнь ее и впредь будет полна чистых и светлых радостей, Надя неожиданно поняла, что она лишь кукла, игрушка, что она бесправна, что только чудо спасло ее от брака с грязным, вечно пьяным Неглигентовым. Раньше, до этого открытия, хотя Леонид и нравился ей, она не смела и думать о нем: еще бы, неровня, можно всю жизнь изломать. Но теперь надо ли ждать чего-то еще от судьбы, надо ли себя беречь? В ее отчаянном поступке — вызов, протест, предчувствие катастрофы. А юный Леонид… У него буквально глаза разбегались — столько смазливых девушек в материнском имении, куда он приехал провести вакации. Лучше всех, конечно, нарядная, с хорошими манерами Надя. Но почему они все дичатся его? И зачем матери понадобилось выдавать Надю замуж? Ведь Неглигентов так отвратителен. Но защищает Надю он робко, чувствует вяло, неспособен ни на сильное душевное движение, ни, тем более, на действие, — забалованное барское дитя, для которого жизнь все еще течет в уютной детской, все еще игра, приятная и увлекательная.

Видимо, груз прошлых событий и знание будущих определяли наше (Нестеровой и мое) сценическое поведение. Я сказал «видимо», ибо, пытаясь восстановить отвергнутое Лобановым решение, опираюсь только на его замечания, которые свежи в памяти до сих пор. Андрей Михайлович сказал, что в наших отношениях не хватает непосредственности, что нельзя играть, предрешая, предчувствуя драматическую развязку, что Надя и Леонид здесь {235} искренни, взволнованны, поэтичны. Ведь Наде всего лишь семнадцать, а Леониду восемнадцать лет. Это их первое в жизни свидание, первая влюбленность. Они обо всем забыли в эту минуту. Андрей Михайлович сказал еще, что здесь они должны быть и немного смешными в своей детской непритворной наивности.

Открытая радость у девушки, чья жизнь уже безнадежно надломлена? Чистота и искренняя влюбленность у юноши, духовно слабого и уже развращенного воспитанием? Какой неожиданный поворот увидел Лобанов!

Мы начали репетировать заново.

Приведу коротенький диалог из пьесы.

«Леонид. … Знаешь ли ты это: ты для меня теперь дороже всего на свете.

Надя. Будто и правда?

Леонид. Ведь меня еще никто не любил.

Надя. Не обманываете вы?

Леонид. Нет, право!.. Право, никто не любил. Ей-богу!

Надя. Не божитесь, я и так поверю.

Леонид. Пойдем, сядем на лавочку.

Надя. Пойдемте. *(Садятся.)*

Леонид. Что ты так дрожишь?

Надя. А разве я дрожу?

Леонид. Дрожишь.

Надя. Так, должно быть, озябла немножко.

Леонид. Позволь, я тебя одену!»

Действительно, настоящая любовная сцена. А между тем ни Нестерова, ни я не были актерами на амплуа героини и любовника…

И Лобанов предложил, чтобы я взял у Нестеровой — Нади платок, в котором она приходит на свидание, и, укутывая ее, укрылся и сам: Надя и Леонид оказались близко друг от друга, совсем рядом. Родилось чувство интимности, душевной близости, общности. Мы невольно засмеялись… Засмеялся и Андрей Михайлович и начал импровизировать:

— А теперь поозоруйте, как дети. Выглядывайте из-под платка, прячьтесь обратно, смейтесь украдкой, тихо. Ведите себя так, чтобы никто ничего не мог ни увидеть, ни услышать. Вы теперь одни в целом мире, играйте, как дети играют в игру с невероятными приключениями — все должно быть немножко таинственно, волшебно, страшно и весело одновременно. В этом ключе ведите всю сцену.

Нам вдруг стало так легко и радостно жить на сцене, картина получалась поэтичной и комедийной одновременно, как того и хотел Лобанов. Ради таких счастливых творческих мгновений и стоит идти в театр, быть актером.

Значительно позже я случайно прочел статью Добролюбова о «Воспитаннице», где он писал «о полной чудной поэтической прелести» сцене свидания, за которую ненавистники Островского упрекали его в цинизме и безнравственности.

{236} В финале этой сцены, после прогулки на лодке и прощания, Надя «догоняет Леонида и смотрит ему в глаза:

Надя. Любишь меня?

Леонид. Люблю, люблю!»

Именно здесь впервые возникают, по мысли Лобанова, новые отношения Нади и Леонида, проявляется существо Леонида, испуг набедокурившего барчука. В повторе слова «люблю» Лобанов усмотрел нетерпение, желание поскорей отделаться от Нади, скрыть свое замешательство, желание уйти от ответа. Андрей Михайлович подсказывает мне тонкий и точный ход — предлагает, чтобы Леонид, еще не отвечая, на паузе, достал папиросу и, рисуясь, по-мальчишески, закурил ее, затянулся, закашлялся. Вот, давясь от непривычного табачного дыма, стряхивая небрежно пепел, холодно, сквозь зубы произносит он это торопливое «люблю, люблю!» и, прищелкивая языком, убегает, оставив Надю одну.

Режиссерские находки, рожденные на репетиции, очень часто являлись для Лобанова как бы ключом к решению не только данного эпизода, но порой и всего спектакля.

Однажды, репетируя «Свадьбу» Чехова (работа над спектаклем была прервана по причине переезда театра в другое помещение), в тот момент, когда гости, утомленные долгим ожиданием, наконец-то приглашаются к столу и лакей докладывает: «Господин Ревунов-Караулов», Андрей Михайлович неожиданно для всех актеров крикнул:

— Бросайтесь все на генерала как голодные собаки, как жулики, раздевайте его.

Выполняя мизансцену, подсказанную режиссером, актеры повскакали с мест, в одно мгновение обступили вошедшего, с азартом начали стаскивать с него пальто, шапку, башлык, боты, платок… На сцене оказался тощий, маленький, испуганный старичок. Ничего не понимающего, растерянного, его волокли к свадебному столу и тут же с таким же остервенением бросались на еду. Дальнейшее происходило по закону цепной реакции. В эту минуту на репетиции были найдены и атмосфера спектакля, и ритм его, и стиль.

Когда Андрей Михайлович стал художественным руководителем нашего театра, он сразу же ввел занятия по повышению актерского мастерства.

— Если бы драматический актер знал, как артист цирка, что, выступая каждый вечер, он рискует сломать ногу, шею или даже поплатиться жизнью, то он, так же как акробат или канатоходец, должен был бы систематически тренироваться. Все тренируются — певцы, музыканты, танцоры, только драматический актер уверен, что он может без этого обойтись, — говорил Лобанов и неукоснительно назначал занятия.

На уроки по мастерству, на встречи с Лобановым-педагогом актеры шли с большой охотой, с радостью, не считаясь со временем. Помимо творческой необходимости они привлекали еще и тем, что создавали в театре атмосферу студийности, товарищеского {237} общения. Занятия с Лобановым проходили весело, непринужденно.

Да, театр — это работа, но это особая работа! Она всегда празднична, будничность лишает ее всякого смысла.

Для упражнений мы чаще всего выбирали басни. Каждый должен был сыграть в «своей» басне всех персонажей: в одном случае актер выступал как обвинитель, в другом как защитник одного и того же персонажа.

Например, в басне Крылова «Ворона и лисица», над которой работал я, нужно было в первом варианте показать ворону, вернее, рассказать о ней как о несчастной старушке, которая случайно нашла кусочек сыра, с трудом влезла на ель, чтобы тайком от всех его съесть. Усталая, еле дыша, с трудом устроилась она на ветвях, кряхтя, собралась позавтракать, и вдруг является лиса, коварная и вероломная, и вот уже своей неотразимой лестью, своим неистовым, елейным восхищением она дурманит голову наивной старухе, миг — и вот уже следует жестокая расплата за доверчивость. В другом случае ворона становилась персонажем отрицательным: все ее действия говорили о непроходимой глупости. Вместо того чтобы сразу съесть найденный сыр, она зачем-то лезла на дерево, да еще глубоко задумывалась. И надо же было тому случиться — пробегала мимо лиса, сырный дух остановил ее, и вот уже она заметила погруженную в размышления ворону. Дальше нужно было оправдать поведение лисы: в ее поведении не должно было проскальзывать ничего предосудительного, она и впрямь совершенно искренне восхищалась вороной, ее внешностью, и в самом деле хотела услышать ее голос. Упавший сыр был для нее сущей неожиданностью, приятной находкой. Не было решительно никакого злого умысла! Басня разыгрывалась как маленькая пьеска, отрывок, импровизация. События, конфликты, столкновения предельно заострялись. Образы раскрывались сатирически, даже гротескно.

Андрей Михайлович добивался от актера умения находить выразительный жест, движение, особую пластичность. На этих занятиях нам предоставлялась полная свобода. Мы импровизировали, действовали, фантазировали… Пользуясь спортивной терминологией, скажу, что это были замечательные тренировки, создававшие запас прочности для актерского творчества, это было и само творчество.

За десять лет совместной работы я никогда не слышал, чтобы Андрей Михайлович вспылил, повысил голос, не замечал, чтобы он был не в духе, в плохом настроении. Вернее будет сказать, что он не позволял себе появляться в театре в подобном состоянии, хотя поводов для огорчений было предостаточно.

Всегда тактичный, он умело скрывал свое неудовольствие, раздражение, свои личные неприятности, забывал об этом в работе. Был удивительно терпелив, всегда ждал, когда все будет готово для репетиции, прежде всего — актеры. Он понимал, что от атмосферы репетиции зависит ее успех. Лобанов никогда не спешил {238} высказать свое окончательное мнение, не давал скороспелых характеристик, не замечал человеческих слабостей. А главное — не утверждал себя. У меня его личность всегда ассоциировалась с образом Антона Павловича Чехова. И своей человеческой сущностью, и своим не выпирающим, не бьющим на эффект, но таким совершенным, отточенным мастерством, и своим мироощущением, удивительным умением увидеть в смешном большое и серьезное.

Я пишу только о том, что помню, не пытаясь ни проанализировать природу замечательного таланта Лобанова, ни раскрыть секреты его творчества. Вообще не знаю, можно ли научно объяснить, как догадался Вахтангов из простой сказки создать сценический шедевр — «Принцессу Турандот», как возникли незабываемые лобановские спектакли — «Таланты и поклонники» в Симоновской студии, «Бешеные деньги», «Старые друзья», «Спутники» у ермоловцев.

Подлинное искусство — явление не всегда объяснимое, тем более непредсказуемое, рождается оно только необычностью творческой индивидуальности.

Уход Лобанова из нашего театра, уход внезапный, вызванный началом Отечественной войны, слиянием нашего театра с Центральным детским, отъезд в эвакуацию без Лобанова я воспринял, подобно многим моим товарищам, как личную драму. И не ошибся: если бы Андрей Михайлович остался с нами, судьбы многих актеров нашего театра сложились бы совсем по-иному… Но все равно, я счастлив и благодарен судьбе за то, что встретился с Лобановым.

Последний раз я видел Андрея Михайловича незадолго до его кончины: на углу проезда Художественного театра и улицы Горького. Мы остановились, немного поговорили. Я увидел в его глазах глубоко упрятанную обиду и понял, что он оскорблен, как может быть только оскорблен художник. Был он какой-то отсутствующий, уходящий. Когда, попрощавшись со мной, он направился на репетицию в свой бывший театр — в Театр имени Ермоловой, — которому он сделал столько добра, я посмотрел ему вслед и по его спине понял его состояние — состояние человека, которого толкнули да и прошли мимо. И вспомнились мне слова одного из героев Чехова: «… всем хватит места, зачем толкаться?»

## С. Х. Гушанский[[136]](#endnote-71)

Тысяча девятьсот двадцать четвертый год… В Москве тогда существовали так называемые «трудовые коллективы» — небольшие объединения актеров, которые ставили спектакли и играли их потом где придется: на клубных сценах, на окраинах и за городом. В одном из таких объединений работал и я. У нашего коллектива было громкое название: «Рабоче-крестьянский театр». До нас дошла молва о молодом интересном режиссере Андрее Лобанове. Мелькнула мысль — вот бы пригласить его к нам и {239} поставить спектакль. В ту пору я был отважным малым и сразу же отправился к Лобанову домой.

Навстречу мне вышел высокий, очень худой молодой человек, который казался старше своих лет. Я представился и сразу же приступил к делу: передал предложение нашего коллектива. Лобанов, естественно, захотел прежде всего прочесть пьесу — если она ему понравится, он возьмется. Пьесу я ему оставил, это была смешная комедия Ю. Н. Юрьина «Национализация женщин». Лобанову пьеса показалась забавной, он согласился поработать с нами и… поставил спектакль за четыре репетиции.

Конечно, мы до этого уже работали сами, знали роли, но все-таки четыре акта за четыре репетиции! Играли мы этот спектакль с большим успехом.

Уже в начале нашего знакомства Лобанов поразил меня своей фантазией, чувством характера, юмором. С этого момента я влюбился в него, влюбился на всю жизнь. Под его руководством я работал долгие годы, можно сказать, вся моя театральная судьба шла под эгидой Лобанова. Верой в него, человека и режиссера, была освещена вся моя жизнь.

После постановки комедии Юрьина мы, естественно, «схватились» за Лобанова и пригласили его на следующий спектакль. Назывался он «Совбарышня Нина». Кто был автор пьесы, я уже не помню[[137]](#endnote-72). Эта постановка тоже была удачей Лобанова. Кстати сказать, неудач у Лобанова вообще не было. Я участвовал и в первом и во втором спектакле. В первом играл роль почти бессловесную, но самую смешную в пьесе, — «мужа Пегиевой». Существует властная жена и при ней муж, у него даже нет имени, его все называют «муж Пегиевой». Его сквозное действие — скрыться от жены, от ее всевидящего ока. Фантазируя в русле моей роли, Лобанов доходил до совершенно невероятных вещей. Где только не прятался муж Пегиевой! Даже в суфлерской будке, влезал чуть ли не на колосники, лишь бы не попасться на глаза грозной супруге.

Прошло несколько лет. В 30‑м году вместе с группой актеров мы организовали в Москве Театр рабочих ребят. Позднее этот театр получил название «Московский театр для детей». На первых порах мы трудились в Бауманском районе, увлекались работой и, помнится, были настроены весьма воинственно — сражались с мелкобуржуазными, как нам тогда казалось, влияниями в детском театре. Через какой-то срок я, естественно, заговорил о Лобанове, о необходимости его пригласить. Мои товарищи с радостью согласились, позвали Андрея Михайловича на постановку «Воспитанницы» А. Н. Островского. Это был весьма интересный спектакль, в котором ярко раскрылись дарования А. А. Нестеровой, И. Л. Викторовой, З. А. Сажина, М. А. Петрова, И. В. Стрепихеева. Я же играл небольшую роль пьяного Неглигентова.

С этого времени и начались мои дружеские отношения с Андреем Михайловичем. Мы часто бродили с ним по Москве, он приходил ко мне домой, я бывал у него. Мать Лобанова — простая, {240} милая, радушная — сердечно нас привечала и очень смешно называла — «рюмочники».

— Ну, рюмочники, идите скорее, пироги уже на столе…

Во всем чувствовалась ее глубокая любовь к сыну. Андрей Михайлович платил ей тем же. Отца его я не помню. О чем мы разговаривали? Обо всем. Больше всего о театре, литературе. Но живые люди волновали его еще больше. Однажды, во время наших блужданий по Москве, в тихом переулочке перед нами оказалось двое. Мужчина и женщина. Андрей Михайлович вдруг замолчал и знаком «приказал» мне последовать его примеру. Я внимательно оглядел эту пару. Обыкновенные люди, по виду — рабочие средних лет. Вдруг женщина резко повернула голову к своему спутнику, открылся ее профиль — нет, молодая.

— Какое горькое отчаяние в каждом ее движении, в плечах, в спине, — сказал Лобанов, — вы слышали, что он ей сказал?

— Нет…

— Отвлекись, постарайся об этом не думать. Плетью обуха не перешибешь. Ты, баба, занимайся любовью, — раздумчиво повторил мне Лобанов слова.

— Ну и что?

— А то, что на сцене такое редко услышишь…

Когда наш театр переехал на улицу 25 Октября, в бывший Славянский базар, мы пригласили Андрея Михайловича художественным руководителем. Я стал его заместителем, что ли. Вся практическая и организационная работа, естественно, лежала на мне, а Лобанову мы предоставили возможность заниматься творчеством. Все мы были увлечены нашим режиссером, для меня он был едва ли не богом, в него я верил больше всех на земле. В нашем театре кроме «Воспитанницы» Андрей Михайлович поставил «Голубое и розовое» А. Я. Бруштейн и «Начало пути» («Алеша Пешков») И. А. Груздева и О. Д. Форш. Вместе с ним мы привлекли О. И. Пыжову и Б. В. Бибикова, осуществивших «Сказку» и «Двадцать лет спустя» М. А. Светлова. И. М. Доронин и А. З. Окунчиков выпустили «Снежную королеву» Евгения Шварца.

«Московский театр для детей», «Театр на Никольской», «3‑й детский» (так по-разному именовался наш коллектив) быстро стал одним из наиболее интересных театров Москвы, в чем-то сродни «Современнику» поры его расцвета. Он привлекал свежим, сегодняшним по интонации, по манере исполнением, своеобразным и тоже отвечающим времени репертуаром. Это чрезвычайно характерно для Лобанова. Где он работал, там сразу же возникала неподдельность современной жизни. Когда успех нашего дела обозначился совершенно явно и к нам, оттесняя детей, пошел взрослый зритель, возникла идея — расширить рамки театра, сделать его театром для юношества. В этом нашем стремлении большую роль играло присутствие Лобанова: мы чувствовали, что детский театр не может его полностью удовлетворить, молодежный театр — это ему ближе.

{241} Прославленные актеры, чьи имена навсегда останутся в истории театра, в их числе В. И. Качалов и Л. М. Леонидов, подписали письмо в правительство о необходимости нам помочь. Весной 1941 нам было отпущено около миллиона рублей и предоставлено огромное помещение — по существу, весь «Славянский базар», включая и то историческое место, где впервые встретились К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Был составлен проект нового прекрасного театрального здания. 22 июня 1941 года мы заседали в помещении будущего нашего театра. Был там и Лобанов. Обсуждали строительные планы, мечтали, спорили. Говорили о декаде московских театров, которая должна была состояться осенью 1941 года. Война погребла все наши надежды…

Июнь, июль, август мы продолжали играть спектакли. Пошли слухи о том, что театры будут вывезены из Москвы. В конце сентября приказом Комитета по делам искусств нас слили с Центральным детским и в срочном порядке эвакуировали. «Московский театр для детей» фактически перестал существовать. Ко всем нашим бедам с нами не оказалось Лобанова. Мы все за него отчаянно боролись. Сам же Андрей Михайлович по обыкновению в организационных делах оставался инертным.

Умерла Надежда Николаевна, мать Лобанова. Смерть ее он переживал мучительно. Личное горе совпало с самыми тяжелыми, трудными днями войны. Он был потрясен, подавлен. Решил уехать из Москвы, собрал вещи, поехал на вокзал. Было это 16 октября 1941 года. На Казанском — немыслимая суматоха, толпы эвакуирующихся. Лобанов постоял, посмотрел, вернулся домой. Всю войну провел он в Москве, а мы с женой жили в Сибири. Началась переписка. Его письма у меня сохранились — я их только что перечитал. Они удивительные. Я бы с радостью привел их полностью, но опасаюсь, что многое в них дорого только мне и узкому кругу его друзей. Поэтому ограничусь цитатами, распределив их по темам.

30 декабря 1941 года.

«Прошло два с половиной месяца, как мы с вами расстались на одном из московских вокзалов, а кажется, что прошел минимум год. Сейчас я уже почти пришел в себя. Я рад, что вы отыскались. Очень хочу подробно знать: что вы, кто вы, кто с вами? Обо всем имею глухие сведения… Пишите мне часто, подробно, и не только вы, заставьте писать Ирину[[138]](#endnote-73) и всех, кто помнит и любит меня. Я верю, что мы встретимся здоровыми, бодрыми и организуем такой театр, от которого закачаются все наши завистники и померкнут все прошлые достижения наши… Целую вас, хочу вас всех видеть… Всем привет. Женщин целуйте. Мужчинам жмите руки. Не перепутайте…»

14 февраля 1942 года.

«Получил большое удовольствие, читая ваше обстоятельное послание, и трезво оценивающее обстановку письмо Сажина, и лирические записочки Кудрявцевой[[139]](#endnote-74) и Булкиной. Все, все это {242} приятно и дорого моему сердцу. Спасибо за память и любовь. Я плачу вам тем же. Я рад, что вы живы и здоровы, играете для взрослых. Наконец-то! Добились-таки! Но где? В Киселевске! Ведь Киселевск — это небось так, для благозвучия. А попросту: Киселеве — большое село.

Примерно месяц назад вызвали меня в ВКИ[[140]](#endnote-75)… уходя сказал — почему вы отняли у меня Детский театр? И с улыбкой ответ: я сейчас не могу этого объяснить, но уверяю, что против вас мы ничего не имели. Наоборот, мы о вас с Михаилом Борисовичем[[141]](#endnote-76) очень хорошо говорили. И все думали и думаем — как бы вам помочь! Да — и кружева. Вот и разбери узор! Но плела их не слепая баба, как у Горького, а очень близорукий человек…

Остаюсь ваш друг и экс-руководитель Лобанов».

5 апреля 1942 года.

«Был у меня беглый разговор о детском театре, но что сломано, того не стоит склеивать. Надо ждать конца войны, а потом уже пожилыми людьми (а мы все равно уже пожилые люди теперь, даже если война кончится завтра) примемся за театр, но только уже взрослый».

23 августа 1942 года.

«… Узнал, что Комитет хочет менять руководство вашего театра. Все это я выслушал спокойно, без особого волнения, потому как все, что произошло с театром, — это уже плюсквамперфектум… Я скучаю по коллективу близких мне творчески людей… Скоро 1 сентября, день моих именин. Помните дачу, мою мать, ужин на террасе…

Впрочем, как это в “Климе Самгине” — “Да был ли мальчик? Может, и мальчика-то не было?”»

Надо хорошо знать Андрея Михайловича, чтобы почувствовать, какая боль скрывается за сдержанным, порой шутливым тоном, какая горечь в убеждении, что прошлого не вернешь. Честное слово, я даже и не подозревал, что ему так дорог наш театр. Думаю, что и остальные этого не знали.

О том, как жил и работал Андрей Михайлович во время войны, по-моему, мало известно. Попробую кое-что восстановить по его письмам.

Декабрь 1941 года.

«В конце октября, когда мы еще сидели в квартире на нераспакованных чемоданах, пришел Д. Н. Анастасьев и передал предложение Московского областного управления искусств организовать театр обозрения. Думать долго не приходилось, я дал согласие. Анастасьев стал директором, я — худруком. Набрали пятнадцать человек актеров — вот и труппа. Получили помещение “Ромэн” для репетиций, поручили Горчакову написать обозрение на тему “Москва” и… до сих пор все репетируем. К 15 января думаю окончить сей тяжкий труд.

Что это за обозрение? Оно могло бы получиться и забавным, да не хватает хорошего литературного материала: в Москве пока {243} нет никого из литераторов, пишем сами… Труппа моя состоит из старых знакомцев…

Пока с театрами здесь туго. За все время лишь один театр Ленсовета, куда Горчакова назначили худруком…

Мне предложили организовать Театр миниатюр (это уже Московское управление). Но пока ничего не получается — нет автора, литературного материала и актеров, специалистов этого жанра (вроде Зеленой или Мироновой)… Так что вопрос открыт.

Говорят, в январе разрешат открыть еще один театр. Меня уже вызывали в Комитет и предложили руководство этим будущим театром. Я дал принципиальное согласие, а там видно будет. Все зависит от фронта. Настроение сейчас бодрое… Все, что мы пережили, для искусства, для театра останется на всю жизнь».

Февраль 1942 года.

«Ваше письмо получил в день генеральной репетиции нашего обозрения. Репертком и областное управление приняли, одобрили, разрешили играть. Вчера были секретари обкома партии — хвалили… С удовольствием рассказал бы вам, что это за обозрение. Но это очень трудно описать. Называется оно “Наша Москва”, проникнуто любовью к городу. Лирикой даже излишней в наши дни суровые. Построено все на параллелях 1812 года и наших дней. 1812 год представлен отрывками из “Войны и мира”, “Давным-давно”[[142]](#endnote-77) (сцена Кутузова и Дуровой, играется, как сон девушки наших дней) и водевилем из эпохи Отечественной войны, который написал Данилин под моим руководством…

Следующее обозрение начинаю на днях работать. Оно западное.

Помните? Брехт, Мопассан… Думаю к 1 марта его сделать. Первое обозрение делали долго, в холоде, в трудных условиях передвижного театра, где ничего нет. И всех надо обучать заново… Осветители у меня два молоденьких парня, которые плохо различают штепсель и выключатель. На монтировочных репетициях я так орал, что все думали, меня хватит кондратий. Только этим и согревался. Но ничего, все обошлось.

Вчера же возобновил с группой актеров Театра Революции “Таню”. Видите, какая бешеная деятельность. Предложили им возобновить “Два веронца” и “Весну в Москве”[[143]](#endnote-78) — за все берусь! Но большого и интересного до тепла не будет в Москве… В Московском управлении ко мне хорошо относятся, но сделать сейчас в театральном отношении ничего не могут. Нет денег, мало угля».

Апрель 1942 года.

«Творчески в Москве очень плохо. Передвижной театр обозрения никого не устраивает и в первую очередь меня. Крупного театра до сих пор у меня нет. И неизвестно — когда будет. Я уже разуверился. Все мои другие работы (радио, эстрада) имеют подсобный характер… Так что дела невеселые».

Май 1942 года.

«Надежд на лучшую жизнь в ближайшее время мало… Вчера закончил работу во Втором фронтовом театре при ВТО — “Дом на холме”[[144]](#endnote-79). Хозяева были, остались довольны… Сегодня зашел Колесаев {244} и предложил постановку в его фронтовом театре (их тут развелось как грибов). Ну‑с, про эстраду писать не буду… Радио не люблю, хотя изредка и грешу… Нельзя ли вам организовать у себя фронтовую бригаду (не театр) и послать на фронт (через Москву)? Тогда все бы могли сделать. Мы бы организовали здесь свой фронтовой театр при ВТО».

Июнь 1942 года.

«Пока я буду, наверное, ставить что-нибудь у Колесаева… Еще провести сезон в Москве без крупного дела — просто глупо…»

Август 1942 года.

«Все это время я работал во фронтовом театре у Колесаева, где ставил “Парня из нашего города”… Сегодня я говорил с Никоновым. Предлагает он мне руководить одним из фронтовых театров. Решили подождать его возвращения (он завтра уезжает в командировку…). Может, что выйдет и покрупнее… Я забыл сказать, из театра обозрения мы (А. М. Лобанов и его жена М. С. Волкова. — *С. Г*.) ушли… Я теперь педагог Московского городского театрального училища…»

Писал он мне и о простых, земных делах: в квартире холодно, не хватает еды. Но об этом — шутливо, словно это его лично не касалось, «возмущался» женой, которая «норовит обменять водку на картошку». В декабре 1941 года рассказывал: «… думаем встретить Новый год в ВТО, если достанем денег. У нас дома есть елочка — мы ее украсим. Смотрим на нее, нюхаем…» Я-то понимал, как трудно Лобанову, всегда отличавшемуся непрактичностью. Чрезвычайно склонный к полноте, он до войны, сравнительно еще молодой, был уже очень плотным мужчиной. Осенью 1942 года, проезжая через Москву на фронт с актерской бригадой, я увидел того худого, тощего Лобанова, каким впервые встретил его в 1924 году и каким он снова стал незадолго до смерти.

Была еще тема, красной нитью проходившая через все его письма, — он тосковал по людям, с которыми вынужденно расстался, интересовался их жизнью, бытом, работой, здоровьем, радовался их весточкам. Но и в неожиданном лиризме его писем звучали неповторимые лобановские интонации: он справлялся о здоровье М. А. Петрова, советовал А. А. Нестеровой уехать — «сердечникам там нельзя», и продолжал: «Алкоголикам — другое дело. Может, даже полезно. Недолго». Одно из писем, в котором за долгие годы дружбы я впервые явно услышал нежные слова, завершалось так: «… что-то вроде объяснения в любви? А? А объясняться в любви не грех, очень уж погода хороша. Луна — тепло. Теперь бы на лодке покататься». А в театре на Андрея Михайловича подчас обижались, «прощая его лишь за талант»: с кем-то не поздоровался, не заметил, не узнал… Поди, догадайся, что ему все известно — кто чем болеет, у кого дома плохо. Но какие потребовались потрясения, чтобы пробить брешь в броне его обычной внешней бесстрастности.

{245} Всяких преувеличений Лобанов боялся, как чумы. За несколько лет до войны он как-то сказал мне:

— Знаете, Семен Ханаанович, в жизни трагедий не бывает, бывают большие и маленькие неприятности.

Я изумился — Лобанов с его драматическим восприятием мира, с отношением к истории как вечно пульсирующей реальности, с его поисками истины в искусстве и говорит такое!

Значительно позже я понял: не отрицанием трагической стороны бытия была эта лобановская мысль, а все той же неистовой неприязнью к аффектации, ко всякой чрезмерности. Видимо, поэтому до войны он не хотел ставить Шекспира. А потом мечтал — о «Гамлете», «Антонии и Клеопатре». В нем что-то постепенно менялось: он стал меньше бояться и сильных чувств и сильного выражения этих чувств. Знаменитая лобановская ирония порой отходила на второй план, уступая место обнаженной душевности. На своем портрете, подаренном мне в 1942 году, он написал: «… на память о днях, полных смятения, отчаяния и надежд».

«Наша жизнь в Москве в сентябре и ноябре — это целая эпопея, в которой трагическое перемешивалось с крупинками смешного», — писал он мне в конце 1941 года. Мне кажется, в этих словах эстетика его спектаклей «Далеко от Сталинграда», «Старые друзья», «Спутники», вышедших в первые послевоенные годы.

Самым главным в Лобанове была его постоянная потребность размышлять, постигать смысл явлений действительности, уяснять истинную сущность людей.

Андрей Михайлович удивительно умел различать внешнее и подлинное в человеке, показное и истинное. Он всегда распознавал маску, иногда почти приросшую к лицу, ставшую новой кожей. А он всмотрится, подумает и скажет что-нибудь. И всегда прав. Я вспоминаю, была у Лобанова одна знакомая, необычайно красивая и яркая молодая дама, она приходила в гости, и каждый раз с новым спутником: «Знакомься, Андрюша, это мой муж». Лобанов терпеливо знакомился, а потом восстал:

— Довольно этих представлений, у меня в глазах рябит от твоих мужей, — и сочинил четверостишие, очень немудреное, но чисто лобановское, о преходящей красоте, скрывающей пустоту.

По-моему, стремление к независимости мышления он считал основой своей профессии. Как-то, когда его сильно «проработали», он полушутя заметил:

— Ну что делать… У режиссеров не всегда все бывает гладко… Режиссер должен быть самостоятелен. А ведь это не всегда нравится…

Меня поражала способность Андрея Михайловича переселяться в другие эпохи. На репетиции классической пьесы он долго рассказывал, в какие игры тогда играли и как. Я заметил:

— Вы говорите, как очевидец.

— Знаете, мне порой кажется, что я тогда жил, — без тени юмора ответил Лобанов.

Помню, сидели мы как-то в ресторане «Аврора». Мы — это {246} Лобанов, Абдулов и я. Абдулов ушел. И вдруг Андрей Михайлович неожиданно затронул странную, как мне тогда показалось, тему — о путях русского дворянства. Приводил бесчисленные примеры из литературы, из жизни, показывающие процесс его вырождения, картина рисовалась зловещая. Казалось, все это давным-давно быльем поросло, и что Лобанову, выходцу из разночинной среды, русское дворянство? Но весь тон разговора был какой-то личный.

… Я вернулся в Москву с Центральным детским театром в 1944 году. Встретился с Андреем Михайловичем, по которому тосковал все время.

В марте 1946 года он позвал меня к себе в Ермоловский театр. Меня уже дважды приглашали туда — первый раз на роль Кузовкина в «Нахлебнике» И. С. Тургенева, которую я играл у себя в детском, я, разумеется, отказался; второй — во время войны, предложили играть роль профессора Полежаева. Я не решился круто менять жизнь. Теперь приглашал Лобанов. Я тотчас же пошел. В театре усиленно репетировали «Далеко от Сталинграда», до выпуска оставались считанные репетиции. Заболел И. Д. Прокофьев, исполнявший роль секретаря горкома партии Купавина. Мне предстояло срочно вводиться в спектакль. Андрей Михайлович обещал всяческую помощь. Еще до моего перехода в Ермоловский театр Лобанов, захваченный работой, много мне о ней рассказывал. Говорил он, как всегда, талантливо, слушать его было очень интересно, но, не зная пьесы, я не всегда все понимал. И только, начав репетировать, я ощутил, как отчаянно бьется мысль Лобанова, как хочет он пробиться к правде.

Мы все работали с полной отдачей. А он:

— Нет! Неправда! Неправда! То, что вы делаете, похоже на театр МГСПС эпохи «Шторма». У них была своя правда. А сейчас у вас ее нет. Как сейчас говорят?!.

Слух у него был на редкость тонкий, он доводил нас иногда до исступления, но добивался такой точности и подлинности, без которых этот спектакль был бы обречен. Спектакль «Далеко от Сталинграда» имел большой успех — это был первый послевоенный отклик на только что отгремевшие дни, первый спектакль, в котором говорилось не о фронте, а о тыле и поднимались острые вопросы времени. Воистину, как он писал в одном из писем: все, что было пережито во время войны, осталось с ним навсегда.

— Нужно владеть ремеслом, но думать категориями жизни, — часто повторял Лобанов.

Как-то мы с ним вдвоем сидели у него дома и разговаривали. Уходя, я сказал:

— Хотите, Андрей Михайлович, я вам сейчас сформулирую вашу жизненную и, стало быть, творческую сверхзадачу?

Мне казалось, что я стал удивительно прозорлив в этот вечер.

— Да? — заинтересовался Лобанов и даже как-то напрягся. Он вообще прислушивался к мнению людей, с которыми был в доверительных отношениях.

{247} — Вашу творческую, режиссерскую, да и, пожалуй, жизненную «сверхзадачу» я бы определил двумя словами: не врать.

Лобанов, обычно насмешливый, стал вдруг серьезен и согласно кивнул головой. Я был счастлив. И сейчас, вспоминая весь его облик, думаю, что не ошибся тогда.

Потом я готовил с ним роль начальника санитарного поезда доктора Белова в «Спутниках» В. Ф. Пановой. Сцены, где участвовал Белов, Лобанов репетировал особенно охотно. Ощущалась его нежная любовь к моему герою. Русский интеллигент, еще дореволюционной формации, простой, скромный, трудолюбивый, в чем-то был близок ему самому. Я помню, как он объяснял мне и Корчагину, исполнителю роли комиссара Данилова:

— Белову нравится спорить. Он не только ищет истину, он беседует, наслаждаясь самим ходом мысли…

Помолчал и добавил, с ласковой усмешкой:

— Чисто интеллигентское свойство…

Иногда на репетициях Андрей Михайлович не произносил ни слова, молча, напряженно глядя на сцену. Ни его, ни нас это не смущало. Значит, не созрело еще в душе. А на других, и значительно чаще, когда возникали идеи, образы, бывал блистателен.

Лобанов удивительно показывал актеру, как надо играть ту или иную сцену, но к этому прибегал редко. На репетициях же «Спутников» он меня буквально замучил показами. То, как играл Лобанов Белова, невозможно рассказать словами и повторить было тоже невозможно, я взмолился, сказал ему:

— После ваших показов трудно репетировать.

Он ответил совершенно неожиданно:

— Вы же играете на сцене, а мой спектакль — это репетиция.

Невольно вспомнился давнишний разговор, когда я спросил у него:

— Почему вы бросили актерство?

— Я всегда хорошо репетировал и плохо играл. И понял, что моя стихия — репетиция.

Трудно было поверить, глядя на лобановские показы, что играл он плохо, хотя я отдаю себе полный отчет, что актерское самочувствие на репетиции и на спектакле разное.

Но, «упрекая» Лобанова, я был, конечно, неправ. И тогда понимал это. Просто, видимо, говорило во мне раздражение, взвинченные нервы.

Лобановские показы откладывались во мне, я по-своему использовал то, что он предлагал. Поэтому в кульминационном месте, по существу монологе Белова, после того как он узнает о гибели в блокадном Ленинграде жены и дочери, Лобанов мне уже ничего не говорил, да и сцену никак не поставил. Я оказался один, наедине с самим собой, мой партнер сидел сзади, я не мог «питаться» его взглядом и начал говорить со зрительным залом — сцена вышла.

Поверьте мне, это был удивительный спектакль![[145]](#endnote-80)

{248} Лобанов придавал большое значение пластической выразительности, громадную роль играла для него музыка, оформление. Но не это было для него главным. Он как-то сказал:

— Вы знаете, очень много режиссеров, умеющих поставить спектакль (ударение на слове «поставить» возвращало ему первоначальный смысл — поставить, чтобы не упал). Я же занимаюсь тем, чтобы соединить людей, находящихся в различных ситуациях, так, чтобы каждая их встреча была интересной, рождающей ощущение подлинности. Это трудно.

В стремлении дойти до предела, до последней черты — он шел не теоретическим путем общих рассуждений, а через действенный анализ пьесы. И совершал неожиданные пронзительные открытия. В этом Лобанов был в чем-то сродни А. Д. Дикому. Недаром Андрей Михайлович неоднократно говорил о Диком, как о замечательном, недооцененном режиссере.

В горьковских «Дачниках», которые ставил Лобанов, я играл роль Дудакова, роль небольшую, но проходящую через всю пьесу. Доктор Дудаков — земский врач, замученный семьей (шесть или семь детей), не могущий обеспечить ее жизненными благами. Жена претенциозна, когда-то была красивой, и неистово завидует богатой, комфортабельной жизни Басовых и Сусловых, людей преуспевающих и, видимо, нечистоплотных, рядом с которыми ее честный, работящий муж кажется ей разиней и простофилей.

Надо сказать, что с Лобановым актеру было не легко: слишком сильно он нас опережал. Вообще-то так оно и должно быть, но здесь дистанция была уж очень велика.

И вот первая репетиция «Дачников». Андрей Михайлович, обращаясь ко мне, спрашивает:

— Семен Ханаанович, вы читали пьесу?

Я, недоуменно и обиженно, пожимая плечами:

— Да, читал, конечно.

— Вы смотрели роль?

— Да, смотрел внимательно…

— Вы знаете, кто такой доктор Дудаков?

Я молчу, что я могу сказать о роли на первой репетиции. Лобанов повторяет вопрос. Я снова молчу. Тогда он выкрикивает:

— Это Махно!

На моем лице — недоумение от неожиданности определения. Лобанов продолжает:

— Да, да. Это Махно. В нем кипят страсти. Он говорит, думает, а мысли у него такие: «Если не кончится вся эта жизнь, кошмарная, отчаянная, с идиоткой женой, с этими детьми, на которых никак не напасешься, и никаких заработков не хватит — буду искать выход. Пойду в духоборы, в монахи, в банду — куда угодно, но сбегу…»

Только к концу работы я понял точность этого определения и весь масштаб сверхзадачи роли: на сцене ходит человек, в котором назревает бунт, он как кипящий сосуд, и крышка вот‑вот откроется, а пока еще только пар идет… Дудаков сетует на суетную {249} дачную жизнь, на будни, на практику — на то, что каждый день приходится ездить в город и каждый вечер возвращаться. В городе все время назревают какие-то беспорядки, извозчики куда-то пропали. Вот‑вот будет всеобщая забастовка. Он в реальной жизни, а тут все бездельничают, сплетничают, кейфуют, этот развратничает, тот пьет и т. д.

Одно слово Лобанова сразу же помогло найти темперамент роли, темпо-ритм его поведения[[146]](#endnote-81).

Я с особой любовью и благодарностью к Андрею Михайловичу вспоминаю «Дачников», возможно и потому, что именно здесь, как это ни странно, проявилось особенно много человечески «моего», лично мне присущего. И в этом я вижу прямую заслугу Лобанова, его умение разбудить внутренний мир актера, вызвать его собственные, ему присущие эмоции. По-моему, это принципиально важно для понимания метода работы Андрея Михайловича. Он этому принципу следовал неизменно.

Как-то, видимо, желая уберечь меня от «отчужденности» от роли, излишней изобразительности или, возможно, просто наигрыша, Лобанов спросил меня:

— Знаете ли вы, Семен Ханаанович, что такое образ?

И сам же ответил:

— Образ — это псевдоним актера, вот и все. Это значит, что вы берете на себя какой-то характер, чтобы сказать зрителям ту правду, которую вы сами, от себя, сказать не сумеете.

Образ — это псевдоним актера. Мне это определение представляется оригинальным, точным, из которого можно извлечь далеко идущий смысл.

Мое участие во втором горьковском спектакле Лобанова «Достигаев и другие» вполне можно назвать работой «на преодоление актерского материала». Не скрою, что еще при распределении ролей я был удивлен и даже несколько обескуражен: почему Андрей Михайлович предложил мне роль купца Губина — буяна, человека отчаянного, «вышибленного», по его выражению, из городских голов. Но, зная по прошлому опыту совместной работы его редкую способность видеть в актере то, чего сам актер в себе не замечал, я поверил в возможность этого назначения и с увлечением принялся за работу.

Я приведу несколько высказываний Лобанова:

— Действие происходит в небольшом приволжском городе в 1917 году, между февралем и октябрем. В городе «завелись» большевики… Происходит экстренное совещание «общественности» города в купеческом клубе. Собрались все видные представители дворянства, купечества, духовенства. Буйный ритм акта — это акт трагический. Губернский ужас! Несущаяся глыба! Это тонущий корабль. *Гибель*. Сквозное действие всех присутствующих — остановить, сдержать поступательный ход революции. Спасти шкуру! Объединиться для этого. Но все равно, как говорит Меланья в конце первого акта: «А где он, мир? Нет мира…»

В декорациях художника А. П. Васильева зал заседаний помещался {250} наверху, в бельэтаже, и оттуда по широкой лестнице спускались «хозяева» города.

— Из зала заседаний выходят, как из парной. Как с пожара — обуглившиеся. Все подозревают друг друга. Сейчас вытащат ножи, — так характеризовал Лобанов атмосферу первого акта.

А мне он подсказал следующее:

— У Губина своеобразное злорадство, даже веселье! Был городским головой, сняли, а Нестрашного поставили. А теперь всех сняли. Губин пьян, но он не алкоголик. Он умный и талантливый человек, а алкоголик по совместительству. Ему кажется, что он официально непризнанный Суворов, от этого остро во всех всматривается, говорит неожиданно, рвано, как он считает, — полугениально. Губинские корни: в мире безумная неправда, надо всех разоблачить, а потом объединиться.

Очень был интересен поиск физического поведения Губина, пластического выражения образа. Меня все время волновали вопросы, как Губин выглядит? Как он ходит? Как смотрит? Такие вопросы неизбежны, даже если актер и схватил в какой-то мере идейное зерно роли. И вдруг, на одной из репетиций, Лобанов говорит:

— Губин — это танк.

Время было послевоенное, этот образ не требовал пояснений, и я, вобрав определение Лобанова, сразу почувствовал себя на сцене очень твердо, возникло ощущение собственной мощи и несокрушимости. Мне стало казаться, что если кто-нибудь, даже мизансценически, станет на моем пути, то я его физически уничтожу.

А Лобанов все сцены Губина из первого акта решал, исходя из этого внутреннего его самочувствия. При первом своем появлении Губин неистово бил кулаками в закрытую дверь, вызывая всеобщую панику; швейцар отскакивал, и Губин словно протаранивал пространство. Свои реплики Губин бормотал, а слово «дерьмо», вырванное из контекста и обращенное наверх, туда, где заседали, звучало громко, отчетливо. В тот момент, когда его, пьяного, пытался остановить молодой офицер, Лобанов неожиданно вскочил на сцену, постоял, словно прицеливаясь, и, разогнавшись, боднул головой офицера в грудь. Это тоже вошло в спектакль.

Третий акт. Положение в городе катастрофическое. Губин и Нестрашный идут к Достигаеву с предложением совместными усилиями отбить натиск большевиков. Нестрашного играл очень хороший артист и один из любимых моих партнеров по сцене Ю. Т. Черноволенко. Мы входили к Достигаеву тревожные, взволнованные, как боязливые заговорщики. Слова «Здорово, Василий» я произносил приглушенно, осторожно. Лобанова не устраивало наше, казалось бы, точное следование предлагаемым обстоятельствам пьесы.

— Вы знаете, кто это пришел? — спросил он нас вдруг.

Мы молчим, ожидая от него, как и всегда, неожиданного.

{251} — Это Минин и Пожарский!

В первую минуту мы оторопели, но уже в следующую ужасно захотелось осуществить эту сценическую метафору Андрея Михайловича: у меня рука потянулась вперед, чуть ли не как на монументе, те же слова произнес не бытово, а каким-то величественным былинным голосом. Вместо жалких заговорщиков, какими мы были с Черноволенко в первом варианте, к Достигаеву приходили «спасители» России[[147]](#endnote-82).

В 1949 году Театр имени Ермоловой принял к постановке пьесу А. П. Глобы «Пушкин». Над спектаклем много и серьезно работал режиссер В. Г. Комиссаржевский, а месяца за два до выпуска на репетициях стал появляться Лобанов.

В тот день, о котором пойдет речь, репетировалась сцена «У Дюме». В этом ресторане Пушкин встречался с Брюлловым и Вяземским. К ним приехал Жуковский, взволнованный известием о предстоящей дуэли Пушкина с Дантесом.

Неожиданно в зал вошел посторонний человек и, обращаясь ко мне, сказал:

— Вас к телефону.

Я растерялся — нельзя прерывать репетицию. Вошедший настаивал — уж очень важный звонок. Андрей Михайлович разрешил мне выйти. Но оказалось, звонили Лобанову. Варвара Алексеевна Вронская сообщала о внезапной смерти своего мужа Павла Федоровича Соловьева, близкого и давнего друга Андрея Михайловича. Я вернулся и передал это печальное известие Лобанову. Он побледнел и поспешно вышел. Все ждали. Спустя некоторое время он вновь появился в зале, по его виду я понимал, что он потрясен. Он молча сел за режиссерский столик, глухо сказал:

— Продолжаем репетицию…

Работал не просто талантливо, я бы сказал, одержимо. За четыре с половиной часа, за одну репетицию, он поставил всю сцену заново. Его мысли и предложения вдохнули в нее жизнь, наполнили глубоко человеческим содержанием. Как всегда и во всем, лишь театр давал ему исход и просветление…

Андрей Михайлович долго вынашивал идею поставить в Театре имени Ермоловой своего любимого Чехова. Я часто заставал его дома с чеховским томиком в руках, он бесконечное количество раз перечитывал его рассказы, повести, пьесы, переписку. Не однажды приходилось мне слышать чеховские рассказы в исполнении Лобанова. Читал он их, конечно, не по книге — знал наизусть. Читал необыкновенно. Мне порой казалось, что я слышу голос самого Антона Павловича — такая чеховская тоска, такая горечь!

Когда Лобанов наконец решился ставить «Дядю Ваню» в Ермоловском театре, там, внутри коллектива, была довольно тяжелая ситуация. Мне кажется, что это повлияло на распределение ролей. Андрей Михайлович, обладающий особой зоркостью и чуткостью к возможностям актера, на сей раз руководствовался {252} не только творческими соображениями. Нельзя его за это судить — больше всего он желал, чтобы в театре наступил мир. Работал Лобанов над «Дядей Ваней» с истинной страстью, интересно, талантливо, но спектакль не получился. Редкий случай, когда режиссер считал справедливым решение не выпускать его. По-моему, он и был инициатором этого решения. Я никогда до этого не видел, чтоб Лобанов так мучительно переживал подобное обстоятельство. Даже юмор, его могучее оружие во всех жизненных бурях, тут изменил ему. О «Дяде Ване» он почти не говорил. И только однажды вырвалось:

— Знаете, я переоценил свои режиссерские возможности. Думал, что смогу поставить с любым составом.

Никого не винил, только себя…

По всему чувствовалось, что положение в театре переживалось им мучительно. Незадолго до ухода из Театра имени Ермоловой он, словно предчувствуя это, сказал:

— Ермоловский театр, конечно, будет существовать. Но это будет другой театр.

Не будем гадать о том, что вкладывал в эту фразу Лобанов. Но он был прав, ибо его искусство — неповторимо.

## М. В. Миронова и А. С. Менакер[[148]](#endnote-83)

О работе Лобанова во время войны почти ничего не известно, и поэтому нам хочется именно об этом периоде рассказать.

Существовал в те годы в Москве Московский театр миниатюр. Он помещался на улице Горького, там, где сейчас играет Театр имени Ермоловой. Труппа этого театра состояла из прекрасных актеров самых разных поколений: популярная уже в то время Рина Зеленая и никому еще не известная Татьяна Пельтцер, Дина Нурм и Софья Мэй, великолепный комедийный актер Борис Вельский и опытный опереточный комик Даниил Данильский, обаятельный Роман Юрьев… В труппе этого театра работали и мы. Первый год войны театр провел в затянувшейся гастрольной поездке по городам Волги, а затем обслуживал войска Среднеазиатского военного округа с базой в Ташкенте.

Мы возвратились в Москву в октябре 1942 года. Придя на сбор труппы, мы узнали, что к нам в театр назначен новый главный режиссер — Андрей Михайлович Лобанов. Для нас это сообщение было неожиданным и радостным.

Андрей Михайлович пришел в театр так, как будто давно уже здесь работал, казалось, он всех хорошо знает и готов сразу же начать репетиции. Первая встреча состоялась в кабинете дирекции, где присутствовало руководство и несколько ведущих актеров, в том числе и мы. Кто-то из актеров обратился к Лобанову с приветствием, сказав, что мы необыкновенно рады его приходу в наш театр. Но Андрей Михайлович с присущей ему хитрецой в глазах и ироничной улыбкой заметил на это: «Я не понимаю, чему вы так радуетесь? Ведь я в вашем деле ничего не смыслю».

{253} Высокопрофессиональный режиссер, Лобанов в новый для себя жанр вошел свободно и естественно. Он пришел в театр работать всерьез и к эстрадной миниатюре относился столь же ответственно, как и к драматическому спектаклю.

Мы показали Андрею Михайловичу спектакль «Вот и хорошо», подготовленный в Ташкенте. Спектакль ему в общем понравился, но все мы пришли к единому убеждению, что для Москвы его надо дополнить соответствующим прологом, ансамблевой пьесой и вообще подчистить и отредактировать.

Пьесу решили заказать Леониду Ленчу. Основная группа театра выехала тем временем на Калининский фронт, а по ее возвращении Ленч прочитал уже написанную им пьесу «Мимолетное видение», в которой было четыре роли: одна мужская и три женские. В этом спектакле были заняты актеры Б. Мельников, М. Миронова, А. Аникина и Т. Пельтцер. Андрей Михайлович сразу же приступил к работе.

С первых же репетиций актеры буквально влюбились в Лобанова. Он поразительно точно видел образ будущего спектакля и точно знал, что именно он хочет от каждого актера. Если он показывал что-то актеру (а показывал он замечательно), то всегда делал это применительно к данному актеру, и если актер сумел схватить то, что предлагал ему Лобанов, то он мог быть совершенно спокоен за результат своей работы.

На репетициях, которые проводил Лобанов, нас всегда поражала удивительная точность его наблюдений. Однажды, остановив репетицию, он сказал актрисе А. Аникиной, игравшей в нашем спектакле роль зенитчицы: «Что же ты так шарахнулась? (она шарахнулась от просвистевшей мимо пули). Если пуля свистнула, то она уже пролетела. Вот если бы не свистнула, то тебя уже не было бы в живых». И это говорил человек сугубо штатский, не побывавший на фронте.

Миронова, игравшая в «Мимолетном видении» воинствующую соседку, долго не могла найти зерно образа и однажды на репетиции пожаловалась Лобанову, что у нее ничего не получается. Андрей Михайлович с готовностью ответил: «А и не получится, мадам (он всегда в шутку называл Миронову “мадам”). Вы играете здесь курицу, а ведь она — петух!» И моментально все встало на свои места. Появилась другая осанка, другая походка. Одно точно найденное сравнение сразу же помогло актрисе ощутить свою героиню. Лобанов вообще любил сравнивать женские образы с каким-либо животным: есть пантера, есть змея, есть кошечка, есть корова и т. д. В данном случае женщина оказалась «петухом».

Кстати, через несколько лет нам пришло в голову создать для Мироновой музыкальный номер «Знакомые портреты», в котором женские персонажи изображались в виде различных зверюшек, там была и кошечка, и птичка, и львица… Номер имел успех у зрителей и несомненно был навеян давними лобановскими ассоциациями.

{254} Мы хотели тогда, в годы войны, чтобы наш театр был веселым и озорным. Лобановым были поставлены спектакли «Москвичи-земляки», «Без намеков», «Коротко и ясно». Все три перечисленных спектакля имели большой успех у зрителей, но пресса обрушилась на них со страшной силой. Это было в те годы, когда все смешное бралось «под обстрел», и нас обвиняли в мелкотемье, в отсутствии острого сатирического прицела. Безобидная песенка в одном из спектаклей: «Вы улыбнетесь, значит, все прекрасно. Вы посмеетесь, все прекрасно, значит. Вы отдохнете, вот и хорошо», — примитивно рассматривалась, как «безыдейная платформа» театра.

Все мы, и в том числе Андрей Михайлович, были, прямо скажем, растеряны. Лобанов неоднократно говорил: «Нельзя к театру миниатюр предъявлять те же требования, которые предъявляются к драматическому, серьезному театру». К сожалению, далеко не все понимали эту истину.

Тучи над театром сгущались. И вот после одного из очередных заседаний решено было создать спектакль, построенный, так сказать, на положительном юморе. За эту трудную задачу взялись В. С. Масс и М. А. Червинский, творческое содружество которых началось, кстати говоря, именно в Театре миниатюр. С поставленной перед ними задачей они справились превосходно, пьеса была принята к постановке, и Андрей Михайлович, художник Вадим Рындин и композитор Никита Богословский начали ставить спектакль «Где-то в Москве». В конце концов спектакль был прекрасно принят и руководством, и зрителями, и прессой. Воодушевленные успехом, мы начали работать над созданием литературного материала для нового спектакля, но в 1944 году Андрей Михайлович был назначен заместителем художественного руководителя Театра имени Ермоловой. Какое-то время Лобанов оставался и главным режиссером Театра миниатюр, но для двух театров у него физически не хватало сил. Чуть позже произошел и «обмен жилплощадью» — Театр Ермоловой переехал на улицу Горького, где помещался Театр миниатюр, а Театр миниатюр перебрался в один из Сретенских переулков, в сырой подвал, где до этого играл Театр Ермоловой. В этом сыром подвале Московский театр миниатюр и закончил свое существование. Мы, к счастью, при этом печальном финале уже не присутствовали.

Расставшись с Андреем Михайловичем как с режиссером, мы не прекращали нашей личной с ним дружбы. Мы не пропускали ни одного лобановского спектакля, часто встречались домами. Дома у Лобановых всегда было уютно и, мы бы сказали, интимно. Андрей Михайлович не любил больших торжественных сборищ, у него всегда было в гостях не больше четырех-пяти человек. Он вообще весьма разборчиво подпускал к себе людей, так что мы особенно дорожили его дружбой. Он был человеком замкнутым и строгим, но всегда был открыт тем, кого любил.

Однажды мы втроем пошли в Московский театр оперетты слушать «Сильву». Андрей Михайлович обожал музыку Кальмана, {255} но его раздражала особая специфика игры опереточных актеров, да и пьеса в литературном отношении оставляла желать лучшего. После спектакля Лобанов сказал, что он с удовольствием поставил бы «Сильву» с новой пьесой и хорошими актерами, «Правда, я в музыке профан, но если “мадам” не будет возражать, то Александр Семенович мне в этом поможет». К сожалению, эту постановку не удалось осуществить и не из-за возражений «мадам».

Последний раз мы видели Андрея Михайловича в Боткинской больнице. Нам кажется, он был рад нас видеть, но не было уже прежней иронической улыбки и хитрых лобановских глаз. Почудилось, что он понимал близость конца и как человек, неимоверно любивший жизнь, был зол на жестокую ее несправедливость.

## Л. П. Галлис[[149]](#endnote-84)

Наше первое знакомство с А. М. Лобановым состоялось в конце 1939 года. Андрей Михайлович был приглашен Н. П. Хмелевым на постановку пьесы Дж. Пристли «Время и семья Конвей».

В голубое фойе Театра имени Ермоловой, который помещался тогда на Дмитровке (ныне Пушкинской улице), немного ленивой, раскачивающейся походкой, ни на кого не глядя, вошел полный человек лет под сорок. Волнистая каштановая шевелюра с густой на висках проседью, мягкие черты лица и сосредоточенный взгляд серых глаз, чем-то озабоченных. Лицо немного хмурое, даже как будто обиженное, как у школьника, получившего двойку. В его фигуре было что-то забавное, и если бы не чисто русские черты лица, он походил бы на члена Пиквикского клуба.

В ожидании нового режиссера мы сидели вокруг составленных в ряд столов, на которых лежали тетрадки с переписанными ролями. Работа над спектаклем началась не совсем для нас обычно. В тот полустудийный период нашего театра мы успели привыкнуть к тому, что репетиции новой пьесы начинаются с широких, развернутых рассуждений об эпохе, о позиции автора, о строе будущего спектакля, атмосфере и т. д., короче говоря, со всего того, что обычно принято понимать под словом «интерпретация» (которое Лобанов потом шутливо переименует в «интертрепацию»). Но такого доклада на этот раз, к нашему удивлению, не было. Лобанов отодвинул приготовленное для него старинное кресло из спектакля «Мачеха» и сел на простой стул. Ни на кого из нас не глядя, стал развязывать тесемки коричневой папки, из которой вынул пьесу, перелистал несколько страниц, согнутым указательным пальцем правой руки провел по подбородку справа налево (это был его типичный жест) и задумался.

Так, в общем молчании, прошла, наверное, минута, а может быть, и больше.

Привыкшие к хмелевским зажигательным речам, не без основания названным «очистительными беседами», мы молча украдкой {256} переглядывались. Наступала та минута, когда затянувшаяся пауза становилась напряженной. Слышна была капель за окнами, яркий сноп освещал синие стены, красную мебель и наши недоумевающе выжидательные лица.

Наконец Андрей Михайлович вытащил из бокового кармана толстый желтый карандаш и тихо произнес: «Давайте почитаем». Мы робко стали читать. Это было в двенадцатом часу дня. При таком начале никак нельзя было ожидать, что в этот день мы будем смеяться, и не просто смеяться, а долго и слезно хохотать. Этот с виду угрюмый человек совершенно не старался нас смешить, просто, останавливая читку первого акта пьесы (именины Кей), он рассказывал о своих жизненных наблюдениях, вспоминал подобные вечеринки, участником которых он сам бывал, с таким неподражаемым юмором говорил о характерах персонажей, что это сразу будило актерскую фантазию.

Картины прошлого оживали в рассказах Лобанова, становились осязаемыми, зримыми. Вот один из запомнившихся мне рассказов.

Холодная и голодная зима 1918 – 1919 годов. Вечеринка в доме московских мещан. Хозяйка-вдова и две ее дочери — они не красивы, и было бы гораздо лучше, если бы они родились мальчиками, но вдова родила их девочками. Эти долговязые и неприглядные девицы, нарядно одетые, блеющими голосами поют «Ветку сирени» и еще «Белой акации ветви душистые». На дребезжащем рояле аккомпанирует мать, пожилая костлявая дама с лошадиным лицом, она всматривается в ноты через чеховское пенсне. Дом и плюшевая мебель — ровесники Москвы, и хранят особый запах. Молодые люди (среди них и Лобанов) терпеливо читают стихи, обмениваются фантами и разыгрывают шарады.

В пьесе Пристли «Время и семья Конвей» — тоже вечеринка, тоже гости и шарады, юность и надежды — вот почему Лобанов часто обращался к воспоминаниям о прошлом.

Кто-то сказал: «… Чем даровитее человек, тем живее он будет помнить все свое прошлое, все, что он думал и делал, видел и слышал, ощущал и чувствовал, с тем большей верностью он будет воспроизводить все из своей прошлой жизни, и потому универсальная память всего пройденного является самым верным и самым обоснованным признаком таланта художника». Это определение природы художнического начала в человеке очень точно по отношению к Лобанову.

Но в голубом фойе проходил так называемый застольный период, где мы только знакомились с Лобановым — увлекательным рассказчиком, знатоком жизни.

В помещении нашего театра началась реконструкция, и репетиции были перенесены в здание Камерного театра, который находился тогда на гастролях. Здесь же была поставлена выгородка будущего спектакля. Лето в 1940 году выдалось жаркое. Выгородка стояла на четвертом этаже, под самой крышей. Однажды Андрей Михайлович, с трудом поднимаясь на четвертый этаж, {257} нес с собой на репетицию в левой руке, как обычно, папку с пьесой, а в правой руке — красный кирпич (во дворе Камерного театра что-то достраивалось и там лежала целая гора нового кирпича). Репетиция в то утро началась с того, что Лобанов заявил: «Кто будет много теоретизировать, излишне философствовать вместо простого выполнения своих желаний, своих “хотений”, — подчеркнул он, — рассуждать о системе и студийности, в того я брошу вот этот кирпич».

Я готовил роль адвоката Джеральда, друга дома Конвей, у которого есть в пьесе дуэтная сцена с Мейдж[[150]](#footnote-68), старшей дочерью миссис Конвей. Сцена заключается в том, что Мейдж, взволнованная нахлынувшими на нее чувствами к Джеральду, скрывает свое состояние вдохновенными рассуждениями о социалистическом переустройстве будущей Англии. Сцена у нас никак не получалась. Мы из кожи вон лезли, а сцена все равно оставалась неинтересной и банальной.

Лобанов сидел насупившись, не выпуская из рук платок, которым он все время проводил по лбу и вокруг шеи. Вдруг он остановил репетицию и сказал:

— У вас эта сцена не пойдет до тех пор, пока вы не поймете происходящего между этими людьми. Ваше актерское оружие направлено не в ту сторону, и потому снаряды, естественно, ложатся мимо цели. Вы играете в сцене то, что написано в тексте, а это так же неверно, как и никому не нужно.

Пирятинская попыталась защититься:

— Андрей Михалыч! Мы понимаем свои задачи, я лично, — она покосилась на меня, — во всяком случае, понимаю, но мне как-то неудобно в сцене, меня ничего не согревает, мне холодно. Понимаете, холодно!

— Вот вам холодно, а мне жарко, и не так от погоды, как от вас, потому что вы оба не понимаете того места, которое сцена занимает в акте, и хотите сыграть в ней то, чего в ней нет. Галлис, например, не понимает, что в него влюблена Мейдж, мать которой его интересует больше, потому что она женщина в соку и вдова, для него это вернее, и покойнее, и безответственнее. Он человек практичный и осторожный и «как настоящий англичанин» ищет удобства во всем. А вы не понимаете, что видите в Джеральде по меньшей мере будущего Цицерона. К тому же от выпитого в этот вечер у нее горячей бежит кровь, в ней все трепещет, ею движет сегодня буйная страсть чуть пересидевшей девицы, и она сказала себе: «Теперь или никогда».

При этих словах ноздри у Андрея Михайловича расширились, глаза покрылись томной поволокой. Это выглядело комично, а я был смешлив. Анна Пирятинская зло взглянула на меня, видимо, ей хотелось от сцены чего-то другого. Она нервозно прошлась по выгородке и вновь обратилась к Лобанову.

— Андрей Михалыч! Возможно, что вы и правы…

{258} — Не «возможно», — почти обиделся Лобанов, — а это я вам точно говорю.

— Ну хорошо. Допустим. Но позвольте, Андрей Михалыч, вот у Джеральда есть текст: «Вы мне нравитесь, Мейдж!», и если я с его стороны не увижу ответной волны…

— Извините, но все это ерунда, то, что вы говорите. Да вы поймите, он говорит: «Вы мне нравитесь» потому, что хочет прекратить сцену. В этом доме для него опасно вести любую сцену, с любой женщиной, кроме миссис Конвей. А Мейдж этого ничего не видит. Как всякая влюбленная, она его выдумала. В том-то и дело, что время все потом поставит на свои места. Вам все кажется, что эта сцена лирическая или драматическая — ничего похожего. Эта сцена комедийная, хотя бы уж по одному тому, что она (Мейдж) страстно ищет общения и хочет говорить, а он (Джеральд) трусливо ищет укрытия и не хочет говорить.

После этой репетиции моя партнерша еще долго упорствовала. Сцена у нас по-прежнему «не шла». Лобанов на нее как бы махнул рукой, даже старался ее пропускать. Однако решение, предложенное Андреем Михайловичем, раскрывало для меня сущность характера и моего героя, увлекало меня как актера. Я находил в этой сцене для себя все новые и новые возможности, что оказалось на генеральной репетиции сюрпризом для моей Мейдж. На прогоне спектакля сцена прошла под сплошной хохот зрительного зала. Я никого не старался специально рассмешить, а просто вел себя так, как если бы точно знал, что за нами в щелочку наблюдает сама миссис Конвей. Такой эта сцена и оставалась в спектакле, являясь, в сущности, результатом лобановского подсказа.

Двадцатого июля 1940 года в одиннадцать часов утра, у самой рампы, на сцене Камерного театра, спиной к залу, на стульях, сидели Хмелев, Лобанов, Тышлер, заведующая труппой Р. Я. Ганасси и директор театра Нарбут. За неделю до отпуска мы показали первый и второй акты «Семьи Конвей». В виде напутствия перед показом Андрей Михайлович сказал нам:

— Пожалуйста, не старайтесь на предстоящем прогоне выдавать, как говорится, «на-гора». Собирайтесь не на ответственную репетицию, а приходите просто на именины с желанием хорошо провести время. Выбросьте из головы всякие аналитические размышления. Кстати, чрезмерный анализ разлагает эмоцию. Верное самочувствие определит темпо-ритм, взаимодействие, выявление характеров и все остальное…

Именно в этом спектакле нашего театра созревал любопытный, как мы тогда называли, хмелево-лобановский сплав. Постепенно из студии мы становились профессиональным театром, приобретали мастерство. Спектакль, поставленный Лобановым, был очень точно выстроен режиссерски, на сцене зрители могли наблюдать подлинную жизнь, созданную чисто театральными средствами.

Прогон прошел благополучно. Хмелев остался доволен, пожелал всем участникам спектакля хорошего отдыха и поблагодарил {259} Андрея Михайловича за серьезную работу, от которой, как он выразился, «веет глубоким и настоящим искусством».

Лобанов сидел согнувшись на стуле, расставив ноги и упираясь локтями в колени, и угрюмо глядел в пол. Хмелев спросил:

— Андрей Михайлович, вы не согласны с тем, что я говорю?

— Нет, почему же? — выпрямляясь, ответил Лобанов. — Я вот все думаю: автор — человек жестокий, он глубоко знает жизнь. Он преподносит свою пилюлю в неподслащенном виде. Я говорю это потому, что у исполнителей порой, возникает желание смягчить острые углы, сгладить, снивелировать конфликт. Им все кажется, что у персонажей осталось кое-что от родственных отношений. Ничего подобного. В том-то и дело, что Пристли не оставляет камня на камне от прежних иллюзий. Здесь и та шаткость в человеческих отношениях… — И, не закончив своей мысли, Лобанов вдруг остановился, как-то лукаво посмотрел в сторону и начал беззвучно смеяться, вздрагивая плечами.

Мы догадались, что он вспомнил что-то забавное и заранее стали смеяться вместе с ним.

— Ну расскажите, Андрей Михайлович, — смеясь, попросила Кириллова.

— Да нет, здесь ничего смешного нет, это, скорее, грустная и горькая история.

И Лобанов рассказал, как недавно на улице случайно встретил одну даму, с которой встречался в молодости, они испытывали друг к другу большую взаимную симпатию. А сейчас, при встрече, оба сделали вид, что не заметили друг друга. Он говорил, какой она была в молодости и какой стала сейчас. Как она изменилась, как схизнула, как зачиврила, как время ее — оборвало!

Вот с этим «схизнула, зачиврила и как время ее оборвало» мы ушли в отпуск летом 1940 года.

Премьера спектакля «Время и семья Конвей» прошла осенью 1940 года в том самом помещении, где находится и теперь Театр имени Ермоловой. После спектакля Хмелев благодарил Лобанова за создание прекрасного спектакля, который явится украшением репертуара, и порадовал нас сообщением о том, что Лобанов продолжит свою режиссерскую деятельность в нашем театре.

Следующая моя встреча с Андреем Михайловичем произошла уже после возвращения театра из эвакуации, в 1944 году.

В Пушкаревом переулке (ныне это улица Хмелева), со стороны Сретенки, появилась знакомая фигура Лобанова. Заметно похудевший, неторопливой походкой, в длинном, почти до пят, зеленом осеннем макинтоше и серой велюровой шляпе, опустившейся почти до бровей, он приближался к театру. Что-то было в его облике от постаревшего Пьера Безухова. Серые глаза задумчиво глядели прямо вперед, не замечая прохожих. Была осень, дождь намочил опавшие листья, и они почему-то густо облепили лобановские черные ботинки с чуть вздернутыми вверх носами. Я шел к театру с противоположной стороны и на большом расстоянии, {260} увидев его впервые после долгих военных лет, начал улыбаться, мой рот растянулся до ушей. Но Лобанов меня не заметил. У входной двери театра он ожесточенно отшаркнул налипшие желтые листья и вошел в Сретенский подвал, где в последний год войны находился Ермоловский театр.

Встреча с участниками спектакля «Бешеные деньги» прошла так, как будто мы только вчера расстались.

Репетиции начались в фойе на Сретенке почти точно так же, как четыре года назад репетиции «Конвей» на Дмитровке. С той только разницей, что было очень кратко сказано о самом главном. О сущности труда и тунеядстве, о предприимчивости и иждивенчестве. Затем Лобанов точно так же развязал тесемки коричневой папки, так же вынул из внутреннего бокового кармана пиджака толстый желтый карандаш… Господи, боже ты мой! Ведь это тот же самый карандаш, что и в сороковом году, только он стал наполовину короче. Точно так же сделал свой типичный жест пальцем по губам и подбородку, затем тихо произнес: «Давайте почитаем» — и снова началось увлекательное творчество.

Работали мы всю зиму и весной.

В те дни Москва, как и вся страна, дышала какой-то особой весенней свежестью. Близилась победа. Люди начинали готовиться к новой, мирной жизни. Вот почему Лобанову захотелось снять с главного героя Василькова традиционный облик купчика и сделать его живым и деятельным человеком, человеком трудовым, созидающим. Так жизненная ситуация определенного времени вошла в историческую пьесу, стала основой режиссерской концепции, и спектакль прозвучал очень современно.

А пока идут репетиции первого акта. Сцена в саду Сакса между Глумовым, Телятевым и Васильковым.

Андрей Михайлович ходит в зрительном зале вдоль первого ряда. На сцене рабочий свет. Из зала голос Лобанова:

— Федор Георгиевич (актеру Корчагину, игравшему Телятева), погодите, я вас остановлю. Вы тратите слишком много энергии на Фивейского (игравшего Василькова). Поймите, это не вы к нему, а он к вам пристает. Этот купчик, этот нувориш, белая ворона вызывает у вас некоторое удивление, не больше.

— Но позвольте, Андрей Михайлович! Ведь в их общество врывается представитель нового класса.

— Ну и что? Телятев не знает, что такое класс, он не социолог. Это во-первых. А во-вторых, Телятев не знает пьесы «Бешеные деньги», ее знает артист Корчагин, который начинает теоретизировать, вместо того чтобы избавляться от назойливого собеседника, разумеется, в рамках приличия, и больше ничего. Совершенно иная природа темперамента…

— Хорошо, Андрей Михайлович, я понял, позвольте начать сцену сначала.

— Минутку. Погодите, Леонид Павлович! — это уже мне говорит Лобанов. — Вы не так стоите! (Я играл Глумова.)

— Я не понимаю, Андрей Михайлович.

{261} — Вот я и вижу, что не понимаете. Роль у вас не первый день, плохо читаете пьесу. Вы не вдумались, не исследовали логику поступков, потому и стоите скучный, неинтересный и пребываете в сцене, как сторонний наблюдатель. Передо мной стоит не Глумов, а Галлис, которому скучно в сцене.

Пытаясь подавить в себе обиду, задаю вопрос:

— Андрей Михайлович! Скажите, а какая связь между Глумовым из «Мудреца» и этим?

— Прямая. Только этот Глумов на ущербе. — Лобанов шагал пружинным шагом перед первым рядом партера, от ложи к ложе. Пиджак распахнулся, руки в карманах брюк. — У Островского хватило бы фантазии назвать этот персонаж другим именем, однако он назвал его Глумовым от поступков, побуждаемых глумлением. Тот Глумов пробивался к карьере и сорвался на малости, на дневнике. Этот уже не думает о карьере, а только о деньгах. Как бы выгоднее себя продать. Это Лидия в брюках! — вдруг обрадовался своему определению Лобанов. — Он еще молод, в конце концов он найдет свою жертву, уедет с ней в Париж, поможет ей там умереть и завладеет ее богатством. Он не просто гуляет по саду, он ищет жертву, и если уж остановился здесь, у тумбы, то стоит не просто, а скрестив руки, как Наполеон на Поклонной горе. Он знает силу эффекта своей позы на дам. Он и Лидия — одного поля ягоды, а когда она опережает его, мстит ей.

А теперь репетиция пятого акта. Последний приход Глумова и его прощание с Лидией. Лобанов говорит мне из зала:

— Леонид Павлович! Здесь Глумов «на коне». Его длительная охота закончилась благополучно. Он поймал наконец пожилую, ожиревшую жар-птицу. Сейчас он издевается над Лидией. Зерно этой сцены: «Мне отмщение, и аз воздам».

Спектакль «Бешеные деньги» стал событием в театральной жизни Москвы.

Мы праздновали премьеру в ресторане в Столешниковом переулке. Участники спектакля преподнесли Андрею Михайловичу беличью шапку, украсив ее, как шапку Мономаха. Лобанов устроил ответный прием у себя дома. Пришли все участники спектакля и Н. П. Хмелев с женой. Жена Лобанова, Мария Сергеевна, вместе с работницей Катей хлопотала над жареной навагой. В центре стола среди различных напитков стоял большой штоф с коричневой деревянной пробкой в виде шотландской головы с красным длинным носом. «Забалуйчик» — так любовно прозвал его Лобанов, который был в этот вечер весел и много шутил. Было уютно и радостно, хотя все еще шла война, на улицах не горело электричество и окна домов были занавешены. Еще не был отменен комендантский час, и вот, возвращаясь от Лобанова с улицы Немировича-Данченко, я на площади Ногина попал в отделение милиции и просидел там до утра.

В режиссерской манере Лобанова никогда не было, что называется, «выжимания, вымучивания актера». Хорошо зная природу {262} актерского творчества и индивидуальность каждого из нас, он точно понимал, от кого какой можно ждать, как он говорил, «припек». Постоянно подсказывая всевозможные краски и приспособления, образные детали и типические черты, он никогда ревностно не отстаивал свои предложения, предоставляя актеру полную свободу выбора — что-то брать, а что-то и отбрасывать, заменяя своим. Но поток предложений со стороны Андрея Михайловича всегда был щедрым и разнообразным.

«Сила и сущность сценического искусства состоит во всегдашней способности, понявши идею, найти верный образ для ее выражения». Этому определению Белинского полностью соответствовала режиссура Лобанова, с тем лишь добавлением, что для него было недостаточно найти верный образ, ибо образ может быть верным, но вместе с тем неинтересным, нетеатральным. Лобанов утверждал: не надо забывать о том, что театр прежде всего — зрелище, а значит, должен быть волнующим и интересным.

После премьеры «Бешеных денег» театр готовил одновременно два спектакля — «Старые друзья» Л. А. Малюгина и «Далеко от Сталинграда» А. А. Сурова. Лобанову в это время было присвоено звание заслуженного деятеля искусств.

Мы собрались на великое пиршество у себя, в Сретенском подвале. Хмелев провозгласил тост за Лобанова и за его родной дом — Театр имени Ермоловой. Много и интересно говорил о планах на будущее, о своей работе с ермоловцами над Достоевским (называл «Село Степанчиково»). Лобанов речей держать не любил, да и не умел. После всех приветствий он сказал:

— Я благодарю вас, Николай Павлович, и всех товарищей. Весьма тронут всем, что здесь в мой адрес произносилось. Наш с вами роман начался пять лет назад, и, хотя мы были надолго разобщены войной, я всегда с добрым сердцем вспоминал ваш коллектив. Старая любовь не ржавеет. И потому, давайте будем дело делать. — Лобанов поднял бокал и повторил: — Делать дело.

А 1 ноября этого же года скоропостижно скончался Хмелев. Эта смерть буквально парализовала коллектив театра. Помню траурный митинг, Лобанова с растерянным, побледневшим лицом, предложившего посвятить памяти Хмелева спектакль «Старые друзья».

Лобанов был назначен главным режиссером нашего театра, и вскоре после похорон Хмелева мы собрались в ВТО для большого творческого разговора.

Ученикам Хмелева хотелось сохранить свою студийную сущность и полученную от Хмелева методологию работы. Лобанов сидел насупившись и глядя в пол, внимательно всех слушал. Его глаза из-под нависших век с легким прищуром вонзались в говорящего, затем снова обращались на паркет. Выступавших было много. Вот выступление одной из актрис:

— Андрей Михайлович! Мы знаем, что вы так же высоко ценили Николая Павловича, нашего учителя и наставника. Нам бы хотелось, чтобы в театре все сохранилось, как было при нем, чтобы наше развитие шло не вширь, а, как говорил Хмелев, {263} вглубь. Чтобы сохранилась та самая студийность, на основе которой мы начинали свою работу и которая важна для нас и в искусстве, и в жизни — в поведении, в отношении друг с другом. Хмелев не разрешал нам даже пудриться и красить губы. Он следил за нами не только на сцене, но и в жизни.

После всех выступил Лобанов:

— Николая Павловича Хмелева я знал и любил, может быть, больше, чем вы все здесь вместе взятые. Поэтому давайте условимся, пожалуйста, впредь не объясняйте мне, что такое Хмелев. Это первое, что я хотел сказать. И при жизни Хмелеву воздавали должное, а теперь, после этой чудовищной, преждевременной смерти, он войдет в историю театра. Но это он, *он*. — Еще раз повторил и подчеркнул Лобанов и после паузы продолжал. — Было отрочество, была юность, которые прошли. Вы будете с любовью об этом вспоминать. Помните, как у Пушкина: «Что пройдет, то будет мило». Вы давно уже выросли из коротких штанишек и бантиков в косичках. Хмелев запрещал вам пудриться и подкрашивать губы, и в свое время это было правильно, но теперь для вас пришла пора обязательно пудриться и подкрашиваться. И не надо уповать на студийность. Поймите — это вчерашний день. Давайте строить высокопрофессиональный театр, достойный памяти Николая Павловича Хмелева.

Некоторым из нас казалось не совсем верным посвящать памяти Хмелева спектакль по простенькой, непритязательной пьесе Малюгина «Старые друзья». Но этот спектакль, поставленный Лобановым, первым в послевоенные годы был удостоен Государственной премии.

Следующей постановкой Лобанова был спектакль «Далеко от Сталинграда».

Пьеса была драматургически рыхлой, не выстроенной и дописывалась, дорабатывалась в процессе репетиций. Лобанов не сразу вошел в работу, всю режиссерскую подготовку вел В. Г. Комиссаржевский. Именно по инициативе Комиссаржевского была написана целая сцена между Красавиным, вторым секретарем горкома, роль которого играл я, и инженером Березиным (артист Ю. Т. Черноволенко), ставшая потом концертной. Лобанов, впервые увидев эту сцену, долго не мог успокоиться от смеха, настолько она была для того времени острой и смелой.

Наша работа с Андреем Михайловичем началась с личной беседы.

Он начал с воспоминания о том, как в середине 20‑х годов в одной из его постановок героиня появлялась на сцене с горящей свечой в руках. Во время премьеры неожиданно вышел пожарник в медной каске, вырвал свечу, задул ее и сказал: «А теперь продолжайте». Уходя, добавил: «Палить не положено».

— Я вспомнил об этом для того, чтобы сказать вам — Красавин должен войти в спектакль из самой жизни, как этот пожарник, — перед нами стоит задача гораздо сложнее, чем она представляется на первый взгляд. Дело в том, что Красавина сыграть {264} нельзя, да этого и не нужно. Любую другую роль в пьесе, хуже или лучше, можно сыграть, а Красавина нет. Его надо брать живьем. Понимаете? Пусть сложится впечатление, что в театр приехал и вошел прямо на сцену секретарь райкома. Сила образа будет велика лишь в том случае, если на сцене будет лицо типическое. Надо искать узнаваемость, ничего не преувеличивая. Всем нашим фантазиям будет грош цена в базарный день. Его надо подсмотреть, собрать по крупицам. Отправляйтесь на разведку в жизнь.

— Хорошо, Андрей Михайлович, я все продумаю.

Я вышел из крохотного кабинетика Лобанова в сретенском подвале и думал о нашем разговоре. С чего начинать эту разведку, предложенную Лобановым? Как ее начинать? На улице была промозглая слякоть, стояла глубокая осень. Москвичи с поднятыми воротниками размешивали ногами грязное месиво из дождя и снега, который крупными хлопьями густо кружил над головами. У Сретенского бульвара было почему-то много милиции. Проход и проезд по улице был закрыт, и люди, ворча, шли в обход переулками. Я подошел к милицейской линейке и стал наблюдать.

В конце бульвара была торжественная закладка памятника. «Батюшки, — подумал я, — на ловца и зверь бежит». И терпеливо стал мокнуть…

Полчаса назад мы разговаривали с Лобановым, и вот сейчас я понял, что от меня требовалось.

Жизненная разведка продолжалась и по другим каналам, это давало возможность вносить в текст пьесы типичные фразы, речевые приемы и просто ходовые «словечки». Так однажды секретарь райкома, которому я, видимо, изрядно надоел, сказал мне, поглядывая на часы: «Ну вот так, Галлис, установка тебе дана, теперь давай, действуй! Вот таким путем». Эта фразочка «вот таким путем» вошла в роль в сцене с Березиным.

Красавин был на сцене без грима, даже без тона, что для театра тех лет было необычным. Лобановская мысль об узнаваемости, типичности этого героя действенно вошла в спектакль — Красавина узнавали работники райкомов, но только каждый из них считал, что тот — из соседнего райкома.

Этот спектакль обнаружил интерес Лобанова к современной теме. Многое из современной драматургии и произведений советской прозы появлялось в то послевоенное десятилетие на сцене Театра имени Ермоловой, и спектакли эти были связаны с именем Лобанова.

Но, конечно, классические пьесы, в основном произведения русской классики, по-прежнему ставились Андреем Михайловичем. В 1948 году в театре прошла премьера «Невольниц» Островского, где я играл роль Мулина.

На одной из репетиций я спросил Лобанова:

— Как вы полагаете, Андрей Михайлович, Мулин еще любит Евлалию Андреевну?

— Ничего похожего. Он любит золотые часы. Он тяготится ею, но прячет это за маской страдальца. Вам надо играть русского {265} Вертера с томным взглядом и поэтически волнистыми волосами. Он тоже невольник, — вдруг оживился Андрей Михайлович. — Евлалия натура горячая, он это видит и понимает, что для него «коготок увяз, всей птичке пропасть».

Работа над «Дачниками» Горького началась с читки пьесы самим Лобановым. Читая, Андрей Михайлович точно определял главную мысль пьесы, характеры персонажей, обнаруживал ту тонкую сатирическую интонацию, которая была заложена в пьесе. Такая режиссерская читка была для нас неожиданной, обычно он никогда сам не читал нам пьес, которые собирался ставить. В данном случае ему, видимо, хотелось с самого начала дать исполнителям возможность почувствовать жанровый камертон произведения.

Я получил роль адвоката Басова, не особенно разборчивого в своих профессиональных делах, готового, по выражению Андрея Михайловича, брать под защиту любое неблаговидное дело, если только оно приносит доход.

Во втором акте Басов встречается с другом своей юности, писателем Шалимовым. Они не виделись много лет, взаимопонимание между ними давно утрачено. Слушая жалобы Шалимова, Басов говорит: «Я тебя не понимаю… Что это значит — потерять читателя?» В этом месте нас перебивает голос Лобанова из зала:

— Леонид Павлович! Вы думаете, что Басов не понимает Шалимова?

— По Горькому, Андрей Михайлович, получается, что не понимает ни того, о чем говорит Шалимов, ни его раздражения, хотя и старается его успокоить.

— Ничего похожего! Начисто! Ничего похожего! — почти возмутился Лобанов. — Басов отлично понимает, он даже внутренне торжествует, что знаменитый друг его юности сел на задние лапы. Вся группа ваших фраз, обращенных к Шалимову, не что иное, как скрытое, замаскированное иронической улыбкой наслаждение падением той самой знаменитости, с которой вы когда-то вместе учились в гимназии.

Подобное замечание Лобанова давало совершенно иной поворот всей сцене, и весь образ Басова стал вырисовываться у меня в несколько ином плане, нежели мне это казалось раньше.

— Мне уже сорок девять лет, — сказал на одном из заседаний Художественного совета театра Андрей Михайлович. — Создавать свою студию для меня уже поздно, а свой театр мне нужен. Я стремлюсь, по мере сил своих, чему-то обучать молодежь в ГИТИСе, а вот в Ермоловском театре, не скрою, работать становится все труднее, а иногда кажется — почти невозможно.

Лобанов задумался и тихо, с какой-то затаенной обидой, произнес:

— У нас есть склонность к преувеличениям. Неустанная и назойливая склонность, даже страсть, все гиперболизировать. Может быть, это от избытка энергии? От излишней, необоснованной требовательности {266} к окружающему? Этого я не берусь сейчас анализировать. Но подобная ненужная нервозность по любому поводу накаляет атмосферу до такой степени, что хочется крикнуть: «Воздуха! Воздуха!»

Андрей Михайлович встал с кресла, подошел к окну и, попросив разрешения, открыл форточку. Ему было, как он сказал, «действительно немного душновато». Курящие сразу же стали гасить сигареты, кто-то предложил сделать перерыв. Во время перерыва Лобанов попросил пирамидон.

После перерыва, отвечая на ряд выступлений, Лобанов говорил:

— В театре так не бывает, чтобы успех следовал за успехом. Творчество потому и называется творчеством, в отличие от ремесла, что, предполагая рождение нового, предполагает удачу ровно так же, как и неудачу. Другое дело, что всегда можно найти объективные причины, объясняющие тот или иной спад, но факт остается фактом, а спад спадом. И с этим ничего не сделаешь, надо двигаться дальше, а не шарахаться в панике. Немирович-Данченко сказал, что МХАТ так высоко взлетел, что будет долго падать. Этим я вовсе не хочу предрекать нашему театру дальнейшее падение. Я просто хочу, чтобы перестали выискивать криминал там, где его нет, и не требовали бы от театра немедленного и непременного подъема. Поймите, так не бывает.

Художественный совет театра собрался на сей раз обсудить очередной репертуарный кризис. Как всегда бывает, в подобном случае всю вину пытались возложить на руководство театра, причем подобная позиция Художественного совета не была секретом для вышестоящих организаций. Актерам казалось, что они спасают этим театр, а вышестоящим организациям — что пришла пора потрепать зарвавшееся руководство за уши.

Я стоял, засмотревшись на витрину Елисеевского магазина, когда услышал за спиной знакомый голос:

— Место артиста в буфете.

— Здравствуйте, Андрей Михайлович.

— А почему вы в Москве, ведь вы же отпрашивались на съемки и должны быть в Одессе? Что, Черное море высохло?

Лобанов направлялся в свой переулок, я пошел вместе с ним.

— Андрей Михайлович, — спросил я, — театр приступает к «Достигаеву»?

— Ну и что, вам кажется это неверным, что ли?

— Что вы, напротив, великолепная пьеса и ко времени, к дате, и для меня, как мне кажется, там есть работа.

— Какая?

— Достигаев, — ответил я, как само собой разумеющееся.

Лобанов искоса поглядел на меня и сказал:

— Губа не дура. — И затем уже серьезно: — Нет, вы могли бы, конечно, играть и Достигаева, но я вижу другого исполнителя, он ближе.

{267} У меня вытянулось лицо:

— Значит, я свободно могу заниматься съемками?

— Нет, вы не можете свободно заниматься съемками. В «Достигаеве» будет занята вся труппа, там много хороших ролей, и притом это Горький. Кроме того, ваши частые отлучки в кино вызывают справедливые нарекания в коллективе. Поймите, это надоедает. Учтите это.

— Это от зависти, Андрей Михайлович, — отпарировал я.

— Ну это я уж там не знаю, от зависти или от чего другого, — начал понемногу раздражаться Лобанов. — Но вот я вам говорю, что вы становитесь для театра фигурой несколько одиозной, в связи с вашими постоянными киношными делами.

Мы подходили уже к дому, когда он сказал:

— Подумайте о других ролях в «Достигаеве» и скажите мне об этом в ближайшие два дня.

И уже около самого лифта, обернувшись ко мне, добавил: «Кстати, Губин тоже занят».

На следующий день я сказал Андрею Михайловичу, что если он не возражает, чтобы граф Бетлинг был стариком (по пьесе у него есть любовница, некая Жанна, и поэтому его обычно играли молодым и здоровым мужчиной), я бы сыграл эту роль.

Лобанов задумался:

— Надеюсь, вы не намерены переделывать Горького. Давайте посмотрим, что сказано по этому поводу у автора.

— Там ничего не сказано, Андрей Михайлович, можно не смотреть, написано просто без указания возраста. Его любовница Жанна называет его курицей, которая любит много сидеть, а Троекуров говорит, что Бетлинг их почетный староста.

Лобанов, задумчиво улыбнувшись, сказал:

— Ну что же, если вас греет в роли преклонный возраст, возражать не буду, тем более что в этом будет и некий политический смысл — одряхлевшая, старая машина, представляющая власть.

Режиссерскую работу по этому спектаклю вел В. Г. Комиссаржевский, который показал Лобанову сделанную нами сцену Бетлинга. Лобанов принял ее без изменений, остался доволен и даже предложил сделать эту сцену в спектакле отдельной картиной, в ином оформлении, чтобы дать разнообразие и динамику первому акту.

В один из летних дней мы навестили болевшего Андрея Михайловича на даче. Он занимал небольшую, с низким потолком комнату на втором этаже. Я смотрел на него и почему-то вспомнил картину «Меншиков в Березове». Андрей Михайлович казался великоватым для этой комнаты. В театре он почти не бывал, в связи с болезнью. Приезду нашему он был очень обрадован. За обедом жаловался, что потерял всякий аппетит. Когда он ест, то у него такое ощущение, будто он лижет кровельное железо. Чтобы несколько его утешить, я сказал, что я заядлый курильщик, но вот, в связи с сердечным заболеванием, тоже мучаюсь, потому {268} что запретили курить. Так что и обо мне теперь тоже нельзя сказать: «Жив курилка». Лобанов мгновенно произнес: «Зато можно сказать: “Жив едалка”».

После он рассказывал нам, что давно мучительно и безрезультатно ищет пьесу, в которой действовали бы мыслящие люди. Жаловался на сложности с выбором советской пьесы. Живо интересовался всем, что делается в театре, и просил кланяться тем, кто «не держит камня за пазухой». В больном Лобанове за внешним оживлением явственно чувствовалась горечь и тоска человека, оторванного от дела.

После продолжительной болезни, которая длилась целое лето, Андрей Михайлович перед началом сезона пришел в театр, где за это время успели провести реконструкцию зрительного зала. Появился балкон, ложи, был сделан покатый пол, то есть зал стал походить на театральное помещение. Андрей Михайлович вошел в зал, прошел вдоль сцены и, глядя на балкон, вдруг произнес: «Чужой театр». Заведующая труппой Р. Я. Ганасси спросила:

— Разве это хуже, чем было?

— Я не говорю хуже, — почти по-детски, обиженно выпятив губы, ответил Лобанов, — а говорю «чужой». Федот, да не тот.

Лобанов стоял, облокотившись о бархат авансцены, и разглядывал витые колонны новоявленных лож с плюшевыми гардинами.

— Знайте, театр, как живой человек, — чем больше им овладевает внутреннее духовное оскудение, тем более он заботится о внешнем наряде.

— «Театр начинается с вешалки», — начал было директор театра М. С. Никонов.

— Современный театр начинается не с вешалки, а с обжигающей мысли, откровения и страстности, а вешалка — это само собой разумеющееся.

В это время на потолке зажглась огромная люстра.

— Упадет, обязательно упадет, уж больно велика. Гигантомания — болезнь времени. Притом, эта люстра не от этого зала. Как говорят, этот рукав не от этой шубы.

Здесь Андрей Михайлович оказался пророком — люстра действительно неделю спустя упала. Хорошо, что в зале никого в тот момент не было.

Как-то перед отъездом на съемки я навестил Андрея Михайловича, который был тяжело болен. Он лежал очень похудевший и просматривал тетрадки студентов режиссерского факультета ГИТИСа. Рядом на столике на тарелке лежал кусочек дыни, Лобанов часто прикладывал его к губам, когда пересыхало во рту.

— Обезвоживают организм, — с кривой иронической улыбкой сказал он, — слово-то какое — не то воз, не то еще что-то там. Всего искололи, сидеть не на чем, потому и лежу.

— Андрей Михайлович! Я на два дня лечу в Одессу, чего бы вам привезти?

— Чего мне привезти? Благодарю вас, мне ничего не нужно. {269} Ведь мне ничего нельзя. Вот (он указал на дыню), я почти ничего не ем.

Неожиданно, глядя на меня, он развеселился.

— Вы мне напомнили забавный случай, который я слышал недавно от одного драматурга. Горит дача. Все охвачено пламенем, из окон второго этажа бросают вещи. Вдруг подходит баба с двумя кошелками и спрашивает: «Малины не надо?» — Вот вы напомнили мне эту тетку.

Чтобы отвлечь Лобанова от больничных тем, я говорю:

— Мне бы хотелось, Андрей Михайлович, заняться режиссурой. Давно испытываю определенный зуд в этом отношении.

— А зачем это вам? Вы актер, и вам играть надо. Из актеров режиссурой обычно занимаются те, на беду театра, у которых не сложилась актерская судьба, а вам это, по-моему, ни к чему.

— Ну а как же, Андрей Михайлович, Вахтангов, Дикий и многие другие?

— Погодите, но ведь вы берете исключения. Во-первых, вы не Вахтангов и не Дикий. Если бы это было не так, то давно бы в вас проявилось. Во-вторых, всякий опытный актер-мастер может поставить приличный спектакль, но это совершенно не значит, что он режиссер по призванию. Это ведь очень сложная, многотрудная и часто неблагодарная профессия, с которой рождаются и которой нужно заниматься лишь в том случае, если ее невозможно обойти.

Этим разговором закончилась наша встреча, а через некоторое время настал час прощания с нашим режиссером и учителем.

## А. А. Гончаров[[151]](#endnote-85)

Впервые я увидел Андрея Михайловича Лобанова в январе 1942 года. Демобилизованный из армии, с рукой на перевязи я пришел в Московское управление культуры устраиваться на работу. В Управлении все были эвакуированы и, пройдя по пустым комнатам, в одной из них я увидел человека, сидящего в пальто и в надвинутой на самые уши шляпе. Перед ним на столе лежал лист бумаги и большой толстый карандаш. Это и был Лобанов.

Андрей Михайлович собирал труппу из оставшихся в Москве актеров для вновь организующегося театра, но моя фамилия была второй и, кажется, последней в его списке.

Через некоторое время я вновь встретился с Лобановым уже в работе. В 4‑м Фронтовом театре ВТО он ставил пьесу К. М. Симонова «Парень из нашего города». Актеры с восхищением говорили о его репетициях — уроках актерского и режиссерского мастерства, полученных от подлинного художника-профессионала.

В пьесе Симонова говорилось о войне в Испании. События, рассказанные в ней, не могли не вызвать потока ассоциаций, сопоставлений с тем, что переживалось в те дни. И каждый сидящий в зале знал, что значит провожать на фронт близкого человека и что значит встретить вернувшегося с фронта. Понимая это, Лобанов {270} предлагал актерам все многочисленные встречи и прощания, которыми так насыщена пьеса, делать незаметными, скромными, чаще «уводить» их за кулисы, полагаясь в данном случае на разбуженную фантазию зрителя, на остроту его памяти, на силу его чувства. Он говорил, что воображение, основанное на точном ощущении реальности, дополнит отсутствующее на сцене. Лобанов опасался малейшего проявления фальши в том, что есть сама жизнь, и этому же учил своих актеров. Одна из характерных черт Лобанова-художника — обостренное чувство правды во всем, что касается внутренней жизни современного героя, и точной конкретности его поведения на сцене.

Впоследствии мои встречи с Андреем Михайловичем продолжались. Вернулся из эвакуации Театр имени Ермоловой, и я помню, как он выпускал там «Укрощение укротителя» Флетчера. Я тогда ставил эту пьесу в 1‑м Фронтовом театре и ко мне, совсем молодому режиссеру, Лобанов привез на репетицию весь художественный совет своего театра. Можно себе представить, что значил для меня его приход и те добрые слова, которые были им сказаны.

Вскоре, по приглашению Н. М. Горчакова, я начал работать в Московском театре сатиры и поставил там «Женитьбу Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Спектакль считался удачным. Он получил первую премию и был всеми признан. Андрей Михайлович пришел посмотреть, а потом сказал: «Может быть, для Театра сатиры так и надо, но, наверное, можно было сделать и потоньше… Есть ведь и другой Островский…»

Вот такого «другого» Островского я увидел в лобановских «Бешеных деньгах». В этом спектакле все было подчинено образу «бешеных» денег. Деньги бешеные, не имеющие цены, были во всем, начиная от бордюра на стене и кончая реквизитом. Я вспоминаю замечательные интерьеры, выстроенные художником В. В. Дмитриевым, всегда вызывающие аплодисменты в зрительном зале, настолько точно было выражено, что все в этих комнатах приобретено на «бешеные» деньги. Вспоминаю атласные коробки в форме сердца, которые приносил Телятев — Корчагин, потому что деньги, принадлежавшие ему, были «бешеные». И только один Васильков — Фивейский ходил по сцене со счетами, все время что-то подсчитывая и словно подчеркивая свое несходство со всем, что имело отношение к «бешеным» деньгам.

Потом я увидел «Старые друзья», «Далеко от Сталинграда», «Люди с чистой совестью» и почувствовал, что в Ермоловский театр, воспитанный учениками К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Н. П. Хмелевым и М. О. Кнебель, Лобанов принес особенности своего видения жизни, своего мировоззрения. Театр имени Ермоловой казался мне новой, своеобразной, современной студией Художественного театра, а Лобанов — ярчайшим представителем режиссуры, которая предполагает в своей основе человековедение. В его спектаклях потрясала плотность художественной образной информации в единицу времени, ювелирная отделка каждого характера.

{271} Режиссер Театра сатиры, я мечтал о работе с Лобановым. В 1947 году Андрей Михайлович пригласил меня в свой театр сначала на постановку, а потом и в штат.

Лобанов выпускал тогда «Спутников» В. Ф. Пановой. Незадолго до премьеры я пришел на репетицию и, сев в зрительном зале, увидел довольно странную картину. По сцене ходил Андрей Михайлович и требовал, чтобы рабочие распилили уже готовое оформление. Позже я понял, что ему не хватало тогда чисто физического ощущения тесноты военно-санитарного поезда, когда человек, поднимаясь с места, знает, что над ним еще одна полка, что, сделав всего лишь один шаг, можно наткнуться на вагонный столик. Художник спектакля Дмитриев дал не тот размер вагона. Актеры ходили в этом оформлении в полный рост, свободно существуя на всем открыто распахнутом пространстве сцены, и это их неточное физическое действие зачеркивало все нажитое на репетициях. Именно потому Лобанов безжалостно отдал указание распилить готовые декорации.

Моей первой работой в Театре имени Ермоловой был спектакль по пьесе Тирсо де Молина «Благочестивая Марта». В эти годы стало почему-то появляться много спектаклей, где обязательно присутствовал весь так называемый «испанский набор»: гитары, кастаньеты, плащи и шпаги. Я же твердо решил не поддаваться этой «традиции» и найти для своего спектакля нечто иное, резко отличное от привычных решений. Я хотел рассказать об Испании времен аутодафе Филиппа II, об Испании бедной, голодной, выжженной солнцем. Об Испании пыльных дорог, кричащих ослов. Подготовив два акта, я показал свою работу Андрею Михайловичу. Он тихо просидел всю репетицию, а потом после обычного долгого молчания произнес: «Как вам сказать… ведь это все-таки Тирсо де Молина. А у вас получилась “сервантесовская” Испания. Это все очень хорошо, но, понимаете, Тирсо де Молина, когда писал свою пьесу, не хотел замечать того, что видите вы. В то время, когда Испания была бедна, когда в казне не было ни копейки, он одевает своих героев в бархатные камзолы и шелковые плащи, он дает им в руки гитары и кастаньеты. Он хотел видеть и хотел показать жизнь такую, какой не было в Испании, он хотел, развлекая, поучать, а вы пробуете его ставить, как Сервантеса. Из этого ничего не выйдет».

Лобанов был прав, спектакль оказался неудачным, но уроки, полученные мною на этой и на других репетициях, многому меня научили. Я понял, как важно режиссеру чувствовать жанровое, стилистическое своеобразие пьесы и искать средства выражения, исходя из авторского материала.

Когда я ставил «Европейскую хронику» Арбузова, Андрей Михайлович, приходя на репетиции, советовал мне не забывать о «сквозном действии», которое пронизывает все разрозненные сцены этой пьесы. Уже имея опыт работы над драматургией Арбузова, он предостерегал меня от сентиментальности, от поверхностного, самого общего, книжного ощущения заграничной жизни.

{272} Спектакль «Европейская хроника» был в общем удачным, но я помню, как долго не получался у меня последний акт. Лобанов, посмотрев репетицию спектакля, сказал мне тогда: «Вот три акта, они, так сказать, про что? Ну да, борьба за мир, но ведь *борьба*… А у вас финал можно назвать так: “Бойцы вспоминают минувшие дни”. В пьесе в финале встречаются люди, прожившие за двадцать лет сложную, насыщенную борьбой жизнь, а у вас получился какой-то Дом ветеранов сцены. Не кажется ли вам, что из этой виллы надо сделать штаб-квартиру, командный пункт, сюда приходят и отсюда уходят люди, которые боролись и борются…»

Подсказка Лобанова мгновенно изменила ритм последнего акта и поведение действующих лиц. В квартиру героя врывались люди, здесь кипела жизнь, бушевали страсти. Это действительно был командный пункт бойцов-единомышленников.

Работая рядом с таким художником, как Лобанов, я понял, как может измениться настроение сцены и даже всего спектакля от точно найденной мизансцены, от, казалось бы, простой, бытовой детали.

В молодости я бывал на репетициях многих крупных режиссеров и заметил, что в большинстве случаев скоро становилось понятным, как именно постановщик приходит к тому или иному решению.

Установить истоки совершенных по образной выразительности находок Лобанова было очень трудно.

Меня часто поражала видимая нелогичность режиссерского хода, как будто идешь по лестнице и вдруг замечаешь, что три пролета совсем отсутствуют, но зато потом, достигнув цели, неожиданно четко можно увидеть жесткие контуры построения. На репетициях порой думалось, что вот уже найден предел, достигнута вершина. Но нет, на следующую репетицию Лобанов опять приносил новое, отказывался от вчерашней находки, и новое оказывалось еще более прекрасным.

В жизни малоподвижный, чуть флегматичный, Лобанов обладал мощным режиссерским темпераментом, необыкновенно ярким образным мышлением, неистощимым юмором. Исключительно талантливо и чутко умел он услышать то, что обычно ускользало от нормального человеческого слуха. Теперь говорят, чтобы изучить жизнь, надо чаще ездить в творческие командировки. Лобанов, кажется, никуда специально не ездил, ни разу не был за границей, но даже на маленьком отрезке своего ежедневного пути, от улицы Немировича-Данченко, где жил он, до Театра имени Ермоловой, умудрялся увидеть многое. Он видел и чувствовал в окружающей его жизни такие подробности, такие повороты в бурном ее течении, которые и составляли потом особую прелесть, особую поэзию его спектаклей. Он знал жизнь так, как хирург знает строение человеческого тела. И все увиденное, «подсмотренное» им в жизни Лобанов умел «отправить на сцену», сделать предметом искусства. Ведь очень много есть на свете наблюдательных людей, очень много людей своеобразно мыслящих, но Лобанов, в отличие {273} от многих, все виденное, пережитое, осмысленное умел реализовать на сцене в своих режиссерских работах.

Характерной чертой Лобанова было умение и потребность говорить только правду и только языком искусства. Каждый новый его спектакль воспринимался как заново увиденный кусок жизни, а образ целого возникал через предельное обнажение человеческих характеров. Работы Лобанова, которые я в то время пристально смотрел, отличались удивительно тонким ощущением именно человеческого характера. Те приспособления, «пристройки», особенности выявления и выражения характера, те поступки, которые он предлагал актерам на репетициях, никогда никем еще не предлагались. На сцене Театра имени Ермоловой менялась природа актерского искусства.

Беспощадное знание самого себя, изучение самого себя помогали ему в работе с актерами вскрывать подлинную, часто скрытую внутреннюю жизнь человека. Он точно и подробно постигал все повороты роли, ставя себя в предлагаемые автором обстоятельства. Ощущение безжалостного, детального исследования человека, обстоятельств его жизни, логики его поступков, испытываемое на спектаклях Лобанова, я могу сравнить только с впечатлением, полученным от чтения «Жизни Клима Самгина» А. М. Горького.

Воспитывая актеров, Лобанов во многом в своей практике предвосхитил эстетику современной актерской игры. Фанатическая правдивость Лобанова, возведенная в художественный принцип, требовала от актеров предельной естественности и достоверности. Но актерская достоверность в спектаклях Лобанова не была самодовлеющим признаком, как чуть позже происходило в ранних спектаклях театра «Современник», она была для режиссера одним из естественно необходимых условий творчества. Лобанов стремился к крупной форме спектакля, к образности своего искусства, приближаясь в этом уже к нашим дням, к искусству сложной мысли и отчетливо выразительной формы.

Лобанов один из первых увидел возможность крупного плана в театре. Известный в кинематографе, этот прием по отношению к театру имеет несколько иное значение. Крупный план в театре может быть увиден и из шестнадцатого ряда, если он есть способ выявления характера, способ выявления внутренней жизни персонажа.

Ермоловский театр в послевоенные годы отличался от многих московских театров какой-то особой подробностью существования на сцене живого, мыслящего, действующего человека. И все то, что потом стало пугающе «модным» — тихая речь, так называемые «зоны молчания», пробрасывание целых фраз, — поданное впервые на сцене Театра имени Ермоловой, было удивительно новым, необходимым и наполненным смыслом.

На репетициях Лобанов все время повторял актерам: «Вы все верно говорите, но где это у вас на сцене? Сказано-то все хорошо, мысль просто великолепна, но она не выражена у вас театральным языком, не переведена в действие. Вы всегда должны помнить об {274} этом… Правильно задумать — это полдела, надо найти, как физически точно реализовать задуманное».

Работая в Ермоловском театре, я ходил на репетиции к Андрею Михайловичу и поражался неисчерпаемости его фантазии, щедрости, порой даже излишней, его подсказок. Зачастую режиссерский столик становился главным местом действия, превращаясь в своего рода сценические подмостки, а актеры становились зрителями. Им оставалось только выбирать себе блюдо по вкусу из всех тех «гастрономических редкостей», которые предлагались им режиссером. Как ни парадоксально это прозвучит, но я думаю, что именно эта режиссерская щедрость обернулась потом против актеров Ермоловского театра.

Взлет этого театра, взлет искусства Лобанова был стремительным, но недолгим. Начало 50‑х годов было трагически трудным временем для Андрея Михайловича. Питаемый современной жизнью, художник ощутил вдруг разлад с требованиями, предъявляемыми к искусству. Кончилась почти трехгодичная «болдинская осень» Ермоловского театра. Поверхностная, бесконфликтная, облегченная драматургия, сглаженность жизненных ситуаций были чужды самому духу лобановской режиссуры. В эти годы часто «выигрывали» малоинтересные режиссеры, умеющие за две‑три недели «сварганить» спектакль.

Лобанов был вынужден ставить подобные пьесы, и он ставил ах со всей серьезностью и честностью подлинного художника, он наваливался на них всей мощью своего таланта, и «чахлое» произведение гибло. Его знания жизни, его правдивости оно заведомо не могло выдержать.

Я вспоминаю спектакль «Рассвет над Москвой», поставленный Андреем Михайловичем и обнаруживший трагическое несоответствие его таланта тонкого психолога с пьесой. А рядом, в другом театре, шла та же пьеса, и здесь за полтора часа разыгрывали перед зрителями легкий, смешной, непритязательный спектакль «под баян», с песнями и танцами.

В те годы принято было разделять режиссеров на педагогов и постановщиков. Ярким примером режиссера-постановщика был Николай Павлович Охлопков, который кидался на попавшую ему в руки пьесу, как на амбразуру дзота. Он громоздил декорации, громыхал музыкой, вращал круг, и это, конечно, прикрывало явную слабость драматургического материала. Но тонкая психологическая разработка характеров, поразительное знание жизни, свойственное Лобанову, были ни к чему в то время.

Лобанов ненавидел ложно-героическую риторику. Героическая тема в его спектаклях раскрывалась прежде всего в преодолении человеком своих собственных слабостей. В «Старых друзьях» Л. А. Малюгина театр вывел на сцену людей, только что прошедших войну, и его пронизывала лирическая, грустная интонация. В противоборстве с самим собой рос и развивался характер Воропаева («Счастье» П. А. Павленко). Человечность послевоенных постановок Лобанова, раскрытая в них правда действительности {275} была чужда торжественно-приподнятому, романтизированному, «улучшающему» жизнь искусству первой половины 50‑х годов.

Андрей Михайлович органически не переносил какой-либо фальши или ханжества. Правду он говорил всегда прямо в лицо, подчас в острой и нелицеприятной форме, и слыл «трудным» человеком. Но все то, что говорил Лобанов, всегда было для пользы дела. К сожалению, мы понимали это далеко не сразу, чаще всего слишком поздно.

Лобанов был по-настоящему добрым человеком, но доброта его проявлялась в повышенной требовательности к тем людям, которых он хотел видеть лучшими, чем они были.

Коллектив Театра имени Ермоловой, привыкший к успеху, стал требовать от Лобанова успеха, когда он не мог им этого дать. Желание во что бы то ни стало остаться «первыми» привело к тому, что актеры принялись, расталкивая друг друга, топтать то, на чем, собственно, строилось их искусство. Они сами стали рубить сук, на котором сидели. Делали они это с поразительной настойчивостью и бессмысленностью. Лобанов пытался как-то разрешить конфликт внутри театра творчеством, предпочитал выражать свои мысли, свои идеи, свои пристрастия в работе, напоминая этим Алексея Дикого, который часто повторял, что с той минуты, когда в театре начинает кипеть общественная деятельность, кончается творчество. Он начал ставить «Дядю Ваню» А. П. Чехова и взял в работу всех тех актеров, которые особенно рьяно выступали против него.

Но эта общая работа не смогла объединить коллектив, спектакль был заведомо обречен на неудачу.

Я помню, как он говорил на репетиции исполнителю роли Астрова, отношения с которым у него в ту пору были весьма конфликтными: «Нельзя по-настоящему сыграть Астрова, приходя в театр, на репетицию с колуном за пазухой. Вы не сможете сыграть человека, который насаждает леса и стремится к звездам, для этого вам надо что-то изменить в своем мировоззрении…» Я помню этого же артиста, одиноко сидящего на кладбище перед могилой Лобанова…

Андрей Михайлович был тяжело болен, когда я приехал к нему в Боткинскую больницу. Он сидел один на холодной террасе, во что-то закутанный, и я никогда не забуду, как этот большой, грузный человек, никогда не жалующийся, стыдящийся своей слабости, вдруг расплакался как ребенок.

После больницы в Театр Ермоловой пришел совершенно другой человек. Он с трудом передвигался, его осунувшееся лицо приобрело какое-то трагическое выражение. Он прошелся по театру, который был ему всем обязан, фактически прощаясь с ним, ибо вскоре был отстранен от руководства.

К этому времени я уже ушел из Театра имени Ермоловой и некоторое время работал руководителем Театра-студии киноактера. А когда меня назначили главным режиссером Драматического театра, который находился тогда еще на Спартаковской улице, {276} я сразу же позвонил Андрею Михайловичу и предложил ему поставить, что он хочет и когда хочет. С этой минуты он стал называть меня «работодателем». В качестве работодателя я с удивлением услышал, что он хотел бы поставить «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского. Я перечитал эту пьесу, но так и не понял, что именно привлекло в ней Лобанова. Тем не менее я, конечно, согласился на его предложение, но Андрей Михайлович не смог осуществить этой постановки.

Некоторое время я работал вместе с Лобановым на актерском и режиссерском факультетах ГИТИСа. В то время в ГИТИСе были собраны лучшие режиссерские силы страны, это была своего рода «могучая кучка» советской режиссуры. Руководил кафедрой вначале прекрасный методист и педагог Николай Михайлович Горчаков, затем — один из лучших наших режиссеров Алексей Дмитриевич Попов. На кафедре в эти годы преподавали Ю. А. Завадский, Н. В. Петров, А. М. Лобанов и другие, более молодые режиссеры. Андрей Михайлович на заседаниях кафедры присутствовал редко, чаще всего молчал, не считая себя настоящим педагогом. Однако его присутствие всегда ощущалось, несмотря на то, что он сидел в углу, стараясь быть незаметным. И если ему приходилось выступать, то говорил он поразительно точно, откровенно и всегда искренне, говорил так, что возразить ему было невозможно, хотя чаще всего высказывал прямо противоположное тому, что говорилось до него. Лобанов был беспощаден прежде всего к самому себе, потому ему прощались самые резкие, на первый взгляд несправедливые замечания.

В ГИТИСе Андрей Михайлович начал ставить со студентами «Свои люди — сочтемся», но не успел завершить этой работы. Я ему помогал, так и не догадываясь, почему его так настойчиво влечет к этой хрестоматийной пьесе.

Много лет спустя, после того как сам поставил «Свои люди — сочтемся» в Театре имени Маяковского, я, кажется, понял своего учителя.

Лобанов хотел рассказать о сегодняшнем Зарядье, которое мы знаем только по названию кинотеатра, но которое живо еще в душах людей, о страшных расчетах между «своими» людьми, о кровавых расправах.

Однажды, репетируя со студентами «Свои люди — сочтемся», Андрей Михайлович сказал, что Липочка должна танцевать так, чтобы звенела посуда в шкафах купеческого дома. Уже после смерти Лобанова мне пришлось довести до конца начатую им работу, и я осуществил его предложение. Эффект, заключаемый в том, что Липочка, отсутствующая на сцене, танцевала где-то за кулисами вальс, а большой, тяжелый купеческий шкаф с посудой так резонировал от ее танца, что, казалось, тоже плясал, давал еще и ощущение силы, физического здоровья, растрачиваемого впустую.

Я не скрываю, что это место в спектакле Театра имени Маяковского — цитата.

{277} Лобанов обладал поразительным чувством современности, и лучшие его классические спектакли звучали неожиданно остро и по-настоящему злободневно. Он всегда говорил, что время обязано корректировать события, образы классического произведения. Классика потому и есть классика, что она пробуждает в зрителях реальные жизненные ассоциации, без которых вообще не может быть искусства. Он думал о постановке пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и говорил: «Ну что же у нас все традиции какие-то… Почему-то Глумова играют непременно зажиревшие актеры. А Глумов, скорее всего, тоненький, небольшой человек, типа нашего Вицина, и он пытается пробиться через непробиваемые глыбищи людей, захвативших власть, они-то, эти махины, и заставляют его приспособиться к жизни. Природа подхалимажа должна быть сегодняшней. Если во времена Островского подхалимаж — это “поцелуй в плечико” своего начальства, то сегодня мне эта деталь ничего не говорит, она так и остается этнографической подробностью».

Андрей Михайлович Лобанов был до мозга костей национальным художником. Талант его был безгранично щедр. Он поставил спектакли, которые вошли в золотой фонд советской режиссуры, практикой своей возвращая нашему театру многообразие выразительных средств. Он утверждал, что не существует в театре какой-то абстрактной правды, привносимой извне. Правда всегда конкретна, зависима от стиля автора, от времени, в котором должна прозвучать та или иная пьеса.

Лобанов воспитал учеников — актеров и режиссеров, — которые успешно работают в разных концах нашей страны. Он вырастил целое поколение актеров Ермоловского театра, привив им вкус к естественному, конкретно чувственному способу существования на сцене, опередив на десятилетие открытия молодой режиссуры 60‑х годов.

Но Лобанов никогда не повторял себя, никогда не забывал о движении, всегда искал те пристройки и приспособления, которые живо прозвучали бы именно сегодня, сейчас, сию минуту. Использовать только наработанное и выдавать за «новое» — значит, вообще зачеркнуть в учении Лобанова самое для него дорогое, самое главное — чувство быстро меняющегося времени. Сегодня Лобанов наверняка был бы каким-то иным, непохожим на себя прежнего, но именно в этом вечном стремлении к новизне остающимся самим собой.

## Р. С. Губина[[152]](#endnote-86)

В 1947 году я училась в авиационном институте и мечтала стать актрисой. Кто-то мне сказал, что Осип Наумович Абдулов хорошо относится к молодежи, пошла прямо к нему и попросила позаниматься со мной перед экзаменами в ГИТИС, куда решила поступать. Осип Наумович согласился заниматься. И вот однажды он и его жена, Елизавета Моисеевна, сказали мне, что в Театре {278} имени Ермоловой набирают вспомогательный состав, и посоветовали мне обязательно поступать, потому что только А. М. Лобанов, по их мнению, может сделать из меня актрису.

Я сдала свои документы на конкурс. На втором туре нас прослушивал уже сам Лобанов. Желающих поступить в театр было очень много, прослушивание шло до позднего вечера. И вдруг объявляют, что набор окончен и всех остальных, кто не успел показаться, просят разойтись по домам. Я вся в слезах пришла к Абдуловым, и Елизавета Моисеевна, утешая меня, посоветовала обратиться прямо к самому Лобанову.

На следующий день я снова пошла в театр. Лобанов репетировал тогда «Люди с чистой совестью» П. П. Вершигоры. В перерыве я подхожу к нему и начинаю подробно рассказывать свою историю. Он был очень занят и все торопил: «Короче, короче. Как фамилия?»

— Губина.

— Ученица Абдулова?

— Да.

— Пойдемте. — Ведет меня в свой кабинет. — Что почитаете?

— «Зою» Алигер.

— Нет, не надо. Вы не героиня.

Я прочитала басню. Вижу — в конце он стал улыбаться.

— Приходите завтра, посмотрим.

Назавтра моя фамилия оказалась в списке принятых.

Так началась моя работа в Театре имени Ермоловой. Сначала я делала много «черной» работы — шумы за сценой, массовки. Но и к такой работе я относилась восторженно. Мне все нравилось в театре, шумы делала с упоением, к каждой массовке старалась подбирать грим. В спектакле «Люди с чистой совестью» я изображала за сценой гром, шум поезда, танк (для этого в барабан специально были положены железки) и еще играла партизанку. И вот однажды за кулисами увлеченно изображаю танк, а мимо проходит Андрей Михайлович. Он заметил, видимо, мое «старание». Вдруг чувствую на голове чью-то руку, оборачиваюсь — Лобанов. Я, конечно, расплакалась и потом всем рассказывала, что Лобанов погладил меня по голове.

Я не проработала в театре даже года, как вдруг на собрании мне объявляют благодарность за добросовестную работу и премируют пакетом с фруктами. Жила я тогда очень трудно. Зарплата была, конечно, маленькая — триста рублей, из них двести приходилось платить за угол. Я жила в одной комнате с хозяйкой и даже читать вечером не могла. Лобанов однажды застал меня в театре за чтением, спрашивает:

— Что читаешь?

— «Войну и мир».

— Почему с таким опозданием?

— Это второй раз.

Узнав, что я не могу читать дома, он сказал: «Я тебе подарю настольную лампу, тебе надо много читать». И подарил.

{279} Мне многие не верят, говорят, что Лобанов был человек суровый и замкнутый, никого к себе близко не допускал. Возможно, это правда. Но для меня он был другой. Стоило мне сыграть какой-нибудь эпизод, как мне прибавляли зарплату. Он ходил даже в Моссовет, хлопотал, чтобы мне дали комнату. Ему ответили там, что многие еще живут в подвалах, но он настоял и мне дали комнату.

Под руководством Лобанова я сыграла много ролей. Я горжусь, что он — мой учитель.

В спектакле «Молодые годы» по повести Юрия Трифонова «Студенты» я играла эпизодическую роль Нины Фоминой. Лобанов из проходного эпизода сделал мне роль. Помню одну сцену: шло собрание, студенты обсуждали неблаговидный поступок товарища. На сцене был сооружен лекторий, Андрей Михайлович усадил меня на самый верх и говорит: «Ты сидишь, а под тобой — раскаленные угли, под тобой стул горит. Сидеть там тебе уже невмоготу. Пулей вылетай на трибуну». И мне сразу все стало ясно: и моя героиня, которой до всего есть дело, и ее настроение в данной сцене. Как высший комплимент за исполнение — Лобанов слегка пожал мне руку при вызовах.

Моя первая большая работа в театре — роль Лены Твороженковой в «Счастье» П. А. Павленко. На репетициях Андрей Михайлович меня почти не поправлял, видимо, не хотел спугнуть непосредственность, ему было достаточно здесь того, что я принесла из жизни.

Как-то я сказала ему, что хочу поступить в ГИТИС, чтобы получить диплом актрисы. Он ответил: «Не надо тебе этого. Тебе играть надо». Он взял меня в театр без всякой школы и каким-то своим, особым методом учил и незаметно воспитывал. Иногда он доводил меня до слез, смотрел сурово, строго, проходил, не здороваясь — это когда я плохо репетировала. Если же репетировала верно, то подходил, гладил по голове. Вообще же он был скуп на похвалы. Иногда подойдет, спросит:

— Ну как живешь?

— Ничего.

— Не ничего, а хорошо. — И тут же отойдет.

На репетициях и спектаклях замечал все, ни одна самая мелкая деталь в роли не оставалась без его внимания. Когда мы репетировали пьесу Горького «Достигаев и другие», я играла Таисью, но никак не могла схватить то, чего добивался от меня Лобанов. Ничего не получалось. В финале второго акта Лобанов предлагал мне такую мизансцену: я вырываюсь от игуменьи, вскакиваю на стул и, плача, с криком срываю с себя клобук. Лобанов рассказывал мне, что в Художественном театре эту роль играла А. П. Георгиевская, у которой были красивые светлые волосы, и они очень эффектно рассыпались, когда она срывала с себя клобук. Но я думала: нельзя же, чтобы мне все до мелочей подсказывал Лобанов, у меня тоже светлые волосы и в результате получится так же, как у Георгиевской. Я решила тогда, что, наоборот, заплету косичку, {280} а в нее вплету красную ленточку, как некий символ. На прогоне я это проделала — я срывала с себя клобук и в моей косе неожиданно оказывался красный бант. После спектакля Лобанов подошел: «Молодец, Рая! Наконец-то ты стала соображать. Ты подарила мне финал второго акта».

Вообще репетиции Лобанова — это целый спектакль. Иногда он показывал актеру под восторженные аплодисменты зала. Он часто говорил: «Ты должна слышать, как разговаривает твоя героиня. Если услышишь, считай, что половина дела сделана. Когда я показываю, я всегда слышу, *как* этот человек разговаривает». И еще говорил: «Занимайся голосом, ты будешь играть разнообразные роли»…

Если в спектакле я играла себя, он не признавал этого, ему было скучно — отворачивался или смотрел в пол. Но если я искала характер, то тут он помогал мне в поисках или предлагал свое решение, иногда совершенно невероятное. Когда я репетировала Таисью в «Достигаеве», он мне предложил играть не просто забитую девочку, а девочку-философа, существо думающее. Она о всех явлениях жизни хочет иметь свое мнение, размышляет обо всем серьезно и сосредоточенно, точно у нее за плечами целая жизнь. Он и мизансцены придумал для меня соответствующие такому характеру. Он показывал мне на репетициях, как она ходит, как слушает. Она жила как бы под бременем своих мыслей и чувств, такая маленькая, сгорбленная, руки всегда сложены на животе. А когда она взрывается наконец, когда бунтует и отшвыривает от себя все лживое и ненужное, то перед нами оказывается такое чистое, звонкое существо…

Лобанов был для меня в театре не просто режиссером, он был для меня всем — отцом, господом богом. И если я что-то могу теперь в театре, то это только за счет того, что я получила от него. Его смерть была для меня настоящей трагедией. И теперь, когда мне дают роль, то прежде всего я думаю о том, что сказал бы мне Андрей Михайлович, как бы он предложил решать ее. И когда у меня что-то получается, я знаю — это от него.

Лобанов считал, что я характерная актриса, говорил, что буду играть старух, как В. Н. Рыжова, знаменитая актриса Малого театра.

Все мы стали актерами благодаря ему. И все мы были свидетелями его вынужденного ухода из театра. Лобанова вдруг стали ругать за то, что он отстал от жизни, за то, что занимается мелкотемьем, и все это было так неожиданно и непонятно для нас. Когда эти обвинения предъявили ему на одном из собраний в театре, он вышел вдруг и спросил: «На собрании есть молодежь? Почему вы ничего не говорите? Рубина? Киселева?» Я крикнула ему тогда: «Я здесь!» Он ответил тихо: «Я знаю, что вы здесь». Он, который так много для нас сделал, обращался к нам за помощью, а мы ничем ему не помогли. Никто из нас не выступил. А после собрания Лобанову стало плохо с сердцем, у себя в кабинете он потерял сознание, и ему вызвали неотложку.

{281} Теперь я спрашиваю себя, почему мы тогда ничего для него не сделали? Мы добросовестно играли свои массовки и свои роли; переживали и плакали, потому что в театре стало непонятно тревожно, появились какие-то тайны; но мы ничего *не понимали*. Если бы он собрал нас к себе и все рассказал… Но Лобанов ничего нам не говорил. Душевной самостоятельности в нас тогда не было, а была какая-то затянувшаяся инфантильность.

После выхода из больницы Лобанов стал возобновлять свой спектакль «Дачники» А. М. Горького. Я играла в этом спектакле Соню. Это была наша последняя совместная с ним работа.

Я проработала с Лобановым десять лет и считаю, что сейчас все еще с ним работаю. Для меня в нем не было недостатков, мне в нем нравилось все — и его глуховатый голос, и его походка, его суровость. Я счастлива, что встретилась с ним.

## В. Г. Комиссаржевский[[153]](#endnote-87)

Каждый раз, собираясь написать об Андрее Михайловиче Лобанове, я наталкивался на то, что неясно вижу его репетиции. Как бы «не в фокусе», не отчетливо, рвано… Но это же невероятно, думал я, ведь мы поставили вместе не один спектакль! Я стоял рядом с ним у края рампы; отбегая в глубину зала, видел его подсказы и показы; сидел вплотную за режиссерским столом и в часы углубленных бесед и в горячечные дни прогонов, когда спектакль выходил на «финишную прямую». Я слышал его дыхание, его бормотание во время генеральных, читал его беглую запись замечаний во время действия, слышал его беседы с актерами тут же, после окончания репетиции… И я его не вижу?

Почему же я помню спектакль, что видел лет тридцать тому назад? Почему память хранит подробности в игре актера или в поведении людей, казалось бы, куда менее мне близких?

Я думал над этим и нашел две причины. Во-первых, это происходило, вероятно, потому, что тогда, в те минуты, часы и годы, я смотрел не на Андрея Михайловича, а на сцену, ибо это было моей обязанностью, целью и страстью. А во-вторых, глаза мне застилала ревность… Да, я ревновал — это было очевидно. Очень рано поставив свой первый спектакль, много работая в дни войны без Хмелева, «на равных» с моим покойным ныне товарищем Борисом Аврашовым, я впервые ставил с мастером, помогая ему или принимая его — главного режиссера театра — корректуру моих спектаклей. И, конечно же, я ее «не принимал»! Мне казалось, что у меня было лучше! Лобанов на моих глазах, колдовски привлекая на свою сторону актеров, «губил» спектакль. Что из того, что все говорили о его победе? Я это принимал как поражение. Вот так это было. Хорошо еще, что я все-таки был «безумен только при норд-норд-весте» и в другое время мог отличить «сокола от цапли».

{282} Этот грузный седоватый человек с ленцой, высмеивающий все на свете, был прежде всего поэтом. Когда я сегодня думаю о нем, мне слышится не оглушительный хохот, столь часто возникавший в зале на спектаклях этого удивительного режиссера, в совершенстве владевшего тайной комического на сцене. Мне слышится какая-то чистая, пронзительно-грустная и все же светлая мелодия.

Особенно ясно она прозвучала в малюгинских «Старых друзьях». Насколько я помню, ее вели спрятанные за сценой мандолины. Это были «позывные» спектакля. Возникал и плыл прозрачный, серебристый звук. Он был белой ленинградской ночью, и рассветом после школьного бала, и чувством непобедимой человечности в блокадную зиму, и первой любовью, и первым днем мира. Он стал ключом для актеров, призванных воплотить эти молодые жизни.

Что же здесь удивительного, скажете вы, это была камерная, лирическая пьеса, и Лобанов просто угадал ее стиль. Но вот перед ним оказался эпос — «Люди с чистой совестью» Вершигоры, документальная сага о партизанском рейде Ковпака от Путивля до Карпат.

Мы репетируем, казалось бы, проходную сцену со связной; в лес на явку к одному из ковпаковских командиров приходит связная из деревни и передает сведения о передвижении немцев. Вот и все. Лобанов дал эту малюсенькую роль артистке Л. И. Звягиной, обычно игравшей «травести». Здесь она вышла на сцену деревенской девочкой, отмеченной какой-то нестеровской чистотой и святостью, словно бы предваряющей ее драматическую судьбу.

Лесная птица односложно повторяла одно и то же нехитрое коленце «фають-фають»… И так же односложно, не сводя больших испуганных глаз с командира, передавала то, что ей было поручено, бледненькая девочка — связная. И снова монотонно посвистывала лесная пичуга, потом девочка уходила, и вскоре раздавался выстрел — страшная финальная точка в конце ее короткой жизни, оборванной, как песня…

Я слышал эту мелодию и в поставленной Лобановым классике. Недаром в «Невольницах» Островского он увидел неожиданную возможность рассказать о замоскворецкой Эмме Бовари — женщине, ищущей истинной любви, полной донкихотских представлений о жизни. Это надо было открыть в банальных, на первый взгляд любовных томлениях купчихи.

Когда-то я случайно попал на репетицию спектакля «Время и семья Конвей». Вспоминаю сейчас, с каким вдохновением Лобанов говорил В. В. Полонской, игравшей красавицу Хезл, о том, что такое женщина, для которой создаются «Девятые симфонии» и Пушкин слагает стихи.

Я начал с этой светлой и грустной мелодии, несущей в себе, как мне кажется, какую-то заветную для Лобанова жажду гармонии человека и мира и боль от того, что эта гармония нарушается, для того, чтобы его сатирический мир, его фламандская любовь {283} к быту, его неудержимый юмор — все то, что иные из критиков пренебрежительно называли его «жанризмом», — подлежало определению в масштабе тех гуманных идей, которыми жил этот художник, целомудренно прикрывавший скепсисом, иронией, флегмой свою истинную суть.

Лобанов ненавидел циников. Недаром, ставя горьковских «Дачников», он заставил пошляка Суслова споткнуться спьяну в лесу на пикнике и на четвереньках, подобно животному, ковылять по земле за своей женой. Суслов проповедовал концепцию «зоологического человека», и лобановская метафора снайперски попадала в цель.

Лобанов не мог работать над спектаклем, ясно не представив себе, «как это было на самом деле», добивался от актера «распронатуральнейшей», как он говорил, жизни на сцене, но неизменно извлекал из быта поэзию. В свое время, восстанавливая после большого перерыва его знаменитые «Бешеные деньги» и как бы изнутри разбирая механизм вещи, я в полной мере убедился в этом.

«Нынче век практический» и сама «красота… должна приносить проценты», — говорил Глумов в первых же явлениях комедии.

Лобанов в ходе застольного периода (он называл его затяжным прыжком с парашютом; если слишком затянется, пьеса может разбиться) любил жирно подчеркивать карандашом в тексте пьесы отдельные слова, определяющие для него ту или иную сцену, характер или спектакль в целом.

Вижу, как красный карандаш Лобанова подчеркивает: «нынче век практический», «красота… должна приносить проценты». Так родилось желание установить истинные ценности для тех, кто и в наш век готов мерить жизнь и красоту этой же меркой.

Классика на то и классика, что она прорывается сквозь громаду десятилетий, столетий, чтобы задать вопросы или дать ответы другим поколениям.

Рядом с Лидией Чебоксаровой в «Бешеных деньгах» возникала фигура, также весьма примечательная. Лобанов пересмотрел сложившуюся репутацию волжского купца Саввы Василькова. Он увидел в этом деловом человеке, который знает, что такое «очень долго и постоянно заниматься прикладной математикой», возвышающее его нравственно здоровое, глубокое чувство.

Традиционный Васильков из комедии Островского во множестве спектаклей покупал красоту, как товар. У Лобанова он любил. Правда, свои любовные порывы он изо всех сил сдерживал заповедью буржуа: «Из бюджета не выйду. Ни боже мой!»… И это рождало и сложность характера и тот прелестный юмор, который царил в этом спектакле.

«… Я вся покраснела», — говорит Лидия в «Бешеных деньгах», вспоминая о том, как однажды в карете ей пришла в голову недостойная ее мысль: не дорого ли она заплатила за свои туалеты. Лариса Орданская, игравшая эту роль, драматически произносила свой монолог, пылая истинным негодованием. «Я вся покраснела!..» {284} Но тут Лобанов уморительно показал ей, как это она «вся» покраснела, проведя руками по всему телу. И драма обернулась фарсом.

Вокруг Лидии кружили гротескный, сиятельный, но нищий старичок Кучумов, «человек воздуха», очаровательный в своем простодушии московский знатный тунеядец Телятев и опасный, цепкий, на все готовый Глумов. А в центре шла захватывающая дуэль укрощения строптивой Васильковым.

Программа спектакля была воплощена в его пластике, в его атмосфере, в его ритме, в его цвете.

Знаменитый В. В. Дмитриев, сценограф-поэт, дал спектаклю цвет. Мерцание зеленых сумерек Петровского парка в праздничных пятнах фонарей — в увертюре комедии. Затем алые и золотые апартаменты Чебоксаровой. Блеклый закуток в дни испытания. И снова алые, полнозвучные тона финала. При этом были, разумеется, какие-то пуфы, канапе и прочее, но решало все полыхание цвета.

Режиссура — область совершенно точная. Режиссерская партитура рассчитана по секундам. Всего лишь один пример.

Первый акт. Фонари Петровского парка освещают ресторанный столик. Терпко звучат садовые вальсы. Кажется, сам воздух наэлектризован ожиданием чего-то необыкновенного.

Экспозиция: московские великовозрастные шалопаи решают разыграть Чебоксаровых, выдав Василькова за «миллионщика». Появляется Лидия с матерью. Лидия стоит в луче света неподвижно, как среброликий манекен на витрине. Она прекрасна. Музыка вершит свое пленительное колдовство. Недоступная «королева» чуть повернула голову к Василькову. Какие-то незначительные слова. Да, это женщина, во имя которой… Нет, он не слышал о «Девятой симфонии», но он понимает — из-за нее можно застрелиться, разориться… И все же… Заказано шампанское. И Савва (купец все-таки) вынимает полный бумажник, швыряет его на стол и предлагает пари: он женится на Чебоксаровой! И в ту же секунду, когда он бросает этот бумажник, вместо шампанского «взрывается» какой-то победный каскад садовой музыки. Комедия началась! Если Чебоксарова не будет вот так стоять «на витрине», повернется к Василькову чуть больше, чем нужно, если запоздает на долю секунды оркестр, рухнет режиссура сцены, связанная со всей концепцией спектакля. И так секунда за секундой…

Вокруг премьеры закипели споры: можно ли так трактовать Василькова? Островский его обличал! Купец! — Но, позвольте, а Булычов? — Другое время!..

Лобанов, любя Островского, его эпоху, его среду, знал для театра лишь одно время — наши дни. То, что неинтересно в наши дни, он ставить не мог. Этот свежий взгляд на классику на моей памяти впервые столь определенно утвердил он.

Бесценен опыт Лобанова в работе над современной пьесой. В сущности, многое из этого опыта живет сегодня.

{285} Мы ставили с ним вместе «Далеко от Сталинграда» Сурова — «производственную пьесу», в которой, разумеется, нас не столько интересовало качество моторов, сколько «качество человеческой души» самых различных людей — от секретарей обкома до инвалида войны, торгующего на рынке. В свое время этот спектакль был достаточно приметен. Должен сказать, что пьеса в значительной степени дописывалась в театре. Актерам нелегко было поначалу зажить мыслями и чувствами работающих на заводе. Лобанов же требовал кровной, личной заинтересованности актера в роли. Однако он не только требовал, но и помогал к ней прийти. Театр ведь тоже в какой-то мере производство. Одержимость ролью, бессонные ночи в мыслях о ней, муки, когда любимая роль достается другому, пот каждодневного труда, радость премьеры, «пуска», отдачи того, что сделано, людям — все это превосходно знает артист. Так пойдем же к «моторам» через театр, через свои жизненные ассоциации, свой опыт. Так рождалось «Далеко от Сталинграда».

На этом же спектакле возник девиз «играть без грима» — внутреннего и внешнего. Никаких штампов, даже самых тонких (Лобанов их мгновенно замечал) и никакого гумоза, подкраски бровей, глаз, даже тона. Когда на генеральной «Далеко от Сталинграда» на сцену вышел парторг с подкрашенными губами, из зала раздался рев обычно такого спокойного Андрея Михайловича:

— К черту подмазанные губки, к черту парики, к черту всяческий грим. Уберите всю эту гадость!

Так со сцены почти исчезли гримы и парики. К «открытию» Лобанова присоединился и опыт спектаклей Жана Вилара. Так на годы была утверждена эта примета современного театра. В сущности, в большинстве современных и даже классических спектаклей эта техника сохраняется и в наши дни. Бурное возвращение «театра к театру» в середине 70‑х на мировой сцене, возрождение маски, карнавальности зрелища, буффонности его, всех «шуток, свойственных театру», было бы для Лобанова, скорее, встречей с его прошлыми поисками, так как он умел быть щедро театральным.

Я убежден, что почти любой спектакль Лобанова был бы современен сегодня. Питер Брук утверждает, что театральный язык меняется каждые пять лет. Что ж? Значит, Лобанов опередил свое время минимум на четверть столетия.

## Ю. Н. Медведев[[154]](#endnote-88)

Несколько лет назад мне приснился сон: в полутемном фойе Театра имени Ермоловой, со стороны зрительского гардероба, медленно переставляя ноги, животом вперед прямо на меня шел огромный Лобанов, и голова его почти касалась потолка. А я, маленький, беззащитный, стоял в оцепенении, не в состоянии сдвинуться с места.

{286} Проснувшись, я подумал: таким Андрей Михайлович приснился мне не случайно, в облике исполина мой сон материализовал истинный масштаб Лобанова — выдающегося режиссера и человека.

Но, написав это, я вновь испытываю смущение: после таких слов необходимо сказать о Лобанове что-то значительное, важное, а мне это может оказаться не по плечу. Поэтому, не мудрствуя лукаво, расскажу, что помню.

Андрея Михайловича Лобанова я увидел осенью 1938 года на репетиции арбузовской «Тани» в Театре Революции. В тот день Лобанов ставил сцену, называвшуюся «За кулисами». Пьесу я тогда не знал, но нетрудно было догадаться: действие происходит в клубе, это самодеятельность, на невидимой сцене идет спектакль «Чапаев». Режиссер показывал, как играют они Чапаева, Фурманова, Петьку, показывал молча, без слов. А в зале, где сидели не занятые в репетиции актеры, творилось невообразимое — все буквально стонали от смеха. Меня, студента-первокурсника, недавнего активного драмкружковца, лобановский показ не только рассмешил до слез, не только восхитил невиданным артистизмом, но многому научил. Впервые с такой наглядностью мне были продемонстрированы штампы актерской игры, хотя Лобанов, наверное, такой задачи и не ставил. Ту далекую репетицию, а вернее, Андрея Михайловича, мгновенно преобразившегося в неумелого актера, исполняющего роль легендарного комдива, я запомнил навсегда.

В 1942 году, уже актером Фронтового театра Всероссийского театрального общества, я вновь встретился с Лобановым. Он ставил у нас «Парень из нашего города» К. М. Симонова. Условия работы были трудными. Помещение ВТО не отапливалось, а зима была лютая. Питались мы тогда неважно, все похудели, особенно Андрей Михайлович. Но, казалось, от всего этого он стал еще бодрее, репетировал энергично, напряженно и… весело. Чувство юмора ни на минуту не покидало его.

Думаю, нет необходимости говорить о моей радости, когда Андрей Михайлович, став главным режиссером Театра имени Ермоловой, пригласил меня к себе. Ермоловцы приступали к репетициям «Старых друзей» Л. А. Малюгина. Мне дали роль Сени Горина. Это была моя первая работа с Лобановым в нормальных репетиционных условиях.

С первых же дней работы в театре Андрей Михайлович неизменно представлялся мне человеком особого измерения, и то, что он все знал и понимал лучше, глубже, полнее и тоньше, не вызывало удивления и не возбуждало ни желания, ни надежды когда-нибудь, в чем-нибудь с ним сравняться.

Однако герои «Старых друзей» принадлежали к моему поколению, а не к лобановскому: можно было с точностью сказать, что я старше их года на два‑три, в то время как Лобанов — на двадцать два — двадцать три. И хотя я и не собирался поражать Андрея Михайловича пониманием строя души, психологии, манер, {287} повадок своих сверстников, но в глубине сознания таилась мысль, что знаю о них нечто такое, что неизвестно сорокапятилетнему режиссеру. Оказалось — ничего подобного. Оказалось, не надо принадлежать по возрасту к поколению, чтобы тебе открывались его черты, его приметы, неповторимые краски его быта.

Репетировать с Лобановым было большим наслаждением. Уводя от банальных представлений, Андрей Михайлович неустанно повторял, что не бывает даже двух совершенно одинаковых людей.

— Был у меня как-то свободный вечер, зашел в магазин, купил живую рыбу. Дома пустил ее в ванну. Смотрю — два леща все время вместе плавают, все вместе, вместе. Но вдруг навстречу им поплыла щука. Один улизнул сразу. Другой замер, пошевелил усами и поплыл в другую сторону, — весело улыбаясь, рассказывал Лобанов.

Не знаю, ходил ли он в магазин, наблюдал ли в своей ванной комнате встречу лещей со щукой, но мысль о том, что в сходной ситуации каждый человек поведет себя по-разному и что надо искать именно эту особенность, запомнилась навсегда.

Для Лобанова множество обстоятельств определяло, например, атмосферу встречи старых друзей малюгинской пьесы — их прерванная войной юность, прежние отношения, пережитое за время разлуки, свойства характеров.

Когда репетировалась сцена Сени и Тамары из третьего акта, Андрей Михайлович говорил:

— Вы, конечно, теперь уже взрослые люди, но ваше общее — это школа. Вы долго не виделись. Наверное, в первую минуту вылезут прежние замашки. Сыграйте-ка этюд — как ваши герои вели себя в школе.

Мы с Захаровой, исполнявшей в спектакле роль Тамары, начали бегать вокруг стола, потом она набросилась на меня, повалила на диван, стала лупить.

Андрей Михайлович остался доволен:

— Вот это и тащите на сцену, — сказал он, — это объединяет их, это им дорого. И правильно, что Тамара верховодит.

В работе над спектаклями, разъясняя какую-нибудь сцену, Лобанов часто приводил примеры из повседневной жизни ермоловского коллектива. Мы удивлялись: Андрей Михайлович на вид такой важный, по сторонам, казалось, совсем не смотрит, а видит все. Мы-то друг друга хорошо знали, были в курсе всего, что в театре происходило, а многого не замечали. После лобановских примеров, сопровождавшихся всегда дружным смехом, наглядней и зримей становилось то, что он хотел сказать.

Афористичность лобановских определений зачастую заменяла пространные рассуждения. В самом деле, что можно, что нужно добавить к его определению сущности двух братьев, Сергея и Темы, из пьесы Л. Г. Зорина «Гости»: «Сережа — это неотшлифованный бриллиант, а Тема — отшлифованный кизяк». На репетициях Андрей Михайлович лишь конкретизировал эти свои слова:

{288} — Как только Тема где-нибудь появляется, он начинает гадить. Юра, вырезайте что-нибудь на скамейке (я играл Тему). В другой раз:

— Тема любит деньги, их имеет, однако поит девушек дешевым портвейном.

Спектакль ставился в начале 50‑х годов. Тогда еще в нашем сознании не был оформлен тип паразитирующего молодого человека с явно потребительской психологией. Лобанов заметил зарождение этого явления и стремился его развенчать.

Неожиданные режиссерские ходы Андрея Михайловича поражали прежде всего своей убедительностью. Оставалось только удивляться, что это никому раньше не приходило в голову.

В первой картине спектакля «Люди с чистой совестью» отряд Ковпака только еще формируется. Из разных мест собираются люди — кто «окруженец», кто ушел в лес из деревни, кто вообще появляется неизвестно откуда, друг друга они не знают. Из этой толпы Ковпаку предстоит создать партизанское соединение.

После нескольких наших попыток изобразить радость встречи советских людей Лобанов с удивлением заметил:

— У вас получается — встретились чужие люди в лесу, кругом немцы, и сразу же: «Здрасьте! Вы партизан? Представьте себе, я тоже, слава богу!» Наоборот. Каждый задает себе вопрос — а не сукин ли сын его случайный встречный. Подозревайте друг друга, бойтесь, не подведет ли. Лишь потом является радость, что встретил себе подобных…

В спектакле постепенно, сложным путем рождался партизанский отряд.

Так же неожиданным на первый взгляд было предложение Андрея Михайловича, обращенное во время репетиции пьесы «Гости» к Ю. Т. Черноволенко и Н. В. Тополевой, исполнявшим роли двух старых людей, вместе проживших уже лет пятьдесят.

— На них иногда и внимания не обращают, старики. И в самом деле, старики, но когда они остаются вдвоем — забудьте про их возраст, он не имеет власти над этими отношениями…

На репетициях Лобанов неохотно прибегал к показу. Это было лишь крайней мерой, когда остальные возможности казались ему исчерпанными. Он смотрел неудовлетворявший его кусок, растолковывал снова, опять смотрел… и выходил на сцену. Мы же все обожали его режиссерские показы. Они шли обычно без слов, были мимическими, пластическими — невероятными: немолодой, грузный Лобанов волшебно превращался вдруг то в юную очаровательную женщину, то в веселого паренька… Но если и после этого актер не схватывал того, что от него хотел Андрей Михайлович, то к этому месту он больше не возвращался. Ужасно обидно становилось от сознания, что интереснейшая деталь, прекрасная подробность, яркая краска никогда не войдут в спектакль.

Но при этом у Лобанова было, как у режиссера, чрезвычайно завидное качество — он никогда не мешал, не навязывал своего, если видел, что актер идет собственным путем и то, что он приносит {289} на сцену, — интересно. Андрей Михайлович тут же подхватывал его инициативу, развивал, углублял. И большинство актерских достижений в Театре имени Ермоловой вырастали из полного использования индивидуальности актера, направляемой мудрой рукой Лобанова. Поэтому, несмотря на силу воздействия его таланта, на сцене не ходили одни Лобановы, только Лобановы. Режиссер «умирал в актере». Неискушенный зритель и не подозревал об этом, восхищаясь актером, ему аплодируя.

Выше я говорил о необыкновенной жизненности, достоверности спектаклей Лобанова. Но боюсь быть неправильно понятым. В спектаклях Андрея Михайловича, если можно так выразиться, эффект узнаваемости возникал не как следствие копирования жизни, а ее театрального преображения. Как достигал этого Лобанов в «Старых друзьях», «Спутниках», «Людях с чистой совестью», не берусь судить. Даже на репетициях я не замечал порой, как факт жизни становился фактом искусства. Определить театральность этих спектаклей Лобанова, по-моему, так же трудно, как знаменитой чеховианы Художественного театра. Решить эту сложную задачу я предоставляю историкам театра, критикам. А сам приведу лишь несколько примеров из других спектаклей, где лобановская режиссура раскрывается иными гранями.

В спектакле «Благочестивая Марта», который ставил А. А. Гончаров, я играл друга и наперсника главного героя пьесы Тирсо де Молина дона Филипе — Пастрану. У моего героя была одна сольная сцена, во время которой он произносит длинный монолог, находясь один на сцене. На сдаче спектакля главному режиссеру театра А. М. Лобанову я старался изо всех сил, трудился в поте лица. Но когда сцена закончилась, Андрей Михайлович из зала вдруг спросил:

— Сколько тебе лет, Юра?

— Двадцать восемь.

— Давыдов в двадцать восемь лет сумел бы поставить точку в сцене и наверняка ушел бы под аплодисменты.

Я не знал, как это сделать. Андрей Михайлович мне показал… И действительно, как бы ни шел спектакль «Благочестивая Марта», в этом месте всегда раздавались аплодисменты.

Было поразительно в таком человеке, как Лобанов, его профессиональное знание зрительного зала, законов его восприятия, с которыми Андрей Михайлович считался. И если он предлагал какие-то акценты, «ставил точки», то в предсказанной им реакции зала можно было не сомневаться.

Когда в 1958 году Лобанов возобновил спектакль «Достигаев и другие» Горького, он поручил мне роль попа Иосифа. Помню репетицию сцены из первого акта. Андрей Михайлович фантазировал:

— У Иосифа вокруг шеи болтается цепочка. На ней — железная кружка. В эту кружку попик из Комаровой слободы собирает деньги у прихожан на нужды церкви; народу в церкви сейчас мало, кружка почти пуста, — и Лобанов предложил, чтобы в {290} момент, когда Троекуров угощает попа Иосифа коньяком, тот вытряхивал бы деньги из кружки, а затем ее же подставлял.

Лобанов предсказал аплодисменты в этот момент. Яркая театральная деталь, сознательно рассчитанная на смех зрителя, почти балаганная, корнями уходила в эпоху, в быт, в характер моего героя.

Он был очень музыкален и большое внимание уделял работе с композитором, боролся за создание в Театре имени Ермоловой полноценного оркестра, а однажды поставил даже музыкальный спектакль. Речь идет о «Клубе знаменитых капитанов», пьесе В. Крепса и К. Минца. Собственно говоря, мы готовили этот спектакль для Зала Чайковского, а потом перенесли его в театр. Лобанов в неожиданном для себя жанре работал легко, весело, с удовольствием, необычайно изобретательно. В спектакле были музыкальные номера, пелись куплеты.

У Лобанова были свои пристрастия, свои авторы, но в театре он любил «все жанры, кроме скучного».

Как-то я, набравшись смелости, подошел к нему с просьбой поставить «Клопа», уж очень мне тогда хотелось сыграть Присыпкина. Лобанов не высмеял меня, как могли бы предположить некоторые, ему не показалось это странным. «Хорошо бы, — сказал он, — но не так, как у Мейерхольда, и не сейчас. Подумаем об этом позже… Непременно».

Лобанов не ставил ни Маяковского, ни Сухово-Кобылина, ни Салтыкова-Щедрина. Но, называя этих авторов, я отнюдь не утверждаю, что знал намерения Лобанова, которые ему не удалось осуществить. Может быть, и Маяковский показался ему лишь на секунду, и он вовсе не собирался его ставить. Но мне ясно одно — Лобанову не удалось осуществить многого не только потому, что он прожил так обидно мало, но и потому, что в Театре Ермоловой в последние годы его работы была очень сложная обстановка. Не хочу никого обвинять в этом, упрекаю лишь себя, что не нашел в себе мужества во всеуслышание сказать о нерасчетливом, небережном отношении к таланту.

## В. С. Якут[[155]](#endnote-89)

Когда Николай Павлович Хмелев объявил, что на постановку пьесы Дж. Пристли «Время и семья Конвей» приглашен один из самых талантливых и близких театру режиссеров — А. М. Лобанов, то это прозвучало для нас и неожиданно и странно. Лобанова мы знали, как бунтаря, ниспровергателя, и мысль о близости его нашей школе не приходила в голову.

Теперь, когда прошло столько времени, с горечью понимаешь, как часто самоуверенность молодости не дает возможности понять и оценить то или иное явление в искусстве. Широта и непредвзятость художественного мышления Хмелева позволили ему глубоко осознать суть режиссерского дара Лобанова. Мы к этому {291} не были готовы. Но авторитет Николая Павловича был так велик, что его заявление приняли молча.

Естественно, мы все волновались перед встречей с Лобановым. Как он работает? Какие требования предъявляет к актерам? Каким видит будущий спектакль?

Настал день первой репетиции: читка пьесы и несколько замечаний Лобанова.

Тогда еще в моде была так называемая режиссерская экспликация. Но Андрей Михайлович предупредил нас, что никакой экспликации он делать не собирается, и с присущим ему юмором сказал, что ничего вредней для будущего спектакля нет, так как актеры предстают перед зрителем лишь прилежными исполнителями замысла режиссера, зачастую насилуя свою природу, свои возможности, и в лучшем случае зритель, уходя, скажет: «Хорошая экспликация, интересный режиссерский замысел».

В этих словах Андрея Михайловича мы с удовлетворением усмотрели тайный протест против режиссерского своеволия в театре, дорогое для нас убеждение, что режиссер должен раствориться в актере. Мы преисполнились благодарности к «иноверцу».

Однако следующие слова Лобанова буквально ошеломили: Работая с Н. П. Хмелевым и М. О. Кнебель, мы готовили спектакль по два‑три года, нас внимательно, строго и любовно воспитывали, наставляли, а Андрей Михайлович сказал, что репетировать мы будем очень недолго.

Каким-то необыкновенным образом он заставлял нас все внутренние проблемы роли решать самим, и, приходя на репетицию, мы выставляли на его суд все, что наработали. Нас волновало, что Андрей Михайлович мог по нескольку дней вообще не делать никаких замечаний, но если уж он вмешивался, то это так преображало суть роли, что приходилось переосмысливать едва ли не все сначала. Острота режиссерского мышления Лобанова, стремление к сгущению обстоятельств пьесы, отсутствие беллетристичности в его видении спектакля подкупали и радовали нас, вызывая невольные сопоставления с Хмелевым, особенно с Хмелевым-актером.

Главные усилия в работе над пьесой Пристли были затрачены на первый акт — день рождения Кей. Если нам не удастся создать особой атмосферы трогательно-нежных семейных отношений, счастливого веселья, веры в жизнь, то, считал Лобанов, не получится спектакля.

От нас он настойчиво добивался психофизического ощущения погруженности в этот домашний уют, тихую радость встреч, возвышенную духовную близость, в согревающее весь дом человеческое тепло.

Действие второго акта происходит в тот же день, девятнадцать лет спустя. Жизнь героев резко изменилась, изменились они сами, иным стало их отношение к жизни. Юная Керол умерла. Но ваза, которую она подарила когда-то Кей, своей сестре, по-прежнему стоит на столе… Мы все обращались с этой вазой бережно и любовно, {292} как с чем-то одушевленным, она была нам дорога, как примета былого, как нечто связанное с ушедшей от нас Керол.

— Что вы все таскаете эту вазу? — вдруг возмутился на одной из репетиций Лобанов. — Что вы все чуть ли не плачете над ней?!

Мы остолбенели.

— Это же память о нашей любимой сестре. Мы хотим подчеркнуть, как жестока жизнь.

— Если вы помните Керол и все еще любите ее, то жизнь не столько жестока, сколько добра и человечна. Вы знаете, во что превратилась эта ваза за девятнадцать лет? В плевательницу! Мимо нее все проходят и бросают туда окурки… Забыта Керол, забыт ее подарок… Вот это страшно…

Нам стало не по себе от правды жизни, на которую натолкнул нас режиссер. Мы все играли милую, сентиментальную историю, а Лобанов показал — вот она, жизнь, суровая, безжалостная, а не приторно-сладенькое, книжное представление о ней. И когда мы стали фантазировать и действовать по подсказанной нам режиссером логике, то открыли в пьесе много по-настоящему трагического.

Лобанов превратил мелодраму в трагедию именно тем, что убрал наши «трагические» интонации, а трагедия сама прорывалась на поверхность. Он решал второй акт жестоко, беспощадно и неожиданно сатирично. Истинно трагическим Андрей Михайлович считал третий акт, возвращающий нас в прозрачно веселую атмосферу первого акта, с той существенной разницей, что уже известна была дальнейшая судьба действующих лиц.

Нам трудно было заново входить в первоначальные образы наших героев, только что раскрыв их опустошенность и цинизм. Андрей Михайлович попросил поставить за кулисами старый уютный диван, чтобы, сидя на нем и непринужденно болтая, мы вновь обретали чувство покоя, устойчивости, сопричастности друг другу.

Через несколько месяцев после начала работы специально для Хмелева был устроен прогон спектакля.

— У меня нет замечаний. Это прекрасно, — сказал Николай Павлович.

Мне трудно определить, какие нити накрепко связали этот спектакль, то мягкий и чуть насмешливый, то безжалостно-резкий, посвященный истории английской семьи между двумя мировыми войнами, с москвичами сорокового года. Лобанов никогда не говорил об этом на репетициях. Но связь эта обнаружилась сразу, как только в зал Театра имени Ермоловой пришел зритель. Думаю, она объяснялась тем, что в рассказе о семье Конвей жило предчувствие какой-то новой грозы, в нем отсутствовал покой.

Как только завершилась работа над этим спектаклем, Андрей Михайлович приступил к постановке пьесы Ю. П. Германа «Хирург Пирогов». Я получил роль Пирогова. Однажды на репетиции Лобанов сказал мне:

— Ваш герой — хирург. И я буду задавать вам конкретные вопросы. В тексте пьесы ответов нет, но вы должны их знать…

{293} В поисках этих «знаний» я добился разрешения присутствовать на операции Николая Ниловича Бурденко, явился в его институт, надел белый халат, вошел в операционную, встал невдалеке от стола и вскоре… потерял сознание. Я не упомянул бы об этом курьезе, если бы он не свидетельствовал, с какой серьезностью мы относились к словам Андрея Михайловича. Вряд ли Лобанов полагал, что я должен на время приобщиться к повседневной жизни больницы и присутствовать на операциях. Сам он, насколько мне известно, вообще не любил никуда ходить, встречаться с незнакомыми людьми. А между тем все подробности, все оттенки жизни запечатлевались в его сознании.

О необычайной наблюдательности Лобанова, думаю, будут писать все, кто с ним работал, кто его знал. Я же упомянул об этом в рассказе о работе над исторической пьесой для того, чтобы подчеркнуть: лобановская восприимчивость к знаниям, почерпнутым уже не в жизни, а из книг, картин, истории мировой культуры, была столь же конкретна и, если так можно выразиться, чувственно осязаема. Заметив на репетиции, что актер не ощущает атмосферы эпохи, атмосферы предлагаемых обстоятельств, он помогал погрузиться в них, подсказывал приметы времени.

После войны Лобанов восстанавливал «Мачеху» О. Бальзака[[156]](#endnote-90). Я играл в этом спектакле роль генерала де Граншана. Однажды он сказал мне на репетиции:

— Вы говорите так, будто в комнате горит электричество. Вам необходимо почувствовать разницу между электрическим освещением и тогдашним — от свечей. Почувствовать, как говорили, как вели себя в гостиных, как тихо потрескивали свечи в роскошных подсвечниках, как горел камин. В вашем актерском самочувствии сразу появится другой оттенок…

«Хирург Пирогов» выпускался уже в первые дни войны. Вскоре Театр имени Ермоловой уехал в Махачкалу. Андрей Михайлович остался в Москве.

После возвращения театра из эвакуации Лобанов был представлен труппе как заместитель художественного руководителя театра. Николай Павлович Хмелев, ставший во главе МХАТ, не мог уделять нам много времени, основная работа пала на плечи Лобанова.

Едва придя в театр, Андрей Михайлович с настойчивостью, вообще не свойственной ему ни в чем, кроме непосредственной режиссерской работы, начал истреблять то, что он считал рудиментами нашего студийного прошлого, взяв курс на профессионализацию театра.

Я уже говорил о том, что он резко сократил сроки работы над спектаклем, он перестал нас учить и опекать на каждом шагу.

Помню его слова:

— Ну что мы будем сидеть за столом! Какая вот у вас первая фраза? «Здравствуйте»?.. Вы знаете, что вы входите в первый раз в эту квартиру. Ну так встаньте и скажите это. Для чего нужно тратить время за столом, когда это так легко сделать?

{294} — Ну что вы боитесь? У вас такие учителя, как Хмелев и Кнебель. Боитесь, что не по правде начнете жить? Я остановлю, поправлю, подскажу. Чтобы хорошо сыграть впоследствии, — заметил он, улыбаясь, — можно и наиграть, это уйдет потом. А останется стремление, порыв к тому, что вы хотите сделать.

Он казался порой антипедагогичным, а на самом деле для нас, воспитанных в строгой схиме, это был подлинно педагогический ход.

Если актер приходил на репетицию не подготовленным, если говорил, что еще не приблизился к образу, не ощутил его, то, в отличие от Хмелева, терпеливо предоставлявшего актеру возможность самому додумать, самому поискать в пределах предложенного режиссером, Лобанов возражал:

— Вы не поработали, не подумали перед репетицией, что же мы все будем терять на это время. Я могу предложить вам готовое решение, созданное без вашего внутреннего участия…

Иногда он бывал даже резок в своем стремлении вывести актера из запоздалой инфантильности, разбудить его фантазию, заставить проявить инициативу и самостоятельность.

Работая с актерами, он досконально знал их возможности, и все его предложения, подсказки, пристройки к роли исходили из творческой природы данного актера. Он никогда не снимал актеров с ролей и не делал никаких замен. Он говорил:

— Распределяя роли, я беру на себя ответственность за каждого участника и в равной степени вместе с ним отвечаю за будущий спектакль.

Поэтому распределение ролей было для него не менее существенно, чем выбор пьесы. Прежде чем объявить распределение, он делал десятки вариантов, пока не приходил к единственному решению. Придя к нему, он был тверд, и переубедить его было невозможно.

В спектакле «Бешеные деньги» я, тогда еще совсем молодой актер, играл старика Кучумова. На репетициях Лобанов всем делал замечания, а мне не говорил ни слова. Меня это начало беспокоить, и однажды после репетиции я подошел к нему.

— Все нормально, — сказал мне Андрей Михайлович и добавил: — Я не знаю, что вам сказать.

Надо признаться, что такой ответ меня больше взволновал, чем успокоил, но делать было нечего…

Через несколько дней после нашего разговора Лобанов вдруг остановил репетицию.

— Я понял, что вам надо, — обратился он ко мне. — Где, по-вашему, живет Кучумов? Где он гуляет?

Я ответил:

— Разумеется, живет в Москве, гуляет в Петровском парке.

— Нет, нет, — прервал меня Лобанов, — это и есть наша с вами общая ошибка. Ничего подобного! Кучумов уверен, что он до сих пор богат, живет он совсем не в Москве, а где-то в Италии, на лагунах, и Лидия в его воображении вовсе не Лидия Чебоксарова, {295} а некая синьорита, для которой он когда-то заказывал гондолы и декламировал стихи под гитару.

И вдруг мне стало очень легко, я зажил на сцене свободно и уверенно, хотя до премьеры оставалось дня два. Почему? Я раньше строил образ, исходя, так сказать, из элементарной логики — логики достоверности. И все время наталкивался на препятствия.

Все поведение Кучумова с точки зрения нормального человека абсурдно. Но, с другой стороны, строить всю линию поведения на разоблачении лживости Кучумова мелко и неинтересно. Стоит ли затрачивать много усилий для того, чтобы просто показать человека, который все время врет. Теперь же благодаря подсказке Лобанова он становился для меня другим. Кучумов вовсе не врет, он просто живет в другом измерении, живет в своем, особом мире и свято верит в существование этого мира, не понимая, что он, увы, уже ирреален. Таким образом, мне не были страшны никакие преувеличения в моем герое, потому что он вписался в созданную Лобановым картину безумного, безумного мира «бешеных денег».

Что сделал Лобанов? Он ничего не изменил в рисунке роли, но он изменил мое внутреннее видение, и это не только укрупнило образ, но и заставило меня существовать на сцене по совершенно иным внутренним законам, хотя мизансцены, да и общее направление образа остались прежними.

Лобанов, кстати, никогда не придавал решающего значения чисто внешнему рисунку роли. Он говорил нам:

— Я могу предложить вам десятки вариантов. Вы можете ходить по комнате, можете лежать, пить чай, пить коньяк, а суть сцены от этого не изменится.

Лобанов всегда оставлял за актером право на импровизацию, но только при условии четко понятой художественной идеи роли и спектакля в целом. Существуют главные опорные пункты, о которых всегда необходимо помнить актеру.

Когда мы репетировали спектакль «Старые друзья», в котором я играл роль Шуры Зайцева, Лобанов спросил меня, о какой профессии мечтает мой герой. Я отвечал тогда:

— По-моему, он ни о какой профессии не мечтает, а мечтает быть просто хорошим человеком, любить Тоню и приносить добро людям.

— Ну что ж, — ответил Лобанов, — это тоже своего рода профессия — просто хороший, добрый человек. Именно это и помните все время про своего героя, а мизансцены я вам подскажу, это не главное.

Главное для моего Шуры, по мнению Лобанова, это любовь к Тоне. Даже если она выйдет замуж за другого, его любовь к ней не умрет, он все равно будет рядом и будет помогать ей в трудную минуту. Именно это чувство, это состояние души моего героя Лобанов считал, так сказать, конечной целью моей работы.

В тех же «Старых друзьях» у Шуры Зайцева был друг Володя, очень интересный парень, на которого засматривались девочки в школе. Он тоже был влюблен в Тоню. Спектакль начинался {296} с того, что Шура и Володя, пришедшие к Тоне на день рождения, говорят о своей любви к ней. Мы изо всех сил играли влюбленных ребят, играли, вероятно, прямолинейно и довольно примитивно. Лобанов долго терпел наше «творчество» и не делал нам никаких замечаний. Довольные этим, мы старались играть наш кусок как можно «лучше». Но однажды Лобанов не выдержал:

— Что это такое? Что вы играете? — резко спросил он.

Мы, опешив, начали довольно сбивчиво объяснять, что играем влюбленных друзей-соперников.

— Ничего подобного играть не следует, — перебил нас Андрей Михайлович. — Они еще мальчики и стесняются открыто говорить про любовь. Надо сделать так: войдите и сразу выньте портсигары, закурите. Курите с ожесточением, они ведь считают себя настоящими мужчинами, хотя на самом деле открыто закурили в первый раз. Поэтому наслаждайтесь самим процессом курения. А потом начинайте говорить о любви, но не возвышенно, не робко, а как «настоящие мужчины» — уверенно и небрежно.

Именно потому, что Лобанов нашел форму, скрывающую влюбленность, любовь наших героев зазвучала по-настоящему, всерьез. Мы скрывали ее, стесняясь признаться в ней не только друг другу, но и самим себе, мы хулиганили, бравировали своей взрослостью, курили, хвастливо разглагольствовали про любовь, но главное внутреннее содержание каждого из нас звучало явственно — искренняя мальчишеская, неопытная любовь к девочке по имени Антон.

И добился этого Лобанов очень простым путем — он построил нашу сцену по логике жизни, а не по логике привычного, штампованного театрального выражения.

Глубина подтекста, глубина внутреннего видения у актера, по мнению Лобанова, не должна меняться в зависимости от того, играет он трагедию или комедию, но, конечно, форма выражения обязательно должна быть разной. Лобанов вообще очень тонко чувствовал жанр спектакля, но никогда не выражал его прямолинейно и однопланово. Он считал самым современным жанром жанр трагикомедии, часто приводил нам в пример Чарли Чаплина как образец трагикомического актера. Он говорил, что Чаплин в самых комических, невероятных ситуациях привлекает именно драматической стороной своего искусства.

Когда в нашем театре ставилось «Укрощение укротителя» Флетчера, Лобанов говорил мне, исполнителю роли Роуланда, что чувство ревности у моего героя не менее сильно, чем у Отелло, но форма, способ сценического выражения этого чувства — иные. Чувства моего героя выражались по-детски преувеличенно, и именно эта преувеличенность рождала необходимый комический эффект. Однако Лобанову этого было недостаточно.

— Вы ее (героиню) любите, — говорил он, — не по Флетчеру. Вы ее «средне» любите.

Вот от этого «средне» (то есть от чувства «вообще», чувства, выраженного вполсилы) он и стремился меня увести. Он не любил {297} в искусстве получувств, доводил все до логического предела — не тепло, а жарко, дышать невозможно, как жарко; не просто люблю, а жить не могу без этой женщины, и т. д., и т. п. И, репетируя Флетчера, он предлагал мне неожиданные сценические приспособления, помогавшие полнее выразить чувства, охватившие героя, сохраняя при этом комедийную форму всего спектакля.

Так, в первом акте в сцене объяснения Роуланда с возлюбленной Ливией Лобанов предложил мне держать за уздечку лошадь, которая будто бы находилась за кулисами. Роуланд после бешеной скачки, он торопился к любимой; он обижен на весь мир, и прежде всего на Ливию (которая, с его точки зрения, недостаточно сильно его любит), и потому являет собой зрелище довольно забавное. А тут еще лошадь, которая в самые неподходящие моменты дергает злополучного влюбленного, мешая любовному объяснению.

В финале же, когда Роуланд узнает, что вместо отречения от Ливии он подписал брачный контракт, Лобанов предложил мне просто хлопнуться от счастья без чувств. И не по-театральному, осторожненько, а плашмя, на спину, как столб, что, конечно же, потребовало от меня серьезной, почти акробатической подготовки.

В спектакле «Пушкин», который ставил другой режиссер, В. Г. Комиссаржевский, Андрей Михайлович сделал одну только сцену — «У Дюме».

Однажды в расписании репетиций мы увидели объявление: «Вызываются все участники сцены “У Дюме”. Репетирует Лобанов». Это было через шесть-семь месяцев работы, но замечания, которые он делал актерам, занятым в сцене, и мне, игравшему Пушкина, имели огромное значение для всего спектакля. Он говорил мне, что для характера Пушкина особенно важны неожиданные переходы из одного состояния в другое без какой бы то ни было внутренней перестройки. Вот он в прекрасном настроении, весел и остроумен, но через секунду настроение неожиданно портится, его охватывает тоска. И Лобанов был прав. Конечно, именно эта особенность характера Пушкина и помогла мне в решении этого образа.

Сцена «У Дюме» — одна из самых трагических в спектакле, однако на репетиции Лобанов предложил мне подумать не о трагизме положения моего героя, а о его сильно развитом чувстве юмора.

— Когда вам станет очень плохо, — говорил он, — находите в себе силы, чтобы развеселить окружающих.

Часто останавливая репетицию, Андрей Михайлович предлагал мне:

— А ну‑ка, выкиньте что-нибудь.

Стоило мне увлечься «переживаниями», как я снова слышал лобановский голос: «Хватит», и начинались поиски моментов озорства, шутливости.

— Моментов милого хулиганства и задора должно быть больше всего, а трагедию сокращайте, — не уставал повторять Андрей {298} Михайлович. — Пусть будет две, три секунды трагедии, и достаточно.

И действительно, трагедия, не выявленная в каждой секунде сценической жизни, ставшая вторым, скрываемым планом, звучала гораздо сильнее, нежели выраженная открыто, впрямую.

Навсегда запомнился мне предложенный Андреем Михайловичем финал сцены «У Дюме» — ссора с Жуковским, когда тот был доведен почти до истерики невозможностью сладить с Пушкиным, потом их примирение.

Лобанов сказал:

— Чем будет примирение нежней, тем лучше. Если хотите, сползите на пол, положите голову Жуковскому на колени, но когда Василий Андреевич предлагает тост за царя, Пушкин выплескивает налитый бокал на пол…

Для меня трехдневные репетиции Лобанова явились важнейшим этапом в работе над главной ролью моей жизни.

Как-то раз перед репетицией он собрал всех участников спектакля и сказал:

— В театре намечается тенденция дурного обращения со словом, слово становится непонятным зрителю, а это мешает главному в искусстве — выявлению идеи, чувства, характера… Прошу серьезно обратить на это внимание, актеры стали обманывать зрителя, делать вид, что с ними что-то происходит, скрывая внутреннюю пустоту за эдаким бормотанием, которое стало входить в моду.

Ощущение зрительного зала было у Лобанова поразительным. Еще в самом начале репетиций, когда только начинался разбор будущего спектакля, Андрей Михайлович точно чувствовал настроение зрителя каждой сцены. В этом отношении он был провидцем. Обращаясь к актеру, Лобанов иногда говорил:

— Не надо упиваться этим монологом, он должен быть у вас совершенно проходным. Зрителю это будет неинтересно, он начнет кашлять. А вот эту фразу произносите с аппетитом, после нее обязательно будет смех.

— Но, Андрей Михайлович, — возражал актер, — в этой фразе нет ничего смешного…

— Это вам так кажется, а ему, зрителю, будет смешно.

И не было случая, чтобы Лобанов ошибся.

Невзирая на, казалось бы, пренебрежительное отношение к мизансценическому рисунку, лобановские постановки очаровывали своей пластической отточенностью.

Они поражали строгой соразмерностью частей: чувствительность артистически снималась чуть ли не ерничеством, а затем следовала драматическая сцена. Он был современным художником по самой своей сути, хотя никогда ничего не сделал в угоду моде. Лобанов говорил:

— Новое нужно давать только через новое содержание. Форма выражения придет сама. Ее не нужно торопить, а тем более замысливать заранее.

{299} Вопрос преемственности был для него основным в искусстве. Он всегда верил, что только старые дороги ведут к новым материкам. Нам Андрей Михайлович советовал:

— Поверяйте себя старыми картинами, музыкой, литературой, всем тем, что создало прекрасное искусство.

Несмотря на высокие требования, которые Лобанов предъявлял к актерам, работать с ним было легко.

Некоторые из нас побаивались его метких и чрезвычайно остроумных замечаний, но его шутки никогда не были обидными, оскорбительными. Он никогда не кричал на репетициях, ни разу не повысил голоса. Когда ему что-то сильно не нравилось, становился еще более тихим.

Лобанов вообще был на редкость скромным человеком, не любил о себе напоминать, никогда ничего не просил для себя. Многим тогда он казался человеком «не от мира сего». Не любил ездить с театром на гастроли, не ходил на различные заседания. С людьми, которые ему не нравились, мог работать, но не общаться. У него было мало друзей, он любил одиночество.

Когда в его квартире на улице Немировича-Данченко собирались гости (их всегда было не больше четырех-пяти человек), то обязательно зажигались свечи, красиво сервировался стол, подавалась вкусная еда. Мы уходили от него в отличном настроении, очарованные обаянием значительной личности.

Лобанов чрезвычайно обогатил наш театр. Его уход был для Театра Ермоловой катастрофой, настоящей трагедией.

## И. И. Соловьев[[157]](#endnote-91)

Когда мне кто-нибудь говорит: «Лобанов работал “так-то”» или «Лобанов говорил “то-то”», или делал «то-то»… мне всегда хочется спросить: «Вы какого Лобанова имеете в виду?»

Думаю, что мы делаем ошибку, когда пытаемся однозначно представить себе режиссера Лобанова, поставившего за свою жизнь некое количество спектаклей. Разумеется, каждый крупный художник на протяжении своей жизни и в зависимости от ее крутых поворотов как-то меняется, и это так или иначе отражается на его творчестве, что затем и дает основание биографам и критикам разбивать его жизнь на периоды или этапы. Но, думается мне, у Андрея Михайловича эти этапы столь резко разграничены, так различны, что было бы неправильным, говоря о Лобанове, обойти эту особенность его творчества.

Возможно, это грубое и примитивное деление, но мне кажется, что до войны — это один Лобанов, с войны по конец 40‑х годов — другой и с начала 50‑х годов и дальше — третий.

Впервые я увидел Андрея Михайловича Лобанова, когда на Пушкинской улице в доме № 26 (где прежде играл свои спектакли Театр-студия под руководством Рубена Симонова) встречал Новый, 1938 год наш только что образовавшийся театр.

{300} Два разных коллектива — Театр-студия под руководством Н. П. Хмелева и Театр-студия имени великой русской актрисы М. Н. Ермоловой, отбросив приставку «студия», слились в единый организм под общим названием — Театр имени М. Н. Ермоловой.

Художественным руководителем нового театра был назначен еще молодой человек тридцати шести лет, но уже увенчанный международными лаврами, народный артист СССР Николай Павлович Хмелев.

Было празднично, было весело, интересно и все необычайно ново. Ново было помещение, новы были друг другу люди и само качество коллектива. Пахло елкой, свечами, счастьем и надеждами на будущее. Столы были накрыты в синем фойе с белыми колоннами. Со стен светили золотые бра, сияли хрустальные люстры. Словом, зал старинного барского особняка был в полном блеске.

И вот уже после встречи Нового года, после двенадцати часов, после многочисленных тостов и добрых пожеланий, за столом рядом с Хмелевым появился гость. Это был крупный, полный, немного усталый человек. Он сидел, откинувшись на спинку кресла, ел без аппетита, вяло потягивал вино и вглядывался во всю нашу компанию, казалось, ленивыми прищуренными глазами, будто чему-то усмехаясь. Коля Филиппов, сидевший рядом со мной, тут же сообщил, что это Лобанов.

После этого он появился в нашем театре осенью 1939 года, когда была принята к постановке пьеса Пристли «Время и семья Конвей».

К этому времени Театр имени М. Н. Ермоловой представлял собой уже более или менее единый коллектив. Процесс «слияния» прошел довольно благополучно. К нам тогда пришло много новых актеров: Л. П. Галлис от Мейерхольда, Д. П. Фивейский, В. В. Полонская из Театра имени Моссовета и ряд других из разных театров. Разумеется, в коллективе возникла некая разношерстность в смысле школы, метода работы, уровня культуры и т. д., но процесс по приведению всех новых сил к единому творческому знаменателю у нас прошел довольно быстро. (В скобках замечу, что в те времена было модно сливать театры. Тогда слили Реалистический театр с Камерным театром. Но это слияние быстро распалось. Был такой театр — МРХТ — Московский рабочий художественный театр. Его слили с Московским драматическим под руководством Ф. Н. Каверина. И здесь была тоже неудача — театр вскоре прекратил свое существование. Тогда даже острили, что скоро сольют крематорий с Планетарием. А наше слияние дало хорошие результаты.)

В течение 1937 – 1939 годов был выпущен ряд спектаклей: «Нахлебник» Тургенева, «Шторм» Билль-Белоцерковского, «Дети солнца» Горького, «Как вам это понравится» Шекспира. Поэтому, когда Хмелев пригласил Лобанова на постановку пьесы «Время и семья Конвей», театр уже был достаточно аккредитован в семье своих московских собратьев, и новый режиссер шел не в сомнительный {301} гибрид, к тому же в зачаточном состоянии, а в коллектив, хотя и молодой, но уже определившийся.

Лобанов появился в театре без особого представления, он просто пришел с пьесой в руке, положил ее на стол и сказал: «Давайте почитаем». Первый акт читал я. Дальше Лобанов сам стал читать пьесу. Как я понял, его не очень устроило мое чтение. Я читал, правда, без всякой подготовки, не зная пьесы, но, как мне казалось, читал я ее с ощущением чеховского драматизма, второго плана, легкой грусти, чеховских полутонов. Думается, что именно это и не устроило тогда Лобанова. И когда начал читать он, я сразу почувствовал ту разницу, которая существовала между моими представлениями о пьесе и его видением будущего спектакля.

Второй акт пьесы «Время и семья Конвей», как известно, трагический. Разваливается дружная, веселая и добрая семья. Любовь перерождается в ненависть, дружба во вражду. Светлые надежды не оправдались, мечты рухнули. Но как ни странно, Лобанов насмешливо, иронически воспринимал события, происходящие в пьесе. И сразу стало ясно, что мы столкнулись с очень своеобразным, неожиданным для нас режиссером, достаточно опытным и умелым, имеющим свое отношение к миру.

Начались репетиции. Работа шла чрезвычайно увлекательно и интересно, хотя нам, воспитанникам Хмелева, не сразу удалось найти общий язык с Лобановым. В спектакле были заняты Н. В. Тополева, Э. С. Кириллова, В. В. Полонская, О. В. Николаева, Е. П. Кононенко, Л. П. Галлис, В. С. Якут, Д. П. Фивейский и я. Все мы, за малым исключением, были дружно преданы тому, что посеял в нас и чему учил нас Хмелев.

Надо сказать, что в хмелевской части коллектива явственно ощущалась тяга к трагедийности. Первое, что нам хотелось вытащить на свет как предмет разговора со зрителем, — это трагизм бытия.

Мы искали драматическое везде — в конфликтах, в судьбах людей, в атмосфере пьесы. В драматическом театре мы осуществляли драматическое. Наши души были повернуты в сторону горя, в сторону беды, в сторону трудностей и страданий. Все наши педагоги — Е. С. Телешева, М. О. Кнебель, Г. А. Герасимов и другие — во главе с Хмелевым отдавали должное юмору, положительным эмоциям, радости и смеху, но настроены мы были на драматический лад. Начиная репетиции, мы старались быть предельно серьезными. И кто знает, может быть, тут мы хватали лишку, может быть, в этом тогда и был тот крен, который заметил Лобанов и который он сознательно начал выравнивать?

Похоже было, что он пришел, посмотрел на нас и сказал: «Э нет! Давайте-ка посмеемся!»

Принять это предложение нам, максималистам драмы, в ту пору значило предать все, что выращивал в нас Хмелев. Мы недоумевали. Как же так? Как может такой талантливый режиссер призывать нас к смеху? Как можно смеяться в такой серьезной, такой тонкой, психологической пьесе, как можно смеяться над {302} тем, что разрушается семья, уничтожается любовь и порождается ненависть, как можно смеяться, если недавние друзья превращаются в заклятых врагов?

А Лобанов, как бы чуя нашу любовь к «переживаниям», предлагал нам иной путь, другой взгляд на вещи и неуклонно подводил к мысли, что в каждом событии есть и смешное, есть и комическое и от этого драматизм отнюдь не становится менее драматичным. Лобанов заставил нас поверить, что на людские судьбы нужно взглянуть с некой долей иронии и благодаря этому может открыться еще больший их драматизм. Звучит неправдоподобно, но он заразил нас этим своим отношением. Хотели мы этого или не хотели, но Лобанов повел нас за собой, и мы с большим интересом пошли за ним.

Спектакль вышел в 1940 году. Выпускали его уже в новом помещении, там, где мы играем теперь. А. М. Тышлер сделал великолепные декорации. На общественный просмотр съехалась вся театральная элита тогдашней Москвы. Успех был несомненным, полным и большим.

И думается мне, что успех этого спектакля правомерно отнести на счет лобановской иронии, плодотворного скепсиса, юмора, которым он был наполнен и который слился с психологической глубиной, с драматизмом и даже трагической хмелевской нотой. Но большой успех в пьесе Пристли не помешал нашему театру и Лобанову вскоре выпустить вполне неудачный и не получившийся спектакль — «Хирург Пирогов» (по пьесе Ю. П. Германа).

В «Хирурге Пирогове» я имел счастье (или несчастье) играть адмирала Нахимова — в пьесе были две сцены с его участием. Нахимов для меня был легендарной личностью. Кроме того, началась война, и образ Нахимова приобретал особый смысл. Несмотря на слабый драматургический материал, я ощущал, что тут можно было бы подналечь и прийти к каким-то небанальным, достойным результатам. Однако я с удивлением и с печалью отмечал, как Лобанов направлял меня по более облегченной, более короткой, но не самой бескомпромиссной дороге.

Здесь как раз и сказалась разность режиссерских подходов. Хмелев приучал нас с одинаковой отдачей работать над любым материалом. Он считал, что всякой работе надо отдаваться целиком, и сам работал одинаково серьезно и над какой-нибудь весьма посредственной пьесой и над такими произведениями, как «Дети солнца» Горького, «Как вам это понравится» Шекспира.

А Лобанов имел другую точку зрения. Он относился к разным пьесам по-разному. «Вы все время хотите приглашать зрителя на обед — на борщ, на бифштекс с гарниром, на десерт. А эта пьеса не такая. Здесь обеда не приготовишь. Здесь будем звать на чай, на стакан чая», — говорил он позже по поводу одной пустенькой конъюнктурной пьески. Он как бы определял цену драматургическому материалу и по этой цене совершал затраты. «По овчинке выделка». «Время и семья Конвей» — одна отдача. «Хирург Пирогов» — другая. Может быть, он был и прав, теперь я уверен, что {303} он был прав, но тогда для нас, воспитанников Хмелева, эта лобановская дифференциация звучала резким диссонансом.

Когда в пьесе Пристли «Время и семья Конвей» четыре сестры садились рядышком на диван и на них падал оранжевый свет, звучала еле слышная мелодичная, грустная музыка и сестры мечтали о будущем, то тут с несомненностью возникал тот Лобанов, который умел создавать на сцене прозрачно печальную и вместе с тем поэтически-мечтательную атмосферу, вбирающую в себя и молодость, и надежды, и мечты.

В пьесе «Время и семья Конвей» я играл Робина. Мой герой, только что демобилизовавшись, еще не сняв офицерских погон, еще «с запахом полковой конюшни», как фантазировал Лобанов, примчался домой. Искалась атмосфера, которая передавала бы одновременно еще войну и уже дом, еще офицера-фронтовика — и уже маминого любимца. Это долго не получалось. Вот Робин сидит с матерью, идет теплый, душевный разговор двух сильно соскучившихся друг о друге людей. Мирная домашняя сцена. Не хватало краски войны, недавнего ожесточения, запаха пороха. И Андрей Михайлович такую краску нашел. Мать угощает Робина вином и любимыми сэндвичами. Он все больше чувствует себя в мирной обстановке, дома. Звучит вальс. Робин, откинувшись в удобном кресле, слушает музыку и вдруг, на полуслове, мгновенно засыпает. Мать закрывает дверь, ведущую в зал, где развлекаются гости, гасит верхний свет. Воцаряется покой и тишина. В лунном луче спит Робин. Мать подходит и осторожно вынимает из его руки бокал. Робин клюнул носом и проснулся, как по тревоге. Мать успокаивает его, гладит по голове и сцена продолжает идти дальше, по тексту. Эта великолепная по тонкости, по аромату находка Лобанова придавала немножко сладкой и сентиментальной сцене (чего всю жизнь страшно не любил Лобанов) гораздо более широкий и серьезный смысл.

В каждой мизансцене этого спектакля, в каждом штрихе чувствовалось, что здесь режиссер в своей стихии, что ему здесь удобно и легко.

К тому времени Лобанов поставил много спектаклей с разной степенью успеха, но по-настоящему его, лобановским, материалом, где он раскрывался до предела, были пьесы интеллигентные, тонкие. Такие, как «Время и семья Конвей».

Режиссер острого аналитического ума, режиссер акварельных тонов, передающий жизнь через неуловимые душевные движения, он как бы погружался вместе с актером в среду самых изначальных их зарождений, и его легкий, но одновременно мудрый юмор помогал обнаружить далеко не очевидную лирику и поэтичность.

И сам он был под стать своему искусству — всегда элегантный, всегда остроумный, ладно, со вкусом одетый, немного колючий, с быстрой и легкой реакцией, удачливый и даже, казалось, несколько беззаботный человек. Он очень широко и щедро жил тогда в театре, не был бережливым, бросал зерна: произрастут — {304} прекрасно, нет — ну и ладно! Его не ошеломляли ни успехи, ни неудачи. Мне кажется, в эту пору он как бы утверждал, что в нашем деле нельзя работать со сведенными бровями, с торжественной миной, ощущать себя подвижником, что это подчеркнутое самоотречение убивает существо искусства, что спектакль должен создаваться легко и весело, отважно и азартно.

Таков был первый Лобанов.

Когда же он появился в театре после эвакуации, это был другой Лобанов.

Первое, что бросилось в глаза, когда он пришел к нам на Сретенку, в тогдашний Пушкарев переулок, и где мы встретили его с надеждой на дальнейшую совместную работу, — это перемена, происшедшая в его внешности. Это был худой человек! Пугающе худой! Поэтому, вероятно, он казался значительно выше, чем был на самом деле. У него были глубоко впавшие черные щеки, вдруг показавшаяся мне маленькой с прилипшими волосами голова на длинной жилистой шее. Его костюм — серый, довоенного пошива — висел на нем, как на колу. Но больше всего поразил меня тогда его взгляд. Вместо чуть насмешливых и озорных, в которых искрилась неизменная ирония, на этом новом для нас лице светились полные горечи глаза. Казалось, что те тревоги, которые часто звучали над военной Москвой, однажды вошли в его зрачки и остались там.

И сразу подумалось, что прежнего Лобанова уже нет, что к нам пришел другой человек и режиссер. Его юмор будет другим юмором, его лирика будет другой лирикой, и свету торшеров и музыке придется менять свой колорит, и заинтересует его иное население планеты.

Теперь он вошел в театр как заместитель Хмелева. Николай Павлович в то время был художественным руководителем МХАТ, и поэтому значительная часть работы по руководству нашим театром пала на Лобанова. Вскоре после смерти Хмелева Андрей Михайлович и официально стал художественным руководителем Театра имени Ермоловой.

С 1945 года и приблизительно до 1952 года — это пора, которую можно назвать резким взлетом, крутым подъемом Ермоловского театра. Именно в этот период появляются «Бешеные деньги», «Укрощение укротителя», «Старые друзья», «Далеко от Сталинграда», «Спутники», «Люди с чистой совестью», «Счастье», «Дачники». Эти лобановские спектакли были сделаны на таком уровне, выше которого наш театр не поднимался.

Конечно, не все выпущенные в тот период спектакли были удачными. Были спектакли и проходные. Но успехи в этот период сошлись так густо и плотно, что позволили ермоловцам занять место, которое лестно было бы занять каждому театру.

О театре заговорили зрители, пресса; заговорили о репертуаре, о спектаклях, об отдельных актерах. И во всем этом главная заслуга принадлежала Лобанову. Он был тогда сорокапяти- сорокадевятилетним {305} человеком. Это был расцвет его творческих сил. Он как бы дорвался до настоящей работы после длительной «голодовки» в военной Москве и обрушил весь свой талант, всю творческую тоску, свое репетиционное рабочее «недоедание» на наш театр и с невероятной щедростью стал выпускать спектакль за спектаклем.

«Укрощение укротителя» Флетчера мы начали репетировать в Махачкале в 1942 году, а выпустили в Москве в 1945‑м. За этот период над спектаклем работали десять режиссеров, Лобанов был одиннадцатым. Среди них и знаменитый хореограф К. Я. Голейзовский и режиссеры из числа старших товарищей. Были Н. П. Хмелев и М. О. Кнебель, были наши сверстники: Якут, Комиссаржевский, Аврашов, Новский, Воинов. Андрей Михайлович посмотрел, что мы наработали до него, подумал и сказал, что все это, может быть, и верно, но не выразительно и тускло. «Давайте пробовать, искать» — этой фразой он завершил свои замечания.

Пошла работа. Он подсказывал ошеломлявшие нас мизансцены. Я впервые для себя открыл его неистовую силу, его безудержность. Он словно подстегивал нас. Мне он предложил в одной из сцен (я репетировал роль Петруччо), убегая, целовать ступени, по которым прошла Мария. Первоначально меня это озадачило — такой силы любви я в себе не ощущал. «Попробуйте, попытайтесь», — шутливо, но властно сказал Лобанов.

Сделал так, как он хотел, возникло необходимое чувство. Я перестал бояться его яркой театральности, доверился ему, хотя порой и удивляли некоторые его указания. Но Лобанов мгновенно снимал сомнения, убеждал. С приходом Лобанова, с его необыкновенным умением взять сразу «быка за рога» мы почувствовали темперамент Шекспира и Флетчера, эпоху Возрождения. Через два месяца спектакль был выпущен. Шел он с большим успехом. И с большой радостью был принят и одобрен Хмелевым.

Эта стремительность, с которой Лобанов входил в пьесу, и его творческая страстность сказывались на всех постановках этого периода. Спектакли получались волнующими, дискуссионными и неизменно вызывавшими горячий интерес зрителей.

Ему нравилось содрать с пошляка одежонку и голяком выставить напоказ. Работая над «Бешеными деньгами», он с удовольствием соскабливал с дурных побуждений благопристойную маскировку. У него Телятев с такой ловкостью вырывался из объятий Лидии, стоило той позвать maman, так откровенно излагал ей свои намеренья чисто холостяцким способом попользоваться ее прелестями, что поистине не оставалось никаких иллюзий. Лобановское решение «Бешеных денег» было недвусмысленным. Он, точно на витрине, выставлял Лидию в первом акте; в этом было столько соли и перца, что сразу вводило зрителя в курс того, о чем пойдет речь. В центре террасы, прислонясь к колонне, она долго стояла в роскошном платье. Звучала музыка, шла довольно большая пауза, в течение которой ее рассматривали купцы к {306} приказчики, как бы прицениваясь и прикидывая, за сколько можно ее купить.

Теперь он подходил к решению пьес, как мог подойти только художник, повидавший людей, познавший всю меру их величия, их пороки и слабости. Он не был во время войны на фронте. Он был в тылу. Тыл, как известно, иногда больше, чем фронт, раскрывает истинную цену человека. И Лобанов имел достаточную возможность видеть, как некоторые, казалось бы, порядочные люди в трудные дни военных поражений меняли свое лицо, как они внезапно «проявлялись».

Я должен сделать оговорку, что, разумеется, не располагаю никакими доказательствами. Мне в личном общении Андрей Михайлович ничего не рассказывал. Мы и виделись-то с ним только в служебной обстановке, я никогда не числился среди его друзей, но тем не менее у меня сложилось твердое убеждение, что именно под влиянием этих впечатлений военного периода перестраивалась и даже переформировывалась индивидуальность Лобанова.

Постепенно из его спектаклей начало исчезать чисто физическое, свойственное молодости ощущение радости жизни, прозрачной веселости. Оно уступало место более глубокому исследованию человека и человечества, саркастическая усмешка постепенно вытесняла юмор, светлая лирическая грусть сменилась горечью.

Как известно, Андрей Михайлович учился в школе Второй студии МХАТ, был учеником и последователем Станиславского, ничего не выдумывал экстраординарного, как это делают многие режиссеры в их утомительной погоне за оригинальностью, но тем не менее его метод работы значительно отличался от всего, что мне в жизни пришлось наблюдать. В ходе репетиций зачастую казалось, что метод у него свой собственный — лобановский.

Кто бы ни писал о том, как работал Лобанов, все отмечают, как весело и насыщенно шли его репетиции, как был он ярок и остроумен. Если не очень вникать, не очень внимательно вглядываться в Лобанова, можно ограничиться таким впечатлением. Однако на самом деле у Лобанова его юмор был не только прекрасным украшением, сопровождавшим его работу, очень часто он становился как бы самим способом работы.

Лобанов пользовался этим своим природным даром весьма целесообразно, весьма расчетливо. Например, в спектакле «Счастье» была сцена, в которой Воропаев рассказывал о связисте, раз десять нырявшем за утонувшей рацией. Лобанов начал показывать, как связист это делал: то он будто нахлобучивал шапку, то бросал ее на дно лодки, а потом прыгал в воду; «прыгая», Лобанов перегибался через барьер оркестра и рукой прочерчивал траекторию полета — возникал человек озорной, упрямый, смелый, с таким жизнелюбием, что сразу привлекал к себе симпатии. Андрей Михайлович не пытался показывать нам ни героического напряжения сил радиста, ни его готовности к самопожертвованию. Бледности лица, освещенных предчувствием смерти глаз не было. Показ шел под хохот актеров, но это был добрый юмор, идущий от {307} горячей симпатии к человеку. Тут насмешкой и не пахло. Эта целесообразность применения такого острого инструмента, как юмор, и была частью лобановского метода.

Когда пристально и долго всматриваешься в свое далекое прошлое, оно постепенно приближается, делается не таким уж далеким и даже иногда перестает казаться прошлым.

Я часто думаю над этим периодом жизни театра. Вспоминаются подробности, эпизоды, отдельные моменты, и мне порой кажется, что я только что пришел с репетиции, вижу всех участников и слышу их голоса. Сегодня, к примеру, Андрей Михайлович сказал весьма неожиданную для него фразу. Он сказал: «Объявляю период влюбления в пьесу». Это было неожиданно потому, что очень контрастировало со всем, что делал Лобанов до сих пор на репетициях «Далеко от Сталинграда» Сурова. Лобанов вошел в работу, когда пьеса была уже переработана и переписана автором и Комиссаржевским с начала до конца. Нам казалось, что она значительно улучшилась. Но всякий раз, когда несовершенная пьеса попадала в «мясорубку» Лобанова, она переиначивалась еще раз. Так было и теперь. Лобанов пришел — и началась полная переоценка всего: сцен, персонажей, отдельных реплик и слов. Когда он встречал несогласие, сопротивление, он воздействовал на «противника» не системой доказательств, не логикой аргументов, а неотразимым юмором.

Изучая пьесу, Лобанов как бы брал в руки все ее звенья и испытывал их на прочность. Одно звено на изгиб, другое на разрыв, третье на срез и т. д. Он брал каждый персонаж, чуть не каждую фразу под сомнение и смотрел, выдержит ли она, если ее как следует «прокипятить». К примеру сказать, в пьесе довольно большое место занимала Зоя — секретарь директора завода Осередько. У нее была большая и мрачная любовная история с Красавиным. Играла Зою О. В. Николаева. Эта линия очень долго работалась и перерабатывалась и авторски, и режиссерски, и актерски. Иногда уже казалось, что она получается, но было в ней что-то неисправимо фальшивое, что не выдерживало лобановского юмора. И в конце концов вся эта тема была изъята. От Зои осталась только служебная роль секретаря директора.

Иногда казалось, что он ставит не производственную пьесу о трудных днях войны, а сатирическую комедию. И мы частенько тревожились, не ошибка ли это. Не переходит ли пьеса в другой жанр, более привычный Лобанову, но чуждый и нашему театру и природе пьесы.

Так вот однажды он вошел в зал и сказал: «Объявляю период влюбления в пьесу». Все сразу изменилось: юмор остался, но перестал быть убийственным. Его насмешка заменилась улыбкой, в которой неизвестно чего было больше — иронии или симпатии. Мы быстро поняли, что надо резко менять курс. Купорос тут больше не понадобится, надо все доброе и лучшее, что в тебе есть, отдать этим людям, так же не скупясь, как и они, не скупясь, все отдавали для победы.

{308} Репетировалась сцена, когда старый инженер Березин приходит к секретарю горкома по промышленности Красавину. Красавин рассматривал проект Березина по перестройке завода и теперь вызывал его, чтобы вернуть ему папку и убедить оставить эту «бредовую идею».

Березин — Ю. Т. Черноволенко, Красавин — Л. П. Галлис. Сцена почти сразу начиналась с конфликта и дальше шла по нарастанию. Последняя фраза Березина: «Знаете что? Это вы мешаете, вас и надо убирать. Всего доброго!» — звучала уже в максимальную силу голоса и темперамента.

Что-то в этой сцене не устраивало Андрея Михайловича.

— А почему вы так кричите? Может быть, вы во всем правы, но если вы кричите с такой силой, то уже теряете в обаянии, в симпатичности. Ведь Березин из интеллигентной семьи и сам интеллигент, а кричите, как Данило (Данило — вахтер завода).

В спектакле сцена кончалась так: после громкого и горячего разговора Березин почти интимно обращался к Красавину со словами: «Знаете что?» — и потом с изысканной деликатностью и даже с ноткой сочувствия добавлял: «Это вы мешаете, вас и надо убирать»; затем с подчеркнутым чисто интеллигентским полупоклоном он приподнимал шляпу и говорил: «Всего доброго» — уже секретарше, о которой они в ходе разговора забыли, и, как бы извиняясь за собственную грубость, уходил. В этом не было никакой рисовки, никакой позы, зато появилась истинная суть старого инженера. Сейчас, переживая момент напряжения всех своих внутренних сил, он как бы себя обретал.

В этом подсказе вдруг выяснилось, с какой симпатией и даже нежностью относился Лобанов к этому больному, неудобному для многих человеку. Надо сказать, что Андрей Михайлович легко и щедро демонстрировал свой сарказм, свою беспощадную наблюдательность, но очень тщательно скрывал свою душевность, свою нежность и доброту, вероятно, из опасения показаться сентиментальным.

Работая над «Далеко от Сталинграда», мы поехали на большой оборонный завод. Лобанова с нами не было. Нас принял в своем кабинете главный инженер — полковник авиации, высокий представительный мужчина лет пятидесяти, приветливо встретивший артистов. Часто звонили многочисленные телефоны, хозяин кабинета, шутливо извиняясь (что поделаешь — дела, всем нужен!), брал трубку, и сразу же менялся голос, становясь непогрешимо начальственным.

В кабинет вошел директор завода — крупный полноватый шатен, генерал-майор, с большим количеством планок на груди — легоньким кивком поздоровался и весьма непринужденно и даже вальяжно, по-домашнему, полулег в глубокое кресло.

Нам очень интересно рассказывали о производстве и людях завода.

Мне директор сказал любопытную мелочь:

— Ты играешь директора? По телефону говори басом.

{309} Ф. Г. Корчагин — он играл парторга Орлова — спросил, нельзя ли увидеть парторга завода.

— А вот он, сзади вас.

Удивление наше трудно описать. Мы дружно пожалели, что здесь нет Лобанова. Позади всех в углу сидел очень молодой человек, тощенький, в весьма скромном поношенном костюме, без орденских планок, в больших очках; говорил он высоким ломким голосом. Он настолько не монтировался, как говорят в кино, со всем остальным руководством, настолько был нестандартен по нашим представлениям, что мы, особенно Корчагин, тут же набросились на него с расспросами, и чем дальше, тем больше удивлялись.

Корчагин намечал совсем другого парторга. У него-то он был крупный, сильный, волевой человек, одной из главных черт его характера была непримиримость, неуступчивость.

На другой день Лобанов на репетиции взялся за Орлова. Он некоторое время смотрел на сцену, а потом сказал:

— Такой парторг при таком директоре ничего не добьется. В кабинете будет стоять сплошной ор. Характер на характер, сила на силу, тут толку не будет.

Потом он вышел на сцену и стал показывать Орлова. И мы ахнули. Он показал точь‑в‑точь вчерашнего парторга завода. С его внешностью, в очках, с его тихим, скромным голосом, с его хитрыми и мягкими улыбками. Видел он его где-нибудь или сам догадался, осталось неизвестным, но еще один стереотип был разрушен, и опять прямо из жизни выводил Лобанов еще никем не увиденного героя на сцену.

Свободный от догматизма, от предвзятости, живой и ищущий лобановский талант всегда обнаруживал нечто неожиданное, необычное, никем до него не замеченное, ярко раскрывающее человека и его время. Свои открытия он целенаправленно переливал в спектакль. Репетируя «Люди с чистой совестью» Вершигоры, он рассказывал, например, о том, почему именно на Ковпака пал выбор Ставки Верховного главнокомандования:

— В Ставке решался вопрос, кому поручить создание партизанского соединения, предназначенного для рейдов по тылам противника. Вызвали несколько кандидатов. Один из них — человек несомненно мужественный, опытный военный… Представили его в особых условиях жизни отряда — с партизанской тихостью, хитростью, гибкостью — и поняли: этот не пройдет, он храбро погибнет, но не пройдет. А этот старикашка, его от пня не отличишь, он листвой вокруг себя следы засыплет, его не слышно и не видно, он пройдет…

Мы знали, что не так в Ставке говорили, что это фантазия, но рождалось представление об особом человеческом характере, раскрывалась стилистика спектакля. В характере бывшего председателя Путивльского горсовета, командира одного из крупнейших партизанских соединений, Лобанов открывал черты украинского мужика, обрушившего на немцев «дубину народной войны», {310} противопоставившего силе гитлеровской армии народную сметку и хитрость, мудрость житейского опыта и лихое озорство крестьянина.

Во время репетиций сцены подрыва мостов у города Сарны, когда Ковпак и Руднев стояли, напряженно глядя туда, где должен произойти взрыв, Лобанов вдруг сказал, обращаясь к исполнявшему роль Ковпака Черноволенко: «Что вы стоите? Здесь бревно, ложитесь, закутайтесь в шубу, спите».

П. П. Вершигора даже крякнул от удовольствия — и в романе и в пьесе он опустил эту деталь. Оказывается, реальный Ковпак действительно лежал и дремал тогда. Лобанов не знал об этом, совпадение было следствием глубинного постижения характера. Сон Ковпака был чисто лобановским разрушением банальных представлений о поведении партизанского командира во время проведения боевой операции.

Работая с нами над этим спектаклем, Андрей Михайлович совсем не употреблял общепринятых слов, характеризующих мужество бойцов отряда Ковпака. Он понимал, что они не родят ответной реакции актеров, а, вернее, приведут к стандартной, а потому и девальвированной логике их сценического существования. Я почувствовал, каким видит Лобанов комиссара Руднева (роль которого я исполнял в спектакле), не в пространных рассказах о нем, а в короткой реплике режиссера. Кончился бой, Руднев среди партизан, объясняет начальнику штаба, бывшему учителю, но новичку в военном деле, как писать донесение. Случайно я закатал рукав гимнастерки. «Прекрасно, прекрасно, — тут же подхватил Андрей Михайлович, — комиссарская белая, городская рука с пистолетом, а все партизаны черные, жилистые, загорелые — лесные люди». И радостно повторил: «Белая комиссарская рука с пистолетом». Штрих, один штрих, а какой простор для дальнейшего движения в образ.

И всякий раз, начинался ли период «высмеивания», объявлялся ли период «влюбления», репетиции были отмечены необыкновенной лобановской изобретательностью, неисчерпаемы казались его фантазия, изобилие его красок, чудилось, что нет ни дна, ни берега у этого лобановского водоема. Знай только черпай да черпай из него.

Мне трудно говорить о третьем периоде творчества Лобанова: после его смерти, осмыслив заново прошедшее, я изменил свое к нему отношение, но тогда я воспринимал его как период спада. Невозможно точно назвать год, когда меня (и не только меня) впервые посетила эта мысль, но надо признать, что думать так известные основания были — уровень наших спектаклей снизился, интерес к нашему театру затихал, толпы зрителей рассеивались, в кассе начали появляться непроданные билеты, критика, всегда не очень жалующая Лобанова, стала уничтожающей. И хотя еще от времени до времени возникали взлеты и броски, которые создавали иллюзию прежних достижений, и неудачи казались случайными, {311} но все-таки потеря достигнутой высоты была несомненной. Почему вся ответственность за это возлагалась на Лобанова? Театр — это коллектив. Но если представить себе движение театра как результат взаимодействия многих сил: режиссера, актера, художника, то на долю Лобанова в нашем театре приходилось процентов восемьдесят пять.

Разумеется, все отметки, которые ставятся театру, могут быть спорными. Для нас главным свидетельством неблагополучия с Лобановым явились его репетиции. Он стал неузнаваем. Раньше Лобанов всегда отличался умением убеждать. Он мог предлагать любые решения и в подтверждение их приводил такие аргументы такой доказательности и силы, что оставалось только получше выполнять его предложения. А когда актер возражал, Андрей Михайлович или переубеждал его, или, что бывало часто, с такой ловкостью и едкостью высмеивал, что пропадала охота настаивать на своем. Теперь же с ним легко стало спорить. Он что-то доказывал, но как бы всегда оставлял место для возражения, сила убеждения его ослабела, ядовитый юмор поблек. Раньше актеры с известной опаской ждали его репетиций — только освоишься, только слегка привыкнешь к рисунку или мизансцене, как Лобанов переделывал все, иногда целые сцены. Он мог изменить все буквально накануне генеральной репетиции. Мы должны были изо всех сил поспешать за ним, потому что до самого выпуска спектакля Лобанов неизменно был впереди и все время вел к цели, которой, казалось, никогда не достигнешь. И теперь, привыкшие к его естественной и органической манере работать, привыкшие к его щедрости, мы ждали от Андрея Михайловича помощи, а она не всегда приходила.

Случалось, он начинал репетицию, открывал пьесу, надевал очки и говорил: «Прочтите без остановки» — и почти все время он смотрел в книгу… Мы ждали, вот‑вот начнется работа, к которой мы были им приучены, но она так и не начиналась. Мы не могли себе объяснить, что произошло, почему Лобанов, едва справив свое пятидесятилетие, как будто выпустил из рук Синюю птицу.

Если бы мы проявили нормальную человеческую чуткость, то без труда увидели бы, что Андрей Михайлович нечеловечески устал от гигантского напряжения прошлых лет, что он тяжело болен и появляется в театре с большими перерывами, вызванными пребыванием в больницах; можно было бы сопоставить положение в театре с уровнем драматургии тех лет, господством в ней «бесконфликтности» (а наш театр ведь называли «лабораторией советской драматургии», «кузницей советской пьесы»).

Здесь я вынужден сделать отступление. Я часто говорю «мы», ибо мне представляется, что многие из нас в ту пору именно так воспринимали то, что происходило в жизни нашего театра. Если кто-то из ермоловцев со мной не согласен, прошу принять во внимание, что это моя личная точка зрения; может быть, она отнюдь не бесспорна, но если такой спор возник бы, то готов ее отстаивать.

{312} Чтобы быть правильно понятым, мне надо совершить небольшой экскурс в прошлое.

В 1939 году Андрей Михайлович пришел ставить «Время и семья Конвей» в театр, где непререкаем был авторитет Николая Павловича Хмелева. Наше убеждение, что мы «хмелевцы», попахивало даже известным эстетическим сектантством, меньше всего в котором был виноват сам Хмелев. Как я уже говорил выше, лобановский режиссерский дар, интерес, который он пробудил к себе, преодолели сопротивление. Безоговорочное приятие спектакля Хмелевым убедило, что это наше искусство, но червоточинка сомнений все же осталась. Не ее ли имел в виду Хмелев, сказав в беседе с нами 11 июля 1940 года: «Существует группа людей, внимательно, пристально изучающих искусство тех режиссеров, с которыми они работают. Я призываю вас к тому, чтобы здесь, в стенах Ермоловского театра, все актеры, со свойственной художнику деликатностью, подходили бы к искусству режиссера, а не только к своему личному. Настала пора требовать этого от актера».

Мы с радостью встретили появление Лобанова в нашем театре в конце войны. Вместе с нами он пережил смерть Хмелева. Помню его слова: «Хмелев — это наше знамя»; «Теперь некого стало бояться в искусстве». Осиротев, мы с надеждой смотрели на Лобанова, ожидая, что он поведет нас по хмелевскому пути. Но очень скоро обнаружилось, что мы не полностью совпадаем в понимании этого пути. У нас оказались неодинаковые представления о хмелевском искусстве. Мы обожествляли Хмелева во всех его ипостасях — актера, режиссера, педагога, мы не видели здесь различия. Для Лобанова же Хмелев не был иконой, а был единомышленником. И если актерский гений Хмелева вызывал в Лобанове глубокое восхищение, то в качестве руководителя театра он не собирался кому-либо подражать. Хмелев, великолепно знавший и ценивший художественную индивидуальность Лобанова, доверив ему свой театр, к этому и не стремился. Но мы, потеряв Хмелева, им поверяли Лобанова и оказались большими роялистами, чем сам король. Что же нас настораживало в Лобанове?

Хмелев и Лобанов сильно отличались друг от друга. Они были большими друзьями, очень уважали и любили друг друга за талант, но вместе с тем их принципы в режиссуре, их способы работы, я бы даже сказал — их эстетические позиции были настолько различны, что временами казалось, будто Театр Хмелева и Театр Лобанова две вещи несовместимые. Я бы так сказал: если Лобанов — цветное кино, то Хмелев — черно-белое; если Лобанов — живописец, то Хмелев — график.

Лобанов, завидя на сцене острый, наполненный режиссерскими и актерскими возможностями момент, тотчас начинал его «раскрашивать», искать более интересную мизансцену, более яркий ход, более живописную пластику и добивался этим высоких результатов.

Хмелев же наоборот. Ему сродни был принцип О. Родена — «взять глыбу мрамора и отсечь все лишнее». Он брал эпизод и {313} начинал убирать из него «все лишнее». Он «уводил сцену внутрь». Казалось, что он страшно озабочен был тем, как бы что-нибудь отнять у актера. В сцене изгнания Розалинды в спектакле «Как вам это понравится» Шекспира у нас грохотал гром и за окнами замка с холодным осенним ветром шумел дождь. Мы хотели сгустить атмосферу в этой сцене, чтобы ночь, когда злой герцог изгоняет Розалинду из пределов своих владений, была ужасной. Когда Хмелев вошел в работу, он все отменил. Он сказал: все эти приспособления нужны, чтобы прикрыть нищету, беспомощность актеров. «Ужас этой ночи, так же как и ужас изгнания незащищенной молодой девушки, я должен понять, почувствовать через вас, актеров, а не через закулисную аппаратуру».

Я — злой герцог Фредерик — с угрожающим видом двигался на Розалинду. Я был так разгневан на нее, что готов был задушить ее сию же минуту своими руками. «Если через десять дней ты будешь ближе, чем за двадцать миль отсюда, то смерть тебе…».

Хмелев отменяет эту выразительную мизансцену и заменяет ее другой: я подхожу к подсвечнику, стоящему на столе, чуть-чуть грею над ним свои холодные руки и очень тихо и бесцветно говорю, стоя в пол-оборота к Розалинде и не глядя на нее. Это было настолько несовместимо с внутренним действием и характером, которые мы нашли и которые мне казались верными, что мне понадобилось много работы и усилий, чтобы оценить мудрость и глубину хмелевского предложения.

Нужен холод и дождь — вот вам холод и дождь, — грейте руки. Он изгоняет Розалинду не с пылающей душой, а с холодной жестокостью. А дальше все зависит от того, как я сыграю и чем наполню этот жест и эту мизансцену. Это была хмелевская скупость на краски и экономность на выразительные средства. Беда только в том, что в таком решении очень трудно играть. Попробуй не наполниться настоящей злобой к Розалинде, попробуй не захотеть гибели дочери своего злейшего врага и выйти на сцену механически — сразу получится абсолютное ничто. Во-первых, дойдет, что герцогу ничего этого не нужно, а во-вторых, сцена перестанет слушаться, страшнее чего на свете нет; тогда уж лучше «рви в клочья страсть». Так вот «рвать в клочья» нам не разрешалось. Надо было «увести сцену внутрь» и ограничиться для воплощения ее очень скромными внешне средствами.

Хмелевская задача была в том, как что-нибудь убрать, лобановская — как что-нибудь добавить. Я не собираюсь утверждать, какой путь лучше. И тем и другим путем можно добиться своей театральности и яркости и больших успехов. Дело только в том, что это разные пути. И этот перевод сцены «внутрь», как мне кажется, Лобанов долгое время не принимал, когда он в репетиции исходил от кого-нибудь из нас. Он даже иногда со свойственной ему едкостью говорил: «Ну вы здесь свое отпереживайте, а потом сделайте так…». Он видел, конечно, что хмелевский путь заставляет актера двигаться в сторону психологического наполнения, «внутрь», в глубину, но порой не считался с этим. Режиссерский {314} прием у него иногда играл вместо актера, то есть упрощал назначение актера и даже подменял его.

Лобанов говорил: «Допустим, в этой сцене то, что вы говорите, ну а как это выразить?» И пока он не увидит сцену вместе с ее выражением, для него сцены нет.

У Хмелева же, если мы поняли, в чем суть сцены, надо было добиваться затем дальнейшего проникновения в ее глубину и освоения ее своими печенками и селезенками, и тогда «выражение» ее придет само собой. На хмелевской репетиции не мог прозвучать вопрос: «А как это выразить?». Это было бы попыткой облегчить себе задачу и проявлением серьезного непонимания нашего метода.

Поэтому Хмелев мог всю репетицию — четыре часа — просидеть на одном выходе Протасова в «Детях солнца» в конце первого акта — со словами «Она раскислилась…», — добиваясь в этом выходе той суммы вещей, которая соответствует и Горькому, и Протасову, и эпохе, и «Детям солнца», и т. д., и т. д., и т. д.

В практике Лобанова такого случая не зарегистрировано. Максимум, что было, — актер совершал несколько попыток, чтобы овладеть предложением Лобанова, и, если даже у него не очень получалось, репетиция шла дальше.

Так вот в последний период Андрей Михайлович сделал очень серьезное движение в сторону хмелевского принципа, что несомненно обогатило его. Он стал пристальнее вглядываться в человека. Он стал мудрее. Он стал спокойнее и пытливее уходить в глубь сцены. К нашей беде он часто болел, стал уступчивее, воля его ослабла, и он не мог доводить до конца свои же наметки. Это все так. И тем не менее от времени до времени перед нами возникал тот Лобанов, который поднимался выше прежнего Лобанова.

Вероятно, многие театроведы скажут, как уже иногда и говорили, да я и сам выше говорил, что в последние годы успех редко сопутствовал Лобанову; он потерял или значительно снизил свой режиссерский уровень. Я не беру свои слова обратно. Что же, внешне это верно, но внутренне — не совсем.

В Лобанове все время происходил, я бы сказал, обогатительный процесс, процесс углубления. Это процесс мало заметный, и не всегда он дает такие быстрые результаты. Но, думается мне, не было бы этого процесса, не было бы его спектакля «На всякого мудреца довольно простоты».

Так получилось, что в первые годы в Ермоловском театре Лобанов вынужден был бороться с нашим пониманием «хмелевского».

Несомненно, он чувствовал сопротивление хмелевской части труппы. Это его раздражало. Однажды даже вырвалось: «Я люблю и ценю Хмелева не меньше, чем вы. Но понимаем мы его по-разному…»

На самом же деле Лобанов не ревизовал, не отменял того, что в нас воспитывал Хмелев. Хмелевское в театре было для него тем {315} фундаментом, на котором он собирался воздвигать здание. И наилучшие достижения Лобанова в нашем театре рождались тогда, когда лобановское сплавлялось воедино с хмелевским, когда лобановская режиссерская изобретательность, блеск, изобилие красок соединялись с хмелевской сдержанностью, скупостью, бескомпромиссностью.

Но мы этого не замечали, не понимали, что наше остается при нас, но этого нашего становится недостаточно. С Андреем Михайловичем в самом лучшем смысле было удобнее работать, лобановское постепенно побеждало нас, утверждаясь в нашем театре, вычленить его из Ермоловского театра было уже нельзя — театра не получилось бы.

И когда в том третьем периоде, о котором я говорю, что-то стало меняться, мы растерялись. В воздухе театра запахло раздором. Между Лобановым и большей частью труппы нарушился контакт. Его обвиняли и в неправильной репертуарной линии, и в ухудшении качества спектаклей, и в отсутствии деловой расторопности, и в неправильных позициях по ряду вопросов.

Мне (увы, не только мне) начало казаться, что в оценке тех событий, которые происходят вокруг, Лобанова надо в чем-то поправить. Мы его пытались «воспитывать». Андрей Михайлович знал наши настроения. Оказалось, что этот столь щедро одаренный и уверенный в себе человек болезненно уязвим и беспомощен в жизненных бурях, что он может реализовать себя в полной мере лишь в творческой, дружественной, исполненной доверия атмосфере.

Я думаю, что это все затрудняло художественные поиски Лобанова. Выявилась его «слабина» — отсутствие воли во всем, что не касалось творчества. Я помню страшный случай: Андрею Михайловичу позвонил актер вспомогательного состава и отвратительно его выругал. Лобанов прибежал в театр — он узнал голос, он знал, кто ему звонил. Но тот, естественно, все отрицал. Этого было достаточно, чтобы столь вопиющий факт остался без последствий. Характерная деталь — сам позвонивший «аноним» потом признался Лобанову, умоляя его не выдавать, так как боялся увольнения. И Лобанов промолчал, предпочитая оставить безнаказанным хулиганство, лишь бы не подвергнуть человека тяжелому взысканию. Конечно, это случай экстраординарный, но сама возможность его характерна для той ситуации, которая сложилась в театре.

Должен сказать, что хотя мы и находились с Лобановым в известном противостоянии, я никогда не чувствовал к себе враждебного отношения. Вспоминается горчайший эпизод.

После тяжелой болезни на встречу Нового, 1955 года в театр пришел Лобанов. Невероятно исхудавший, опираясь на руку Марии Сергеевны (жены), он медленно прошел по всему фойе, где стояли столики, чуть-чуть улыбаясь и кивая в ответ на наши удивленные и поздравительные возгласы, все осмотрел и потом, чего уже вовсе нельзя было ожидать, присел к моему столику.

{316} Мы, конечно, засуетились: вино… бокал… Мария Сергеевна сказала, что ему пить нельзя, но он смотрел, как ему наливали вино, и нисколько не возражал. Кругом стоял новогодний шум и гам. Потом Андрей Михайлович поднял бокал, повернулся ко мне лицом — и тут мне показалось, что время остановилось. Он посмотрел на меня больными глазами и вдруг совершенно не по-новогоднему, без всякого пафоса, сказал: «Иван Иванович, за дружбу».

Он пришел в театр в эту ночь, чтобы сказать нам «Пора опомниться, хватит этой крысиной возни, годы уходят». Но он сказал «За дружбу» — и ждал ответа. Это было совершенно неожиданна и очень сильно.

Через секунду замешательства, естественно, мой ответ был бы: «Примите, Андрей Михайлович, глубокую благодарность за вашу мудрость, и за ваше великодушие, и за то, что вы, как видно, полной мерой оценили наши неумные и неуклюжие выходки против вас, отвели им надлежащее место и пренебрегли ими. А мое уважение и любовь к вашему таланту, надеюсь, доказывать не надо». И много других слов я бы мог сказать. И главное, что в этих словах не было бы никакой натяжки, это были бы абсолютно правдивые и искренние слова, и они так нужны были Лобанову, я сразу почувствовал — он к этому поступку пришел не легко. И вот не знаю, что случилось, но я этих слов ему не сказал. Я чокнулся с ним и неловко пошутил, отговорился какой-то фразой не то из Грибоедова, не то из Островского. Андрей Михайлович не ответил мне даже дежурной улыбкой. Он так же устало поставил бокал, немного посидел и ушел. Он, видимо, подумал, что я не принял его призыва. Сколько буду жить, не прощу себе этой нелепости.

Самым трагическим свидетельством внутреннего неблагополучия была работа над «Дядей Ваней». Лобанов долго готовился к встрече с Чеховым, откладывал ее и наконец решился. Я получил роль Астрова. Начались репетиции. Я их помню смутно, но точно знаю — многое из закулисья вошло в репетиционный зал. Лобанов говорил: «У Чехова люди носят в карманах заряженные пистолеты, но только не понимают, в кого стрелять, поэтому иногда стреляют в себя». А у него спрашивали: «Во имя чего мы ставим этот спектакль? Что хотим сказать им нашему сегодняшнему зрителю?» Он терпеливо объяснял финал пьесы (слова Сони — «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах»): «Поймите, так выражает свои мысли религиозный человек. Алмазы — это надежды… Ведь это другое время». «Религиозный человек?!» И возникали новые вопросы.

Лобанов выматывался. Помню репетицию сцены из третьего акта. Она расползалась по швам, была вялой и скучной. Лобанов вышел на сцену, сказал: «Вы забываете, что сюда могут войти» — и предложил с оглядкой на дверь быстро проговорить слова: «Хищница, милая… Красивый, пушистый хорек…» И когда мы стали выполнять эту задачу, сцена потеряла всякий смысл, пошла {317} техника скороговорения. Я остановился и сказал: «Что же получается? Что у Астрова никаких действий и задач по отношению к Елене Андреевне нет? Есть только одно желание поскорее проговорить заготовленные им слова?» И Лобанов, тот самый Лобанов, который тут же нашел бы хлесткий и острый ответ или мгновенно стал бы проводить другое решение, как будто его просто неправильно поняли, этот Лобанов помолчал и, медленно спускаясь в зал, сказал: «Ну, не оглядывайтесь на дверь».

Премьера спектакля не состоялась. Он был снят, потому что не получился. Тогда я и многие в театре восприняли это как следствие режиссерской дряблости и равнодушия. После прекращения работы Андрей Михайлович пришел за кулисы. Он сказал: «Что хотите делайте — вы мои дети. Все равно, это гармония, это Чехов. Я служу этому искусству». Почувствовалась его натура поразительной тонкости и интеллигентности. Во мне что-то умолкло, сжалось. Но все очень далеко зашло…

Когда в 1958 году Лобанов, тяжело больной, пришел в Ермоловский театр, в театр, которым он более не руководил, чтобы восстановить спектакль «Достигаев и другие», все былое давно уже потеряло свою актуальность. Испытывая неутолимый голод по настоящей режиссуре, я пристально наблюдал Лобанова. Он снова был другой, не тот, к которому мы привыкли в благословенный период жизни театра, и не тот уступчивый и усталый, каким бывал в наши тяжкие годы. Лобанов снял пиджак, рубашка была мокрая. Я знал, что он болен, репетирует на пределе физических сил. У него возникло мучительное стремление прорваться в самые глубины, совершить скачок в неведомое. Раньше надо было только улавливать его позывные и идти за ним. А сейчас угадывалось иное. Трудно прожив последние годы, тяжело заплатив за многие разочарования, он стремился к обнаженному выражению своих духовных открытий. Он выворачивал Губина и Нестрашного наизнанку: «Они перегрызли друг Другу глотку не тогда, когда наживали миллионы, а сейчас, когда все теряют. Каждый думает одно: как это я погибну, а перед этим не утоплю другого». В неистовстве лобановских репетиций, в страстности тяжело больного человека я увидел хмелевскую творческую проникновенность в суть вещей. Лобановская изобразительность оставалась, насыщаясь новым внутренним содержанием.

Конечно, обидно, что спектакль, в котором отразились многие творческие искания Лобанова, был поставлен не у нас, а в Театре сатиры. Я говорю о «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. Опять под хохот и одобрение актеров засверкал несравненный лобановский юмор, посыпались головокружительные находки. В едком сатирическом спектакле, высмеивающем все и вся, непостижимо раскрылась потрясенная душа режиссера.

Кто знает, сколько прожил бы Андрей Михайлович, сколько бы еще спектаклей поставил режиссер Лобанов, если бы мы вовремя поняли и по достоинству его оценили!

Горько думать, что он никогда не узнает о позднем прозрении.

## **{****318}** Леонид Зорин[[158]](#endnote-92)

В начале 50‑х годов я часто встречал на улицах Москвы примечательного, обращающего на себя внимание человека.

Это был крупный широкоплечий мужчина с большим лицом, с высоким лбом, с внимательными озабоченными глазами, тихо мерцавшими из-под массивных припухших век. Ходил он медленно, заложив руки за спину, неторопливо поглядывая по сторонам. Весь облик его производил впечатление покоя и устойчивости. Впечатление это было, как я понял позднее, весьма поверхностным и неточным.

Вскоре мне сказали, что это и есть Андрей Михайлович Лобанов, руководитель Театра имени Ермоловой, чьи спектакли были тогда в центре внимания художественной Москвы.

Было в этих спектаклях то «необщее выражение», которое в ту пору появлялось на сцене не столь уж часто. И о самом режиссере ходило много рассказов, повторяли его слова, говорили о неожиданных поступках, толковали о сложном и парадоксальном характере, о том, как интересно и трудно с ним работать.

Летом 1953 года я написал пьесу «Гости» и в конце августа принес ее в Ермоловский театр. Через день мне сообщили, что пьеса Лобанову понравилась и он хочет со мной встретиться. И вот я стою перед ним.

Нас даже не представили друг другу. Считалось, что мы знакомы. В сером костюме, красивый, чуть нахохлившийся, он ходил по комнате. Большое лицо его, как всегда, было озабоченным.

— Это ведь драма? — спросил он вместо приветствия. — Я понял так, что это драма. Вы ведь прежде комедии писали?

Очевидно, он имел в виду «Молодость» и «Откровенный разговор». Обе эти пьесы уже не нравились мне, и я испытал чувство неловкости.

— Да, это драма, — сказал я коротко.

Лицо Лобанова просветлело.

— Это важно, — сказал он. — Веселиться рано и не над чем. Безобразное, конечно, смешно — это еще древние установили, но правильно это, скорее, для историков. Главное же — чем мы серьезнее, тем правдивее. Комедия иной раз допускает односторонность в характере, иногда даже требует ее. В драме это невозможно.

Помолчав, он сказал:

— Через месяц я мог бы начать. Вас это устраивает?

Меня это устраивало.

— Ну вот, значит, мы вступаем в брак. Это накладывает на нас взаимные обязательства. Будем порядочны, будем верны друг другу. И не будем искать друг в друге недостатки. Хотя бы на тот период, который проведем вместе.

Пьесу труппе прочел он. Прочел артистически.

{319} Неожиданно было то, что актеры много и охотно смеялись. Чувство юмора было у него неистребимое, органическое. И как я впоследствии убедился, никогда оно не наносило ущерба его глубине.

В день первой репетиции он казался озабоченным, более чем обычно. Попросил меня сказать несколько слов. После этого заговорил сам. Говорил он медленно, как бы размышляя, хотя чувствовалось, что то, что он говорит, он знает давно и крепко. Я пристроился в углу с тетрадкой. (Больше двадцати лет прошло с той осени, и почти столько же лет я в нее не заглядывал, спрятал подальше. Да и сегодня с опаской ее развернул. Дотронуться до нее оказалось физически больно.)

Вот что сказал Лобанов:

— Сквозное действие этой пьесы — утверждение гуманистической идеи. Да, в ней есть отрицание того, что всем нам чуждо, ноне обличительная струя составляет ее суть. Обличение — это дела сатирических пьес. Здесь же перед нами драма, серьезный разговор…

— Я старею. Возраст мой начинает внушать горестные мысли. Хочется сделать настоящий спектакль. Для этого нам прежде всего нужно освободиться от штампов, поверить, что то, что вы делаете, не всегда идеально. В это трудно поверить, но это необходимо. Простите, что я начинаю с азов. Иногда это обязательно…

— Мы плохо общаемся. Значит, мы не только не приобретаем во время спектакля, но часто еще и теряем. Моя задача указать, где и что мы теряем. Обнаружить эту постоянную утечку, усушку, утруску, бой посуды. Пусть вам не будет стыдно признаться в элементарных грехах. Штампы, к несчастью, естественны, как естественно чувство голода спустя несколько часов после приема пищи. Кажется, недавно ел, а поди ж ты — снова хочется. Штампы окружают нас, они — всюду. Возьмите ремарки во многих пьесах. У положительного героя ремарка «гневно», у отрицательного она же — «злобно». Это очень прилипчивая болезнь. Начиная с первой же сцены, необходимо точно определить, о чем думает каждое лицо в пьесе. О чем думает — даже не то, что говорит. Последите за собой в день, свободный от репетиции и спектакля. Вы обнаружите, что три четверти дня вы молчите. А на сцене вы процентов на девяносто отпущенного времени говорите и лишь десять — думаете (да и то о постороннем). Наша первая задача не потерять ни мгновения. Если вы верно думаете — я спокоен за слово. Мне нужны ваши мысли, обилие мыслей, невысказанных, пропущенных через себя, не связанных с произносимым текстом, мыслей по поводу предстоящих в роли мыслей. Следите за действием. Помните, что даже в механическом, бессознательном действии есть свой смысл. Я верчу спичечный коробок. Бессмысленно? Нет. Это успокаивает меня…

— Итак, вот наш процесс: от мысли к действию, от действия к чувству…

{320} — Активная роль может быть и у молчащего. Мы с Зориным сегодня говорили, вы слушали. Однако неизвестно, кто был активнее. Ибо мы говорили, у вас же — более того — созревали решения.

Один из важнейших секретов искусства — научиться мыслить во время речи партнера. Беда в том, что вы представляете мысль, ибо боитесь мыслить свободно, страшась пропустить свою реплику. Вы боитесь заслушаться. Искусство сочетать достоверное слушание партнера и одновременно иметь контролера (причем каждый раз слушать премьерно, а не как сто раз слушанное) — вот что явилось бы огромной победой в нашем деле. Тогда не пропадут ни краски, ни интонации, ни мелодика речи, тогда расширится ее диапазон — ведь все рождается от верного слушания…

— Еще и еще раз прошу вас помнить о гуманистической идее пьесы. Главное стремление героев — стереть разделяющие их грани. Наладить отношения. Для этого приехал Петр. Все драматически хотят слиться в одну семью, хотят единства. Но они настолько полярны, что с первого же часа назревает взрыв. Он и произойдет. Но явится он итогом не стремления к войне, а стремления к миру столь органичного для людей…

— На сегодня — все. Желаю вам успеха и творческой радости.

Так начались репетиции. Они длились почти полгода, их было великое множество, но на каждую из них я шел с ожиданием нового, и это ожидание ни разу не было обмануто. Больше того, чем дальше, тем сильнее разгорался Лобанов, тем неожиданнее, острее и глубже звучали его решения.

За это время пьеса была сыграна в других городах, состоялась шумно прошедшая премьера в Ленинградском Большом драматическом. Лобанов не торопился. Впоследствии я часто вспоминал его слова: «Ставить спектакль нужно долго, иначе быть не может — ведь через полтора-два месяца я не тот, что его начинал. Чем зрелее я становлюсь, тем лучше для спектакля».

Наступил последний день 1953 года.

Радостные, полные надежд, желали мы друг другу счастливого 1954 года. Много раз доводилось мне встречать Новый год, но таких счастливых, таких праздничных часов мне уже не суждено было пережить.

Я был полон Лобановым. Помню, в течение всей новогодней ночи, захлебываясь, рассказывал о нем моим друзьям — Инне Соловьевой, Вере Шитовой, Володе Саппаку, Люде Касаткиной, Сереже Колосову. Все мы были молоды, горячи и не стеснялись своих восторгов.

После зимних школьных каникул репетиции возобновились. И он вновь анализировал, сопоставлял, строил гипотезы — упорно, неутомимо, почти с азартом. О героях он должен был знать все, мелочей для него не существовало.

{321} На протяжении всей многомесячной работы Андрей Михайлович добивался от артистов ясности в мотивах их действий, конкретности их желаний. Тут он требовал предельной точности и не успокаивался, покамест ее не обретал.

Чем ближе шло дело к прогонам, тем нетерпимее относился Лобанов ко всякой приблизительности в отборе выразительных средств и в определении основных желаний (так предпочтительно называл он сквозные действия).

— Надо все — взрывнее, взрывнее. Говорят, первый акт — разбег, разгон. Здесь не так. Это пьеса взрывов. У нее большая стартовая скорость. Здесь с самого начала в воздухе — пироксилин. Мы очень полюбили простотцу. Слишком полюбили. Здесь — все острее. Мы разучились играть отношения, складывающиеся между людьми, отношение к бытию, к его загадкам. Отношение к труду — это очень важно, но мы как-то односторонне стали его понимать. Кто-то помер? Жаль. Ну, пошли «вкалывать». И не понимаем, что если человек равнодушно относится к смерти, то уж поломку трактора он тем более перенесет. Мне необходимо, чтобы все эти диалоги вначале, все эти встречи были полны огромной значимости. Тогда есть с чего сверзиться в конце. Мне нужны подобающие векселя при старте для той расплаты, которая последует на финише этой гонки страстей.

После того как Полонская и Андреев повторили кусок, он обратился к актрисе с осторожной, необычной для него мягкостью:

— Ваш посыл, Вероника Витольдовна, это безмерная обида на Сергея. На незаслуженное, оскорбительное недоверие. Ах, эта простотца! Отрешитесь от нее на мгновение. Вы сейчас герцогиня де Ланже, перед вами юный Жюссак.

Вот говорят: в современности все проще. Ничего не проще. Только форма другая. Вы стерва? Может быть. Но у вас, у стервы, свои огорчения. Я допускаю возможность такого финала в романе: «А за фанерной перегородкой тихо плакала стерва. Стервенята были больны гриппом». Впрочем, это не финал. Это начало романа.

Кончалась долгая московская зима, начиналось медленное таяние грязноватого городского снега, и, хотя казалось, что оно не кончится никогда, в утреннем воздухе угадывалось приближение весны. В начале марта я вернулся из Ленинграда, куда ездил смотреть премьеру «Гостей», голова моя была полна пестрыми впечатлениями и сладко кружилась. Нетвердыми шагами вошел я в Театр Ермоловой. Лобанов работал над третьим актом. Он коротко осведомился о моих ленинградских делах и, указав на место рядом с собой, продолжал репетицию.

Драма адвоката Покровского — одна из центральных линий пьесы — живо задевала Лобанова. Много позже я понял, как был ему близок тихий, застенчивый интеллигент, не умеющий за себя постоять. Вся его юность в трудовой семье, в квартире при гимназии {322} воспитала в нем то уважение к честно мыслящему и чувствующему человеку, которое стало исходным пунктом его отношений с миром.

Но легко уязвимый, в сущности, плохо защищенный, он обладал редкой душевной независимостью и никогда не боялся остаться в тени.

Мне частенько жаловались в театре на его нелюбовь к представительству: «Руководитель иной раз должен показаться в авторитетном месте, его не должны забывать. Не забудут его — не забудут и театр».

Этим рассуждениям нельзя было отказать в логике, и, возможно, Андрей Михайлович признавал их правоту, но переделать себя он не мог.

Работая с Фивейским над образом Покровского, он не уставал подчеркивать, что этот уставший от бед, очень воспитанный, деликатный человек полон чувства собственного достоинства.

— Какая у вас реплика? — обратился он однажды к Якуту. — «Рассказывайте все, как есть»? Так. Положите при этом руку Покровскому на плечо. Фивейский, взгляните неодобрительно на свое плечо, туда, где лежит рука Трубина, — вы не терпите фамильярностей.

Но он не сюсюкал над попавшим в беду адвокатом — Лобанову вообще была чужда какая бы то ни было сентиментальность. Он подмечал и комические черточки в полюбившемся ему персонаже.

Вскоре начались прогоны. Однако они мало отличались от репетиций в фойе. Андрей Михайлович то и дело останавливал актеров. Всякая приблизительность, всякого рода дежурное правдоподобие выводило его из себя.

«Может быть так, а может быть этак, тогда уж пусть лучше не будет никак» — эту фразу я часто вспоминал впоследствии за письменным столом, хотя обращал он ее к актерам.

Была середина апреля. Солнце становилось все уверенней. На московских улицах стремительно подсыхали лужи. Вместо шуб появились легкие пальто, потом их сменили плащи. Вечера становились ароматней и таинственней. Прогоны в театре шли полным ходом. Лобанов назначил премьеру на 2 мая.

Она состоялась в мое отсутствие. О том, как она прошла, я узнал из телеграммы, которую Лобанов с согласия зрителей мне прислал.

Радостно взволнованный, я рассчитывал увидеть второй спектакль. Никогда не забуду, как собирался в театр, как торопил минуты, как то и дело взглядывал на часы.

Я уже совсем было вышел из дома, когда раздался телефонный звонок. Звонил артист Юрий Тихонович Черноволенко. Он сообщил мне, что спектакль неожиданно отменен. Сначала я этому не поверил. Потом несколько дней жил надеждой, что все-таки {323} я его увижу. Потом перестал надеяться. Больше спектакль не шел никогда.

Испытанные театралы, быть может, помнят ту весьма резкую критику, которой подверглась пьеса «Гости».

Прошли годы. Как обычно, они успокаивают страсти. Родились произведения значительно более конфликтные, чем эта пьеса. Судьба их оказалась, по счастью, совсем иной. Возможно, появись пьеса несколько позже, она также имела бы более счастливую участь.

И все же я так и не понял, что следует предпочесть…

Наступила трудная полоса. Сначала сильно заболел я. Потом свалился Лобанов. За время моих многомесячных скитаний по больницам мне, естественно, не удалось его повидать. Два раза я получил от него по записке, однажды его навестила моя жена. По ее словам, Лобанов выглядел очень постаревшим, удрученным, говорил мало и неохотно. Мария Сергеевна Волкова, его верный друг, по секрету рассказала, что спит он скверно, долгие ночные часы лежит с открытыми глазами. Моей жене он на прощание сказал:

— Передайте ему, что это прежде всего моя драма. Сейчас он этого понять не может, но потом поймет.

Тогда мне действительно было трудно это понять, и понадобилось время, чтобы мне стало ясно: в двадцать девять лет можно перенести любое испытание.

Лобанов же в ту пору приближался к пятидесяти пяти.

В апреле следующего года врачи наконец отпустили меня на волю. В дальнейшем выяснилось, что мне была дана лишь краткая передышка, но тогда казалось, что моему палатному существованию наступил конец.

После премьеры «Гостей» прошел почти год, вновь пришла весна. На Девичке шумели дети, и, беспричинно хохоча, фотографировались студентки в мятых грубошерстных пальтишках. В Театре сатиры поставили «Клопа», наши кинематографисты уехали в Канн, на фестиваль. Я шагал по аллейкам Боткинской больницы, и ноги мои слабели от волнения. Сейчас мне предстояло увидеть Лобанова, а не видел я его больше года — ведь мы расстались еще до выпуска спектакля.

Все это время я избегал многолюдного общества, каждая встреча стоила мне немалых усилий, но никого на свете мне не хотелось видеть так, как его.

Я чувствовал, что за этот год он стал мне много ближе и что на смену бурному восхищению пришло совсем другое чувство, тревожное и мучительное, оно появляется у человека, когда его покой и доброе настроение возможны лишь при условии, если покойно и хорошо другому.

Несколько дней назад, когда я вышел из больницы, мне сообщили страшную для меня весть о смерти моего отца — больше месяца ее от меня скрывали.

{324} Мое сиротство еще больше влекло меня к Андрею Михайловичу. Вспоминая его большое лицо, я ловил себя на том, что подсознательно ищу в нем отцовы черты.

Я поднялся по лестнице на второй этаж. В палатах почти никого не было — больные и посетители гуляли по дорожкам, радуясь первому теплому дню. Был пуст и коридор, только какой-то человек у подоконника посматривал в окно. Я заглянул в палату, где должен был лежать Лобанов, она тоже была пуста.

В растерянности я прохаживался по коридору. Человек, сидевший у подоконника, сочувственно поглядел на меня и спросил:

— Долго вы так будете курсировать?

Это был Лобанов. Не было ничего удивительного, что я его не узнал. Он так исхудал, так осунулся, что не был похож сам на себя. Потом я еще долго привыкал к его изменившейся внешности. Мы обнялись. Он знал о моей беде и коротко, как обычно, выразил свое сочувствие. Но в глазах его блеснули слезы. Дело было, разумеется, не в том, что его так потрясло известие о смерти незнакомого человека, я понял, что сама смерть перестала быть для него отвлеченной категорией и что все, так или иначе связанное с ней, стало для него чем-то личным.

Он посмотрел на ржавую стену, видную из окна, и сказал:

— Устал я от этого пейзажа. Красный кирпич… тоска. Кирпичи, кирпичи…

Я спросил его, как он чувствует себя.

— Сплю плохо, — ответил Андрей Михайлович, — а уж если сплю, то сны какие-то серые, скучные, как заседания. Ничего возвышенного. — Он усмехнулся.

— Вот Алексей Толстой любил рассказывать, что ему периодически снится, как он встречается с Николаем Вторым на улице Горького. Где-то около телеграфа. Все-таки любопытно. Нет — у меня ничего похожего.

— Надо скорей приниматься за работу, — сказал я осторожно. — Мне говорили, вас скоро отпустят.

— Да, обещают, — кивнул Лобанов. — Но как быть с работой, не слишком ясно. Год я молчал. С чем вернусь я в театр? Что скажу, что предложу? Классику мне сейчас ставить не хочется. Говорить надо о том, что болит.

Он сказал, что, по его мнению, ближайшее будущее театра — в аскетизме формы, обнажающем мысль.

— Этого бояться не надо, — говорил он, — к этому надо стремиться. В аскетизме формы скрыта такая сила выразительности, о которой мы еще не подозреваем. А кроме того, в нем заложен инстинктивный протест против пошлости и потребность достоверности, потребность правды.

Много позже, когда мы открыли для себя высокую эстетику документа, я вспоминал эти его слова.

Г. А. Товстоногов однажды сказал мне, что Лобанов доходил до разнообразных художественных истин лет на десять раньше своих коллег. В наше динамическое время это очень большой срок.

{325} Еще несколько раз приходил я к нему и почти всегда заставал его все в той же позе у подоконника.

— Я все думаю, может быть, мы, старики, мешаем молодежи сказать что-то свое? Яркое, свежее? Говорят, это праздный вопрос — ведь у нас одно мировоззрение.

Он помолчал и добавил:

— Мировоззрение, конечно, одно. Мироощущение должно быть различно. Без своего мироощущения нельзя работать в искусстве.

В другой раз он шутливо предложил:

— Написали бы о молодом патетическом режиссере. Строил театр, кипел, ниспровергал авторитеты, иногда чего-то добивался… — И с усмешкой закончил: — Теперь он в Боткинской больнице.

Лето изменило его положение к лучшему. Его выписали, перевезли на дачу, но осенью он снова захворал и его опять уложили. В сущности, он проболел всю зиму, и только к следующему лету ему полегчало. Мария Сергеевна отвезла его на дачу в Болшево, там он и прожил два сезона подряд.

Несколько раз за лето я к нему приезжал. Вылезал из электрички на болшевской платформе, садился в автобус, доезжал до последней остановки и минут десять шел пешком по тихим зеленым улочкам, мимо дощатых заборов, за которыми мелькали пижамы, сарафаны, легкие платья и звучали негромкие, приглушенные полуденной жарой голоса.

После громкой, кипящей Москвы душу охватывала умиротворяющая тишина, и образы далекого детства, для городского человека неизменно связанные с дачными местами, вставали один за другим. Я шел и думал, что через несколько минут увижу Лобанова, и снова волновался и ощущал радость в каждой клеточке своего существа.

Эти годы были трудными для меня во всех смыслах. То, что я писал, оставляло во мне чувство неудовлетворенности.

Ничто не проходит бесследно, я стал меньше доверять своему чувству, настроению, темпераменту. Я стал рациональней, не успев стать мудрей. Мои диалоги стали походить на более или менее стройную систему доказательств, не одухотворенных, однако, непосредственной правдой человеческих отношений. Смутно я ощущал, что занимаюсь не тем, чем нужно.

От всего этого и еще от того, что жилось нелегко, от того, что здоровье не улучшалось, а заботы множились, сердце мое давила неуходящая тяжесть.

Но в эти минуты, когда я шагал по улицам, дремавшим под солнцем, и весь жил предстоящей встречей с любимым человеком, в душу мою возвращался мир, и я испытывал счастье, от которого почти отвык.

Лобанова я обычно находил в ближнем лесочке сидящим на пеньке. Книжка валялась на траве, в сторонке, а он сосредоточенно смотрел прямо перед собой.

{326} Мы проводили в лесу полдня, потом возвращались в дом, он рассказывал о своей юности, о людях, с которыми вместе начинал, и, как всегда, несколькими штрихами набрасывал яркий и красноречивый портрет.

Помню, как он говорил об одном весьма талантливом актере, в ту пору выступавшем на трибуне значительно чаще, чем на сцене.

— Да, он стал таким общественным деятелем, что ему просто некогда учить роли. А ведь был этакий мистический экспрессионист. Вы обратили внимание на его прическу? Ну как же, это ведь главная его опора. Он был однажды в больнице, и там его в первый раз остригли. Он растерялся. Из‑под ног его ушла почва. Выяснилось, что вся сила была в локонах, в их артистизме. В сущности, это был Самсон с персональным окладом. Но эту импозантность, эту нездешность он сохранил, и они ему помогли. Когда его видят авторитетные люди, они уважительно покачивают головами: «Да, это артист. Ничего не скажешь. Артист».

Лобанов улыбнулся какой-то невысказанной мысли и вздохнул:

— А актер он в самом деле прекрасный. Ему бы играть, делать свое дело. И зачем он называет себя художником? Странное это слово, если его применяет к себе человек, который не рисует картин. «Мы — художники»… «У нас, художников»… Очень напыщенное слово, насквозь отравленное претензией. Ах, господи, больше нужно работать и меньше произносить речей.

Сам Лобанов жарко мечтал о работе, ему очень хотелось «делать свое дело», и потому долгая болезнь казалась ему особенно несправедливой.

Однажды он заговорил о недавно появившейся пьесе «Обыкновенное чудо». Тогда она называлась «Медведь».

— Очень изящная пьеса. Шварц вообще изящный автор. Он знает больше, чем пишет, он — мудрец, но мудрость эта не давит, это легкая мудрость, она оставляет простор вашей мысли, побуждает вас самого стать мудрей. Отсюда и рождается ощущение изящества, оно всегда связано с простором. Мне кажется, я знаю, как надо ставить эту вещь. Вижу охотника, ученика, палача. Охотник — нервный, желчный господин, все время глотает пилюли, завистлив и подозрителен, как пожилая примадонна. Носит награды и начищает их замшей. Его ученик одет, как грум в альпийской гостинице. Брючки гольф, ливрейнообразный сюртучок. Он стар, он лыс, у него в глазах тоска, и он все еще ученик. А палач выглядит, как парикмахер-красавчик. Блестящий пробор, щеголь, галстук-бабочка, лаковые туфли. «Чего изволите? Отрубить голову?»

И, поглаживая закрученные усики: «Рад стараться».

Слушая его, я думал, что именно этот его точный, беспощадный глаз помогал ему добиваться предельно ясного выражения главной мысли.

{327} Главная мысль была для него главной целью, только шел он к ней не прямо, не в лоб, как порой на войне, не считаясь с потерями, берут высоту. Он хотел, чтоб она рождалась из сложной и многоцветной реальности, воссозданной его зрением и его темпераментом, безупречно правдивой в каждом штрихе.

Но даже ради самой яркой находки не поступился бы он главной мыслью.

Однажды он сказал об одном из исполнителей роли Раскольникова:

— Я не чувствую в нем топора, максимум — бритву. И какова природа его страха? Страх разоблачения? Не гнет совести, не нравственная трагедия, нет, только страх поимки. И знаете, почему это происходит? Эффектно разработан каждый отдельный кусок, а для чего они все вместе — это ему неясно. Может быть, даже неважно.

Когда у меня родился сын, я сказал Андрею Михайловичу, что хочу дать ребенку его имя. После этого он шутя стал звать мальчика крестником. Отношение его к маленькому Андрею было трогательно нежным. Наблюдая их, я часто думал, что дети разбираются в людях лучше взрослых. Не подозревая, что Лобанова принято побаиваться, крохотный тезка забирался ему на плечи, ерошил волосы. Лобанов разрешал ему решительно все, но не забывал, что мальчика нужно воспитывать.

— Разбаловали тебя, Андрюха, — неуверенно ворчал он, — всыпать бы тебе…

При этом он боялся пошевелиться.

Наконец я написал пьесу, в которой показались живые ростки. Я начал ее в очередной больнице после очередной операции. Работа мне помогла, я поправился.

Пьесу я кончил к исходу лета. Переписав ее и дав ей бездарное название «Светлый май», я отправился в Болшево.

Лобанов выглядел свежей, лето пошло ему на пользу.

Он бережно обнял меня — не повредить бы после операции, усадил, стал расспрашивать. Все интересовало его: что делают авторы, что пишут их критики, почему Джон Осборн уехал с фестиваля.

Он сказал, что принял приглашение Театра сатиры поставить одну из пьес Островского и со своей стороны предложил «Свои люди — сочтемся».

Посмеиваясь, он фантазировал, как Большов придет из долговой ямы под руку с конвойным, которого будут старательно поить и кормить. Выходить он будет из оркестровой ямы, в ней же он будет исчезать. При последних его словах: «Не забудьте бедных заключенных» — за ним закроется решетка.

С аппетитом описывал он танец дебелой Липочки. Раз‑два‑три, раз‑два‑три… Каждый раз при счете «три» она делает пируэт. При этом в шкафах дребезжит вся посуда и трясутся полы.

{328} Рисположенского будут валить и вливать ему водку в рот, с криками, со сладострастным восторгом. В этот момент за окном зазвучит густой колокольный звон.

После обеда мы уселись за столом на веранде, и я прочел ему, Марии Сергеевне и актрисе Звягиной свою пьесу. «Светлый май» понравился.

— Получилось, — сказал Лобанов. — Есть внешний покой, а под ним — запал. Ну что ж, я готов быть и режиссером и антрепренером. Бог даст, и критики сменят гнев на милость. А то и просто не отреагируют. Что тоже неплохо. В конце концов, можете вы им надоесть?..

Гладя за ушами своего любимца Чика, он вдруг усмехнулся:

— Вот этот псина большой хитрец. Весь день кидается на велосипедистов, а к вечеру устает. И глотка устает и сам уж без сил. Просто замолчать ему не позволяет достоинство, так он делает вид, что их не замечает. Катитесь вы на ваших велосипедах, а я вас не вижу!

Провожая меня, он крикнул:

— И антрепренером и режиссером!

Но он уже не был, как в прежние годы, руководителем, главой дела.

Теперь он стал свободным художником-гастролером, в известной мере зависевшим от интересов театров, которые приглашали его на постановку.

Пьеса «Светлый май» увидела свет в Центральном театре Советской Армии. Она была очень тщательно поставлена Д. В. Тункелем (ныне покойным) и точно сыграна отличными актерами. Я подружился с театром, и спустя несколько месяцев после премьеры «Светлого мая» Борис Львов-Анохин поставил на Малой сцене «Добряков» — они шли на ней восемнадцать сезонов. Андрей Михайлович так и не собрался на оба спектакля.

23 апреля 1958 года в Театре сатиры состоялась премьера его новой работы. Он поставил Островского, но это были не «Свои люди», и он и театр остановились на другой знаменитой комедии — «На всякого мудреца довольно простоты».

С первой же сцены я понял, что присутствую при рождении чуда. Да, это был Островский, неповторимый Островский, но все дело было в том, что в каждой реплике слышался и голос Лобанова. Я узнавал его безошибочно точную интонацию, его неукротимые страсти, его веселое презрение.

В каждой мизансцене, доведенной, казалось бы, до предела выразительности, я угадывал его беспощадный, проникающий до самых потаенных человеческих глубин взгляд.

Канонический текст звучал с потрясшей всех свежестью. Все было крупно, ярко, ново. Объяснение Глумова с Мамаевой, его отношения с покровителями, образы Машеньки, Курчаева, Городулина, Крутицкого, все такое известное, знакомое с детства, {329} вдруг предстало в неожиданном свете. Все было решено с удивительной смелостью, гранитно обоснованной, глубоко оправданной.

Это был такой мудрый и закономерный отказ от традиции, что каждый, кто был в зале, понимал, что на его глазах происходит одно из тех событий, ради которых и стоит ходить в театр. Уже после первого действия самые пылкие кинулись за кулисы и разыскали Лобанова.

В первый миг нас удивило, что и следа праздничного настроения не было на его лице. Усталый, озабоченный, он беседовал со Слоновой. Мы окружили его, перебивая друг друга, поздравили. Помню сияющего Андрея Гончарова, взволнованного Пудалова[[159]](#endnote-93).

Андрей Михайлович слушал все с тем же озабоченным видом, подобие улыбки осветило его большое, осунувшееся лицо.

Я сидел рядом с ним и, не находя слов, только обнимал все крепче и крепче, он гладил меня по руке своей мягкой ладонью и шутил: «У нас с Зориным несчастная любовь».

Вокруг все говорили об огромной победе. Он отмалчивался, потом устало махнул рукой:

— Поздно.

Горячо принятая публикой первых спектаклей, последняя работа Лобанова не стала все же такой сенсацией (в лучшем смысле этого слова), как некоторые другие превосходные постановки классических пьес, появившиеся через несколько лет.

Думается, что заслуженный успех этих спектаклей связан и с тем периодом общественного развития, в который они родились, — восприятие зрителя пришло в гармоническое соответствие с замыслом их создателей.

В этом, как мне кажется, наиболее точное объяснение того давно уже подмеченного явления, что в искусстве второй шаг часто более заметен, чем первый.

Общественную почву нужно взрыхлить, подготовить, иногда приучить.

Лобанов действительно доходил до художественных истин с некоторым опережением. А это было связано и с некоторым ущербом.

Вскоре после премьеры «Мудреца» мы сидели у него дома. Наконец-то он выглядел довольным, триумф спектакля не мог не поднять его тонуса. Говорили о следующей его работе. Я посоветовал поставить «Антония и Клеопатру». Он раздумчиво кивнул головой.

— Да, это было бы интересно. Я бы хотел показать, как тупой и бездарный Октавиан изломал жизнь талантливому мужчине и талантливой женщине. Показать, как бездушная римская машина уничтожила прекрасное чувство.

— Спектакль готов, остается его поставить.

Он нахмурился. Веселое настроение как ветром сдуло. И вновь он повторил то самое слово:

— Поздно.

{330} Зимой Андрей Михайлович занемог. В доме частой гостьей стала медицинская сестра Мерседес. С большим трудом я узнал в зрелой женщине испанскую девочку, с которой больше двадцати лет назад познакомился в пионерском лагере «Артек». Мерседес стала преданным другом Лобановых, неутомимым, всегда готовым прийти на помощь.

А помощь требовалась все чаще и чаще.

В феврале пятьдесят девятого года я жил в Болшеве, у кинематографистов. Вокруг было много веселых талантливых людей — Алов и Наумов, Рязанов и Чухрай.

Все усердно работали. Я заканчивал комедию для Рязанова. Чухрай трудился над режиссерским сценарием «Баллады о солдате».

После многих напряженных лет в этом маленьком занесенном снегами доме я почувствовал себя спокойнее. Мне вдруг показалось, что будущее мое принимает более ясные очертания.

Поздно вечером 19 февраля позвонила жена и сообщила, что Андрей Михайлович умер.

Через полчаса я сидел в холодной электричке и ехал в Москву, Эта дорога была мне хорошо знакома в обоих направлениях — столько раз я ездил к Лобанову в Болшево.

Следующий день я помню плохо.

Помню, как сидел на сцене Ермоловского театра возле гроба и в течение многих часов, пока шла бесконечная вереница прощавшихся, смотрел на его большое успокоенное лицо.

Помню панихиду на Ново-Девичьем. Говорились речи. Помню, говорил сам. Что говорил — не помню вовсе.

Однажды в больнице я получил от него записку.

«Если я кажусь вам сдержанным, — писал он в ней, — знайте, это от застенчивости, я так и не смог от нее избавиться. Абдулов меня называл мимозой. Скорей поправляйтесь».

В моей комнате, на стене перед письменным столом, висит его портрет. Фотограф снял его в последний год, когда близость конца уже отбросила на его лицо свою тень.

Я смотрю на горестные, запавшие глаза, на сомкнутый, страдальческий рот, и каждый раз волна боли, нежности и вины взмывает в моей душе.

### Вместо эпилога[[160]](#endnote-94)

Когда я думаю о странном жребии Лобанова, о его судьбе, столь же значительной, сколь и трудной, когда ищу причину драматизма этой судьбы, на языке у меня вертится одно и то же сакраментальное слово: *опережение*. И судьба Лобанова представляется мне судьбой авангарда, несколько оторвавшегося во время {331} наступления от основной массы войск и не дождавшегося, пока подтянут тылы. Лобанов всегда опережал театральный процесс, опережал современников и больше платил за это, чем получал.

Он уходил вперед, когда предпринимал свой поиск, ставя современную драматургию, но особенно наглядным было это опережение, когда он обращался к классике. Должно быть, потому, что если о пьесе современного автора представления не вполне устойчивы, то о классике они часто канонизированы.

Противоречие в искусстве это противоречие между его видимостью и его сущностью — какое богатство содержания таилось, например, под аскетической чеховской формой. Но это, разумеется, лишь одна сторона проблемы. Другая — и более важная — заключена в том, что чем глубже сущность, тем вероятнее всего, что она никогда не может быть выражена с исчерпывающей полнотой. Она постигается и угадывается годами и веками. Чтобы не ходить далеко, вспомните хоть «Гамлета».

Интерес к классике, тот, который бурлил в Лобанове, это интерес человека, стремящегося постичь истину, пробивающегося к первозданности, к истоку. Снять пласты, нанесенные временем, обилием толкований, инерцией, — увидеть свежими очами то, что было свежо так давно.

Мы окружены банальностями. Нас, грешных, они обступают со всех сторон, но даже и великих они подчиняют, овладевая ими совершенно бесшумно.

Я раскрываю очерк Бальзака «Париж в 1831 году», и первое, что мне бросается в глаза, это слова: «Париж — город контрастов». Причем Бальзак был не первым, кто эти слова произнес.

Однако тут надо иметь в виду, что дело не так просто. Банальность созревает не сразу. Банальность тоже проходит свой путь, штампу нужен определенный срок, чтобы отлиться в застывшую форму.

И удивительный дар Лобанова в большой мере определялся тем, что он ощущал банальность в ее цветущую пору, когда она сохраняла еще всю свою привлекательность и аромат.

Уже тогда этот медлительный на вид человек чуял запах мертвечины. То, что для других было вполне живым, для него уже было отжившим. Но — и тут заключалось еще одно свойство этого дарования — он не рубил то, что казалось ему высохшим, он пытался отделить еще пригодные для жизни клетки и вернуть им способность к плодоношению.

Это и обеспечивало вновь рожденному крепкую историческую почву, связь с уже достигнутым и постигнутым, органическое вбирание в себя накопленных богатств — одним словом, то, что мы называем преемственностью.

Томас Манн заметил однажды, что «дерзкий традиционализм не так уж далек от революционности». В этом смысле, в том смысле, что Лобанов понимал огромные динамические потенции традиции, что он находил эту динамику и намечал для нее русло — в этом смысле его можно назвать «дерзким традиционалистом», {332} более близким к истинно революционным результатам, чем многие «чистые» ниспровергатели.

Однако эта связь с традицией, эта преемственность, обнаруживались далеко не сразу. Сразу обнаруживалось непривычное, сразу обнаруживалось то, что традицию видоизменяло, а к этому сплошь и рядом люди оказывались неподготовленными.

Поэтому прочтение классиков Лобановым то и дело настораживало, поэтому при всем принципиальном взрыве, который был заключен в его лебединой песне, в его «Мудреце», истинное значение происшедшего осталось в общем непонятым. Должна была быть приуготовлена почва, должно было воспитаться зрительское восприятие, и когда дорогой Лобанова двинулись более молодые мастера, то их работы, ныне хорошо известные, вызвали, наконец, и заслуженный резонанс и верное осмысление.

Правда, признание можно было ускорить. Для этого надо было окружить себя фанатичными учениками, критическими трубадурами, отрядом умелых организаторов общественного мнения. Но тут уж мы сталкиваемся с человеческой сущностью Лобанова, для которого все это было невозможно.

И не потому, что это дурно. В конце концов, все настоящее надо поддерживать, утверждать, насаждать. Сделать достигнутое достоянием общественности полезно, и кто кинет камень в талантливого изобретателя, который пробивает свое изобретение?

Все это так, но для Лобанова подобная деятельность была, повторяю, немыслимой. Это был тот барьер, который ему не дано было перешагнуть. Прежде всего он не признавал неравных отношений и тщательно разрушал перегородки — учеников рассматривал как соратников, критиков — как собеседников. Он не возносил себя над ближними, что самим ближним так импонирует, его нелюбовь ко всяческого рода мессианству в этом случае ему не помогла, а помешала. Но что делать — иначе Лобанов не был бы Лобановым.

Этика входила в его талант составной частью и в чем-то формировала этот талант. Так эстетическое постижение немыслимо без прозрения, но всякое прозрение заключает в себе и чисто эстетический элемент.

Талант, по выражению одного большого писателя, — веселая и непостижимая тайна. Я не надеюсь проникнуть в тайну Лобанова, я хотел подчеркнуть лишь его самобытность, независимость и особое положение в искусстве. Легче петь в хоре — тут можно не петь, а делать вид, что поешь. Но у Лобанова был мощный солирующий голос.

Прошли годы, и все встало на место, все стало ясно, его неповторимость очевидна, и говорить об этом постепенно становится одним из тех трюизмов, которых покойник не выносил. Как всегда, для подобного признания понадобился такой жестокий толчок, как смерть, как последовавшие за ней годы без него.

Но, возможно, в этом есть своя закономерность. Мы часто произносим слова поэта: «Я люблю вас, но живого, а не мумию», {333} однако отыскивать живое в памятнике совсем другое дело, чем повседневно общаться с тем, кто живет среди нас.

Живое в почившем волнует и трогает, и это же живое в живом сплошь и рядом раздражает. Подсознательно, не признаваясь в этом себе, мы требуем от великого человека отчуждения от повседневных связей, от всех тех мелочей, необязательностей, тем более — конфликтов, из которых складывается живая жизнь.

Подлинный художник, видимо, должен быть очищен от быта, и эту горькую работу исполняют смерть и время. Вот и Лобанов, с каждым днем отдаляющийся от нас, оставшихся на этом берегу, стоящий вне наших забот и страстей, легко и естественно всходит на пьедестал, который был так ему чужд при жизни.

Но, боже мой, с каким восторгом отдал бы я эти поздние лавры, этот благоговейный шепот, эту год от года растущую славу за один лишь миг, в который можно было бы увидеть его вновь, коснуться его мягкой ладони, услышать негромкий насмешливый голос.

Как часто посещает меня одно и то же видение — вот он идет навстречу мне по проезду Художественного театра, направляясь к улице Горького. Я вижу этот широкий, грузноватый торс, эти живые, слету все вбирающие глаза. Вот он прошел мимо, вот уже на углу, я смотрю ему вслед — в последний раз мелькнула его фигура, и вот он скрылся за поворотом, уходя в историю.

## Л. А. Малюгин[[161]](#endnote-95)

С Андреем Михайловичем Лобановым я познакомился в 1945 году, когда он начал работать над постановкой моей пьесы «Старые друзья», но знал его много раньше — по спектаклям, которые были далеко не всегда бесспорны, но всегда интересны.

В Ленинград приезжал на гастроли Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова. Тогда было время студий — еще сравнительно молодые актеры, только пробовавшие силы в режиссуре, выступили со своими студиями — Н. П. Хмелев, Р. Н. Симонов, А. Д. Дикий, Ю. А. Завадский.

Одними из самых интересных спектаклей в Студии Симонова оказались постановки Лобанова. Вокруг них разгорались споры. Самые горячие дискуссии вызывали спектакли «Вишневый сад» и «Таланты и поклонники». Помню также очень талантливый спектакль Лобанова в Московском театре для детей — «Воспитанница».

Когда судьба свела меня с Лобановым, я, заранее обрадованный встречей с талантливым режиссером, испытал и некоторую долю тревоги. Он только что поставил на сцене Театра имени Ермоловой вместе с художником В. В. Дмитриевым «Бешеные деньги», и я еще раз порадовался, как режиссер может находить свежее и новое в старых, многократно сыгранных пьесах. Но я не видел ни одной современной пьесы, поставленной Лобановым, {334} и он казался мне человеком девятнадцатого века, к тому же малоразговорчивым и флегматичным (я подумал, грешным делом, что он годится на роль Обломова). Пьесе моей он особенных похвал не высказывал, что меня, разумеется, не удивило. Я уже слышал о ней несколько неодобрительных отзывов, ее упрекали в несценичности.

Я поставил на пьесе крест. Но она каким-то образом попала в руки директора Театра имени Ермоловой М. С. Никонова, человека творческого, и через него — к Хмелеву и Лобанову.

Я читал пьесу на труппе, отношение тоже было сдержанное. Перед распределением ролей Лобанов стал со мной советоваться: — У нас есть для роли Тони очень хорошая актриса, но она сказала: «Устарела я играть девочек с косичками». Ее, конечно, можно уговорить. И есть другая актриса, менее подходящая, но она очень увлечена ролью. Как быть?

Я посоветовал дать роль той актрисе, которая увлечена. Так и сделали.

Я уехал в Ленинград и вернулся в Москву незадолго до премьеры. Театр находился в подвале на Сретенке. Война уже полгода как кончилась, но первая зима была еще удивительно трудной, по-военному трудной и неуютной. Репетировали при свечах. Артисты, исполнители центральных ролей, показались мне слишком взрослыми для моих юных героев. Многое меня смущало и в режиссерской работе, в частности, обилие музыкальных вставок. Мне казалось, что это отвлекает от слова. Я высказал свои соображения Лобанову. Тот ответил не сразу и лаконично: «Я и Островского ставлю по-своему».

Я начал ходить на репетиции и быстро привыкать к спектаклю. Появился свет, и сразу стало веселее. Актеры оделись в костюмы своих героев, загримировались, и я забыл об их возрасте. На первой генеральной репетиции спектакль мне уже просто понравился. Но после репетиции Лобанов озадачил меня фразой: «Пьеса неплохая, и спектакль вроде получается, но все это не для широкого зрителя. Это будут смотреть только старые интеллигенты. Дирекция с этим делом всыпалась».

Я, разумеется, огорчился, тем более, что был с ним абсолютно согласен. Одна моя приятельница, актриса, сказала: «Это пьеса для знакомых».

На генеральную репетицию пришла публика самая пестрая. Приближались выборы в Верховный Совет, и решили устроить утренник для избирателей. Мы с Лобановым не без страха смотрели на женщин в валенках и шерстяных платках, на простых зрителей, которым, по нашему мнению, эта пьеса была безнадежно далека. И вот они стали внимательно слушать, смеяться, словом, принимать пьесу.

Потом с легкой руки Лобанова, нашедшего ключ к несценичности пьесы, она шла в сотнях театров, шла за рубежом, а на сцене Театра имени Ермоловой жила свыше десяти лет, выдержав более пятисот представлений.

{335} Хмелев умер незадолго до премьеры «Старых друзей». Лобанов был назначен руководителем театра. Скоро Театр имени Ермоловой стал в Москве одним из самых популярных, если не самым популярным. В его труппе не было «звезд», мастерство актеров только еще начало расти, но талантливая режиссура и интересный репертуар привлекали в театр множество поклонников. Лобанов не боялся несценичности пьесы. Ему неважно было, пьеса это или литературная композиция, инсценировка прозаического произведения. Его не увлекал сюжет, его манило одно — характеры. И интересно, что расцвет Театра имени Ермоловой в эти годы был связан не с пьесами, а именно с инсценировками наиболее интересных произведений литературы — «Спутники» Пановой, «Счастье» Павленко, «Люди с чистой совестью» Верши-горы. Из молодых театр привлек талантливого Юрия Трифонова, поставив его пьесу «Залог успеха» и инсценировку повести «Студенты».

Чрезвычайные обстоятельства развели нас с Лобановым. Мы уже затевали еще одну работу: я написал пьесу «Родные места», читал ее Лобанову и Никонову, пьеса им понравилась. Но на следующий день в газетах прочитал статью, которая перевернула мою жизнь, да и жизнь моих коллег. Тут уж, как говорится, было не до пьес.

Прошли годы, я почему-то связался с кино, которое не принесло мне особенных лавров. Встречи с Лобановым были редкими, но спектакли его всегда заинтересовывали. Ставил ли он пьесу, уже талантливо поставленную до него, например горьковских «Дачников», или открывал забытую пьесу Островского «Невольницы», всегда это было талантливо, по-новому. У него были и серьезные аварии, отношения с труппой становились сложными, что в конце концов привело к его уходу из театра — это он переживал тяжело.

Помню, на каком-то совещании один из артистов укорял Лобанова за фразу — «Пьеса требует не соображения, а воображения». Я подумал: как это верно сказано! Он хотел ставить «Иванова», но ему советовали, вернее, предлагали ставить более совершенную пьесу «Дядя Ваня».

Потом я навестил его в больнице — он был болен тяжело. Я спросил врача, когда Андрей Михайлович вернется в строй. Врач усмехнулся и сказал — никогда, речь идет о том, чтобы продлить ему жизнь.

Я увидел его на тысячном представлении «Тани», когда он вышел раскланиваться, и еле узнал — до такой степени изменила его тяжелая изнурительная болезнь. Он и сам понимал это. Когда мы поздоровались, он сказал, горько улыбнувшись: «Странно, что вы меня еще узнали».

Но он победил болезнь, вернулся к работе и поставил спектакль, очень талантливый, в Театре сатиры — «На всякого мудреца довольно простоты». Я видел этот спектакль и был на его обсуждении в ВТО. Маститые театроведы и литературоведы опять {336} напустились на Лобанова за «искажение Островского». Еще недавно они корили его за то, что он поставил устаревшую и слабую пьесу Островского «Невольницы»; но этот спектакль прошел уже сотни раз, привлекая зрителей, видимо, не слабостями.

Лобанов слушал укорявших его ораторов и, по обыкновению, молчал. Он вообще не любил выступать, так же как не любил представительствовать на всякого рода заседаниях и совещаниях. Его невозможно представить в президиуме или на трибуне. Вообще он знал немного — театр, институт и дом, что не мешало ему демонстрировать свою наблюдательность не только в классических, но и в современных пьесах. Оставалось только удивляться, откуда такое богатство наблюдений у этого внешне нелюбознательного и малоподвижного человека. Вероятно, от таланта.

Он много и талантливо ставил Островского, но был писатель, которого он обязан был поставить, но которого так и не поставил, если не считать испорченного ложными увлечениями «Вишневого сада». Я думаю, что это был образцовый режиссер для Чехова.

Встречаясь с ним в последние годы, я спрашивал, что он читает, и он всегда отвечал — письма Чехова. Он говорил, что больше вообще ничего читать не будет. «Если бы это можно было поставить!» — говорил он, отбрасывая от себя вздорную мысль, которая, как потом выяснилось, оказалась не вздорной, а плодотворной.

Он мечтал поставить «Жизнь Клима Самгина» и уговаривал меня сделать инсценировку. Он оказался без театра, его не очень приглашали, а он думал о новых постановках.

Для него мир рождался как бы заново. Однажды мы встретились на бульваре, и он сказал не без игривости: «Не зайти ли нам в ресторацию?» В ресторане он рассматривал стены, потолок, публику, правда, очень деликатно. Все это было для него как бы внове (так мы рассматриваем ресторан и публику где-нибудь в новой для себя стране). «Давно не был в ресторане, — сказал он с горечью, — не с кем!»

Он начал вторую жизнь — преподавал, ставил спектакль, думал о новых постановках, хотя планы эти были не очень реальными. Один из самых талантливых наших режиссеров, по существу, находился в простое, и это, конечно, угнетало его.

Он справился с тяжелыми и неизлечимыми болезнями, но его подстерег и свалил в могилу самый обыкновенный грипп.

## Юрий Трифонов[[162]](#endnote-96)

Беда в том, что в те времена я ничего не писал, не вел дневника, не делал никаких записей и вообще, кажется, разучился держать перо в руке. Жил в состоянии легкого помрачения ума от внезапного шума вокруг «Студентов». О своем нынешнем отношении к «Студентам» я не раз писал и не хочу повторяться. Но я навсегда признателен этой книге за то, что благодаря ей {337} познакомился с двумя замечательными людьми — с Александром Трифоновичем Твардовским, напечатавшим «Студентов» в «Новом мире», и с Андреем Михайловичем Лобановым, который поставил пьесу по этой книге в своем театре. Оба знакомства произошли в 1950 году. С Твардовским — ранней весной, с Лобановым — поздней осенью, в конце октября.

Я был совершенно не театрал, о творчестве Андрея Михайловича имел — каюсь! — смутное представление, не видел ни одного спектакля в его театре и к тому же ко всякого рода переделкам литературных произведений относился, как всякий профан, знающий о чем-либо понаслышке, высокомерно и скептически. Только что пригласили на «Мосфильм» и предложили договор на сценарий о студентах. Я отказался. Мне показалось, что тут измена какому-то святому знамени, то ли Прозы, то ли Литературы с большой буквы.

Словом, я был нелепый малый с амбициями, вскормленный коридорной мудростью Литинститута и пивным баром номер четыре. И вот звонок:

— С вами говорит Лобанов, главный режиссер Театра имени Ермоловой. Вы не могли бы зайти к нам в театр для разговора? Мы тут прочитали вашу повесть…

Повесть только что появилась в журнале: в сентябрьском и октябрьском номерах. Меня удивило, что в театре так быстро успели прочитать — многие из моих друзей этого еще не сделали. Но, познакомившись с Андреем Михайловичем ближе, я понял, что удивляться не следует. Он читал усердно и много, постоянно ища в новинках прозы материал для театра. В этом смысле Андрея Михайловича можно назвать предтечей Юрия Петровича Любимова, который современную прозу сделал главным источником питания для своей сцены — с той разницей, что Лобанов инсценировал прозу, добиваясь выделки из нее пьесы, Любимов же загадочным образом научился ставить не пьесу, а прозу. Тут могут быть недоумения: а нужно ли ставить в театре прозу? На что отвечу: а нужно ли ставить в театре плохие пьесы? Лобанов и Любимов сделались усердными читателями не от хорошей жизни. Я не сравниваю этих двух режиссеров, таких непохожих и, может, даже чуждых друг другу. А возможно, и не чуждых, это сложная тема, я не хочу отвлекаться. Я нахожусь в глубокой осени, в 1950 году. Так вот что пролегло между Лобановым и Любимовым — не очень длинное, но бесконечно громадное время!

Интерес Лобанова к живой современной прозе, к прозе шершавой, вызывавшей споры, не столь безукоризненной, как многие образцовые книги той поры, означал готовность к поискам, риску, новизне. Незадолго до того, как он заинтересовался «Студентами», Лобанов поставил спектакли, ставшие событиями в театральной жизни Москвы, — прошедшие, разумеется, мимо меня, я узнал о них позже, когда превратился понемногу в полутеатрального человека, — пьесы по книгам Вершигоры «Люди с чистой совестью» и Пановой «Спутники». Звонок Лобанова был первый {338} с предложением об инсценировке, потом возникли другие, но — потом, когда определилось отношение к повести, появились рецензии и в апреле стало известно о премии. В те времена «хвалимость» и «премированность» играли куда большую роль, чем теперь. Все театры хотели ставить то, что одобрено. Но в конце октября с повестью «Студенты» еще не было никакой ясности. Наоборот, я слышал от приятелей по Литинституту всякие грозные слухи: тому не понравилось, тот покривился, в таком-то журнале готовится разгромная рецензия.

Поэтому, когда я пришел в здание театра на улице Горького, в самом ее начале, внизу (место мне родное из-за букинистического магазина номер двадцать восемь, сейчас этого дома не существует, там воздвигнут небоскреб гостиницы, а тогда я забегал в «двадцать восьмой» чуть ли не через день, возвращаясь из института на Калужскую, и в тяжелую минуту таскал туда, скрепя сердце, книги из дома), — когда я переступил порог этого мало занимавшего меня храма искусства, построенного в бойком купеческом стиле конца века, чем-то напоминавшего антрепризы, ярмарки и рассказы Чехонте, и когда без особого волнения прошел пустынным фойе в кабинет главного режиссера, увидел довольно высокого, немолодого человека с лицом задумчивым и усталым, слегка набрякшим от усталости, и когда услышал, как он всерьез заговорил о моем сочинении, как о чем-то, имеющем значение и смысл не только для меня, но для многих, вот и для него, известного режиссера, я испытал чувство изумления и радости и, конечно, всему, всему мгновенно поверил. Поверил тому, что написал нечто значительное. Тому, что могу стать драматургом. Что я уже почти драматург. Так просто: семьдесят страниц на машинке, слева — кто говорит, справа — что говорит. Мелкие тайны ремесла подскажет соавтор, которого тут же, в кабинете Лобанова, предложил обаятельный замдиректора Сосин. И я забыл о своем презрении к литературным переделкам, забыл о Прозе и Литературе с большой буквы и в тот же день подписал договор.

Спустя некоторое время, зайдя в «Новый мир», я рассказал Твардовскому — разумеется, это была глупость и похвальба, но не удержался, винюсь! — о том, что буду писать пьесу по «Студентам», на что последовало ледяное:

— Напрасно. Лучше бы отдали на откуп каким-нибудь ловким дельцам…

А мне так хотелось познакомить Лобанова с Твардовским! Теперь это было невозможно. Драматургом я так и не стал. Но не о том речь.

Андрей Михайлович Лобанов, с кем я так скоропалительно познакомился по вине моей первой книги в 1950 году и дружеские отношения с кем продолжались несколько лет, пока шла работа над пьесами «Молодые годы» и «Залог успеха», остался поразительным и как бы вечным для меня примером человека театра, истинного художника или, как говорили в старину, а на Западе говорят до сих пор — Артиста.

{339} Я думаю, сутью человека, которого можно назвать художником или артистом, непременно должно быть — наперекор всему и поверх всего — стремление к правде. Не к буквальной, что ютится на поверхности, а к правде в глубоком, гетевском понимании, соединяющей в себе Wahrheit и Dichtung, правду жизни и правду искусства. Другой поэт назвал то же стремление к поискам художественной правды привычкой «выковыривать изюм певучестей из жизни сладкой сайки». Можно назвать искомое так: *феномен жизни*. Лобанов был чрезвычайно пытлив и чуток в отыскании *феномена жизни*, что является во все времена занятием непростым и рискованным. Но он иначе не мог. Его обвиняли в чрезмерности пристрастий к быту, не понимая того, что «бытовая правда», которой он добивался на сцене и о которой критики говорили свысока, как о достоинстве маловажном и второстепенном, была на самом деле лишь приспособлением для открытия реальнейшей жизненной правды.

Да и что такое «бытовая правда»? Никто не может ответить достаточно ясно. Неопределенная критическая брань…

В повести «Студенты», произведении незрелом и ученическом, Лобанова привлекли, очевидно, какие-то приметы времени, какие-то показавшиеся ему точными подробности жизни.

Говоря о подробностях, я имею в виду не требуху жалких натуралистических мелочишек, не фотографирование, не бытописательство, а подробности психологические, тончайшие мотивы и побуждения, определяющие характер и поступки. Часто присутствуя на репетициях, я наблюдал, как Андрей Михайлович упорно и целенаправленно — я не сказал бы хладнокровно, бывало и раздражение, и насмешки, и язвительность — шаг за шагом, нанизывая один мотив на другой, создавал драгоценнейшее: атмосферу достоверности.

Иногда, сердясь на артиста, у которого что-то не ладилось, и потеряв терпение, Андрей Михайлович сам поднимался на сцену и *показывал*. Бывало это не часто, но всегда точно и как-то пронзительно правдиво. Артисты очень любили, когда Андрей Михайлович *показывал*, ибо о лучшей помощи и мечтать не могли. Грузный, неторопливый, скупой в жестах и мимике, он вдруг неуловимым движением обнажал нутро человека, причем одинаково точно мог показать старика, женщину, молодую девушку, кого угодно.

Тут было умение зацепить единственную верную и сокровенную струну, которая есть в каждом и тайно дрожит, скрыта от глаз.

В *показе* Андрея Михайловича всегда было свойство, присущее таланту и необходимое для истинного понимания: юмор. Иногда это был юмор неожиданный, иногда довольно злой, иногда мягкий, летучий. Но никогда не было насмешки пустой, того мелкотравчато актерского «выжимания смеха», чтобы зритель непременно «принимал», гоготал, аплодировал — будто в этом вся соль театра.

{340} Юмор Лобанова заставлял улыбаться, задумываться. Глаз у него был зоркий, и он умел сказать о человеке или изобразить кого-то — как выстрелить, наповал! Помню, в театре много говорили о пьесе насчет строительства университета на Ленинских горах. Лобанов к этому относился спокойно, если не сказать прохладно. Его вообще не привлекали темы модные, шумные. Всякая патетика была ему чужда, публицистичность его не занимала. Молодых людей, которые носились тогда с этой идеей, он не разубеждал и не отговаривал, но предвидел, что дело кончится вымученной халтурой. Так оно и вышло, кажется. Спектакля не было. Андрей Михайлович на каком-то собрании сказал:

— Научитесь ставить пьесы о том, как Петр Иванович и Мария Ивановна живут в одноэтажном домике, а потом уж кидайтесь на тридцать пять этажей!

Были споры вокруг пьесы о нефтяниках. Один из режиссеров с излишним пафосом доказывал необходимость этой пьесы — вполне средней по художественным качествам — в репертуаре театра, аргументируя важностью темы. Андрей Михайлович заметил иронически:

— Ну уж вы, дорогой, не заноситесь! Будто вы без нефти жить не можете, будто вы с нефтью чай пьете…

История двух спектаклей по моим пьесам («Молодые годы» были написаны в соавторстве с В. Е. Месхетели) не представляется мне слишком значительной, чтоб вспоминать о ней подробно. К тому же, как я говорил, я ничего тогда не записывал, а в памяти, к сожалению, подробности не сохранились. Помню, что любил ходить на репетиции — только потому, что было необыкновенно интересно смотреть и слушать, как работает Лобанов. Он открывал в моих героях такое, о чем я не догадывался. Да, наверно, в них того и не было. Лобанов использовал их, как повод для изображения своих мыслей, своих представлений о людях. Мне кажется, главной бедой и страданием Лобанова было отсутствие в то время драматургии, близкой по уровню его громадному таланту. Он искал, мучился, читал и перечитывал классиков, современников, писателей 20‑х и 30‑х годов. Помню, однажды у него дома, в маленькой квартире на улице Немировича-Данченко, был разговор об Алексее Толстом. На столе Лобанова лежал раскрытый том Толстого с пьесой «Касатка». Андрей Михайлович сказал, что перечитывает толстовские пьесы подряд, хочет что-то найти для себя. Я был в то время — да и остаюсь по сей день — почитателем живописного таланта этого писателя, и стал горячо Андрея Михайловича поддерживать.

— Знаете, что заманчиво поставить? «Азефа»! — сказал Лобанов. — Это, может, не столь совершенно в смысле драматургическом, но зато материал потрясающий. И фигура! Но ведь скажут: зачем Азеф? Почему Азеф? Кого, скажут, этот вымерший тип может сейчас интересовать, в наше бурное время? — Помолчав, добавил вдруг шепотом: — А в нашем театре, между прочим, есть один самый настоящий Азеф…

{341} В этом человеке, глубоко проницательном, видевшем суть вещей, суть людей, иногда проявлялась непостижимая детская наивность. Это свойство я замечал у Твардовского. Мне кажется, оно присуще людям, обладающим умом, талантом, честностью, прямотой, многими другими замечательными качествами кроме единственного: хитрости. Жизнь Лобанова как руководителя театра была сложной, напряженной, временами тягостной и даже мучительной. Ему приходилось много спорить, преодолевать, доказывать, отстаивать. Не все актеры бывали на его стороне. Он тяжко переживал внезапные перемены, неожиданные отступничества. Иногда приходил на репетиции в мрачнейшем настроении, всеми бывал недоволен, всех обрывал, мог вспылить из-за пустяка.

Помню, на одну актрису вдруг яростно обрушился совсем будто бы ни за что.

— Послушайте, да что вы все повторяете: «точно, точно»?! (Актриса лишь покорно ему поддакивала, говоря: «точно, точно») Как вам не стыдно? И вы считаете себя интеллигентной женщиной? Человеком искусства? Да это позор! Стыдитесь! — Он гремел уже совершенно вне себя. — «Точно! Точно!» Как вы не ощущаете, что это шлак, это мусор, который недопустим в речи культурного человека? Вот Юрий Валентинович, например, не говорит же «точно, точно…»

Я сидел, окаменев, как все остальные. Надо сказать, я говорил «точно, точно». Но после того случая, более четверти века назад, перестал говорить. Слишком хорошо запомнил ярость Андрея Михайловича. Тут было не только скрытое, нервное состояние, но и болезненная чуткость к языку — все вместе вдруг прорвалось с вулканической силой.

Должен сказать не без некоторого смущения, ибо похоже на похвальбу, что с первого дня нашего знакомства с Андреем Михайловичем я ощущал с его стороны интерес и уважение, для меня необычные. Я не привык, чтобы меня называли «Юрий Валентинович». Мне было двадцать пять лет, ему вдвое больше. Но я не чувствовал ни поучительства, ни тона превосходства в его разговоре, не было и панибратства, похлопывания по плечу — всегда ровное, спокойное, уважительное и сохраняющее некоторую дистанцию «Юрий Валентинович». К моим писаниям Андрей Михайлович был — теперь это для меня очевидно — чрезмерно добр. В повести «Студенты» он видел достоинства, которых там не было.

По его предложению я стал сразу же после того, как были поставлены «Молодые годы», писать пьесу о художниках. Он был увлечен и этой работой. Я читал ему по частям только что сочиненные сценки. Ему нравилось. Он упорно гнул свою линию, хотя были люди, которые с ним не соглашались и не одобряли стремления главрежа тащить в театр малоопытного и не очень удачливого автора со второй пьесой. Я говорю «не очень удачливого», потому что спектакль «Молодые годы» был руган критикой — {342} не убийственно, но основательно. И, как мне кажется, не вполне справедливо. В спектакле были актерские удачи, была — местами — жизненная достоверность. К сожалению, был и фальшивенький пафос, существовавший и в повести, но критика щипала спектакль не за это.

Еще сильнее был руган — тут уж, пожалуй, не щипан, а бит что есть силы — спектакль «Залог успеха». Андрей Михайлович огорчался, тяжко переживал трудности прохождения — оба спектакля как-то незадачливо принимались, то требовали купюр, то переделок, — и я помню наши невеселые сидения после то устных, то печатных разгромов в кафе «Националь» или в коктейль-холле вблизи театра. С нами бывал помощник Андрея Михайловича в постановках моих пьес, отличный артист и добрейший человек С. Х. Гушанский, бывал и завлит театра А. А. Карягин. Запомнилось: Андрей Михайлович заказывал коньяк, лимон и сахарную пудру, и эта комбинация осталась в памяти неразрывно связанной с какими-то театральными скорбями. И запомнилось отношение Андрея Михайловича: при всем огорчении и упадке сил он оставался в глубине души спокоен. Это было важным примером. Он говорил:

— Ну вот, на улице ноябрь, слякоть, холод — почему мы не огорчаемся, что нет солнца? Что не тепло? Потому что знаем: так и должно быть в ноябре… Вы поймите: мы всегда выпускаем спектакли в ноябре…

Дело как-то улаживалось. Что-то переделывалось, сокращалось. Андрей Михайлович твердо стоял на защите автора. Он не колебался и тогда, когда удары наносились в болезненные места, где могли возникнуть трещины и раскол.

Человек он был увлекающийся и пристрастный. От пристрастности — а если хотите, от глубокой внутренней страстности — бывал нерасчетлив, совершал ошибки. Я не знаю, было ли ошибкой то, что он поставил спектакль по повести «Студенты». И потом предложил мне написать пьесу и тоже ее поставил. Может, лучше было заняться Чеховым или поставить еще одну пьесу Горького после великолепных «Дачников»? Он искал, он стремился к изображению той жизни, которой жил. Вообще все это не просто. То, что было вчера, не всегда можно понять сегодня. Да что говорить: почти невозможно понять сегодня! Эстетические оценки и время находятся между собой в запутаннейших связях. Почему книгу, в которой, по убеждению ее автора, нельзя сейчас прочесть ни строчки, читали в начале 50‑х годов, как бестселлер? Ведь Андрей Михайлович был не одинок, предлагая повесть для инсценировки. Почитателей повести в театре было много. Противников гораздо меньше. И большинство противников — из каких-то несерьезных соображений. Да и спектакль «Молодые годы», если мне не изменяет память, пользовался некоторое время успехом. А как же: на первых представлениях занавес поднимали раз восемь! Это мучительство я хорошо помню, потому что надо было кланяться, и Андрей Михайлович хватал {343} меня цепкой рукой, тянул к освещенной рампе и шептал сердито: «Да идите же, Юрий Валентинович…»

— Да, да. Было, было. Все так, — скажет скрипучим голосом автор восьмидесятого года. — И тем не менее повесть — слабая, да и спектакль был не ахти…

Но другой автор, молодой и чубатый, в ковбойке, в пиджаке с накладными плечами, ответит скрипучему человеку:

— Послушай, ты все забыл. А как меня узнавали на улице? А девушки с блестящими глазами? А ты забыл, что мою книгу перевели в Уругвае? А в «Гранд-отеле» на банкете, когда я мерился силой с одним актером… Э, старик, что с тобой говорить! Ты все равно не поймешь.

Действительно, понять нельзя. Я разделился на двух, а может быть, на трех или четырех людей. Андрей Михайлович был с тем мною, самым далеким, которого трудно узнать, на кого свалилась бумажная слава, подобно театральному снегу из серебряного конфетти, что в антракте сметают со сцены метлой, и вместе с Андреем Михайловичем было так много моего далекого: молодость, любовь, дом художников на Масловке, который я пытался изобразить, исчезнувшие друзья, маленькая девочка, родившаяся в день премьеры. Андрей Михайлович был первым человеком, кто приехал на Масловку поздравить меня с ее рождением.

Я думаю, что в некоторых сценах «Студентов» — например, в разговоре двух старых профессоров Козельского и Сизова — Лобанов находил какой-то подспудный, иногда невнятный мне смысл, может быть, улавливая перекличку со своей судьбой, своими ощущениями. Ведь он тоже был «профессором», человеком переломной эпохи и переломной культуры (его юность совпала с театральными громами и молниями 20‑х годов), но тем бережнее сохранял он в своих душевных пристрастиях незабытый, гимназический психологизм русской классики, в первую очередь Чехова.

Психологизм — тончайший, но не мелочный — это то оружие искусства, которое можно назвать вечным. В иные времена оно будет надоедать художникам, они будут его проклинать, издеваться над ним и отталкиваться от него, завороженные каким-нибудь новым искушением, но все равно будут к нему возвращаться.

## М. И. Туровская[[163]](#endnote-97)

География театральной Москвы меняется постоянно — вот уж и зритель, мечтающий о Большом балете, покупает билет не только на Театральную площадь, а в Кремль, во Дворец съездов. Что же говорить о театрах неакадемических…

Еще не родилась идея «Современника», а в стареньком здании на Маяковской, которое теперь снесено, играл Кукольный театр Образцова; еще долюбимовский Театр драмы и комедии, что на Таганке, считался как бы уже не совсем московским, а «периферийным» — почти «за кольцом “Б”», как говорили тогда; еще в {344} подвальчике в одном из переулков на Сретенке играл Ермоловский театр, когда туда пришел главным режиссером А. М. Лобанов. Там, в этом подвальчике, он поставил несколько спектаклей, и звезда Театра Ермоловой взошла на театральном горизонте и встала в зенит, а Андрей Михайлович стал всеобщим фаворитом театральной Москвы.

Познакомилась я с ним, впрочем, позже, когда Театр Ермоловой в ореоле популярности переехал в помещение на улицу Горького, которое своей купеческой лепниной по фасаду напоминало снаружи, скорее, торговый пассаж, а своей необжитой гулкостью и пустотой внутри то ли манеж, то ли ангар для дирижаблей.

Под высокими, еще не отделанными сводами нового своего помещения Андрей Михайлович производил впечатление неприютности, даже беспризорности. Был он крупен, с некоторой барственной, элегантной ленцой в движениях и мягким, вроде бы добродушным лицом.

Все было так, и все обманчиво. Барственность была не душевным, а всего лишь физическим качеством Андрея Михайловича, своеобразной грацией его грузной фигуры. Рабочее же место его было голо, лишено примет личного вкуса. Казалось, ему все равно, где и как разместиться в новом здании. Взгляд его, всегда цепкий и наблюдательный к подробностям жизни, был рассеян и невнимателен к признакам комфорта и знакам престижа, поэтому мебель получше уходила в чьи-то другие кабинеты, и кроме стакана чая с лимоном в его просторной комнате вряд ли было что-либо «главрежеское». Да и что-либо «лобановское» тоже.

Точно так же обманчиво было и его добродушие. И оно принадлежало скорее его физическому облику, нежели душевному складу.

Наверное, всякому человеку небезразличны плоды его труда, а для человека театрального похвалы часто бывают почти физиологической потребностью, как соль, которую ходят лизать олени и маралы. Лобанов поразил меня странным равнодушием к откликам на свои спектакли. Казалось, ему докучны изъявления чувств.

Театр имени Ермоловой был тогда в моде — может быть, самым модным, — на спектакли попасть было трудно, зато легко было приглашать людей «нужных» или «интересных». Нужных по деловым соображениям и интересных для престижа театра — у Лобанова было тогда множество поклонников. Но Андрея Михайловича не занимало, кто сидит в зале. Он предоставлял это заботам администрации и уклонялся от выслушивания интимных мнений начальства, равно как и от приема именитых гостей. Он казался многим высокомерным, потому что до удивления был лишен как тщеславия, так и честолюбия — никогда не сидел в президиумах, не участвовал в мероприятиях, редко-редко выступал с трибуны (всякое время знает свои формы престижности) и был явно обойден отличиями. Ореол любимца, присвоенный ему публикой, он не надевал даже к празднику, как иные люди не носят свои ордена.

Так же точно как не обрастал Лобанов кабинетным уютом, не {345} создавал он вокруг себя и «атмосферы» в театре. Странным образом этот режиссер милостью божьей, наделенный даром редкой наблюдательности, фантазии, юмора, блестящего режиссерского показа, был лишен «театрообразующего инстинкта».

Главный режиссер (не по должности) тем и отличается от режиссера просто, что ему естественно принадлежит лидерство. Он должен в том или ином виде осуществлять учительство, власть над душами. И это не порок, а качество профессиональной пригодности.

Андрей Михайлович сторонился эмоций не только зрителей, но и своих же собственных актеров. Выйдя из репетиционного зала, он становился хмур и неохотен до разговоров. Тот, кто от всей души разлетался к нему после репетиции, рисковал получить нечто вроде прохладительного душа и уж в другой раз едва ли повторял свою попытку.

Лобанов терпеть не мог организационных радостей, не стремился к внерепетиционным контактам, не любил быть окруженным — людьми ли, или энтузиазмом. Когда он бесшумно шел по театру своей странно легкой для грузной его фигуры походкой, высоко держа голову, вспоминались почему-то чеховские слова: «Как я буду лежать в могиле один, так, в сущности, я и живу одиноким»[[164]](#endnote-98).

Таким я запомнила его по первым и самым острым впечатлениям.

Сейчас, задним числом, я думаю, что полное, почти демонстративное пренебрежение организацией своего собственного успеха носило у Лобанова не только сознательный, «идеологический», но и, так сказать, «физиологический» характер: процесс работы над спектаклем был ему интереснее самого интересного результата, а тем более «результата результата» — внешнего успеха.

Среди режиссеров, как среди людей прочих родов искусства, есть счастливцы — деятели искусства, люди, публичные по призванию, и есть работники его, пусть самые талантливые.

Есть кони для войны и для парада,  
В литературе тоже есть породы…

Быть может, тем и другим просто дан разный запас жизненных сил, и вторые нуждаются в режиме экономии. Быть может, организм человека прежде разума инстинктивно знает, что жить ему отпущено недолго и бережет свои природные ресурсы.

Возможно, именно из душевной экономии Андрей Михайлович не испытывал хлопотной потребности в почестях и откликах. А может быть, просто он в самом себе носил свой суд и трезвую меру вещей, и это рождало странное для театрального человека и не очень комфортабельное качество: он не умел хмелеть от успеха и обольщаться насчет достигнутого и потому плохо приспосабливался к чужим преувеличенным восторгам. Мне иногда казалось, что он испытывает неудобство за говорящего и не знает, как должно себя в этом случае держать.

{346} Будучи человеком публичной профессии, Лобанов менее всего был публичным человеком. Он нуждался в партнерах по работе — в равных, а не в последователях, поклонниках, апологетах, учениках. Такие люди не создают «школы», даже если волею судеб становятся, как Андрей Михайлович, преподавателями или главрежами. Такие люди брезгливы и незащищены перед интригами. Впоследствии это стоило ему театра.

Спектакли Лобанова были блестящие, провоцирующие, контактные — сам он был на свои спектакли не похож. Глядел насупленно. Таким по-детски надутым выглядит он на снимках этого времени. Он прятал свой блеск, как Иванушка прятал за пазухой перо жар-птицы. Зато репетиции Лобанова — как всякого режиссера по призванию, а не по должности — были еще более увлекательны, искрометны, неожиданны, чем его спектакли. Равнодушный ко многим житейским радостям, он любил репетицию, особенно на сцене, любил актера, которого только что, проходя по фойе, отстранил от себя холодноватой иронией, и, входя в неудобный и еще не обустроенный зал, никогда не ленился достать из-за пазухи и развернуть из тряпицы жар-птицыно перо своего удивительного таланта. У Андрея Михайловича бывали репетиции более и менее удачные, но репетиций равнодушных — в ту пору, во всяком случае, — я не вспомню.

Пришел, наверное, момент объяснить, по какому поводу я — не актриса, не завлит и вообще не работник театра — попала на репетиции к А. М. Лобанову. Дело в том, что, будучи студенткой ГИТИСа, я должна была пройти практику в театре и выбрала Театр имени Ермоловой. Там я познакомилась с другим таким же студентом-практикантом, моим будущим мужем — Борисом Медведевым, и мы, напропалую прогуливая занятия, провели несколько феерических месяцев в зале Театра имени Ермоловой. Днем — на репетициях, вечером — на спектаклях А. М. Лобанова, а в промежутках болтая с ним в его неуютном кабинете или гуляя по послевоенной улице Горького, потому что нас, студентов, он не стеснялся, а мы не обременяли его излишними «поклонническими» эмоциями. Мы были слишком заняты друг другом, своим начинающимся романом, и в то же время всегда готовы прочесть пьесу, обсудить ее, рассказать о новой премьере. А поговорить — о пьесах ли, о будущем ли театре или просто так, о жизни — Андрею Михайловичу как-никак хотелось. Одно время он даже попросил нас помочь в литературной части театра, и мы, сколь позволяло время, работали вдвоем замзавлитом на общественных началах, как сказали бы теперь.

Студенты тех лет, когда жизнь казалась подаренной, мы не обладали, разумеется, достаточным самосознанием, чтобы, придя домой, что-нибудь записать. Записывали на репетициях — это была «работа», болтали же для удовольствия, и память моя, каюсь, не сохранила подлинных тем и мыслей тех лет, а выдумывать историю не хочется.

{347} А время было странное, послевоенное — Борис только что демобилизовался из армии, донашивал еще сапоги и гимнастерку; в магазинах, на пустых полках, громоздились банки крабов — их давали по карточкам вместо мяса, и никто не брал. На улице Горького открылся коктейль-холл — залог будущего процветания, роскошь нашей бедной юности. Время было счастливое и тревожное. Казалось, что надо сохранить культуру для будущего и что заниматься искусством стоит. В то же время в самом искусстве набухало все то, что своею тенью омрачит конец памятных послевоенных 40‑х годов.

Но война была позади, а жизнь впереди; каждое утро в 11.00 в Театре имени Ермоловой начиналась репетиция, а в 6.30 — спектакль — «Бешеные деньги», «Старые друзья» или «Далеко от Сталинграда», — и этого было достаточно. Лекции были прогуляны, а стипендию давали. В молодости счастье не требует более капитальных поводов.

От этого-то времени и сохранились в Музее имени Бахрушина две толстые тетради, исписанные моим аккуратным студенческим почерком, — наши общие записи репетиций партизанской пьесы П. П. Вершигоры «Люди с чистой совестью».

Спектакль вышел неудачный, хотя репетировал Андрей Михайлович, как всегда, блестяще и воодушевленно — к этому я еще вернусь. А пока надо вспомнить и то, что «фон», на котором режиссура Лобанова расцвела вдруг и создала феномен Театра имени Ермоловой, был неоднозначен.

С одной стороны, над театром в целом довлело усредненное и тяжеловесное «правдоподобие», которое без всякого на то основания освящалось именем МХАТ, Станиславского, «системы» и менее всего было для зрителя правдой.

С другой стороны, неакадемический Театр имени Ермоловой, только что переехавший из своего сретенского подвальчика в центр — за углом от МХАТ и невдалеке от Большого и Малого, — вынужден был существовать на фоне богатейшего «музея» театрального искусства, каким видится теперь тогдашняя театральная Москва.

Сейчас трудно даже вообразить разнообразие, щедрость и крупность актерских индивидуальностей, разбросанных по «старым» театрам и продолжавших играть свои прославленные роли в прославленных — а иногда и в новых — постановках. Тогдашний посетитель Москвы мало что мог бы узнать о ее сегодняшнем дне, если бы захотел вычитать его из кино и театра. Но он мог увидеть создания великого театрального искусства, если бы пошел смотреть Хмелева или Добронравова в «Царе Федоре Иоанновиче», «Горячее сердце» или «Мертвые души», где игра Тарханова, не говоря о прочих, могла напомнить о славных днях Варламова; он мог еще услышать неповторимый голос Остужева в «Отелло» или Бабановой в «Собаке на сене» и увидеть сквозь чистые линии танца Улановой самоё душу шекспировской Джульетты. Он имел возможность сравнить четкую иронию Рубена Симонова и причудливую {348} грацию Мансуровой в вахтанговском «Сирано де Бержераке» с романтическим одушевлением И. Берсенева на сцене Ленкомсомола. А Михоэлс и Зускин в «Короле Лире» или «Фрейлехс»? А великие старухи Малого театра Рыжова и Турчанинова с их неподражаемо московскими интонациями?

Сейчас из отдаления времени мне самой это кажется неправдоподобным, почти разнузданным эпикурейством, празднеством Актера, каким-то лукулловым пиром для гурманов театра, которым могли наслаждаться довольно голодные, кое-как снабжаемые по карточкам москвичи. Увы, тогда еще почти не было широкого международного обмена — гастролей и фестивалей, еще только-только брезжила мировая слава, входили в быт всяческие «коммуникации», и обстоятельно-плохо заснятые на пленку фильмы-спектакли тех лет не могут служить даже бледным отражением реальных театральных роскошеств.

Но во всех этих яствах, сейчас кое-кому представляющихся чуть ли не выдумкой критиков или мистификацией, а тогда составлявших текущий репертуар театра, не хватало чего-то важного, какого-то витамина — не хватало ощущения современности, даже злободневности. Этот витамин, эту злобу и доброту дня принесли с собой на сцену молодые, послевоенно худые, похожие на своих зрителей ермоловцы в постановках Лобанова.

Нет ничего труднее, чем задним числом уловить — не из документов и архивных материалов, не по чужим свидетельствам, а по свидетельству собственной памяти — чем был тот или иной театр для своих современников. «Но мы истории не пишем», хотя пора бы уж и написать историю Театра имени Ермоловой.

Сейчас, спустя годы, мне представляется, что притягательность для зрителя лобановской режиссуры была не только в ее талантливости — что бесспорно, — но и в самом качестве этой талантливости, ее направленности. Лобановская режиссура, его театр был весь как бы преддверием, предчувствием того, чем станет театр в середине 50‑х, — его новой приближенности к жизни и новой театральности, его нового чувства современности и нового, более непосредственного общения с залом. Место для этого будущего театра уже было расчищено в «ожиданиях» зрителя, и на некоторое время Театр имени Ермоловой по праву занял его.

В этом смысле А. М. Лобанов, не бывший никогда учителем ни О. Ефремова, ни А. Эфроса, был прямым их предшественником, как бы переходным звеном к театру второй половины 50‑х годов.

Еще — а может быть уже, потому что дерзкие опыты 20‑х кое-где держались на сцене («Горячее сердце» Станиславского, например) — никому не приходило в голову показать Отелло «в домашних туфлях» или Агафью Тихоновну с хором женихов: еще господствовала щедрая, не стеснительная, но обстоятельная «верность эпохе», когда занавес в подвальчике на Сретенке открыл вовсе непривычную в пьесах Островского мерцающую, манящую глубину сада за легкими решетками; стройный силуэт Лидии Чебоксаровой под кружевным зонтиком; рой поклонников у ее коляски {349} и обалдевшего купца Василькова в васильковом же пиджаке — всю эту бравурную увертюру «Бешеных денег», прелюдию погони за наслаждениями, как бы она ни обернулась, — золотое марево переходного времени.

Помнится, еще никто не думал, что в моду войдут эти тонкие, почти дистрофические фигуры; еще не было речи о диетах и калориях; еще пирожные по коммерческим ценам казались безмерным роскошеством; еще только открылись коммерческие рестораны, но что-то было будоражащее в этой непривычной элегантности и стремительности зрелища, предложенного Лобановым на крошечной сцене.

Нужды нет, что когда Лидия — Орданская открыла рот, дикция ее и помимо канонов Малого театра показалась ужасной, а красота ее была какая-то неправильная, нерегулярная — такие лица тоже войдут в моду позже, а о полнозвучном слове сцена забудет надолго — и это «долго» продолжается по сей день.

Нужды нет, что вместо упитанных, вскормленных на икорке и расстегайчиках московских бар, хоть бы и промотавшихся, красавицу окружали такие же поджарые, «подбитые ветерком», пошловато-шикарные фаты, хлыщи, рамоли. Неверный блеск золота, выстрелы шампанского, садовый фейерверк, брио словесных дуэлей — запах «бешеных денег», заново открытый Лобановым в притупившемся было названии пьесы Островского, — были сенсационны, почти вызывающи, но чем-то обращены к подвижному, на глазах меняющемуся зрительному залу. Режиссер уловил наступающую смену вкусов, человеческого типажа, каприза моды — хотя вот уж кто не заботился и как бы даже не знал о существовании моды. Он уловил усталость от военного аскетизма, потребность в зрелище, в игре соблазнов, в нарядности — скрытую подвижность, неоднозначность момента.

Лобанов будет еще ставить Островского, любимого своего драматурга, и всегда неожиданно, но этот первый послевоенный пробившийся острием росток, эта игра сил, азарт театральности не повторится в его творчестве уже никогда.

А рядом — светлая, почти до слез, ностальгия «Старых друзей». Та же Орданская в скромных школьных косичках и белом платьице и два ее поклонника — удачник и неудачник.

Мы и не знали, что больны ностальгией по своему внезапно прервавшемуся довоенному прошлому, которое разве что из суровости военных лишений могло казаться безмятежным и нетронутым, как белые банты Орданской.

Но каждый вечер, когда в подвальчике, а потом и на Горького шли «Старые друзья», мы снова приходили на спектакль.

Еще и не маячил даже Колфилд Сэлинджера — антигерой будущих поколений, еще впереди была даже «литература лейтенантов», но уже зал, затаив дыхание и пренебрегая удачником, вслушивался в нелогичное стаккато интонаций Всеволода Якута.

Я не берусь сказать сейчас, была ли пьеса Малюгина «Старые друзья» действительно хороша — скорее всего, нет. Но на сцене {350} Театра имени Ермоловой были мы, мы сами — или, вернее сказать, мы, какими помнились и виделись себе в мирной довоенности, сквозь магический кристалл театра.

Летних сумерек истома  
У рояля на крыле.  
На квартире замнаркома  
Вечеринка в полумгле.  
Руки слабы, плечи узки,  
Времени бесшумный гон…

Пройдет время, и в студии «Современник» суровая эстетика близости, почти тождества актера и героя станет принципом. Разумеется, по сравнению с «Вечно живыми» первого призыва, где Олег Ефремов — будущий замечательный доктор Бороздин — еще играл Бориса, добровольно уходящего на фронт, «Старые друзья» были вполне театральны. Их герои лишены были жестковатой точности, даже неказистости «современниковцев». Они были овеяны мечтой о несбывшемся, созданы как лирическая проекция:

Руки слабы, плечи узки…

Узки-то они были узки, но они выдержали многое, и именно эту их прозаическую выносливость, реальность физического и нравственного бытия, не декларируя каких-либо особых новшеств, предстояло показать «Современнику»[[165]](#footnote-69). Говоря грубо, можно сказать, что «Современник» был документальнее ермоловцев.

Но все дело в том — и это был modus vivendi, — что режиссура Лобанова тяготела столько же к подлинности, сколько и к театральности — поэтичности, как любил говорить Андрей Михайлович.

В ней была приподнятость, праздничность еще вот‑вот одержанной победы, отблеск ее салютов, оглушительная тишина первых мирных вечеров, вступление чувств в свои права — осознание жизни без войны, еще не утратившей своей необычайности, еще до конца не обжитой.

Бум документальности, строгой и нелицеприятной оглядки назад был еще впереди, пока что в отпуск старались уезжать недалеко от дома — мало ли что… Да и сам отпуск казался странностью, причудой будней. Тогда документализмом почиталась сытая монументальность «генеральских» пьес, слегка сдобренная балагурством какого-нибудь «представителя народа». В таких спектаклях, как «Далеко от Сталинграда» и «Спутники», Лобанов подошел к документализму ближе других — он с возможной для того времени точностью попытался показать будни тылового завода или санитарного поезда. Но он не догадывался еще, что внешняя суховатая точность может действовать сильнее живописания характеров. Стиль документализма не был осознан им в этом своем качестве, {351} как это бывало уже на нашей сцене[[166]](#footnote-70), и украшался — так же, впрочем, как и в документальной по материалу повести Вершигоры, — щедрой жанровостью.

Лобанова при жизни не раз корили «жанризмом», как синонимом «мелкотемья» (было такое унижающее, пришлепывающее слово), и я не хотела бы присоединиться к этому хору. Но каждый художник, самый прозорливый, в чем-то ограничен представлениями своего времени. Каждый стоит, как Буратино в сказке, перед запертой дверью и золотой ключик дает в руки только время.

Андрей Михайлович любил подробности жизни и умел одевать ими схематичные подобия, приносимые авторами несовершенных пьес. Он любил на сцене толкотню пестрых человеческих индивидуальностей, россыпь непохожих характеров — главных и неглавных. Это то, что я называю жанровостью «Людей с чистой совестью». Он просто не знал еще, что суконный язык сводок, риторика приказов, голые свидетельства цифр могут в иной момент оказаться красноречивее подробностей и, минуя эти самые характеры, людскую пестроту, воззвать к какому-то иному зрительскому ожиданию, к его чувству, но к чувству историческому.

Но для того чтобы не открыть, а хотя бы только увидеть заветную дверку за холстом с нарисованным огнем, надо же кому-то проткнуть любопытным носом этот холст, долго заменявший очаг.

Вот это и сделал Лобанов в своих современных спектаклях, драматургические сценарии которых сегодня едва ли заслуживают памяти. Его жанризм был преддверием грядущей документальности. История еще не двинулась. Она еще стояла на старте, и про войну долго продолжали говорить: «В прошлом году».

Помню последние репетиции «Людей с чистой совестью» — работа над спектаклем затянулась дольше, чем предполагалось; отдельные сцены были прекрасны — спектакль не складывался; монтировочные репетиции были мучительны, затягивались до двух и до трех часов ночи; Андрей Михайлович нервничал.

Оформление спектакля, предложенное художником Васильевым, оказалось крайне неудачным. Тогда еще считалось, что, в отличие от шекспировской сцены, каждая картина должна иметь собственную более или менее безусловную декорацию, и в аннотациях пьес писали: «столько-то действующих лиц, столько-то перемен». Пьеса Вершигоры была очень трудна и с этой точки зрения. Для правдоподобия решено было сделать вместо занавеса как бы заслонку из древесных стволов. Громоздкие полурельефные деревья были тяжелы, плохо ездили по рельсам, а главное, никак не создавали ощущения Брянского леса. Напротив, получалось что-то вроде огромного, мрачного забора или решетки. Точно так же отдельные рельефные сценки не складывались в драматургическую {352} конструкцию, так же трудно пригонялись друг к другу и не хотели легко и плавно скользить по рельсам несуществующего сюжета. Спектакль перекраивали, сокращали, а он все равно был громоздок и неудержимо соскальзывал в дурную театральность, столь ненавистную Лобанову. Это было мучительное и бесплодное единоборство с материалом.

Сейчас, задним числом, я думаю, что причиной неудачи было стремление сложить из ярких и талантливых зарисовок П. Вершигоры подобие «нормальной пьесы» и «нормального» спектакля. Документальность, как я уже говорила, не была осознана, как эстетическая возможность, и жанр хроники, номинально существовавший на сцене в варианте «генеральской» пьесы, еще не встал в порядок дня. Точно так же сцена еще не вполне была готова к передаче прозы, как таковой — подобно тому, как это делает сегодня Любимов, — и стремилась к максимально драматургической ее инсценировке. Шаг в этом направлении сделал все тот же Лобанов, поставив повесть Веры Пановой «Спутники». Это был спектакль, может быть, более, чем все другие, предварявший театр 50‑х годов, с его тяготением к передаче будней, с вниманием к обычному, как тогда говорили, «рядовому» человеку, с неоднозначностью и нелинейностью человеческих судеб и характеров, — спектакль, который после всех сенсационных и блестящих лобановских постановок, после некоторой наступившей усталости снова оказался чем-то вроде манифеста, расшифрованного уже другими и в другое время. «Люди с чистой совестью» так и остались опытом, попыткой овладеть новым для театра материалом, но не новой формой.

Тогда мы очень огорчались, что записи репетиций, сделанные нами с такой любовью и тщательностью, не имели за собой золотого запаса «классического» спектакля. Следы лобановской беспомощности, разочарования, невозможности схватить «синюю птицу» удачи в них очевидны и заметно нарастают к концу.

Сейчас я думаю, что это не так уж важно — запечатлеть непременно рождение шедевра. Театр — искусство преходящее, существующее только со своим залом, в контексте своего времени. Никакие мизансцены, фотографии, даже киносъемка не могут запечатлеть этого сложного, подвижного, неуловимого единства — ничто, кроме критических статей, написанных по свежим следам, но, увы, не всегда с желаемой полнотой и объективностью.

Что же до записей репетиций — иная неудача художника может оказаться поучительнее его успехов. В репетициях «Людей с чистой совестью» отразились все сильные стороны Лобанова-режиссера — поразительная зоркость к жизни, умение схватывать ее неповторимые мгновения, блеск его фантазии, неутомимость поисков; отразилась и его ограниченность — не столько, может быть, личная, сколько историческая. Удивительно, как искусство — и отдельный человек в нем — умеет забывать понятия уже, казалось бы, найденные и открытые. А может быть, без этой «забывчивости» искусство не могло бы существовать: страшно себе представить {353} один сплошной, прямолинейный «прогресс» — ведь Ренессанса не было бы без «мрачной ночи средневековья», да и кто знает, не вырабатывается ли что-то необходимое в этой самой «ночи».

В репетициях очень заметна и еще одна черта режиссуры Лобанова, о которой тогда в поисках его «метода» (нас учили, что режиссер — это всегда метод и педагогика) мы едва ли могли бы и догадаться, а теперь она мне кажется понятной, как простая гамма. И может быть, в ней-то и кроется разгадка лобановского обаяния — его неудачливой удачливости, его любимости и обойденности, его одинокости на пестром фоне театра.

Может быть, все дело в том, что у него и не было «метода», не было даже заранее готового представления о том, каким должен быть спектакль. И там, где мы, умудренные стипендией в высшем учебном заведении, искали педагогических хитростей и режиссерских ухищрений, был простодушный и вечный «метод проб и ошибок» — только и всего. Поэтому он легко отказывался от одного решения в пользу другого, более остроумного, а иногда просто забывал собственные свои фантазии — он не был волевым режиссером, как не был и Главным — он был истинным режиссером, который вольный полет репетиции любил больше спектакля, а спектакль больше успеха.

А больше всего любил он Театр — не его интриги, а его обманы, не его будни, а его праздники, не его грубое материальное воплощение, а его пестрое текучее бытие.

Этот странный замкнутый человек был, наверное, романтиком.

Сейчас я с удивлением вспоминаю, что одним из частых слов умного и ироничного Андрея Михайловича было слово «поэтичность», возненавиденное следующим поколением и отвергнутое им.

Очень хорошо помню, что, наблюдая Андрея Михайловича на репетициях и в «жизни», мы удивлялись, почему он не ставит Чехова. Он казался нам самым «чеховским» из всех существующих режиссеров. Он действительно попытался поставить «Дядю Ваню», и, забегая вперед, скажу, что спектакль показался ему самому настолько неудавшимся, что он не довел его до премьеры, хотя в нем было немало интересного. Может быть, довлел добронравовский дядя Ваня, может быть, была робость после знаменитого в свое время своей смелостью и в пух и прах разруганного «Вишневого сада»[[167]](#footnote-71). Но странно казалось другое: по-настоящему любим был Лобановым Островский — не тот, который в каменном домашнем халате сидел перед Малым театром и которого неповторимо (вот бы теперь хоть глазком поглядеть!), но знакомо играли Рыжова и Турчанинова, а какой-то свой, лобановский, интимно-близкий, которого он ставил всегда по-своему, всегда успешно и всегда вызывая недоумение, а то и нарекания «…ведов» и любовь публики.

{354} Сейчас я вдруг поздним умом понимаю, сколь близок на самом деле был ему театр Островского с его великолепной и каждый раз неожиданной житейской зоркостью, которую не надо брать взаймы у себя, с его юмором, драматургической структурностью и могучей поэтичностью. Именно потому, что эти близкие искусству Лобанова элементы уже были в нем налицо, заранее существовали в пьесе, Андрей Михайлович чувствовал себя в театральном мире Островского, как дома, и мог, сколь угодно, осовременивать его изнутри. И именно в Островском, а не в Чехове нашел он повод для самовыражения.

Так поставил он один из самых гармоничных спектаклей Театра имени Ермоловой — «Невольницы», имевший у прессы незаслуженно малый успех. А между тем вряд ли какую другую пьесу Андрей Михайлович любил такой нежной, интимной и скрытной любовью, как эту, вовсе не лучшую, не признанную, не знаменитую. Мне кажется, он находил в ней для себя какие-то личные, лирические мотивы, он стремился к ней, как к лирическому отступлению, и поставил спектакль уже не вызывающе-нарядный, а сдержанно-изящный и грустный. Героиня Островского, признаваемая обычно дурочкой, а Ермоловой поднятая на героическую высоту, была чем-то дорога ему. Может быть, своей доходящей до глупости искренностью, способностью обманываться и полной своей нежитейскостью, небойкостью она трогала этого ироничного и умного художника. И старый муж Евлалии — постаревший Васильков из «Бешеных денег» (купцы Островского новой складки были вообще симпатичны Лобанову), с умным расчетом, но и с неизлечимой грустью стремящийся занять ум и время, коль скоро он не может занять сердце своей молодой жены, — тоже был для него героем лирическим. Их примирение в конце, от которого обычно требовали либо капитуляции ее чистоты, либо победы его расчета, было в спектакле, при всей иронической изысканности формы, чем-то вроде обретенной наконец гармонии, соединения двух половинок Платоновой души, хотя и нашедших друг друга слишком поздно и уже изрядно потрепанными и отравленными горечью жизни. Мне всегда казалось, что среди прочих блестящих своих постановок Андрей Михайлович хотел сказать этим несенсационным спектаклем что-то свое, тайное, что его ирония ни за что не позволила бы ему выкрикнуть открыто публицистически или прошептать исповеднически, но что он непременно хотел произнести вслух. И беззащитность и «глупость» чистоты, и горькое бесплодие ума, и облегчение обретенного наконец спасительного компромисса, и приверженность красоте, и душевная усталость, и поэзия театральности — все было в этом изрядно забытом, как стихи, завалявшиеся в столе, но таком важном для его автора спектакле. Он был поставлен Андреем Михайловичем на вершине его зрелости, и в том, что автобиографическим, сущностным явился для него Островский, а не Чехов, тоже была своя закономерность. Может быть, он в действительности тосковал по гармонии, которой так мало было в его собственной жизни и вокруг.

## **{****355}** Е. Д. Табачников[[168]](#endnote-99)

Когда ГИТИС вернулся из эвакуации, В. Г. Сахновский принял первый курс режиссерского факультета. Многие, как я, пришли из госпиталя, успев пройти военную, фронтовую школу. Большинство из нас уже работали в театрах актерами. Василий Григорьевич первым ввел нас в режиссуру, заложил основы наших представлений о профессии и требований к ней.

Было начало второго года нашей учебы, когда Сахновский умер. На курс пришел А. Д. Дикий. Он работал с нами, к сожалению, всего несколько месяцев, а затем на длительный срок уехал на съемки. Курс разделился на две группы. С одной начал заниматься И. Я. Судаков, для второй, по совету А. М. Эфроса, решили пригласить мало нам известного режиссера Андрея Михайловича Лобанова. Послом к нему был направлен я.

Через несколько дней я записал на первом занятии: «Режиссер обязан сделать современными мысли и чувства героев. Все принимать близко к сердцу. Факты пьесы переводить на грань катастрофы. Доводить их до кипения». «Поведение актера на сцене — это результат накопленных мыслей и эмоций, груз прошлого». И еще: «Слово — выдает образ. Поэтому надо иметь столько же не зафиксированных в пьесе мыслей, сколько в ней есть зафиксированных. Не менее».

… Итак, меня откомандировали на встречу с Лобановым. Я пришел в Ермоловский театр. Андрей Михайлович репетировал «Старые друзья». Нужно было подождать. Я вошел в темный зал и незаметно сел в уголок. По залу размеренно ходил высокий, чуть полнеющий человек. На сцене были Орданская, Якут и еще кто-то.

Вначале я не думал, что идет репетиция. Было похоже, что происходит какой-то дорепетиционный разговор, что он скоро кончится, и лишь тогда Лобанов, как обычно бывает, скажет: «Ну, начали». Минут через пятнадцать я понял, что репетиция все-таки идет, что у нее просто такой непривычно свободный, непринужденный тон. До этого я бывал на репетициях А. Д. Попова, Н. П. Охлопкова и других прославленных мастеров, которыми гордится отечественная режиссура, но и тогда и потом я не встречал более подобной манеры. Почему-то я даже не подошел к Андрею Михайловичу, и самочувствие у меня было какое-то странное, словно потерянное. Но на следующий день я снова пошел в Ермоловский театр… А на третий день моего сидения на репетициях Андрей Михайлович сам заговорил со мной. Я изложил ему нашу просьбу, и на этом мы расстались. Потом мы — он и его студенты — провели вместе много дней, но это первое впечатление от лобановской репетиции осталось на всю жизнь. Позднее он объяснил нам, что таким образом добивался раскрепощения актера, что сознательно шел на это, что ключом для освобожденности актера у него служил юмор. «Ничто так не убирает напряжения, как юмор».

И вот мы собрались в классе в ожидании нового руководителя курса. Андрей Михайлович пришел вместе с новым преподавателем {356} актерского мастерства. Это был Семен Ханаанович Гушанский. Лобанов и Гушанский обошли нас всех и со всеми по очереди поздоровались за руку. Я вспомнил смотры в батальоне выздоравливающих… «Войско» наше выглядело весьма потрепанным… В эту неловкую минуту Лобанов очень серьезно, даже торжественно как-то сказал: «Учить я никого не буду. Не верю в то, что режиссуре можно учить. Смотрите, как я работаю. Спрашивайте. Что смогу — объясню. Что не смогу — будем искать объяснения вместе. Сейчас думаю над постановкой “Дяди Вани” в театре, давайте начнем работать. Всё».

### «Смотрите, как я работаю…»

«Это не клочок земли — это творчество!» Это была первая поразившая нас мысль. С нее началась наша учебная работа над пьесой Чехова «Дядя Ваня».

Лобанов говорил о том, что имение для Войницкого не клочок земли, а творчество. Воздух, которым дышал Войницкий, хотел отнять у него Серебряков. Именно поэтому предложение о продаже имения приводит к выстрелу — событию самой большой важности в пьесе, кульминации ее.

Мы не поставили «Дядю Ваню» и даже не репетировали пьесу. Андрей Михайлович хотел пройти с нами дорогами анализа, показать, как делает это, как думает, как происходит у него проникновение в материал. По приемам работы Лобанов никогда не разделял театр и преподавание. В данном случае он готовил пьесу для себя. Спустя несколько лет он начал работать над ней в Театре Ермоловой.

Более и внимательнее всего он занимался «жизнью человеческого духа». Но и в этой сфере было у него одно особое пристрастие — повышенный интерес к проявлениям внутренней жизни талантливого человека. Талантливое начало в человеке он стремился открывать и в жизни, одаренных людей любил как-то по-особому, нежно. И в персонажах пьесы он прежде всего искал проявления таланта. Даже в тех случаях, когда сами герои в себе этого, кажется, не подозревали.

Рассуждая, например, об Елене Андреевне, Лобанов подчеркивал, что в Астрове ее пленяет именно страсть к созиданию, рассказывал о Соне, объяснял тем же ее влюбленность в Астрова.

Самым важным мотивом этой пьесы он считал высокий потенциал духовной жизни человека.

Кажется, он питал к «Дяде Ване» особое пристрастие оттого, что тема несостоявшейся жизни, загубленного творческого начала в Войницком была для него особенно близкой.

### «В беседах человек становится художником…»

Много времени спустя, уже работая с нами над «Спутниками», Андрей Михайлович говорил: «Интеллигентный человек любит беседовать — не говорить, а именно беседовать. В беседах человек становится художником».

{357} Помню, как, начиная эту работу, Андрей Михайлович сделал общее замечание по всей пьесе. Он определил ее как серию полемических бесед, дискуссий, иногда остроконфликтных, иногда более мирных.

Ставя «Спутников», он хотел рассказать, как мысль человеческая в любой ситуации продолжает энергично работать во имя созидания. «Режиссер всегда утверждает», — говорил нам Лобанов. Только негативное, только разоблачительное, «раздевающее» начало было не свойственно ему.

Беседы героев пьесы — это попытки постигнуть жизнь, понять, что вредно и что полезно для нее, чтобы двинуть ее дальше. Это стремление осмыслить жизнь вспыхивает с особой силой вблизи смерти.

Задача театра, говорил Лобанов, показать процесс мыслительный. Практическая деятельность героев должна передаваться через их состояние — физическое, душевное, духовное. Я вспоминаю: «… Вкус к беседе — в удовольствии раскрытия внутренней жизни людей и себя самого. Вот Белов — по формации своей — старый интеллигент. Первый признак интеллигентного человека в том, что если он чего-то не понимает, он всегда старается вникнуть в суть явления и понять его. Белову интересно разобраться в людях, и в Супругове страшно интересно разобраться. Его не волнует внешняя сторона дела. Ему любопытно, какой у Супругова ход мыслей, как он дошел до них…»

Читаем сцену. Лобанов замечает: реплика не является исчерпывающей формой мысли. Мысль, живущая в паузе, должна быть ясна зрителю. Умение выявить невысказанную мысль — основа новой техники актерской игры. Если театр не пойдет на усложнение актерской техники — начнется деградация актера.

Новое в актерской технике, о которой Лобанов постоянно говорил нам, сводилось в его представлениях к умению глубинно мыслить. На полях ролей, на оборотной стороне страниц пьесы, которую мы проходили вместе с Андреем Михайловичем, я все время нахожу лобановские замечания, связанные именно с мыслями действующих лиц. Никаких разговоров об эмоциональной и даже о физической стороне дела. Только о мыслях героев. Только о мыслях.

Самое большое внимание и огромное время Лобанов уделял накоплению мысли актера. Он считал, что поведение актера на сцене — конечный результат его работы — целиком зависит от того «груза мыслей», которые он накопил по поводу роли. И неоднократно повторял, что их должно быть неизмеримо больше, чем высказанных автором в пьесе.

Считал, что затем актер должен сделать для себя подробнейшую картограмму роли — по всем внешним и внутренним проявлениям. Тогда и произойдет, говорил он, ассимиляция с мыслью автора. «Все внешние конфликты рождаются из внутренних — с самим собой, с жизнью». Искать конфликт он предлагал прежде всего в мыслях действующих лиц.

### **{****358}** «Жизнь без нюансов — что цветок без аромата»

Это был человек, обладающий удивительным вкусом к жизни, любивший и знавший ее, тонко и наблюдательно воспринимавший ее краски, оттенки, нюансы. Поэтому в его рассуждениях о пьесе постоянно присутствовала эта проверка жизнью, чрезвычайно интересные суждения о жизненных явлениях, о человеческом поведении и характерах.

«Прелесть жизни в изменениях, — говорил Андрей Михайлович. — Не нужно обвинять или громить жизнь сходу, если у вас, например, сложилось негативное отношение к тому или иному жизненному явлению, задетому в пьесе. Жизнь нужно раскрывать, раскрывать как можно точнее, тогда в результате появится и обвинение, которого вы добиваетесь. Пристрастия — ни в коем случае».

Он любил и умел находить в фактах жизни интересные, неожиданные оттенки и всегда поражал этим умением. «Когда я нахожу интересное отношение к факту, событию, образу — это рождает краску». Я вспоминаю, какой удивительный оттенок приобрела в его рассказе история любви Сони к Астрову, когда он сказал нам, что Соня влюбилась в разгар сенокоса, и это совсем особенное время для человека, живущего в деревне, когда много работы и полно забот, хлопот и дел. А работа валится из рук, и радость и горечь перемешиваются в сердце, как смешиваются в дни сенокоса усталость и праздничная приподнятость.

Вовлекая нас в атмосферу первой сцены, говоря о первом выходе Войницкого, Лобанов заметил как-то, что дядя Ваня начинает свою жизнь в пьесе с того, что надевает новый галстук. «Новый галстук на нем — как новый флаг, с которым он идет в бой».

И постоянное напоминание о калошах, которые носит Серебряков («бережет себя для государства…»), было напоминанием о детали, которая свидетельствовала едва ли не о самом главном в характере героя.

«Жизнь без нюансов — что цветок без аромата» — эта лобановская фраза определяла одну из главных позиций его режиссуры. Когда Лобанов репетировал с нами сцену заключения союза между королем и придворными в «Бесплодных усилиях любви» Шекспира, он отправлял наше воображение к знакомым нам ассоциациям.

«Шекспир не сковывает. За ответами мы чаще всего идем к нему. Пьеса — о молодых. Моложе всех король. Он предлагает заключить союз, дав клятву не смотреть на женщин, отрешиться от мира и заниматься науками, как в детстве мы даем клятву уехать в Африку, жить, как “зверобой”, и т. д. Это пролог комедии, происходит это в каком-то подземелье, а там, где-то наверху, жизнь течет, песня доносится; дверь захлопнулась — словно отрезается та жизнь…»

Лобанов постоянно стремился создавать своеобразную светотень: здесь жизнь затворников, а там, наверху, — жизнь со всеми ее красками.

{359} Предмет исследования словно поворачивался под его взглядом многократно с самых разных сторон. И в каждой грани явления искалось это неожиданное звучание.

Он воспринимал пьесу как карту неизведанной страны, через которую надо попутешествовать, чтобы ее узнать, и выбирал в провожатые по этой стране одного из персонажей пьесы. Он непременно решал, чьими глазами будет смотреть на события, глазами какого действующего лица.

«Мы смотрим в жизни на людей субъективно, читая пьесу — пытаемся смотреть глазами действующего лица, влезать в его шкуру». Поэтому ему нужно было максимально сужать фокус того, что будет играться в пьесе, не распыляться в общем, искать точные грани спектакля. «Зритель не любит неточности», — говорил Лобанов.

Конечным, самым высоким результатом режиссуры он считал возникновение подлинной жизни на сцене.

### «В этом покое нужно искать беспокойство»

Теперь постоянно во время работы я мысленно возвращаюсь к тому, что более всего запомнилось мне и что составляло главное, на мой взгляд, в рассуждениях Лобанова при разборе драматургического материала и в его отношении к профессии.

Возмужание режиссера, полагал он, находится в прямой зависимости от возмужания личности. Андрей Михайлович говорил, что режиссером становятся по меньшей мере годам к тридцати семи. И замечал с юмором, что режиссер соединяет в себе, казалось бы, два несовместимых начала: первозданность восприятия дикаря, «первобытное» эмоциональное восприятие — и высокие и точные оценки знатока.

… А разбор «Дяди Вани» продолжался. Вот запись 16 декабря 1946 года:

«В этом покое нужно искать беспокойство».

«Мысли нужно делать динамичными, доводить их до уровня полемики».

«Нужно завоевать право на остроту мыслей, рожденных пьесой, тогда только вырастает идея».

Постоянно настаивая на том, что «мысль должна доводиться до кипения», до предела, до крайней, острой грани своей, он в то же время не позволял выплескиваться эмоциям. И в этом тоже было следование жизни. «Придите на вокзал, — говорил он, — в минуту, когда люди прощаются. Иные навсегда… Посмотрите, как прячут они на людях свои эмоции. Как сухо и скупо бывает в жизни самое напряженное общение. И как это темпераментно!»

Это было проявление абсолютного чувства меры, отличавшего лобановские работы. На выражение явления он требовал затрачивать ровно столько усилий, сколько оно стоит. В этом была своеобразная грация, своеобразное изящество его работ.

Факт проделывал у него такую эволюцию: прежде всего он переводился в личное, обрастал современными, близкими и интимными {360} подробностями, потом доводился до определенного градуса («мысль — до кипения, а событие — до катастрофы») и высекал краску. В результате возникали интереснейшие отношения между людьми в пьесе.

### «Окунуть его в жизнь…»

Поиски живых отношений, правды — эта основная цель режиссуры — занимали его больше всего. В умении раскапывать, выстраивать, находить эти живые отношения Лобанов, думается, был мастером непревзойденным. Его цепкая житейская наблюдательность немало помогала ему.

Мир человека он умел нарисовать поразительно полнокровно, точно, своеобразно. Раскрывая драматургический материал, предлагал прежде всего «окунуть его в жизнь», проверить жизнью — «поставить свои жизненные обстоятельства и себя в обстоятельства, диктуемые пьесой».

Начинал репетировать Лобанов обычно те места картины, акта, где острей всего обнаруживаются схватка, конфликт. За каждой репликой добивался «шлейфа прошлого», груза воспоминаний.

Лобанов придавал большое значение нахождению общей атмосферы спектакля. Определив ее, он искал необходимые краски. Однажды как-то сказал, что атмосферу наиболее точно передают отдельные куски пьесы и что все время ее играть нельзя.

В «Спутниках» есть сцена, которую Лобанов назвал «Горячая ночь». Эшелон готовился к принятию раненых — рядом должен был начаться бой… Как упорно, как тщательно искал Андрей Михайлович атмосферу этой сцены!

По внешним признакам — напряженная работа по подготовке к бою. Рядом Псков, пахнет гарью, все наэлектризованы. Это ожидание боя томительно и в чем-то тяжелее, чем сам бой. Первая встреча Супругова и Юлии Дмитриевны. Он, перепуганный насмерть близостью боя, переживает приступ страха. Ищет контакта, разговора с Юлией Дмитриевной. Она, занятая работой, не уделяет ему внимания. Он нервничает. Немаловажно, что это вечер. Это следует учесть. К вечеру атмосфера всегда как-то сгущается. Но внешне все притушено. Если верно найдется тревожная атмосфера этого вечера, говорил Лобанов, — сцена пойдет…

Вообще в работе над «Спутниками» поискам атмосферы Андрей Михайлович уделял особо пристальное внимание. Атмосфера опасности, говорил Лобанов, определяет характер бесед героев, их размышлений, их состояний.

Общую атмосферу «Дяди Вани» Лобанов определял как «предгрозье». Тем трагичнее, считал он, будет конец.

Лобанов говорил, что режиссер обязан искать самые яркие, какие только есть в его возможностях, выражения мысли — через шутку, юмор, психологию и т. д.

«Начало заразительности лежит в заинтересованности». И всегда искал занимательность явления, не только верность его понимания. Всегда искал неожиданности в решении сцен. Считал, что {361} неожиданность, противоположное обычной логике, ускоряет движение к цели. Неожиданными бывали у него не только конкретные человеческие реакции, которые обнаруживали его герои, но и общие решения, толкования того или иного явления.

Люди в пьесе, говорил он (речь шла о «Дяде Ване»), «не конченые, как часто их объясняют, а словно опомнившиеся». И это лобановское слово высвечивало героев особым, неожиданным светом. Он любил соскабливать заношенности, затасканности, привычные штампы в толковании пьесы. В этом видел он одну из самых важных задач искусства театра.

Андрей Михайлович требовал установления абсолютной точности краски, с помощью которой строится театральный спектакль. Характер краски для него определялся единственным критерием — характером литературного материала и жизненных ситуаций, представленных в нем. Несоответствий он не допускал.

Помню, как отреагировал он на «Молодую гвардию» Н. П. Охлопкова. Считал, что экспрессионистическая форма спектакля из содержания не вытекает, что романтическое начало вообще мало имеет общего с характером подвигов, совершаемых людьми на войне. Вот почему его работа над пьесой Вершигоры «Люди с чистой совестью» носила такой земной характер…

Он очень много думал об актере. Требовал от режиссуры, чтобы она ставила актера в такое положение, когда он будет самим собой, заживет жизнью героя как своей собственной жизнью. «Мыслями, живущими в пьесе и в душе героя, нужно охватить актера словно обручем, предельно заразить ими». Требовал только усложненных, не прямолинейных красок. Советовал актеру откапывать в себе самом главные черты действующего лица, максимально вставать на его позицию. Андрей Михайлович говорил, что режиссер раскрывает пьесу, а актер — прежде всего самого себя. Поэтому личная заинтересованность материалом, грани личности актера были для него важны чрезвычайно. В этом видел он залог заинтересованности зрителя, залог заразительности, успеха, наконец.

Он считал актера полноценным «пайщиком» спектакля, требовал от него очень многого, но и оказывал ему огромную помощь в работе.

Лобановская любовь к быту, к краскам жизни исходила, мне кажется, не из особой любви к жанру. Его истинной любовью, как я теперь думаю, был портрет. Портретирование захватывало его целиком, ему было подчинено все, и когда портрет человека складывался интересно, обнаруживалось, что вокруг него было уже все: и атмосфера, и быт, и жанровые признаки. Когда я пытаюсь найти аналогии с лобановским портретом человека в русской живописи, я почему-то прежде всего вспоминаю П. А. Федотова. Так же как Федотов, он умел перевести житейский факт в обобщение. Так же как Федотов, в своем развитии он шел к концентрированному драматическому началу, фантасмагории, гротеску. Думая над особенностями лобановского «письма», я чаще всего вспоминаю {362} одну из ранних работ Федотова — «Похищение небесного огня». Античная тема была решена художником неожиданнейшим образом. На полотне предстала картина самая житейская: помещик, праздно сидящий у окна своей комнаты, ловит линзой солнечный луч. Это было чисто федотовское решение, где глубокая тема иронически опрокидывалась в жизнь, в быт, в юмор. Так же поступал и Андрей Михайлович.

И еще несколько слов об одном свойстве Лобанова. Он любил «ощупывать» текст. Это был его термин, который очень точно рисовал характер его отношений с пьесой. Он умел выискивать в тексте, казалось, совсем неприметные подробности, шел по тексту, словно минер по минному полю, действительно «ощупывая» его шаг за шагом. В результате он умел видеть много больше того, чем написано. В пьесу нужно входить с черного хода, не с парадного, говорил он нам. Подкрепляйте свои режиссерские мысли конкретным материалом из текста. Нужно ощупывать конкретности. Искать в них конфликт. Только тогда придут ясность и четкость, которые должны сопутствовать любому спектаклю.

… Он очень часто выражал мысль поговорками. Рожденные опытом человеческой мудрости и наблюдательности, они очень точно отвечали сути дела. Лобанов пользовался поговорками при определении задачи, сквозного действия, конфликта. Точнее всего он чувствовал поговорку, рожденную городом, а городской романс, кажется мне, был излюбленным его жанром.

У него было одно удивительное индивидуальное качество — он слышал голоса персонажей. Прежде всего — слышал, задолго до того, как складывался их внешний облик. Слух его в этом плане был развит удивительно тонко и помогал найти точные, верные характеристики (такой дар, по свидетельству современников, был у Островского).

Все то, о чем мне несколько хаотично удалось вспомнить и рассказать, было направлено на главное — поиски правды.

Андрей Михайлович обладал рядом уникальных качеств художника, породивших его уникальные спектакли, его уникальную режиссуру. О нем написано еще мало, и нам, его ученикам, все кажется, что его заслуги перед режиссурой недостаточно оценены. Без лобановских спектаклей трудно было бы представить достижения современного театра — особенно в разработке современной темы, да и классики тоже. Лобанов и его время — вот тема, которую, кажется мне, предстоит еще осознать и вскрыть.

## В. А. Храмов[[169]](#endnote-100)

Андрей Михайлович Лобанов руководил режиссерским курсом Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Но в нем не было ничего «профессорского», разве что внешность. Он был солиден и нетороплив. Помню, как-то раз на лестнице в ГИТИСе его обогнал всегда спешащий, стремительный {363} Иосиф Моисеевич Раевский. Пробегая мимо Лобанова, он бросил:

— Как ты медленно, Андрюша!

— Тише едешь — дальше будешь, — иронически улыбаясь, спокойно ответил Лобанов.

На занятиях он чаще всего беседовал. Редко — с нами, студентами, чаще — сам с собой. Или же спорил с неким воображаемым оппонентом, который, как мы замечали, раздражал Андрея Михайловича своим «профессиональным», очень театральным подходом к делу.

Лобанов был молчалив, что довольно неожиданно для режиссера. Он огорченно говорил нам:

— На сцене все время говорят… Как зритель не устает от этого потока слов? Ну мы-то ладно! Это наша профессия… Но зритель-то как это терпит? Разве в жизни есть люди, которые говорят непрерывно? Вот, может быть, только актеры с режиссерами… Пауза, молчание… Как это может быть прекрасно и как выразительно!

Не поверите, но иногда на наших занятиях Андрей Михайлович молчал часами. Молчали и мы, сначала недоумевая и чуть ли не разочаровываясь… Но постепенно, со временем, мы, кажется, научились понимать его молчание.

Лобанов был нашим мастером и многое открывал нам на занятиях, но нам почти никогда не удавалось проникнуть в его собственный мир. Почти никогда, хотя много лет я встречался с ним ежедневно, наблюдал его работу очень близко и иногда участвовал в ней. Может быть, если описать его работу день за днем, и получится некая проекция его личности, характера, но я видел в нем, вернее, он «показывал» нам только — себя режиссера. А может быть, многого мне не удавалось в нем рассмотреть из-за… страха, охватывавшего меня в его присутствии. Да, я боялся его. И не я один. Робели в его присутствии почти все учившиеся у него. Он был чем-то непостижимым для наших ученических голов.

Помню, осенью 1948 года, когда мы учились на первом курсе, он часто приходил к нам совсем расстроенным, небритым, о чем-то задумавшимся… Он подолгу сидел в садике около института, неподвижный, ушедший в себя. Мы высылали к нему старосту курса, который после долгих колебаний решался наконец робко напомнить Лобанову о том, что у него сейчас занятия на режиссерском курсе. Андрей Михайлович выслушивал это сообщение и продолжал еще некоторое время сидеть неподвижно. Потом тяжело поднимался и двигался в аудиторию. Староста почтительно шел за ним на некотором расстоянии. Лобанов садился на свое место в центре аудитории, напротив сцены и… продолжал молчать. Мы чувствовали, что этот большой, седой и артистически грузный человек не похож на нас. Что он не похож ни на кого и имеет право на свою манеру жить.

{364} Он говорил нам: «Режиссеру, как и всякому человеку, кроме знания законов ремесла необходимо развивать свою творческую индивидуальность, свое мироощущение. Вне индивидуальности нет художника. Искусство — расцвет человеческой индивидуальности. Театр, труппа — это букет индивидуальностей. Но у этого букета должно быть нечто вроде общего знаменателя. Этот знаменатель и есть ваша режиссерская работа».

— Моя задача, — говорил нам на занятиях Лобанов, — воспитать из вас не просто специалистов, но режиссеров-художников. Режиссеру необходимы фантазия, выдумка, воображение. Помните, как у Лескова жена говорит мужу: «Нет, сударь мой, полюбил ты меня потому, что смотрел на меня не с рассуждением, а с воображением…» Вот зачем вам нужно воображение, чтобы полюбить, увлечься материалом. Но, конечно, вам не обойтись и без рассуждения.

Однажды на занятиях Андрей Михайлович рассказал нам такой случай:

— Знаете, иду я недавно в театр, задумался о чем-то и вдруг слышу голос: «Гражданин!» — Мне показалось, что окликают меня. Я остановился. Ко мне энергично подошел человек средних лет. Неплохо одетый. Прилично выбрит. Делово и твердо глядя мне в глаза, он попросил: «Дайте рубль на метро!»

Машинально, не раздумывая, я достал из кармана рубль и торопливо протянул ему. Он сдержанно, без особых эмоций поблагодарил меня. А я всю дорогу до театра вел взволнованный диалог с ним: «Хм… рубль!.. Почему именно рубль? Почему бы вам не поехать на трамвае, если у вас нет денег? Это дешевле…» и т. д. Эти воображаемые, «лестничные» диалоги очень полезны режиссеру и актеру. Вот вас обидели, например, в театре, и вы в плохом настроении ушли домой. И очень хорошо, если вам некому рассказать об этой обиде. Тогда вы будете вести нескончаемый, полуфантастический разговор с обидчиком. Причем, обязательно перепробуете массу вариантов. Очень продуктивное упражнение на воображение.

Возвращаясь к лобановскому пониманию особенности режиссерской профессии, вспоминаю такие его слова:

— Иные работники искусства часто говорят: «Мы работаем для того, чтобы кто-то стал лучше, кто-то умнее, кто-то — душевно чище, и для того, чтобы все они получили удовольствие». Мне же кажется, что в таких утверждениях есть что-то чуть-чуть лицемерное, неестественное. Ведь не из одного же альтруизма работают эти люди! Ведь и я — работник искусства. И вот я задаюсь вопросом: «А для меня-то что же? Ведь и я хочу наслаждаться!» А наслаждаюсь я, видя себя в спектакле. Можно любить чужих детей и нужно их любить. Но ведь своего ребенка любишь гораздо сильнее. Когда говорят, что режиссер должен «раствориться в {365} актере», — это лицемерие. Это придумано, чтобы скрыть свое бессилие, свою неинтересность.

Помолчав, Андрей Михайлович иронически улыбался и говорил:

— У вас не будет поклонников и поклонниц, как у актеров. Примиритесь с этим. Это не так уж плохо.

И вновь после паузы:

— Вы должны научиться не сникать при неудаче или даже фиаско. Никто от этого не застрахован. Уметь поднять в этом случае настроение актеров — важное качество режиссера.

Вот он с трудом протискивается и усаживается за свой режиссерский стол. Молчит. Будто стесняется чего-то:

— Покажите…

Смотрит. Молчит.

Мы показывали ему начало второго акта «Беспокойной старости» Рахманова. Сцену, где матрос Куприянов с патрулем приходит в квартиру великого ученого с обыском. Матросы ищут хлеб, припрятанные излишки хлеба. За окнами квартиры профессора — голодный революционный Петроград. Старый ученый пишет книгу, может быть, свою последнюю книгу, о которой Ленин после скажет, что читал ее с наслаждением. Происходит ошибка — матросы приходят обыскивать Полежаева. Конечно, он раздражен, сердит — его отрывают от важного дела. Конечно, он оскорблен — принимают за спекулянта. Так написана сцена и так мы пытались ее играть. Нам казалось, что у нас что-то получается здесь, и мы даже немного гордились этой сценой.

А Лобанов посмотрел и спросил:

— Володя (это — я, я играл Полежаева), вы недовольны, что к вам пришли с обыском?

— Конечно, Андрей Михайлович!

— А Полежаев рад этому.

— ?!!?

— Он крупнее мелкой обиды обывателя на матроса, который не сумел прочесть слово «профессор» на медной табличке, что висит на двери, а если и прочел, то не понял его значения. Полежаев понимает, как важно для революции сейчас найти и реквизировать хлеб у буржуев.

— Что же он делает в этой сцене?

— Ни в коем случае не останавливает матросов. Наоборот. Придирчиво, строго руководит обыском в своей же квартире. Он требует от матросов: «Ни одного упущения! Никаких скидок на “профессорство”! Ищите тщательно! Вы ищете для революции!» И если это суметь сыграть, вырастет великий характер ученого-борца.

Лобанов настаивал:

— Необходимо развивать в себе вкус к обобщениям. Это должно страховать художника от обывательской, чисто театральной {366} точки зрения. Если нет стремления осмысливать пласт жизни, поднятый автором, — режиссер опускается до уровня ремесленника, даже если он мастер.

Одним из условий успешной работы режиссера Андрей Михайлович считал наличие в его творчестве своей, сознательно избранной темы.

— Режиссер должен иметь свою тему. Исключительное разнообразие творческих тем, творческая всеядность — не симпатичные мне качества. Но единообразие в вашем творчестве не должно становиться однообразием. Вашу тему вы должны искать везде, сознательно отказываясь от того, чтобы соблазниться «чужим», не близким вам… Я, например, думаю так: вот, «Гроза» — великолепная пьеса, все достоинства констатирую, но ставить не хочу. Не мое. Сознательно никогда не ставил Шекспира. Не видел его по-своему, не видел за пьесой того, что уже не пьеса, а сама жизнь. Все представлялись чужие постановки, а не настоящее, живое…

— Я бы сказал так, — размышлял вслух Андрей Михайлович, — тема — содержание вашей работы, почерк — форма. Своя тема порождает свою форму. Своя тема! Я всегда смотрю только со своей колокольни. Разве интересно было бы, если бы я бегал по чужим колокольням? Моя «колокольня», может быть, и пониже других, но она только моя…

Лобанов утверждал, что одна из решающих способностей режиссера — умение заразить своей идеей участников спектакля. Увлечь этой идеей так, чтобы она стала общей, чтобы все готовы были драться, защищая и утверждая ее. Это необходимо, как общая воля к победе у футбольной команды.

— Но идея не может возникнуть сама по себе. Она конкретна. Научитесь внимательнейшим образом читать текст пьесы и тогда уж выстраивайте идейный каркас и само здание спектакля… Не нужно изощряться без толку. Не отрывайтесь фантазией от материала пьесы. Иначе материал обязательно отомстит сам за себя на генеральной репетиции, — говорил Андрей Михайлович студентам и добавлял: режиссерское своеволие не есть признак дерзости мысли. Вы имеете право на свою точку зрения, но у вас нет права корежить текст. Однако вы должны понять меня правильно: я вовсе не призываю вас к такой олимпийской объективности, которая граничит с равнодушием. Нет, режиссеру необходимо страстное отношение к материалу. Обязательно надо что-то в пьесе страстно любить и что-то страстно ненавидеть.

Лобанов утверждал, что современный режиссер обязан быть как бы соавтором драматурга.

— Работа режиссера над современным спектаклем начинается задолго до знакомства с пьесой, которую он решит ставить. В сознании режиссера живут, должны жить, идеи и образы будущих спектаклей. Размышления над различными явлениями современной жизни пригодятся и тогда, когда режиссер будет ставить классическую пьесу. Потому что поставить сегодня классическую пьесу — {367} это значит найти свой взгляд, найти какой-то новый ракурс в истолковании хорошо известной классической пьесы. Если в классическом спектакле нет открытий — нет спектакля. В живом искусстве, каким является театр, нельзя относиться к материалу, как к реликвии. Сделать современной постановку — значит еще насытить игру актеров современным тембром. Должен произойти процесс «переливания крови» — от актера к сценическому образу.

Андрей Михайлович никогда не носил с собой на репетиции бумаг, записок и т. п. Я никак не могу его представить, например, с портфелем. Иногда он клал на режиссерский столик пьесу. Но, репетируя, он довольно часто уходил в сторону от этого командного места в пустом зале. Он говорил:

— Ставя спектакль, режиссер должен знать пьесу очень хорошо. Но зная пьесу очень хорошо, он должен уметь отвлечься от текста для того, чтобы воспринимать ситуации и образы пьесы, как живые… Чувство правды нужно обострять в себе до болезненности, нужно добиваться того, чтобы мучительно резала уши, глаза всякая, даже микроскопическая фальшь. Нарушать логику жизни на сцене нельзя, какими бы соблазнительными ни казались внешне яркие, формальные ходы. Ну, представьте, что на сцене воспроизводится начало нашей репетиции. И вот меня, человека грузного, крупного, избегающего эксцессов и сложных положений в жизни (эти слова Лобанов произносит, как бы посмеиваясь над этим своим качеством: дескать, хочу, но не удается), режиссер в поисках «выразительности» заставляет влететь в этот зал, трепеща фалдами и помахивая бортами пиджака, полетать некоторое время вон там, под потолком, вокруг люстры, и спикировать вот здесь, у столика… Кто же в меня поверит после этого? Будут думать, что я приснился в каком-то диком сне. Нет, нет, нужно быть очень щепетильным в вопросах правды на сцене…

И вновь Лобанов улыбается пришедшей ему мысли:

— Я бы рекомендовал авторам пьес вместо ремарок: «деланно», «нарочито» — писать: «предельно искренне», «правдиво, насколько это возможно». Актерам надо почаще напоминать о том, что быть искренним, правдивым в искусстве совершенно необходимо…

— В театре воображение работает гораздо интенсивнее, чем в жизни. Быть сценичным — это значит делать все так же, как в жизни, распроультранатурально, но это сценическое поведение во много раз напряженнее, на много «киловатт» сильнее. Вообще артиста от обыкновенного гражданина отличает большее воображение. Логика жизненная и логика сценическая одинаковы. Но при одинаковой логике интенсивность поведения человека на сцене значительно выше, чем в жизни. Все вроде бы так же, как в жизни, только по степени сгущения — квинтэссенция, экстракт.

Талант, по-моему, это сосредоточенное внимание. Гений — обостренное внимание. На сцене одной правдивости мало, нужен еще накал. Сценическое мышление — экстрактивное мышление.

{368} — Главное, чему вам нужно научиться, это работать с актерами. Задача воспитателя — постепенно укреплять творчески организм актера. Это можно сравнить с системой подготовки боксеров. Сначала упражнения с мячами в руке для укрепления кистей, упражнения мирные, далекие от ринга. Потом, когда руки станут сильнее, отработка ударов на безответной «груше». Потом бой с тенью, и только после долгих занятий — тренировочный бой с партнером. А ведь сыграть роль в театре — это каждый раз так же трудно, как вести настоящий бой с неизвестным соперником…

— Особое искусство режиссера — это умение точно распределять роли, то есть умение оркестровать спектакль. Любой постановке необходимо разнообразие и зрительное и звуковое. Тут громадное значение имеет качество актерского темперамента. Нужно искать темперамент, качественно соответствующий темпераменту образа. Темперамент на сцене необходим всегда. И равнодушие на сцене должно быть воинствующим, страстным…

— В работе за столом очень важна обстановка, ритм репетиции. Так же как, скажем, в шлепанцах человек расслабляется, раскисает, а в крепко зашнурованных ботинках подтягивается. Здесь, за столом, режиссер должен предложить актеру мысль, а актер — искать ее выражение. Режиссер должен знать все, что знают актеры о своих ролях, и плюс к тому — ни на секунду не упускать из виду общее понимание спектакля.

В самом начале работы над спектаклем Андрей Михайлович говорил:

— Актеру не надо все время пребывать в «зерне» роли, оно еще не созрело. Сейчас актеру нужно пытаться играть ситуацию. Проникать в самую суть, в самую глубину, не соглашаться с первым, что приходит в голову. Путь, которым идет актер в процессе создания образа, — сплошное открытие «америк». Действие, конечно, — основа сценической жизни, но одного действия мало. Нужно еще и воображение. Воображение окрашивает действие. Например, если второй план спектакля (то, чего не видит зритель) будет ясно ощущаться, то первый план (то, что зритель видит) будет максимально выразительным.

«Система» Станиславского дает иммунитет от «болезней» — штампов только при постоянном применении этого «лекарства». Нужно быть очень щепетильным в вопросах правды на сцене. Не усложняйте мотивов действия персонажей в пьесе. Для чего вы едите? Для того, чтобы оказать честь повару? — Чепуха! Вы едите, чтобы утолить голод! И не морочьте себе голову.

Актеру нужно знать, что нет сцен, где я просто пью чай, ем хлеб, говорю о погоде… В каждой сцене я какой-то новой стороной выявляю свою сущность.

Вот коротенький диалог на одной из репетиций. Репетируют третью картину пьесы С. И. Алешина «Директор».

Лобанов *(студенту, репетирующему роль директора)*. Что вы сейчас делаете в этой сцене?

{369} Студент. В этой сцене я наблюдаю.

Лобанов. Нет, это не ваша функция. Это функция зрителя, который пришел в театр наблюдать за свои деньги. А вы должны работать. В данный момент должны помогать жене укладываться перед отъездом…

— Актеру нельзя смотреть на роль сверху вниз, как нельзя смотреть и снизу вверх. Отношения между актером и ролью должны быть отношениями равных…

— Да, вот еще… никогда не вспоминайте: а как я делал это на предыдущей репетиции?

— Полезен ли режиссерский показ? — размышлял вслух Лобанов. — Да, полезен, когда в этом показе — мысль. Показывая, учитывайте возможности и особенности актера, которому вы показываете. Режиссерский показ — эскиз, дайте это понять актеру.

На вопрос, надо ли прибегать к режиссерским ухищрениям, Лобанов отвечал:

— Ну что ж, прибегайте к ним, если это нужно.

На одном из прогонов спектакля «Беспокойная старость», о котором уже говорилось, в той сцене, где Полежаев в день своего рождения остается в одиночестве, Лобанов неожиданно прервал репетицию. В этом месте я (игравший Полежаева) плакал. Лобанов сказал мне:

— Володя, в тот момент, когда вы чувствуете, что слезы близко, когда вы действительно хотите заплакать, уйдите за кулисы… И плачьте там.

— Но ведь это очень важный момент, зритель должен почувствовать…

— Поэтому и уходите.

Лобанов попросил продолжить прогон. На первой же репетиции со зрителем, когда Лобанова не было в зале, я решил играть все-таки по-своему и пролил немало слез в этой сцене. В зале было вежливо тихо. Мне думалось: «Хорошо!» Когда на следующую генеральную пришел Лобанов я решил доказать ему свою правоту от противного, то есть сыграть, как он велел. И вот, почувствовав подступающие слезы, я быстро ушел за кулисы. И… чудо! В зале послышались громкие всхлипывания.

Позже Андрей Михайлович объяснял:

— Если зритель не видит лица актера, он дорисовывает своей фантазией обычно больше, чем может дать актер. Но, конечно, злоупотреблять такими закрытыми мизансценами нельзя.

Будущим режиссерам Андрей Михайлович говорил:

— Чаще думайте о сверхзадаче. Устанавливайте ее точнее, помните о ней всегда, на всех этапах работы. Необходимо умение увлекать, завлекать зрителя. Сознательно отыскивать способы {370} для того, чтобы разнообразить спектакль. Нужно, чтобы зритель соблазнился спектаклем и вместе с ним проглотил идею, заложенную в нем. Подобно официанту, который внимательно следит за обедающим и точно угадывает момент, когда наступает пора подать следующее блюдо, вам нужно научиться точно вовремя сменить мизансцену, приспособление и т. п. Но этому вы научитесь. Самое важное, на мой взгляд, другое. Главное в искусстве не школы или там разные курсы по повышению, хотя часто мы бываем удивительно некультурны. Главное, на мой взгляд, — это свой голос, свои слова…

Лобанов вновь отключился и думает о чем-то, опустив голову. Это длится минуту, не больше. Все вокруг тоже молчат, ждут. Вообще Лобанову на моей памяти никогда не приходилось бороться за внимание, хотя как к человеку к нему относились по-разному, сложно…

Поздней весной 1955 года я записал в своем дневнике: «21 мая. Были сегодня с Володей Андреевым в Боткинской больнице у Андрея Михайловича. Долго бегали по центру, разыскивали цветы, но попадались все картонные, целлулоидные или бумажные. Живые были только на Центральном рынке. Долго шли по больничным дворикам и скверам к маленькому двухэтажному домику. Сняли плащи, надели халаты. И велели нам идти на второй этаж. Едва узнали Андрея Михайловича. Лежит худой, со вздутым животом. Лицо желтое, кое-где в синеву. Нос стал большой и острый. Глаза тоже большие, печальные и глядят моложе. Совсем нет верхних зубов. Лежит на спине, на нем трикотажная рубашка и вельветовые пижамные брюки. Дышит несвободно, держит в руках звонок. Я испугался и все старался улыбаться, чтобы он не догадался, какое впечатление производит его вид. Посмотрел на наши цветы.

— Говорят, носить в больницу цветы — к несчастью.

— Что вы, что вы, Андрей Михайлович, наоборот, к счастью, — заговорили мы оба сразу, даже какую-то пословицу пытались сочинить…

Он стал расспрашивать о театре, но больше говорил сам.

— Пока лежу, как будто отошел от театра. Многое передумал и понял. Вы, Володя (мне), правильно писали мне однажды в письме: “Вы легко ранимый человек…”, и я понимаю, что очень много сил ушло зря, на то, что совсем не стоило… Очень важно уметь вновь и вновь, отказываясь от пресловутого опыта и мастерства, начинать все сначала. Но и критиковать себя нужно без истерики, серьезно. Зритель — жадная рыба, заглатывает и настоящее и поддельное. Дело артиста — разобраться, что у него плохо, несмотря на успех. Никогда ничем не удовлетворяться, всегда быть учеником в театре.

Когда Володя Андреев стал, увлекшись, слишком громыхать, Андрей Михайлович остановил его:

— Не надо, Володя, так громко, а то подумают, что к Лобанову пришли долги требовать.

{371} Прощаясь, встал и проводил нас до лестницы».

Но этот визит в больницу произойдет через несколько лет, а пока — продолжаются занятия.

Лобанов репетирует первый акт «Ревизора» на нашем курсе.

— Городничий сообщает о надвигающейся опасности чиновникам. Обсуждаются и принимаются меры для обезвреживания ревизора — это событие первого акта. Как передать растерянность действующих лиц? Через кипучую деятельность всей группы, неудачно действующей. Ревизор застает чиновников врасплох, значит, нужно тренировать актера на внезапность, неожиданность сообщения…

— Смотрите чаще в заглавие, особенно в классике. Почему все верят Добчинскому и Бобчинскому? Почему поверили в Хлестакова — невероятного ревизора? От глупости? Нет, от ума. От расчета. Обычный ревизор — генерал, но это обычный. А тут «вирусный» ревизор. Ревизор-инкогнито. Значит, должен быть непохож. Замаскирован. Невероятность Хлестакова-ревизора только увеличивает веру…

— Режиссер — это палеонтолог, восстанавливающий жизнь по кости. Скелет — по одной кости. Чем точнее, тем лучше. А если приставить к позвоночнику бивень для устрашения потомков, будет — формализм.

Словом, атмосфера первого акта — это взбаламученное болото.

Городничий оскорблен: «Мне наносят оскорбление, меня оскорбляют! Меня ревизуют!» Он выходит к чиновникам надувши губы: «Вы все виноваты! Я оскорблен из-за вас!» Страха у него особого нет, просто: «Невозможно работать, не доверяют».

Задача городничего — припугнуть, подтянуть их. «Довольно либеральничать! Я — строгое начальство!» Городничий тут же начинает реформы.

Необходимо в мизансцене добиться впечатления необычности сегодняшнего утра… Городничий долго не выходит… Пробегают взад и вперед должностные лица, полицейские. Выходит городничий, кивком здоровается, садится. Пауза. Грызет ногти, хмурый. Смотрит на всех, словно хочет сказать: «Мне за вас был нагоняй».

Задача городничего — предложить и провести ряд мероприятий для наведения порядка в городе, ввиду надвигающейся опасности.

Задача Ляпкина-Тяпкина — стать в оппозицию городничему, чтобы снизить его авторитет.

Городничий буравит глазами чиновников: «Что? Достукались». Его раздражает институтский наив чиновников, их растерянность: «Не ослышались ли мы?» В ответ на сочувствие Хлопова городничий как бы говорит: «Вот, не верь после этого снам и приметам».

Письмо читается, как молитва. Прочел письмо, открывает дискуссию.

{372} Лука Лукич — лирик: «*Зачем же… отчего это*?»

Как только городничий фрондирует, Аммос Федорович становится на правительственную точку зрения, он как бы разоблачает мещанско-обывательскую позицию городничего. Подтекст судьи — «Вы поотстали!.. Устарели!.. Газет не читаете!..»

Городничий чувствует, что он слабее судьи в идеологических и политических вопросах и кончает с ним разговор. Ему необходимо привлечь чиновников на свою сторону. Артемий Филиппович было отшатнулся к Ляпкину-Тяпкину, нужно его вернуть в лоно, потому он и критикует его, обнаруживая свою власть.

Судья продолжает фрондировать, и когда обещает забрать гусей на кухню, он как бы говорит: «Это не замечание, это не серьезно, это мелочь, но вы, собственно, на большее неспособны».

В конце первого явления городничий с ним расквитался: «*А подать сюда Ляпкина-Тяпкина*!» — внезапно поворачивается к судье и все от него отшатываются, как от зачумленного. А потом и Землянику решил пугнуть!

Городничий позвал почтмейстера для того, чтобы установить «цензуру». А почтмейстер успокаивает городничего: «На этом участке у меня все давно сделано. Не волнуйтесь».

Третье явление начинается криком Добчинского и Бобчинского за сценой. Это кусок — «сногсшибательное открытие». Зерно этих людей — сплетники.

Для Бобчинского рассказ — гениальное открытие. Хочет, во-первых, поразить аудиторию невероятным открытием о приезде ревизора, во-вторых, подавить попытки соавтора перевести внимание на себя. Хочет стать героем дня. Сейчас у них обоих нет никакой трезвой оценки, никаких мыслей о последствиях. Полная безответственность, хотя им кажется, что они берут ответственность на себя.

Когда Бобчинский доходит до слов: «*… Как вдруг молодой человек…*», — он захлебывается, задыхается от счастья — еще бы, открыли гения. Только когда поставил ответственнейший диагноз — это ревизор — побледнел и оглянулся: «А почему вы так недоверчиво приняли, господа? Почему вы не хвалите меня за открытие?» — И тут же сдрейфил.

Городничий слушает доказательства Бобчинского с невероятным вниманием, но и тут морщится: «О чем говорит! Какое пошлое восприятие гения! Только и рассказал о том, что сами они удостоились его взгляда!» После слов: «*А недели две уж*» — в голосе городничего слышится боль, настоящая боль.

Артемий Филиппович пользуется минутной слабостью городничего, упрекает его: «Что же вы прохлопали? Теперь пойдете брюки переодевать?»

Судья тоже поддевает: «Нет, куда ему… Я беру власть в свои руки!» Все в растерянности и готовы поддержать судью. Но городничий не сдается: «*Нет, нет*» — это он передразнивает судью, передразнивает зло. — «Рано малодушествовать. Прекратить оппозиционные выступления!»

{373} И прекратил. Нагнал страху еще больше. Уходя, Артемий Филиппович как бы просит судью: «Возьмите меня под руку, как бы не было инфаркта». А судья в ответ: «Чего трясетесь? Вам-то чего бояться? Вот мне…»

Четвертое явление городничий начинает почти в прострации: «*Что… дрожки… там? Стоят*?» Мол, ревизор еще не отменил мне персональную машину? Не отменил?.. Значит, еще работаю, еще не сняли?.. Значит, буду бороться!..

Отъезд и команды квартальному городничий проводит нервно: «Вот, пришла беда — открывай ворота». Шляпу берет невзначай — не хочет показываться жене.

*«Бобчинский. И я, и я… позвольте и мне»*, то есть «где же справедливость? Я же рассказал!..» Он очень хочет поехать и увидеть историческое свидание городничего с ревизором. Хоть и обиделся, но до обид ли сейчас, в такую минуту?..

Не думайте, что история с коробкой от шляпы — анекдотическая история. Городничему страшно, поэтому он все возвращается…

Явление шестое — это новый кусок: «Приехал ревизорчик». Появляется новый ракурс — усы, черные глаза… Не надо нагонять темп. Дом пустой, по дому носится эхо, и постепенно приходит беспокойство.

Современно понять мысль произведения помогают аналогии. Самое главное заложено в мысли, в темпераменте, в страстях, вложенных в определенную форму. А форма вещь временная. Интересно смотреть только то, что хоть сколько-нибудь похоже на сегодняшний день. Ведь ревизор может приехать куда-нибудь и в наши дни…

И Лобанов продолжает репетицию…

## Б. М. Тенин[[170]](#endnote-101)

Мне хочется вспомнить кое-что о работе Лобанова над пьесой Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

После первой читки на труппе на мой вопрос Лобанову, чем было вызвано его решение ставить именно эту пьесу, он отвечал:

— Разозлился… Я много раз смотрел эту пьесу в разных театрах и везде скучал. А потом подумал: неужели пьеса действительно так скучна? Прочитал раз, другой: удивительно смешная! А главное — современная!..

К сожалению, это понимали только те, кто играл пьесу девяносто лет назад, но не понимали те, кто играл позже… Дурылин боялся писать в 1940 году о живущих среди нас Крутицких, Мамаевых, Манефах, Городулиных. Он расхваливал спектакль Малого театра за то, что зритель уходил с чувством презрения к царской России и ее ветхим столпам и с чувством радости, что кругом, во всей стране, кипит новая жизнь, в которой нет места Глумовым, Крутицким, Городулиным.

{374} Нам, исполнителям этой пьесы, Лобанов не советовал что-либо читать о «Мудреце» до самой премьеры.

Между прочим, он осуждал Качалова за образ Глумова. Качалов в свое время был властителем дум современного зрителя, и именно ему играть прохвоста Глумова никак нельзя было. Он своей великолепной фактурой облагораживал Глумова и невольно защищал его.

Мне Лобанов говорил:

— Если вы будете играть только старого генерала, это никому не нужно. Смотрите нынешним глазом на происходящее вокруг. У автора Крутицкий консерватор. И только. Злопыхающий старикашка. А вы злопыхание превратите в злонамеренность.

— Значит — воинствующий консерватор?

— Совершенно верно. Воинствующий консерватор. Активный. Борющийся за свои утерянные права. Он, как клещ в разговоре с Мамаевым и на свидании с Турусиной. Везде клещ. У Турусиной он не просто купающийся в воспоминаниях о прошлом, а зовущий Турусину к жизни и сам, как бы заявляющий: «Мы еще поживем, вы еще нас узнаете!» Слова любви изо рта, давно потерявшего зубы — это у вас сейчас идет. Но… он все же лев. Хотя и бывший, и теперь уже беззубый, но — лев! Он так полагает. С резвыми порой движениями, хотя уже и трудными для него. Он спотыкается и языком, и ногами, и извилинами мозга. Но он стремится говорить, ходить, писать, обнимать, спорить. Он борется за правду и за справедливость. Они у него свои — и правда и справедливость. Вы его делаете намного старше, чем у автора, ну что ж, пусть будет старше, но тогда уж показывайте нам руины человека. Руины организма и мозга.

Однажды, произнеся какую-то из фраз Крутицкого, он сопроводил ее еле приметным неуклюжим движением кисти и локтя, но настолько выразительным, что у меня вдруг вся пластика Крутицкого «встала на место». Подагрические скопления солей в пальцах и всех суставах сократили радиусы движений рук, ног, шеи, плеч… Как-то само собой потянулся за этим и ритм речи и тусклые интонации — все это отвечало косности мышления моего маразматического генерала.

— Но ошибка ваша теперь в том, что вы совершенно заслоняется характерностью ваши слова в диалоге с Мамаевым в первом акте. Мне трудно расслышать и разобраться в том, о чем вы говорите ему, а ведь это очень важно. Сейчас я понимаю, что у вас во рту не больше одного зуба, это смешно и даже непонятно, как вы этого добиваетесь, но вот именно эти-то мои размышления о вашем беззубом рте да еще неожиданном тембре голоса переключают мое внимание с того, что вы говорите… Найдите выход — сумейте доносить идеально четко и ясно текст, чему как раз надо учиться у артистов Малого театра, которые, как нигде, умеют произносить Островского, — и не упускайте задачу сохранить вашу характерность. Вначале даже лучше поступитесь ею ради текста, а характерность развивайте позже.

{375} — Вы спрашиваете меня о гриме? Сами нарисуйте на бумаге то, что вы найдете для себя удобным. Плюньте на эпоху! Попробуйте поискать облезлого Скобелева, а в общем бороду выбирайте себе сами. Только обязательно найдите вылинявшего льва. В конце концов, Скобелев или не Скобелев получится, но должен быть лев, превратившийся в котенка…

Скобелев меня не устраивал по тем соображениям, что подусники оставляют рот открытым, а мне для речи необходимо было именно рот прикрыть, и я, сделав несколько эскизов, показал Лобанову, который остановился на наиболее смешном.

Мизансцен никаких он из дому не приносил. Они рождались в процессе актерского поведения. Ему важно было лишь нащупать взаимоотношения персонажей, отношения к событиям…

— Это не я, а вы должны знать, что делать, куда двигаться. Я буду смотреть за вами, а уж потом попробую поправить вас.

С Лобановым мы находили все новые тонкие психологические ходы. Заглушали в Островском бытовое… На вооружение бралась сестра сатиры — ирония.

От меня он требовал, чтобы я репетировал без очков, чтобы видеть мои глаза, следить за их искренностью. Очки разрешал применять позже, по мере того, как определялся взгляд Крутицкого, одержимого манией государственных усовершенствований, напряженно мыслящий сменялся холодным, злым, настороженный — испуганным, маслянистый — самодовольным и проч., проч.

Лобанов пользовался и трюками, и довольно рискованными. Так, на репетиции четвертого акта, в кабинете Крутицкого, он придумал обстановку библиотеки, где генерал, забравшийся на высокую стремянку, пересматривал и перетирал ржаво-кожаные переплеты книг, сдувая с них пыль и похлопывая ими друг о дружку, отчего пылища поднималась клубами (в книги насыпалась пудра).

— Андрей Михайлович, а ничего, что трюк-то старенький?

— Ничего. Как раз сюда годится. И сейчас это уже не трюк, а образ затхлой и пыльной атмосферы, в которой существуют и Крутицкий, а с ним и Озеров и Сумароков. Пылите больше…

Я пылил и вызывал уже второй, производный от этого и тоже довольно откровенный «трючок» — истошное чиханье. Сцена обретала сатирический смысл.

Лобанов категорически противился всяческой модернизации в оформлении своего спектакля. К моему сожалению, это принимало вид уже полного непротивления художнику. Поэтому оформление решалось довольно традиционно и было слишком громоздким, слишком затягивающим перестановки между актами, картинами.

Нездоровье Лобанова оставляло на репетициях какую-то тень раздражительности, которую, однако, он старался скрывать. Был болезненно чуток к любой неискренности, как в искусстве, так и в обращении к себе. Был самолюбив. Отлично знал себе цену. Весьма критически отзывался о московских театрах и спектаклях. Часто сыпал убийственным остроумием, ядовитыми шутками, вызывавшими {376} искренний хохот среди присутствующих. Авторитетом и уважением пользовался у нас исключительным. Мы все мечтали создать с Лобановым еще какой-нибудь спектакль. Никак не верилось в то, что «Мудрец» окажется последним спектаклем Лобанова.

Я тешил себя мыслью, что наконец нашел своего режиссера.

Лобанов часто гулял по улице Горького, спокойно, медленно, задумчиво… Два‑три раза мы встречались с ним на прогулке и разговаривали; он был немногословен, да и я жалел его покой и отдых, но эти немногословные перемолвки окрашивались взаимной симпатией. Однажды я спросил его, почему он не возьмет пьесу иностранного автора, он ответил:

— Уже не успеть… И надо сказать, в характере русского человека столько тайн, глубин, противоречий, столько горького и смешного… А на театре столько еще не сыграно русского, про русских, что если только одним этим заниматься, одной жизни не хватит!..

Это я отлично запомнил.

При всей критичности к русским актерам, при всей неисчерпаемой иронии к ним, именно в русских актеров он верил больше, чем в каких-либо. Я спросил Лобанова, смотрит ли он спектакли англичан (это было в дни гастролей лондонского театра).

— Это — английский «мемориальный»? Нет, не смотрю. И не буду… Мне и так ясно, как они там играют. Все равно лучше русских актеров никому не сыграть Шекспира!

Это я тоже отлично запомнил.

Был во всем русский. Коренной москвич, интеллигентный, старой закваски, тонкий, ироничный.

— Ну, а если не иностранная, то какая же русская вас сейчас греет?

— Не пьеса… Очень хочу Обломова поставить. Дело за небольшим: инсценировка не нравится… А вы кого бы там хотели сыграть?

— Конечно, Обломова. (Обломов действительно уже давно был в ряду моих облюбованных образов, и мне всегда казалось, что для этой роли у меня все есть.)

— А по-моему, вам интереснее было бы сыграть Захара.

О Захаре я не думал. Но дома, перечитав роман Гончарова, вдруг поверил, что Лобанов был прав. Возможно, что в работе над моим Крутицким он разглядел еще что-нибудь в моем актерском резерве для Захара, не знаю, но лобановского «по-моему» мне было достаточно для того, чтобы я согласился с ним. Немногие режиссеры могли бы меня убедить своим «по-моему». Чаще мне приходилось быть недовольным порученными мне ролями.

Лобанов продолжал мечтать. Мы продолжали ждать. Но, возмутительно, до чего коротка жизнь! Сколько остается несыгранных ролей, непоставленных спектаклей, не созданных пьес, ненаписанных мемуаров. Жизнь Лобанова преждевременно заканчивалась. {377} Наверное, не только мы, но и ранее нас задавали ему вопрос, почему он не пишет книгу?

— Не умею. Не дано. Это пусть уж Горчаков пишет. У него это ловко получается.

Опустив ироничный тон Лобанова, надо признать, что Горчаков действительно написал великолепные книги. А Лобанову действительно, значит, «не дано». Осталось лишь несколько его интересных статей, разбросанных по разным журналам. Зато, как при жизни он умел ставить перед нами увлекательные, но трудные задачи, так и после жизни задал нам, оставшимся еще в живых, интересную, но тяжелую задачу — собрать по лоскуткам, по нитке, по фразе, по букве все, что могло бы составить подобие портрета выдающегося режиссера А. М. Лобанова.

## Н. И. Слонова[[171]](#endnote-102)

«Театр стал соавтором драматурга», — заметил в своей последней статье «Мысли о режиссуре» А. М. Лобанов[[172]](#endnote-103). Это действительно так. Не было в этом сомнений и в 1939 году, когда Лобанов — новый для Московского театра сатиры режиссер — приступал к постановке «Слуги двух господ» К. Гольдони. Не было сомнений также и в том, что спектакль будет ставиться в плане комедии дель арте: иное как-то не представлялось в ту пору, тем более с В. Я. Хенкиным, мастером импровизации, в роли Труффальдино.

Любопытство к появлению в театре нового режиссера у меня было, но умеренное: я получила наименее интересную в пьесе роль — Клариче, к тому же игранную ранее, и не ждала для себя никаких приятных неожиданностей.

Придя на первую репетицию, я уселась в угол одного из трех наших александровских времен диванов. Собирались актеры… Расстегивая на ходу пальто, прошел к себе в уборную Хенкин — он не раздевался на общей вешалке, — поздоровался, задал вопрос: «Лобанов пришел?» — и, не ожидая ответа, скрылся в коридоре. Еще торопливее Владимир Яковлевич прошел обратно, направляясь к директорским кабинетам; он заметно волновался: пьеса, по сути дела, ставилась для него, с Лобановым он ранее не работал. Я посмотрела ему вслед: он быстро загребал ногами, словно катился на невидимых колесиках; отметила про себя: смешные ноги… И актер смешной, но Труффальдино…?!

Вошла незанятая в «Слуге» Е. Н. Неверова, милая и забавная своей непосредственностью, с ней вечно приключались всякие курьезы. Заметив по ее лицу, что и на этот раз не обошлось без этого, я задержала Елену Николаевну. Она рассказала, что, сдавая пальто в гардероб, увидела стоявшего к ней спиной Аркашу Цинмана, который почему-то и не раздевался и не уходил. Чтобы вывести Аркашу из оцепенения, она ткнула его зонтом в бок. К ее удивлению, он не обернулся, что заставило повторить «операцию», {378} и снова без результата. Тогда в полном недоумении Неверова, более активно, в третий раз потревожила зонтом чужой бок. Мощная фигура повернулась. Это оказался не Аркаша Цинман. Неверова опасалась, что это был Лобанов… С возгласом: «Где Лобанов?» — метнулся в этот момент Хенкин от дирекции в вестибюль.

Не успели мы с Неверовой отсмеяться, как в дверях появился Владимир Яковлевич об руку с высоким, вернее сказать, тяжеловесным мужчиной. Их проход через диванную походил на церемонию: Хенкин тянулся вверх, готовый тотчас ответить, если последуют вопросы, Лобанов же шел молча, не поворачивая головы, лицо его показалось мне сумрачно неподвижным: в самом деле, хоть проткни насквозь — не заметит. Важный, что ли? Да нет… чего бы тогда топтался в вестибюле?.. Не подходило все это к эксцентрике, условности, необходимым, на мой взгляд, для «Слуги». Если же не комедия дель арте, — размышляла я, — то куда он «повернет» пьесу?..

Лобанов решил приблизиться к тому Гольдони, который, как известно, стремился увести театр от масок и от сценарности, позволявшей актеру любую импровизацию. Что-то подобное говорил нам режиссер в начале работы, но как он излагал свою мысль, я не помню. Лобанова интересовал Гольдони-бытописатель.

В первой картине (дом Панталоне) посредине сцены стоял большой добротный тяжелый стол. Режиссер сразу говорил публике: не будет условностей и по конструкциям здесь бегать не будут. На сцене безусловный восемнадцатый век. Венеция.

За столом сидели обрученные Сильвио с Клариче и их отцы: Доктор и Панталоне, вполне конкретный купец, финансовый туз, связанный делами с банками и частными лицами в разных городах Италии. Будущие родственники в мире и любви толковали о том, что не бывать бы счастью, не умри внезапно молодой туринец Федериго Распони, богатый клиент Панталоне, которому он заочно обещал руку Клариче. В этот момент являлся Труффальдино с невероятным известием о том, что предполагаемый покойник просит его принять.

Приход Беатриче (В. Г. Токарская), выдающей себя за умершего брата, изменял положение в доме Панталоне настолько резко, как если бы добротный обеденный стол, перевернувшись, обратился в конторку: предъявлялись деловые письма, рекомендации банкиров, сверялись подписи. Были сомнения, возражения, но, удостоверившись де‑юре в том, что умерший жив, Панталоне соглашался с этим де-факто, из чего вытекало признание за туринцем права на руку Клариче. Свидетельства влиятельных банкиров — важнее сути дела, слово купца — крепче отеческого, тем более, данное богатому претенденту. В этой плоскости и развивалась далее борьба Сильвио (С. А. Седой) — одинокого романтика купеческой Венеции с торгашом Панталоне (В. А. Лепко).

Так получилось в спектакле. Как и в каких выражениях это оговаривалось в период работы за столом опять-таки не помню. {379} Во всяком случае, режиссерская экспликация была немногословна. Лобанов вообще говорил мало, чем давал право каждому участнику его постановок приписать результат работы над ролью исключительно себе. Это нельзя назвать чистой ложью: Лобанов не водил за ручку, не устанавливал поз, он даже не так часто прибегал к показу, хотя делал это удивительно искусно. Однако и далеки от правды утверждения: «Лобанов со мной не работал» или «мне он ничего не давал». Он давал всем. И много. В его спектаклях почти все актеры играли иначе и, по моему мнению, выше своего обычного «потолка». Как режиссер этого достигал, объяснить нелегко.

Назначена разводка сцены у Клариче. Звонок прозвучал. Все на выходах. Лобанов в зале. Команды не поступает. Я рассуждала так: если обставлена комната Клариче, то, наверное, мне можно выйти на сцену — ознакомиться. Вышла. Лобанов молчит. Думает или ждет кого? Непонятно. Другие кричат: «сроки», «давайте, давайте», пичкают допингами, каждый по своему рецепту, а этот?.. Как-то само собой перестало обо всем этом думаться, и я начала слоняться по сцене. Не так, вероятно, просто и «само собой» воздействовал, надо думать, застольный период, и у «ребенка», по выражению Лобанова, ощутилась потребность «начать ходить». Я садилась, прохаживалась, пристраивалась, забыв о режиссере. Не знаю, мешала ли я ему, он мне не мешал. Лобанов дарил актеру покой, не взнуздывал его, давал время освоиться, разобраться в себе, а возможно, уже и выглянуть из себя в поисках нужной для роли оболочки. Следил ли за мной в тот раз Лобанов, нет ли, не могу сказать — я была занята своим делом и сказанная им фраза: «Ну что ж, давайте начинать» — прозвучала для меня неожиданно. Сцену с Беатриче развели тогда быстро. Основная же ее мизансцена: защита Клариче от ненавистного жениха (Беатриче) «ядрами» пуховых подушек родилась позднее. Никакой выдумки с моей стороны не было: если сидишь на оттоманке среди подушек, а приближается враг и, может быть, даже насильник, то естественно запустить в голову негодного чем попало.

Когда появились подушки? Они не сразу оказались под рукой, позже, ближе к прогонам я открыла по Беатриче «заградительный огонь». Были ли подушки на эскизах, я забыла; появились ли от усердия бутафора или же на то последовало указание Лобанова — теперь не восстановить. Во всяком случае, я их не просила, а лишь, заметив их, ими воспользовалась. Вряд ли все же это было случайным: Клариче, утопающая в подушках, — домашняя, уютная в светло-розовом «оперении» «хохлаточка» (в обоих значениях слова: курица и бабочка) — слишком удачно, чтобы быть случайностью, — оттеняла мужественный характер романтичной Беатриче, девушки в ботфортах и при шпаге, разыскивающей по свету своего возлюбленного.

«Поэтический реализм» — так определял Лобанов свое направление в искусстве. К нашему «Слуге» это вполне применимо.

{380} Когда в «Слуге» мы стали уже «держаться в седле», я пошла из зрительного зала смотреть картины Труффальдино и была сбита с толку: Хенкин показался мне и старше, чем был в жизни, и грузнее. Странное дело, я почувствовала жалость к этому Труффальдино. В самом деле, с одной стороны: добротные столы, заставленные яствами подносы — что в доме вероломного Панталоне, что у пройдохи Бригеллы, — ас другой — поистрепавшийся за долгую полунищенскую жизнь Труффальдино, не утративший юмора и наивной изобретательности, которую он растрачивает всего лишь для того, чтобы пообедать. Не набить брюхо, хотя он и голоден, а всласть — вкусно, божественно пообедать мечтал этот романтик-гурман без гроша в кармане. Такой Труффальдино походил больше на… Шмагу, что ли?

В нашем спектакле было что-то от Островского, хотя точно воспроизводились костюмы и декорации, моментами напоминавшие Пьетро Лонги. А все же сквозь затемненные венецианские мостики просматривался в спектакле Островский — романтик, поэтичный и даже призрачный, но Островский.

Для Труффальдино комедии масок в сцене подачи обеда, которую спустя двадцать лет с изящной виртуозностью проводил итальянский актер Моретти, Хенкину не хватало легкости, а может быть, уже и сил. Нырнуть глубоко за «шмагинским» Труффальдино Хенкин, по-моему, не осмелился, возможно, чего-то и недопонял или просто не захотел.

Но все же Владимир Яковлевич в этой роли казался иным, в некоторых сценах он отошел от себя. Я не берусь судить, хорошо это или плохо, но что-то проникло в исполнение Хенкина от невысказанных мыслей Лобанова, а может быть, тогда и не вполне осознанных им самим. Возможно, режиссер, миновав «Слугу», уже направлялся далее?

Вскоре после выпуска этого спектакля Лобанов приступил в Театре сатиры к постановке «Шоколадного солдатика» Б. Шоу. «Пигмалион», выпущенный в 1938 году, еще шел. Видел ли меня Лобанов в роли Элизы или усмотрел что-то близкое героине «Шоколадного солдатика» в «Слуге», но только роль Райны полечила я.

Режиссер, по мнению Лобанова, не может быть по отношению к драматургии существом «всеядным». В круг наиболее близких, родственных ему авторов Андрей Михайлович включил Б. Шоу. Это сделал режиссер, начинавший работу с вопроса: «Как все это было бы на самом деле?», режиссер, требующий от актера «страстности». На мой взгляд, коварный Шоу и требует реалистичности и страстности. Актеру приходится в пьесах Шоу очень сильно расходоваться духовно.

Лобанов не удовлетворился бы мастерским жонгляжем авторскими парадоксами, они и не способны обнаружить своего блеска при самой умелой актерской подаче, если не выразят остроты столкновений мысли и чувств героев, столь своеобразных по двойственности их характеров и поведения.

{381} Второе «я», лицо и маска (это и старо и свежо), «не выйдет из моды», пока люди дурачат друг друга или сами одурачиваются, пока кому-то приклеиваются чужие лики, и одни, отстаивая свое «я», яростно срывают чужеродные наклейки, другие же подыгрывают окружающим, кто ради выгоды, кто, чтобы не растрачиваться по-пустому, и пока легкоранимые сами напяливают на себя устрашающую личину в целях самосохранения. Люди, которые, по существу, вовсе не те, за кого себя выдают или за кого их принимают, волновали Гоголя; есть «двойники» у Достоевского; Горький раскрывает людей, «сочинивших самих себя». Имеют свою вторую, резко контрастную по окраске «подкладку» и герои Шоу: немытая девчонка Элиза обладает достоинствами герцогини, Больная из «Слишком правдиво» вынослива, как верблюд…

Райна в «Шоколадном солдатике» также не такова, какой кажется на первый взгляд. Отпрыск старинного знатного, успевшего захиреть и замызгаться рода, Райна преисполнена достойных ее фамилии гордости и благородства. Но это всего лишь маска, прилепленная с младенческих лет к лицу маленькой дикарки, лгуньи и любопытницы: гордо выйдя из комнаты, она способна потихоньку вернуться к двери и приложить ухо к замочной скважине. Должна же ее буйная фантазия иметь хоть какую-нибудь пищу среди окружающей ее скуки и убожества. События жаждала та Райна, которая собиралась родиться в лобановском спектакле.

Довести искусственный облик Райны до рельефности маски, вот к чему, хоть и не произносилось это, мне кажется, направлял меня режиссер. Об этом говорила первая мизансцена. По замыслу автора, Райна в длинной меховой поношенной ротонде стоит у открытого балкона на фоне горных снеговых вершин. Соавтор-режиссер подчеркнуто выполнял ремарку: в длинной хламиде, похожей на мантию, я стояла на возвышении, ведущем к балкону, как изваяние, как памятник прародительнице славного рода, ответственной за его достойное продолжение.

К сожалению, Лобанов успел развести только треть первого акта, где тема гордости своим родом (а отсюда и подвигами жениха) мною и развивалась.

Пацифистская направленность пьесы, при сложившейся в ту пору международной обстановке, становилась неуместной. Работа над спектаклем прекратилась.

Делала ли я в этой роли что-либо сознательно и закончено? — Нет. Совсем ничего не было сделано? — Так нельзя сказать, потому что рождалась уже «гранитная» Райна в начале. А далее… Я вспоминаю одну застольную репетицию, когда я действовала еще не как Райна, до того было далеко, но явно не свойственным для себя образом: нарушала рабочую дисциплину. Это почти необъяснимо, если полагать, что так поступала именно я. Но пишет же Якут в одной из статей о магии театра, огорчаясь, что она исчезла. На репетициях Лобанова она присутствовала. И, право, вольно или невольно на дисциплинарное нарушение подтолкнул {382} меня сам «маг». Работалась мужская сцена в последнем акте: по одну сторону длинного стола сидели ее исполнители: Д. Л. Кара-Дмитриев, А. В. Козубский, кто третий — не помню. В той же стороне находились Е. Г. Джонсон (мать Райны) и О. П. Зверева (прислуга). На другом конце стола — я, напротив меня И. А. Любезнов (Шоколадный солдатик), с его стороны, в центре — Лобанов. Мужчины на противоположном конце стола что-то доказывали друг другу долго и не очень вразумительно. Лобанов смотрел перед собой — невозмутимый, как Будда. Искоса на него поглядывая, пишу несколько строк на клочке бумаги я щелчком переправляю через стол Любезнову. В глазах Лобанова словно бы что-то дрогнуло, я принимаю недоступный вид, но нет — показалось: как молчал, так и молчит. Прибыл ответ. Снова строчу записку. И так несколько раз, хоть и «не к лицу и не по летам». Все сходило с рук. Но как только я заинтересовалась не самим нарушением, не процессом дикарской пересылки бумажек, а сообщенной в ней закулисной новостью, так и прозвучал голос: «Слонова, Любезнов, не балуйтесь». Все видел.

Для «лицевой» стороны, накладного, так сказать, слоя, проще говоря — личины Райны, было уже в процессе работы кое-что найдено. Подлинная Райна, которую разгадал «шоколадный солдатик», чем и покорил ее сердце, еще не проявляла себя. Пока я действовала нелепо, но в сфере, сближающей меня с юной Райной, режиссер позволял «исследовательские» вылазки. Но когда мое лицо отразило, вероятно, что-то иное и ненужное, так действия были названы «баловством», справедливее было бы их квалифицировать как безобразие.

Какая Райна появилась бы в лобановском спектакле, сказать, конечно, трудно, но ее двойственность — лицо истинное и налепленное условностями среды — уже намечалась.

Маски, которыми переполнена жизнь, интересовали Лобанова. Не носил ли он ее и сам? Не скрывались ли за «божественным» бесстрастием и недоступностью незащищенность легкоранимого и стеснительного, а может быть, гордого человека?

Встречаться с Лобановым в работе, а также и в жизни мне потом не привелось почти двадцать лет.

Но была все же весточка в октябре 1941 года. Тогдашняя московская жизнь всем известна: тяжелые сводки о положении на фронтах, ночные дежурства на работе и дома, бомбежки, тревога… И вдруг на доске объявлений вывешивается распределение ролей в сказке Е. Шварца «Принцесса и Свинопас». Читаю: Принцесса — Слонова, далее — фамилия Любезнова, остальных не помню. Внизу подпись: «Режиссер А. М. Лобанов». Будто прохладная рука легла на раскаленную голову. Это же прекрасно, что сказка, и потом Андерсен… ироничный Шварц… проницательный Лобанов — такая славная компания. И как хорошо, что начинаем работать… На читку пьесы участвующие вызывались 14 октября в одиннадцать часов утра. В десять часов Московский театр {383} сатиры вместе с другими театрами отбыл с Казанского вокзала на восток.

Был еще телефонный разговор в сентябре 1943 года. Когда стало известно, что И. Ю. Шлепянов, художественный руководитель Театра сатиры в годы эвакуации, уже получил назначение в Ленинград, а Н. М. Горчаков еще борется за сохранение организованного им осенью 1941 года театра в Москве, наш директор, А. И. Свитнев, попросил меня позвонить Лобанову, чтобы попытаться выяснить, не захочет ли он возглавить наш театр (как потом выяснилось, он писал Лобанову об этом раньше). Разговор у меня с Андреем Михайловичем не получился. Лобанов как-то ушел от темы, не то у него был кто-нибудь посторонний, не то на этом вопросе стояло табу. Возможно, он уже знал от Горчакова, что тот решил вернуться в Сатиру и не захотел вставать на его пути? Позже Лобанов стал главным режиссером Театра имени Ермоловой.

Прошло еще тринадцать лет. События развивались согласно некоторым афоризмам Андрея Михайловича: «… Театр, в котором ты работаешь, надо любить даже тогда, когда он недостоин любви»; «Если недовольства больше, чем положительного отношения, — исправь или уходи». Разногласия в их театре стали слышны за его пределами. Но кто мог ожидать, что уйти придется Лобанову? Случилось именно так. И труппа позволила ему уйти и спустя срок не упросила вернуться. Офелия бы спела: «Схоронили — позабыли».

Вскоре после всего этого прошел слух, что Андрей Михайлович будет ставить в нашем театре Островского. Называли «Свои люди — сочтемся». Я пожалела, что мне там нечего делать, и несколько удивилась выбору пьесы: в нашей труппе она не могла хорошо разойтись по ролям.

Еще через некоторое время стало известно, что пойдет «На всякого мудреца».

Пришел Лобанов, и началась работа…

Занятые актеры собрались на первую репетицию. Чуть позднее в сопровождении А. М. Скуратовой, режиссера-ассистента, появился в дверях Лобанов. Он очень изменился. Бросилось в глаза, что вошел не только постаревший, но и больной человек. Стало неловко при мысли, что месяц, а то и больше ему придется подниматься на третий этаж и работать в отведенной для репетиций комнате — за буфетной, неуютнее которой не сыскать: полутемная, скудно обставленная… Работали все же там, вплоть до выхода на сцену, который еще и задержался по причинам, не зависящим от Лобанова. С трудом добивалась каждый раз Скуратова и вовремя машины для Андрея Михайловича.

Ежедневно подымался он по нелегкой лестнице, входил, садился и после общего короткого молчания начиналась репетиция.

С первого обращения режиссера к актерам, похожего, скорее, на раздумье вслух, создалась атмосфера, в которой хотелось думать, {384} разбираться в ситуациях пьесы, сопоставлять их, приближать к нашим современным представлениям. В мыслях как-то все упорядочилось, успокоилось, и постепенно мы начали входить в мир людей, которыми нам предстояло стать на сцене. Репетиции с Лобановым не утомляли, скорее, освежали. Режиссер недолго работал за столом и довольно быстро перешел к планировке.

Однажды Андрей Михайлович напомнил мне, что после появления Глумова в доме Мамаевых у Клеопатры Львовны настроение становится хорошим, приподнятым, у меня же оно подавленное; посоветовал обратить внимание на этот разлад.

В другой раз он обронил замечание: «У Мамаевой, когда она говорит о Глумове, грудь вздымается». Затем напомнил, что Островский дал ей имя Клеопатры, да еще Львовны. Потом сказал как-то: «Она здесь, вероятно, всплескивала руками. Вы обратили внимание, что утратилась привычка всплескивать руками?»

Андрей Михайлович исподволь направлял меня то одной, то другой неожиданной фразой в русло жизни героини, совсем не похожей на меня. Мне предстояло сменить «группу крови».

При Лобанове я не стеснялась того, что поначалу у меня ничего не выходило, даже и не старалась, чтобы выходило, боялась торопить процесс. Лобанов прав: надо «не бояться быть учеником» в любом возрасте. В присутствии Лобанова это удавалось. Становилось покойно от того, что за тобой следит человек, про которого можно было сказать «уж он-то знает, что делать».

В позе Андрея Михайловича, в повороте головы проступало моментами нечто такое, от чего чудилось, что именно в этот миг у него появляются видения, и в то же время он прислушивался к тому, что зарождается в нас, актерах. Казалось, он пытается объединить свое и наше, эти два родника, которые впоследствии должны хлынуть единым потоком.

Рядом с Андреем Михайловичем сидела его ассистент — Александра Михайловна Скуратова. Она внимательно следила за нами, и ее настороженные глаза ожидали возникновения жизни. Подобно Лобанову, она ничего не хотела внушить или навязать, а терпеливо ждала появления несмелых ростков. Это был хороший период репетиций, он походил на предвесенние дни, еще прохладные, но насыщенные скрытой и уже ощутимой энергией.

Мне становилось завидно, когда Андрей Михайлович показывал моей партнерше А. Н. Имберг, как Глумова рассказывает Мамаевым о знаменательном сне, якобы виденном Жоржем в детстве. Сначала елейным тоном Лобанов произносил назидания ангелов, а затем показывал актрисе, как Глумова воспроизводит ответ малютки: дитя рапортовало ангелу, как городовой уряднику: «Ангелы! я буду всех слушаться!»

В утилитарном понимании показ Лобанова вряд ли мог пригодиться актеру, он не поддавался копировке. Да Андрей Михайлович, мне кажется, возмутился бы, увидев в своем спектакле множество копий самого себя. Воспользоваться показом режиссера в конкретно малом — в интонационной подаче фразы или ракурсе {385} движения, мимике — значило бы обокрасть и режиссера и себя. Цель Лобанова была приоткрыть перед актером завесу, за которой тот смог бы различить уже представляющийся режиссеру образ в целом.

Показ Лобанова Глумовой до того застрял в моем сознании, что спустя десятилетия я исполнила по радио сцену обеих женщин. И получилось неожиданное перемещение: Глумова вышла выразительнее — в сладкоречивом ее искушении моментами проглядывала «глумовская» хватка. Мамаева же поблекла.

Долго я недоумевала: почему? А потому, что Глумова оказалась фигурой, так сказать, застольного периода лобановской работы, когда «ребенок, по определению Андрея Михайловича, еще не ходит по полу». Мамаева же в записи утратила свою сильную сторону — движение. Когда я слушала себя по радио, мне казалось, что я не досказала текста. Некоторые из тех, кто видел спектакль и слышал передачу, подтвердили мое субъективное ощущение: более живым лицом показалась в записи Глумова.

Мне кажется, что в радиозаписи потускнела бы лобановская пятая картина (у Глумовых). Без мизансцен не удалось бы передать ее атмосферы. «От внутреннего к внешнему и от внешнего к внутреннему, — пишет Лобанов, — означает только одно — непрерывность взаимодействия». В пятой картине это выражалось неуловимым сцеплением переходящих одна в другую мизансцен. В их скользящем течении отражались замыслы и чувства героев — обманные, потайные: путают, хитрят, увиливают. А им в тон фальшивила за окном шарманка, то затихая, то усиливаясь — видно, шарманщик бродил где-то по дворам, — слышались звуки польки.

Однажды на репетиции Лобанов сказал, что полька для него связана с театральностью, что воздействие на настроение у польки шире, чем у вальса: он однотипен, а полька способна принимать неожиданные окраски. Лобанов говорил, вероятно, иными словами, но об этом. В пятой картине «Мудреца» шарманочная полька то выключалась из игры, то вновь сопутствовала приключениям этого странного вечера, когда словно темные силы восстали против семь раз обдуманного трезвого плана Жоржа: что-то «дунуло-плюнуло» и развалился самым фатальным образом «замок», уже почти выстроенный, хоть и «без фундамента». В отчаянии Жорж вопрошал у кого-то или чего-то: «Да что же это такое?» — не находя объяснения разумом. В тот вечер в дом Глумова лезли люди нежданные, непрошеные. Время к невесте собираться, глядь — Клеопатра Львовна. «Что за чудо!» — говорит Глумов. Только успел улестить даму, «принесло» Голутвина, обтрепанного, наглого и отчаявшегося. От такого не отделаться: распластывался крестом на лестнице, выпрашивал, угрожал.

Лобанов показал Островского, не отрубая его связи с писателями-современниками и с великими его предшественниками.

Растоптанный жизнью Голутвин в спектакле Лобанова был близок фигурам раннего Достоевского, тому же Голядкину: лишь сарказмом мизансцен снималась безысходность.

{386} Исчезнувший дневник Глумова сродни «пропавшей грамоте». Весь представленный режиссером вечер в доме Глумовых, где настольная лампа гнала зыбкие тени по черным углам и по антресолям, был родствен гоголевским «заколдованным местам», где у добрых людей, за что ни возьмутся, «не вытанцовывается да и полно». Если Голутвина «принесло», а Глумова вслед за ним «унесло» совсем некстати в переднюю, то Мамаевой не иначе как «подбросило» под руку чужой дневник. Как без навода «лукавого» натолкнуться бы ей на него в незнакомом доме? И виданное ли дело, чтобы порядочная дама без «напущенного морока» унесла в сумке не принадлежащую ей вещь?! Сначала оно — пустяк, почему бы забавы ради и не заглянуть в дневник — кто не любит сунуть своего носа в чужую душу?

Лобанов говорил, что Мамаева устраивается на диване поудобнее, предвкушая удовольствие, подобно тому, как в юности располагаются читать с конфетой во рту недозволенные романы. Забившись в угол дивана, подогнув под себя одну ногу, Мамаева взялась читать дневник в стремлении потешить женское тщеславие — прочесть там, пусть оголенный, по-мужски грубый, но все же панегирик своим женским достоинствам. Клеопатра Львовна ждала найти в дневнике сладостный плод, а оттуда выглянуло змеиное жало. Жестокий укол, за ним другой: как зло, да еще и как подло про нее написано. «Мне дурно, я падаю, — вскрикивала Мамаева, взметнув руки вверх, в надежде зацепиться, удержаться, не полететь в бездну. — Низкий, низкий человек!» — А шарманка за окном гнусавила веселую полечку.

Сначала я, вскочив с дивана, прятала дневник в сумку, не отходя от стола. Но по окончании этой картины, на генеральной без публики, Лобанов встал со своего кресла в зрительном зале, подошел к сцене и подозвал меня. Что именно он сказал, не сумею сформулировать, потому что не было предложено ничего определенного, но был дан сигнал, что с дневником надо бы обойтись как-то иначе. Следовало, стало быть, поглубже спуститься в себя, позорче высмотреть, доискаться. Исследование показало, что моя барыня влюбилась и прокол в сердце глубок.

В следующий раз я сыграла свою моносцену так: захлопнув дневник, бросаю его на пол; со словами: «Низкий, низкий человек!» — отшвыриваю тетрадь ногой и быстро, надев накидку, спешу к двери: уйти, ничего не сказав, никогда не принимать, забыть, не видеть! У порога, в глубине сцены, словно споткнувшись о мелькнувшую мысль, остановилась. Медленно поворачиваюсь лицом к публике. Прислушиваюсь: из передней не слышно голосов. Бегу к дневнику, цепко его ухватив, приподнимаю юбку с тем, чтобы запрятать тетрадь в чулок. Выпускаю юбку из рук и выпрямляюсь: порядочные люди не крадут. Они берут то, что им нужно, — спокойно опускаю дневник в сумку-мешок и затягиваю шнуры со словами: «Он никак на меня не подумает». Так и пошло в спектакле. В дальнейшей сцене Мамаева сражается с Глумовым его же оружием — это наслаждение обмануть обманщика, {387} тут искусство надобно, но и… везение. Везет Мамаевой: все удалось выпытать о Голутвине. Увлеченная замыслом мести, Клеопатра Львовна делала отчаянный ход, дерзко оповещала, как будет дальше действовать: «Ваше имя будет записано в историю». И, уже не сдерживая желания, разбуженного азартной игрой, порывисто бросала Жоржу: «Придите в мои объятия». Длительный поцелуй, дважды рука Глумова тянется к лампе, чтобы ее притушить и дважды Мамаева удерживает руку.

Истомленные поцелуем тетушка и племянник разнимали объятия и некоторое время сидели неподвижно, откинув головы на спинку дивана. Лобанов сказал, что глубоким выдохом Клеопатра Львовна отдает должное глумовским достоинствам — «что хорошо, то хорошо». Поправив сбившуюся шляпу, Мамаева лениво поднималась и направлялась к выходу, за ней — Глумов, по пути набрасывая на тетушку накидку. У дверей Мамаева освобождала из-под накидки руку, чтобы попрощаться, и тут с шелкового рукава соскальзывали шнуры. Сумка падала к ногам Глумова. Мамаева была близка к обмороку: какая оплошность! Сейчас в мягком мешке он нащупает дневник…

Так бы тому и быть, не дерни Глумова еще раз сподличать — доказать свою преданность: осторожненько, прямо-таки с благоговением поднимал он сумку… за шнуры. Похлопав простака по щеке, тетушка уходила; за окном шарманка подвизгивала ехидно, словно из нее сам черт корчил рожи…

Обнаружив пропажу, Глумов, как ранее Мамаева, терял почву под собой. «Падает, все падает… и я валюсь, в глубокую пропасть валюсь». А пропасть она — что? Куда это в пропасть? А туда, к Голутвиным, куда уже ниже, куда гаже, и Глумов почти повторял мизансцену Голутвина на лестнице.

Реально представилось ему жалкое будущее, подобное Голутвину. Это привело Жоржа в чувство. И он уже начинал искать выход, строить планы: если дневник украл Голутвин — можно выкупить, если же Мамаева?.. «Тут уж одно красноречие».

Финальный монолог Глумова в последнем акте. Лобанов помещает Мамаеву в центре, на втором плане, чтобы зритель мог видеть по меняющемуся выражению ее лица, насколько повышаются акции Глумова его отповедью обществу. Один за другим берет барьеры Жорж смелостью, умом, и — верно он рассчитал — красноречием. Тетушка уже «не винит его ни в чем».

В Глумове Лобанов поднимал тему ренегатства. Спектакль начинался тем, что Глумов с озлоблением запихивал в печку эпиграммы и записки — опасные плоды вольнодумных взглядов. Озлобленный непризнанием и нуждой, он «сжигал корабли». В финале Глумов представал перед Крутицкими и Городулиным неизмеримо выше их по уму и развитию. Но сам он нравственно опускался еще ниже. И взбешен-то Глумов более всего тем, что провал плана принуждал его вступить с этими ничтожествами в открытый торг. Дерзостью своих обличений он лишь набивал себе цену. Глумов в спектакле Лобанова покидал «общество» посвистывая, {388} но это отнюдь не означало, что он порывал с ним, наоборот, нити, связывающие его с «обществом», упрочивались — язык купли и продажи холопа тем понятен, а Глумов, в сущности, цинично предлагал хозяевам для их нужд и свой ум и свою энергию.

Не знаю, насколько Менглету в действительности удавался последний монолог, но мне, Мамаевой, в эти минуты Глумов казался прекрасным. Каждый раз по окончании спектакля мне хотелось сыграть его снова, «начисто», а потом играть каждый день. Но спектакль шел редко.

Мамаева была моей последней ролью. Я, как бы «умерев» в один год с Лобановым, имею в то же время возможность говорить сейчас. Мне приходилось встречаться с рядом крупных режиссеров: Горчаковым, Топорковым, Станицыным, Юткевичем и другими. Но Андрей Михайлович более чем кто-либо другой делал акцент на первой половине слова «взаимодействие». Скупым на слова в начале работы он бывал потому, что глубоко анализировал возможность актера-художника, от которого ждал встречного плана. Проделав сложную исследовательскую работу по изучению актера, режиссер дарил ему максимум покоя и времени, чтобы тот смог расспросить свое подсознание. Лобанов был щедрым, добрым и мудрым режиссером. После работы с ним уже казалось несносным возвращаться к необходимости разбирать навязчивые императивы чьего-либо мелкого и неразборчивого почерка.

## Г. А. Товстоногов[[173]](#endnote-104) Режиссер из будущего

Он принадлежит к тем фигурам в истории искусства, значение которых все возрастает по мере того, как время их уходит в прошлое. Таких в нашем театре немного. Их работа и судьба освещены отблеском событий, наложивших свой отпечаток на эпоху. Драматическое напряжение их жизни, а оно непременно у таких людей, возникает не из повседневного соперничества или соревнования с другими направлениями в искусстве, но из драматизма самого времени.

Мне кажется, таким был Андрей Михайлович Лобанов.

Чем больше я о нем думаю, тем яснее вижу — и годы это подтверждают — он был предтечей современного театра, наших достижений, поисков и надежд.

Теперь я понимаю: он был режиссером словно бы пришедшим из будущего, опередил свое время в театре лет на тридцать, а ведь это огромно. Возможно, роль его, о которой, естественно, мы тогда, в годы его расцвета, не подозревали, удалась потому, что он был человеком великой русской культуры. Культуры отношения к искусству, к делу, к человеку и просто культуры. Теперь-то мы познаем, так сказать, наглядно, что при отсутствии такой культуры или лишь при причислении себя к ней можно, конечно, {389} создать яркий спектакль, даже театр. Но нельзя обеспечить ему ту интеллигентность, то несуетливое стремление к совершенству, к гармонии, которое отличает в искусстве высокое и классически простое. Без какого-то само собой разумеющегося присутствия этой культуры дело будет, как теперь говорят, «на порядок ниже».

Мне повезло. Он был моим учителем. Он многому научил меня, может быть, главному. Потом приходил опыт, раздумья, шла жизнь, но вот *как сделать, как взяться, как подступиться* к пьесе, к новому спектаклю, как практически начать выстраивать новый сценический мир — это от Андрея Михайловича Лобанова.

Хорошо помню, как в 1933 году он пришел к нам на режиссерский факультет ГИТИСа. Совсем молодой — ему тогда было тридцать с небольшим. Высокий, худой. Немногословный. Смущался, чувствовал себя неуютно, непривычно. Внешне был вял, флегматичен. Те, кто знал его мало или поверхностно, таким его и воспринимали. Но мы-то, ученики его, вскоре узнали, какой дьявольский темперамент скрывается под этой «флегмой». Потом-то мы на всю жизнь оценили его юмор. Это был юмор под несколько сумрачной, всегда серьезной, неподвижной маской Бестера Китона. Он был полон сарказма, юмор его был небезобиден.

Он сказал: «Да… вот прислали меня к вам, попросили преподать вам режиссуру… Как это делается, я не знаю… но попробую… может, что и выйдет…»

Мы, студенты, были разочарованы. Нужно просто вспомнить, что тогда одновременно в режиссуре работали Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Попов. А к нам пришел молодой и мало известный режиссер. Правда, его спектакль «Таланты и поклонники» произвел большое впечатление на театральную Москву, но многие из нас еще и не видели его. Мы не знали его биографии, смутно представляли себе Шаляпинскую студию, где он учился. Не знали и того, что он учился во Второй студии МХАТ. Между тем школа МХАТ была в наших глазах образцовой. Короче говоря, мы чувствовали себя чуть ли не обделенными.

А Лобанов продолжал:

— Я думаю, что мы просто будем ставить с вами спектакль, но вы получите то преимущество перед актерами театра, что будете иметь право спрашивать меня о мотивах моих действий и решений…

И мы спрашивали.

Работа продолжалась год. Мы все сделались влюблены в нашего учителя, влюблены восторженно. Эта любовь продолжается у его учеников и поныне. Мы ставили «Проделки Скапена» и «Предложение».

Мы все посмотрели его «Таланты и поклонники» и просто заболели талантом постановщика. Мы работали и спрашивали. Он отвечал. Он умел делать спектакль. Это мы поняли сразу. У него была поразительная логика анализа пьесы, логика хирурга, я бы сказал.

{390} Он умел читать текст как никто. Он говорил: все в тексте! И в то же время относился к нему без ложного пиетета. Кстати, последний, по моему глубокому убеждению и наблюдению, возникает от малой культуры, а не от «переизбытка» ее. «Охранять» текст и хранить наследие — это вещи разные! Охранять текст или бесшабашно кромсать его — это две стороны одной медали. Имя ей — культурное худосочие.

Я не помню случая, чтобы Лобанов, например, кардинально перемонтировал пьесу, но в анализе ее текста он был беспощаден. Созданный временем и традиционными представлениями ореол вокруг действующих лиц классической вещи для него не существовал.

Людей пьесы он судил по их поступкам.

Когда я вижу интересные результаты такого непредвзятого анализа в лучших спектаклях Эфроса, Любимова и некоторых других наших талантливых режиссеров, я вижу, как прорастает это лобановское зерно. И тут дело не только в технологии. Само *раскованное* режиссерское сознание, чем теперь так гордятся и даже бравируют молодые (что, наверно, естественно), было присуще Лобанову в высшей степени. Оно было для него единственно возможным способом работы. А ведь не следует забывать, что он творил во времена нормативной эстетики и узкохрестоматийных представлений о целом ряде явлений и произведений искусства. Но одно дело — «я ничего не знаю и знать не хочу, а потому мне все дозволено и я начинаю с нуля, с чистого листа», и совсем другое дело — «я все знаю и именно поэтому свободен в своем подходе к пьесе!». Именно такой свободой знания обладал Лобанов, как, впрочем, обладали ею и Мейерхольд, и Станиславский, и Вахтангов…

Он распутывал и делал ясными все узлы, ходы, все линии пьесы. Он шел, повторяю, от поступка героя, а не от общих соображений о нем. То, что позже было названо «методом действенного анализа», было в высшей степени его методом. «Сверхзадача», «второй план», «сквозное действие» и прочие элементы, составляющие суть «системы» Станиславского, в его руках были будничными методами работы, я бы сказал, навыками, азбукой. При этом он почти не пользовался терминами «системы», которые с такой старательностью вдалбливали в головы учеников, увы, многие, уважающие ранжир педагоги.

У него все шло от себя. В общении с ним возникало совершенное ощущение, что он сам в своем творчестве пришел к известным положениям, сам проверил их, как бы открыл заново, убедился в их истинности, эффективности. Поэтому он был совершенно свободен от догмы, открыт новому радостно и легко.

Андрей Михайлович был наделен поразительно острым зрением и слухом на современность и современников. Я думаю теперь, что это его качество — обратная сторона его устойчивого культурного слоя, если можно так сказать. Шостакович говорил: чтобы быть современным музыкантом, надо досконально усвоить {391} хорошо темперированный клавир Баха. Что-то похожее надо сказать и о Лобанове. Ритм времени, темп времени может звучать в спектакле, если в сознании режиссера все это составляет некий контрапункт с его культурным слоем.

Лобанов ставил классическую пьесу, а в ней пульсировали сегодняшние токи, иногда ощущаемые сразу, иногда подспудно. Когда я теперь ставлю классическую пьесу, то рабочая формула такова: мы ставим пьесу о прошлом, написанную сегодня.

Здесь важны обе части — *о прошлом* (не забывайте об этом!). *Написанную сегодня*, то есть чувствуйте в авторе живого партнера. Но ведь это и есть лобановский принцип. Так он ставил «Таланты и поклонники», так ставил «На всякого мудреца…». Он читал классику, как жизнь.

Современность достигалась парадоксальным монтажом не сцен, но ритмов, он любил сценический парадокс, неожиданность, знал им место, любил афористичную мизансцену. Но все это возникало в нем не умозрительно, не от желания «обострить» сцену, а от обостренного чувства действительности. Именно это чувство питало его театральные фантазии. Он был в высшей степени театрален, буквально культивировал театральность, даже сценический трюк.

Он обладал язвительным темпераментом по отношению к отрицательным явлениям жизни. Поэтому его доброе отношение к человеку не было показным, и он видел красоту в обыденных проявлениях его жизни.

Если лобановские обострения были предтечей острого рисунка, жесткой линии, ставшими как бы знаком современного стиля, то обыденность его «Спутников», их сценический неореализм были предвестием лучших спектаклей «Современника», его непредвзятости и глубокого интереса к духовному миру обыкновенных людей…

По художественному мировоззрению он был антимонументалист. Обыкновенные люди, обычные будни бесконечно его интересовали.

С другой стороны, он, пожалуй, первым ощутил трагикомедию как истинно современный жанр. Он разоблачал, издевался и он страдал. При этом, обладая способностью к беспощадному анализу текста, о котором я уже говорил, он строил свои мизансцены так, словно это положения, позиции, вырванные непосредственно из жизни. Словно это вовсе не театральные мизансцены. В этом смысле бывать на его репетициях, участвовать в них было невероятно поучительно. После лобановских уроков мне вообще кажется, что мизансценирование, исходящее только из представлений о сценической эстетике и ее эмоциональном воздействии на зрителя проистекает порой от неумения расшифровать графику самой жизни, психологическую и пластическую структуру жизни, ее эпизодов. Самые изысканные мизансцены Лобанова были детерминированны, несли в себе логику жизни. Он был неистощим не на сценическую выдумку — на наблюдательность! С моей точки {392} зрения, он образцовый представитель театрального реализма в его творческом понимании.

Именно поэтому он был магом актуальности, окружающая действительность была ему бесконечно интересна. В сущности, он первым осуществил в нашем современном театре спектакль о современном производстве, о его социально-психологических конфликтах. «Далеко от Сталинграда» — это, на мой взгляд, тот самый спектакль, который предвосхитил и «Человека со стороны» и «Протокол одного заседания». Он стремился наполнить свой спектакль разнообразием характеров, их столкновений, тем личностным содержанием, без которого не приживется на сцене пьеса — слепок с реальных социально-экономических конфликтов и структур. Отдавая заслуженную дань интереса этим пьесам, мы не можем не думать об этом сегодня, не можем не заботиться о приведении этих важных тем в гармонию с законами искусства, с законами долговременного и устойчивого воздействия театра на зрителя.

Стоит вспомнить и о том, что в трудных условиях Лобанову удалось превратить Театр имени Ермоловой, когда он им руководил, в центр театрального процесса, в живой, интереснейший театр, театр — общественное явление. Зрители и люди театра чувствовали, что здесь, на улице Горького, в старом и так много видевшем театральном помещении сцена приближена к жизни больше, нежели в других театральных зданиях. Здесь контакт сцены и зала иной, на несколько градусов выше, человечнее и проще.

Он был в пути, Андрей Михайлович Лобанов, когда он ушел от нас. Эта книга, в которой в живом слове знавших его раскрывается художественная и человеческая личность Андрея Михайловича, — не только дань уважения к его памяти, не только одна из первых попыток восстановить элементарную справедливость в истории советского театрального искусства, показав одного из основных строителей его. Эта книга — практическая необходимость. Лобанова надо знать, собирать и изучать. Это нужно нам сегодня для наших завтрашних спектаклей. Это нужно и для воспитания молодых художников театра, потому что, может быть, еще более, нежели профессии, надо учить их честности, бескомпромиссности и принципиальности. И мужеству.

Жизнь в искусстве Андрея Михайловича Лобанова — прекрасный тому урок.

# **{****393}** Примечания

# Спектакли, поставленные А. М. Лобановым

### Театр-студия под руководством Ю. А. Завадского

#### 1928

«Компас» В. Газенклевера (совместно с Ю. А. Завадским).

### Театр-студия под руководством Р. Н. Симонова

#### 1930

«Мы должны хотеть» В. Державина.

#### 1931

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского.

#### **{****405}** 1932

«Водевили эпохи французской революции».

#### 1934

«Вишневый сад» А. П. Чехова.

«Поднятая целина» По М. А. Шолохову (совместно с Р. Н. Симоновым).

#### 1936

«Всегда в пять» С. Моэма.

«Музыкантская команда» Д. Деля.

#### 1937

«Дети солнца» А. М. Горького (совместно с В. Марутой).

### Театр ВЦСПС

#### 1932

«Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского (совместно с И. М. Рапопортом).

### Театр рабочих ребят Бауманского района — Московский театр для детей

#### 1934

«Воспитанница» А. Н. Островского.

#### 1936

«Голубое и розовое» А. Я. Бруштейн.

#### 1939

«Воспитанница» А. Н. Островского.

#### 1941

«Начало пути» («Алеша Пешков»). Инсценировка О. Д. Форш и И. А. Груздева повести А. М. Горького «Детство».

### Московский театр юного зрителя

#### 1935

«Блуждающая школа» Л. А. Кассиля и С. А. Ауслендера.

### Центральный театр Красной армии

#### 1935

«Восточный батальон» бр. Тур и И. Л. Прута.

#### 1937

«Волки и овцы» А. Н. Островского.

### Московский ТРАМ

#### 1938

«Живой труп» Л. Н. Толстого.

### Московский театр Революции

#### 1939

«Таня» А. Н. Арбузова.

#### 1940

«Простые сердца» К. Г. Паустовского.

### Передвижной театр обозрения

#### 1942

«Наша Москва» (обозрение).

### Фронтовые театры

#### 1942

«Дом на холме» В. А. Каверина (2‑й Фронтовой театр ВТО).

«Парень из нашего города» К. М. Симонова (4‑й Фронтовой театр ВТО).

#### **{****406}** 1943

«Без вины виноватые» А. Н. Островского (Фронтовой филиал Малого театра).

### Московский театр миниатюр

#### 1942

«Москвичи-земляки» (режиссеры Б. В. Вельский, А. С. Менакер и Н. Ф. Тоддес).

#### 1943

«Без намеков» (режиссер А. С. Менакер).

«Коротко и ясно» (режиссеры А. С. Менакер и Н. Ф. Тоддес).

#### 1944

«Где-то в Москве». Обозрение В. С. Масса и М. А. Червинского (режиссер А. С. Менакер).

### Московский театр имени М. Н. Ермоловой

#### 1940

«Время и семья Конвей» Дж. Пристли.

#### 1941

«Хирург Пирогов» Ю. П. Германа.

#### 1945

«Бешеные деньги» А. Н. Островского.

«Укрощение укротителя» Б. Флетчера.

#### 1946

«Старые друзья» Л. А. Малюгина.

«Далеко от Сталинграда» А. А. Сурова (совместно с В. Г. Комиссаржевским).

#### 1947

«Люди с чистой совестью» П. П. Вершигоры (совместно с В. Г. Комиссаржевским).

«Спутники» В. Ф. Пановой.

#### 1948

«Счастье» П. А. Павленко (совместно с В. Г. Комиссаржевским).

«Невольницы» А. Н. Островского.

#### 1949

«Дачники» А. М. Горького.

#### 1950

«Миссурийский вальс» Н. Ф. Погодина.

«Рассвет над Москвой» А. А. Сурова.

«Клуб знаменитых капитанов» В. М. Крепса и К. Б. Минца (совместно с Б. А. Аврашовым).

#### 1952

«Молодые годы» Ю. В. Трифонова и В. Е. Месхетели (совместно с С. Х. Гушанским).

«Достигаев и другие» А. М. Горького (совместно с В. Г. Комиссаржевским).

#### 1953

«Залог успеха» Ю. В. Трифонова (совместно с С. Х. Гушанским).

#### 1956

«Вечно живые» В. С. Розова.

#### 1957

«Вода с луны» Н. Хентера.

### Московский театр сатиры

#### 1940

«Слуга двух господ» К. Гольдони.

#### 1958

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского.

1. Л. А. Сулержицкий. М., «Искусство», 1970, с. 350. [↑](#footnote-ref-2)
2. См.: Работа режиссера над советской пьесой. М., «Искусство», 1950, с. 94 – 121. [↑](#footnote-ref-3)
3. Режиссерское искусство сегодня. М., «Искусство», 1962, с. 150 – 180. [↑](#footnote-ref-4)
4. Рукопись хранится у автора — Т. А. Луговской. [↑](#footnote-ref-5)
5. Сохранились два замечательных документа — письма Михаила Михайловича Лобанова жене и детям, своеобразное духовное завещание. Неизвестна точная дата их написания, скорее всего, они относятся к последним годам его жизни, когда он стал часто и трудно болеть. Письма эти Андрей Михайлович, в общем-то равнодушный к архиву, берег до конца своих дней.

   «Дорогой друг Дина! Может быть, тебе покажется странным все, что я написал. Но это мои думы и мысли. Каждому из нас полагается известная порция жизни, и бывают в ней минуты, когда думаем не о жизни, а об уходе из нее. И тут хочется сказать всем те думы, коими была полна душа. На каждый уход из жизни нужно смотреть как на неизбежное, только у одного раньше, а у другого позже происходит процесс переселения души. Если, Дина, нам когда-либо придется расстаться, то скажем: нашу жизнь господь благословил. Бог дал мне жену, которая мне была путеводной звездой. Все мне, Дина, дала ты, тобою жил, тобою думал, были маленькие [слово — неразборчиво], но это ничто, больше было склада и лада. Не было у нас ни измен, ни увлечений. Было одно тело и одна душа, и, проверив всю жизнь, я могу только петь хвалебные песни. Дорогой друг мой, мы отдали себя друг другу и детям. Мы взяли в жизни всю красоту, которую я нахожу в той любви, в той отдаче друг другу, как понимали ее мы с тобой. И если мне суждено уйти раньше от вас, могу только завещать дорогим моим детям — любить мать во имя ее любви к вам. Дина, не думай, что человек уходит совсем. Когда в жизни была тесная связь, она будет существовать и после (в этом заключается переселение душ). Сколько ни думал и ни искал, вины перед людьми и семьею я за собой не нахожу. Детям отдал все силы, ими я жил, им и поклонялся. Людям сполна мы помогали. Женка моя во всем была мне помощница. За все причиненные боли, заботы, беспокойства целую ноги твои».

   «Дорогие дети, Андрюша и Коля!

   Желаю вам достигнуть тех желаний, к которым каждый из вас стремится. Будьте дружны между собой, следите друг за другом, останавливайте друг друга от необдуманных поступков, словом и делом помогайте друг другу.

   Любите мать, берегите ее, балуйте ее. Да хранит вас господь! Вся моя жизнь была полна только вами. Все думы мои были видеть вас каждого у своего любимого дела. Может быть, у меня были ошибки в воспитательном отношении к вам. Но в этом может быть виновато мое среднее образование.

   Но я воспитал вас своею душою, любовью совместно с любовью матери. Все помыслы, все радости были в вас. Храни вас бог. Отдайте свою любовь и заботу матери». [↑](#endnote-ref-2)
6. В кн.: О. Н. Абдулов. Статьи. Воспоминания. М., «Искусство», 1969, с. 136. [↑](#footnote-ref-6)
7. О. Н. Абдулов. Статьи. Воспоминания, с. 138. [↑](#footnote-ref-7)
8. В документах, заполненных рукой Лобанова, время поступления в Шаляпинскую студию обозначено 1920 годом. Кто прав, друзья Лобанова или он сам, не столь уж существенно. И в декабре 19‑го и в январе 20‑го стояли лютые морозы. А то, что дело происходило зимой, бесспорно: как свидетельствуют Друзья, в первый раз Андрей Михайлович появился у шаляпинцев в старой отцовской шубе на выхухолевом меху. [↑](#footnote-ref-8)
9. Из письма к М. С. Волковой, март 1946 г. — Архив А. М. Лобанова. [↑](#footnote-ref-9)
10. Здесь и далее, где цитируются материалы данного сборника, специальные ссылки не даются. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Марков П. А*. О театре, т. 3. М., «Искусство», 1974, с. 363. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 3. М., ВТО, 1973. [↑](#footnote-ref-12)
13. Письмо А. М. Лобанова к Ф. Б. Зарайской приведено в воспоминаниях Е. М. Абдуловой (см. [с. 164](#_page164)). [↑](#footnote-ref-13)
14. *Марков П. А*. О театре, т. 3, с. 10, 201, 57. [↑](#footnote-ref-14)
15. Письмо к Ф. Б. Зарайской (см. воспоминания Е. М. Абдуловой, [с. 164](#_page164)). [↑](#footnote-ref-15)
16. М. Ф. Астангов. [↑](#footnote-ref-16)
17. А. З. Народецкий руководил драматической студией клуба «Наука и искусство», актер Опытно-показательного театра. [↑](#footnote-ref-17)
18. В. И. Успенский в 1921 – 1922 гг. — сотрудник Второй студии МХАТ. [↑](#footnote-ref-18)
19. Письмо хранится у Г. Н. Малиновской. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Попов А. Д*. Воспоминания и размышления о театре. М., ВТО, 1963, с. 113. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Марков П. А*. В. Г. Сахновский. — «Театр», 1976, № 5, с. 84. [↑](#footnote-ref-21)
22. Слова А. М. Лобанова взяты из «Материалов по истории советской режиссуры», которые готовились ВТО в 1945 – 1946 гг. (ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 13, ед. хр. 14916). [↑](#footnote-ref-22)
23. Из письма к М. С. Волковой от 29 мая 1930 г. — Архив А. М. Лобанова. [↑](#footnote-ref-23)
24. Один пример. К июлю 1935 года «Таланты и поклонники» прошли около 600 раз, всегда при переполненном зале. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 1. М., «Искусство», 1954, с. 205. [↑](#footnote-ref-25)
26. Из письма к М. С. Волковой от 25 мая 1931 г. — Архив А. М. Лобанова. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Юрьев Ю. М*. Записки, т. 1. Л., «Искусство», 1963, с. 212 – 213. [↑](#footnote-ref-27)
28. Спектакль был поставлен в Театре рабочих ребят Бауманского района, переименованном в 1936 году в Московский театр для детей. [↑](#footnote-ref-28)
29. Спектакль готовился в Малом театре; не был осуществлен. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Полякова Е*. Станиславский — актер. М., «Искусство», 1972, с. 227. [↑](#footnote-ref-30)
31. Это не режиссерский экземпляр с подробной партитурой спектакля, чего у Лобанова никогда не было, а именно экземпляр пьесы, который Андрей Михайлович читал и перечитывал, работая над спектаклем. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Юзовский Ю*. Спектакли и пьесы. М., «Худож. лит.», 1935, с. 304. [↑](#footnote-ref-32)
33. «Сов. искусство», 1933, 14 апр., с. 4. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Зингерман Б.* Водевили А. П. Чехова. — В кн.: Вопросы театра. М., ВТО, 1972, с. 198. [↑](#footnote-ref-34)
35. С начала режиссерской деятельности и до войны Лобанов всегда одновременно работал в нескольких театрах и студиях. Так, частично совпадают годы работы Лобанова в Студии Завадского и в Театре-студии под руководством Р. Н. Симонова, в Театре-студии Симонова и Московском театре для детей и т. д. [↑](#footnote-ref-35)
36. Инсценировка О. Д. Форш и И. А. Груздева повести А. М. Горького «Детство». [↑](#footnote-ref-36)
37. Рукопись хранится у автора — Т. А. Ардасеновой. [↑](#footnote-ref-37)
38. Историк детского театра Л. Г. Шпет писала: «“Воспитанница” настойчиво ставила вопрос о принципах отбора классической драматургии в театре для детей и ее трактовке. Образ Уланбековой в лобановском спектакле обрел отнюдь не обязательный для него сексуальный налет» (Советский театр для детей. М., «Искусство», 1970, с. 950). Л. Г. Шпет уверена, что в репертуаре «Театра рабочих ребят» неуместен был «Нахлебник» Тургенева: «Нельзя делать предметом детского внимания тему униженного отцовства». [↑](#footnote-ref-38)
39. За годы художественного руководства Московским театром для детей Лобанов поставил в других театрах девять спектаклей, у себя — три. [↑](#footnote-ref-39)
40. Стенограмма беседы А. М. Лобанова с группой молодых режиссеров. Май 1938 г. — Архив ВТО. [↑](#footnote-ref-40)
41. Персонаж, существующий лишь в первой редакции пьесы. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Виноградская И. Н*. Летопись жизни и творчества К. С. Станиславского. т. 3, с. 229. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Юрасова Г*. Н. П. Хмелев — режиссер МХАТ. — «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 2. М.‑Л., «Искусство», 1948, с. 227. [↑](#footnote-ref-43)
44. Из письма к М. С. Волковой от 3 августа 1951 г. — Архив А. М. Лобанова. [↑](#footnote-ref-44)
45. См. об этом в кн.: История советского драматического театра, т. 6. М., «Наука», 1971, с. 54. [↑](#footnote-ref-45)
46. Из письма к М. С. Волковой от 9 июля 1956 г. — Архив А. М. Лобанова. [↑](#footnote-ref-46)
47. Н. С. Клименкова в своих воспоминаниях воспроизводит свой последний разговор с Андреем Михайловичем незадолго до его смерти: «Совершенно неожиданно Андрей Михайлович сказал мне почти шепотом: “Но ведь я люблю их. Они мне, как родные дети. И я до глубины сердца переживаю теперь их неудачи. … Вы не можете себе представить, как я за них мучился и страдал, за моих глупых дорогих детей. И прямо не знаю, как я буду без них жить дальше”». [↑](#footnote-ref-47)
48. Неправленый экземпляр стенограммы хранится в архиве ВТО. Отдельные листы с правкой Лобанова обнаружены в его архиве. Печатается впервые. [↑](#endnote-ref-3)
49. Очевидно имеется в виду статья Лобанова «Актер и режиссер», опубликованная в журнале «Театр» (1938, № 1). [↑](#endnote-ref-4)
50. {394} О работе над спектаклем «Мертвые души» в МХАТ В. Г. Сахновский пишет в книге «Работа режиссера» (М., «Искусство», 1937), а также в статьях «Как и почему ставились “Мертвые души”» («Сов. искусство», 1932, 15 ноября), «Перед премьерой» («Веч. Москва», 1932, 5 сент.) и др. [↑](#endnote-ref-5)
51. Речь идет о Театре-студии под руководством Р. Н. Симонова. [↑](#endnote-ref-6)
52. «Сов. искусство», 1938, 22 мая, с. 3. [↑](#endnote-ref-7)
53. П. М. Керженцев — государственный и партийный деятель, в 1936 – 1938 гг. — председатель Комитета по делам искусств. [↑](#endnote-ref-8)
54. Стенограмма хранится в архиве А. М. Лобанова; не правлена. Приведенный здесь отрывок Лобанов предполагал включить в статью, которую так и не написал. [↑](#endnote-ref-9)
55. Стенограммы взяты из архива А. М. Лобанова. Публикуются с небольшой литературной правкой. В свое время они послужили основой статьи Лобанова «Работа над современным спектаклем» («Работа режиссера над современной пьесой». М., «Искусство», 1950, с. 94 – 121). [↑](#endnote-ref-10)
56. В то время в Москве экспонировались шедевры Дрезденской галереи. [↑](#endnote-ref-11)
57. В этот раздел вошли наброски статей, тезисы докладов, отдельные записи. [↑](#endnote-ref-12)
58. Печатаются фрагменты из статьи, опубликованной в журнале «Театр» (1953, № 8, с. 63 – 70). [↑](#endnote-ref-13)
59. Так в театре называли одетых в черный бархат и черные капюшоны сотрудников театра и студийцев, которые, оставаясь невидимыми на фоне черного бархата оформления спектакля, осуществляли различные сценические чудеса. [↑](#endnote-ref-14)
60. А. М. Азарин (1897 – 1937) — актер МХАТ 2‑го, заслуженный артист РСФСР. [↑](#endnote-ref-15)
61. Рукопись хранится в архиве А. М. Лобанова. [↑](#endnote-ref-16)
62. Выбор спектаклей в предлагаемом разделе диктуется не их предпочтительностью перед другими работами Лобанова, а тем, что именно эти спектакли отражены в записях. Сведения о репетициях других спектаклей отсутствуют — одни не записывались, записи других пропали. Предлагаемые материалы разнородны: «На всякого мудреца довольно простоты» представляет собой последующую реконструкцию репетиций, «Люди с чистой совестью», «Дядя Ваня», «Свадьба» и «Свои люди — сочтемся» — записи, сделанные их очевидцами в процессе репетиций. [↑](#endnote-ref-17)
63. Дневник репетиций спектакля Театра имени Ермоловой хранится в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Режиссеры — А. М. Лобанов и В. Г. Комиссаржевский. Премьера состоялась 14 мая 1947 года.

    {395} М. И. Туровская и Б. Л. Медведев (1920 – 1969) — театральные критики. В то время — студенты театроведческого факультета ГИТИСа, в Театре имени Ермоловой проходили производственную практику. [↑](#endnote-ref-18)
64. Ю. Т. Черноволенко исполнял роль Ковпака. [↑](#footnote-ref-48)
65. Роль сапера Водички исполнял Г. М. Вицин. [↑](#footnote-ref-49)
66. С. Х. Гушанский репетировал роль Базымы. [↑](#footnote-ref-50)
67. И. И. Соловьев исполнял роль Руднева. [↑](#footnote-ref-51)
68. О. В. Николаева исполняла роль Катюши. [↑](#footnote-ref-52)
69. Е. М. Мессерер исполняла роль матери Мотри. [↑](#footnote-ref-53)
70. Л. И. Звягина исполняла роль связной. [↑](#footnote-ref-54)
71. Во время репетиций эту сцену называли «Славянский базар». [↑](#footnote-ref-55)
72. И. И. Беспалов исполнял роль Намалеванного. [↑](#footnote-ref-56)
73. К. И. Федотов исполнял роль Цимбала. [↑](#footnote-ref-57)
74. Л. Р. Орданская исполняла роль Мотри. [↑](#footnote-ref-58)
75. Спектакль готовился в Театре имени Ермоловой в 1952 году. Зрителю не был показан.

    В. А. Храмов — режиссер, ученик А. М. Лобанова. В то время — студент режиссерского факультета ГИТИСа, в Театре имени Ермоловой проходил производственную практику. [↑](#endnote-ref-19)
76. Д. П. Фивейский репетировал роль Серебрякова (в очередь с Ю. Т. Черноволенко). [↑](#footnote-ref-59)
77. Героиня пьесы современного драматурга А. Волкова «Ксения». [↑](#footnote-ref-60)
78. «Свадьба» А. П. Чехова готовилась как дипломный спектакль выпускного курса (1956/57) режиссерского факультета ГИТИСа, которым руководил. А. М. Лобанов.

    Запись сделана ученицей Лобанова Е. С. Златковской. [↑](#endnote-ref-20)
79. Пьеса А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся» ставилась А. М. Лобановым на режиссерском факультете ГИТИСа в 1958 г.

    Запись сделана учеником Лобанова Л. М. Видавским. [↑](#endnote-ref-21)
80. Имеется в виду статья В. Г. Сахновского «Режиссерский комментарий». — В кн.: Островский А. Н. «Свои люди — сочтемся». М.‑Л., «Искусство», 1937, с. 67 – 99. [↑](#endnote-ref-22)
81. Г. П. Менглет вспоминает, что на репетиции пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре сатиры Лобанов сказал однажды, как он образно представляет себе суть взаимоотношений этих персонажей: «На сцене должна быть яма, Большов подтягивается из нее, а Подхалюзин ногой, в сапогах на высоком каблуке, вот этим каблуком бьет его по рукам». [↑](#footnote-ref-61)
82. Данная работа подготовлена на основе одного из разделов книги В. Б. Блока «Репетиции Лобанова» (М., «Искусство», 1962), посвященного подготовке спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» в Московском театре сатиры (1958 г.). Восстанавливая процесс репетиций А. М. Лобанова, В. Б. Блок использовал записи самого Андрея Михайловича (в специальной тетради и в режиссерском экземпляре пьесы), ассистента режиссера А. М. Скуратовой (к настоящему моменту утерянные), ряда артистов, а также беседы с участниками спектакля. [↑](#endnote-ref-23)
83. Как это часто бывает в наше время, количество действий лобановского спектакля не соответствовало щедрому в этом плане классическому первоисточнику. Называя то или иное действие, мы будем следовать Островскому, равно как и в разбивке действий на явления. [↑](#endnote-ref-24)
84. Исполнитель роли Курчаева М. К. Давыдов пишет: «Курчаев был одет в традиционную гусарскую форму с саблей наперевес. Андрей Михайлович попросил меня взять самую большую саблю и сделать самую длинную подвязку. Оружие болталось возле щиколоток, и подвыпивший Курчаев при первом появлении на сцене долго не мог справиться с ним. Курчаева Лобанов видел как обаятельного и доверчивого болвана. Было уморительно смешно, когда Андрей Михайлович сам показывал мне, что нужно делать с этой болтающейся саблей. Он перешагивал через нее, подшвыривал ногой, недоумевая, почему она оказалась не с той стороны, пытался перенести ее через голову, запутывался еще больше и наконец с остервенением бросал на пол. Все это делалось как бы между прочим, главное — предстоящий разговор с Глумовым.

    Откровенно говоря, у меня так и не получилось того, что хотел Андрей Михайлович. Вроде бы делал все то же самое, реакция была, но смеха не было. Показ же Лобанова на репетиции встретил шумное одобрение актеров» (рукопись). [↑](#endnote-ref-25)
85. Любопытно, как рассказывает о работе над этой сценой исполнитель роли Глумова Г. П. Менглет: «Однажды мы с Н. И. Слоновой репетировали вышеупомянутую сцену объяснения Мамаевой с Глумовым. Андрей Михайлович сидел вялый, вот‑вот заснет, и вдруг, обращаясь ко мне, говорит:

    {396} — Послушайте, Георгий Павлович, мне кажется, что у Глумова грипп, он весь в соплях, шмыгает носом.

    Мы пробуем, сцена налаживается, получается очень смешно. На следующей репетиции я развил это приспособление. Лобанов сидит удивленный:

    — Георгий Павлович, вы что, простужены?

    — Нет.

    — Почему же вы шмыгаете носом, возьмите бюллетень…

    — Но вы мне говорили…

    — Я?!

    А в глазах лукавые огоньки.

    Впоследствии буквальность лобановской подсказки ушла, но что-то от нее осталось, с его одобрения: затрудненное дыхание, напряжение, капельки пота на лбу» (из рассказа Г. П. Менглета составителю данного сборника). [↑](#endnote-ref-26)
86. А. М. Лобанов говорил Г. П. Менглету: «Играйте хамелеона. Только помните — это хамелеон повышенных возможностей. У него каждый раз — новая краска. И щедро подсказывал на репетициях: “Это младший Городулин”, “Это младший Крутицкий. У них одна группа крови”. Потом что-то отменялось, а что-то оставалось, органично входя в образ» (из рассказа Г. П. Менглета). [↑](#endnote-ref-27)
87. О работе над этой сценой Г. П. Менглет рассказывает: «Когда покойный В. А. Лепко и я репетировали сцену Мамаева и Глумова из второго действия, в которой Мамаев просит Глумова поухаживать за его еще относительно молодой женой, Лобанов заострил ситуацию:

    — Глумов, видите ли, сейчас не понимает ничегошеньки. Прямо-таки в детство впал. Спроси его, как дети рождаются, он и тут станет ресницами хлопать. Этакая святая наивность. А Мамаев от этой наивности просто в отчаянии. Что ему с этим пентюхом делать? Не сказать же прямо “я импотент”.

    Обращаясь к Лепко, Лобанов просил:

    — Сделайте баки, но не гримируйтесь. В сцене с Менглетом вы должны покраснеть, чтобы зрители видели, как вам неловко». [↑](#endnote-ref-28)
88. Как рассказывает Г. П. Менглет, «эта сцена условно называлась “африканские страсти”, и Лобанов решал ее дерзко, резко, смело, наперекор всем традициям. Меня он предупреждал:

    — Глумов накрутил себя так, что верит: он в Африке рожден. Комедийный, сатирический смысл этой сцены в том, что Клеопатра Львовна думает, что она завлекает робкого молодого человека, а тот боится, смущается признаться в любви. Андрей Михайлович объяснял, как Глумов должен сопротивляться напору Мамаевой:

    — О, если бы не женщина была перед ним, он бы ударил, чтобы прекратить этот непосильный для него разговор, укусил бы. Все лучше, чем сказать о любви. Пусть он рявкнет: “Вы не имеете права” — тут допустимо любое хамство, он ее ненавидит. “Лучше отрублю себе голову, чем скажу”. Словом, он ведет себя неприлично. И очень физически устал, весь выложился, ни на что не способен. Сейчас бы в санаторий…

    Но наконец признание срывается с уст Глумова. Лобанов предлагал:

    — На колени. Хватайте руку, если оторвете, не беда. Пришьют. Целуйте ногу в подъем. Выше. Выше. Почти акробатический вольт. Вы сейчас обезумели. За себя не отвечаете…

    Я мог бы привести множество случаев, когда на репетициях Андрей Михайлович предлагал неожиданные решения, но сознательно ограничиваю себя, ибо помню, что далеко не все предложения Лобанова становились окончательными. От некоторых он отказывался в процессе собственных поисков, другие преследовали педагогическую цель. Лобанов был хитрый и опытный стратег. Зачастую он давал задачи, совсем не предполагая увидеть их воплощенными в спектакле». [↑](#endnote-ref-29)
89. О работе над сценой Крутицкого и Турусиной рассказал М. К. Давыдов: «Андрей Михайлович очень любил импровизацию и всегда поддерживал ее. Как-то раз Б. М. Тенин (Крутицкий) в сцене с Турусиной на словах “старая знакомая” подсел к исполнительнице этой роли О. Н. Зверевой и, не без намека на прошлые интимные отношения, легонько толкнул ее в плечо. Андрей Михайлович остановил репетицию, подошел к Тенину и что-то шепнул ему на ухо. При повторе Тенин позволил сделать непристойное движение, отчего {397} Ольга Николаевна испугалась, отпрыгнула в сторону и от растерянности даже позабыла текст. Все засмеялись. Андрей Михайлович легко зааплодировал и с уверенностью произнес: “Вот так и играйте”. Зверева пыталась что-то возразить, но режиссер тут же успокоил ее: “Вы должны помнить выходки старого ловеласа, будьте начеку, ведь от него всего можно ожидать, следите за каждым его движением, в Крутицком даже намек может быть коварным и оскорбительным”» (рукопись). [↑](#endnote-ref-30)
90. В. А. Дорофеев исполнял роль Голутвина. [↑](#footnote-ref-62)
91. Записи сделаны в 1957 – 1958 гг. студентом режиссерского факультета ГИТИСа, учеником Лобанова, Л. М. Видавским. [↑](#endnote-ref-31)
92. Слова А. П. Чехова приведены неточно. См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч., т. 12. М., Гослитиздат, 1949, с. 273. [↑](#endnote-ref-32)
93. Все воспоминания написаны специально для данного сборника. Печатаются впервые, за исключением воспоминаний В. Г. Комиссаржевского, И. И. Соловьева, Ю. В. Трифонова и М. И. Туровской, опубликованных в период подготовки настоящего издания. [↑](#endnote-ref-33)
94. Юрий Александрович Завадский (1894 – 1977) — режиссер, народный артист СССР. [↑](#endnote-ref-34)
95. Елизавета Моисеевна Абдулова-Метельская — актриса, жена О. Н. Абдулова, близкий друг А. М. Лобанова. [↑](#endnote-ref-35)
96. Здание Государственной библиотеки имени В. И. Ленина. [↑](#footnote-ref-63)
97. Р. Н. Симонов рассказывал: «В клубе был зал на 500 мест и небольшая сцена. Скоро в клубе возникла драматическая студия. Руководили ею актеры Опытно-показательного театра в Каретном ряду А. З. Народецкий и Ю. Н. Решимов. Занятия в студии начались с этюдов. Самые удачные этюды были тогда у нас с Лобановым. Особенно нам удался этюд “Встреча двух братьев”, который чем-то напоминал содержание пьесы “Гибель "Надежды"”. С ним мы выступали не только в студии, но и на открытых вечерах. Здесь же, в студии, мы репетировали второй акт “Горя от ума” А. С. Грибоедова» (запись В. У. Серкова). [↑](#endnote-ref-36)
98. Б. К. Колин — артист Художественного театра, один из первых педагогов Шаляпинской студии. [↑](#endnote-ref-37)
99. Об одном из таких этюдов рассказывал Р. Н. Симонов: «Часто в студии бывал сам Ф. И. Шаляпин, и нам однажды посчастливилось делать с ним на сцене этюд. Шаляпин играл в нем помещика, прибывшего из провинции. Для него освобождают комнату, в которой жили студенты. Студентов выселяют, но они решают разыграть нового постояльца, который будто бы ищет слуг для своего имения. Мы играли студентов и приходили “наниматься” к помещику. Один из нас был танцор, другой, оказывается, продавал собак, Лобанов в роли студента предлагал свои услуги как педагог-репетитор. Здесь же в студии нам довелось слышать, как Федор Иванович Шаляпин читал “Моцарта и Сальери” Пушкина. Это было лучшее исполнение Пушкина, которое я когда-либо слышал» (запись В. У. Серкова). [↑](#endnote-ref-38)
100. «Сказка об Иване-дураке» по Л. Н. Толстому, спектакль Второй студии МХАТ. Е. В. Калужский — актер МХАТ с 1916 г. В. О. Корн, М. И. Ильин, А. П. Зуева и С. А. Бутюгин в МХАТ с 1924 г. (до этого с 1920 г. — во Второй студии МХАТ). [↑](#endnote-ref-39)
101. Елизавета и Варвара — подруги Ф. Б. Зарайской. [↑](#endnote-ref-40)
102. Очевидно речь идет о Драматическом экспериментальном театре при Профклубной мастерской. [↑](#endnote-ref-41)
103. Д. И. Драновская впоследствии работала в Московском театре для детей. [↑](#endnote-ref-42)
104. Спектакль шел под названием «Начало пути» («Алеша Пешков»). Инсценировка О. Д. Форш и И. А. Груздева. [↑](#footnote-ref-64)
105. Бруштейн А. Я. «На подъеме». — «Известия», 1939, 17 мая. [↑](#endnote-ref-43)
106. {398} Галина Николаевна Малиновская — актриса. Одновременно с Лобановым была в студии Гейрота, Шаляпинской студии, а также в Драматическом экспериментальном театре при Профклубной мастерской. [↑](#endnote-ref-44)
107. Гимназия, во дворе которой жила семья Лобановых, выходила на Волхонку и в Знаменский переулок. [↑](#endnote-ref-45)
108. Варя и Миша — В. А. Вронская и М. Ф. Астангов, Шурочка — А. Е. Гибнер, Оська — О. Н. Абдулов. [↑](#endnote-ref-46)
109. Об этом же рассказывал К. М. Барташевич (актер, работавший с Лобановым в студиях в начале 20‑х годов, в Театре Красной Армии и в Московском театре миниатюр): «Мне приходилось видеть Андрея Михайловича на сцене в качестве актера. Сначала в МХАТ на выходных ролях, но более значительным было его участие в очень интересно задуманном и осуществленном режиссером Н. О. Волконским представлении “Порочные приемы актерской игры”. Это была лекция-спектакль, в котором актеры разыгрывали сцены, иллюстрировавшие тезисы лектора — Н. О. Волконского. В этом спектакле, имевшем большой успех, отлично играли А. М. Лобанов, О. Н. Абдулов, В. С. Канцель и другие. Помню сцену, где Лобанов читал заключительный монолог Чацкого из “Горя от ума”, а в это время игравший Фамусова Абдулов очень смешно “фортелил”, изображая актера, стремящегося во что бы то ни стало, в ущерб сцене, обратить именно на себя внимание зрителя». [↑](#endnote-ref-47)
110. Иосиф Матвеевич Рапопорт (1901 – 1970) — актер и режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР. Близкий друг Лобанова, учившийся с ним в Студии имени Шаляпина. Вместе с Лобановым поставил спектакль «Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского (Театр ВЦСПС, 1932). [↑](#endnote-ref-48)
111. А. М. Лобанов исполнял роль жены Собакевича. [↑](#footnote-ref-65)
112. Студия имени Ф. И. Шаляпина. [↑](#footnote-ref-66)
113. Мария Осиповна Кнебель — актриса, режиссер, педагог, народная артистка РСФСР. Одновременно с Лобановым училась в школе Второй студии МХАТ. [↑](#endnote-ref-49)
114. Е. М. Абдулова-Метельская пересказала свою беседу с Ф. Г. Раневской: «Совсем недавно мы говорили с ней о Лобанове. Она вспоминает его “Вишневый сад”, поразивший ее именно свежестью и своеобразием режиссерской трактовки. Фаина Георгиевна переиграла в провинции все женские роли в этой пьесе, и больше даже, чем роль Раневской — своей однофамилицы, любила Шарлотту; как раз после этой работы А. Я. Таиров пригласил актрису в Москву, в Камерный театр.

     — В “Вишневом саде” благодаря таланту Лобанова многим из молодых и малоопытных в то время актеров удалось добраться до вершин правды, — сказала Раневская. — Это спектакль, я уверена, и нынешний зритель счел бы современным.

     Такое высказывание приобретает тем большую ценность, что Фаина Георгиевна видела “Вишневый сад” в Художественном театре, в первом составе. Она до сих пор помнит потрясение, испытанное тогда. Страстная поклонница Станиславского, Раневская живо описывает каждый жест, грим и детали игры Константина Сергеевича — Гаева.

     Ей было нелегко решиться вновь смотреть ту же пьесу в другом театре. И все же спектакль, поставленный Лобановым, неотразимо запечатлелся в редкостной памяти Ф. Г. Раневской». [↑](#endnote-ref-50)
115. Лидия Ивановна Звягина — актриса. Работала с Лобановым в его студии, в Студии под руководством Ю. А. Завадского, Московском театре для детей и Театре имени Ермоловой. [↑](#endnote-ref-51)
116. Владимир Семенович Канцель (1896 – 1977) — актер и режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР. В 1919 – 1921 гг. был в Шаляпинской студии, затем одновременно с Лобановым работал в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-52)
117. {399} Ксения Ивановна Тарасова — актриса, заслуженная артистка РСФСР. С Лобановым работала в Театре-студии под руководством Р. Н. Симонова. [↑](#endnote-ref-53)
118. Инсценировка одноименного романа. Он имел подзаголовок «Роман для дорожного чтения». [↑](#endnote-ref-54)
119. ГАХН — Государственная академия художественных наук. [↑](#endnote-ref-55)
120. Речь идет о втором акте, действие которого у Островского происходило в городском саду, а здание театра служило как бы фоном. [↑](#footnote-ref-67)
121. Об этом приеме режиссера рассказывал составителю данного сборника и Н. В. Пажитнов: «Поделив пьесу на эпизоды, Лобанов расположил все действие ее на трех кругах — центральном, большом, находящемся в глубине сцены и разделенном на два сектора, и двух боковых, малых, разделенных на три сектора. Помню начало спектакля: на большом круге — окно, высунувшись из него Домна Пантелевна ведет свой разговор, потом круг поворачивается, окно оказывается уже сзади, поворачиваются малые круги и перед зрителями квартирка Негиных. Когда приезжал князь Дулебов (я исполнял эту роль), то Домна Пантелевна вела его через всю квартиру, он что-то вынюхивал, высматривал, подглядывал, примерял и только тогда решался на свое гнусное предложение. Круги помогали выявить действенное зерно каждого эпизода, его внутренний смысл. Между эпизодами звучала музыка. Композитор Милютин подобрал старые польки и вальсы. Музыкальные моменты, создавая атмосферу старого провинциального театра, ритмически входили в ткань спектакля». [↑](#endnote-ref-56)
122. Н. В. Пажитнов рассказывал: «Успех “Талантов и поклонников” по нашим тогдашним скромным представлениям был триумфальным… Нас заметили, на нас возлагали надежды, видели в нас достойную театральную смену. Общественность хлопотала о предоставлении студии помещения… Вскоре мы получили стационар на Большой Дмитровке (ныне Пушкинская улица, теперь этого здания, находящегося напротив Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, нет). Еще раньше мы стали театром: “Театр-студия под руководством Симонова” — так отныне и до конца именовались мы, а это означало что наша студия уже рассматривалась как профессиональный театр». [↑](#endnote-ref-57)
123. Р. Н. Симонов говорил: «В искусстве он всегда умел найти новое, какое-то неожиданное решение. Его решения иногда даже казались парадоксальными, чуть ли не скандальными, но они всегда были интересными и талантливыми. Например, его спектакль “Вишневый сад”. Там все было наперекор традиции. Обычно Шарлотту играют комические старухи, в студии дали эту роль молоденькой, хорошенькой и изящной студийке Г. Сергеевой. Раневская у него лишалась какой-либо дымки поэзии. Это была шикарная дама, “прожигавшая жизнь” в Париже. Лакей Яша вдруг казался странным образом связанным с ней, а вместо традиционно “голубой” Ани в спектакле была девочка, которая резко осуждала свою мать и довольно зло сплетничала о ней.

     Ольга Леонардовна Книппер-Чехова после спектакля сказала: “Что вы там натворили?” В спектакле был очень смелый, озорной какой-то смех, который был принят и поддержан молодым нашим поколением, нам казалось, что Чехов писал именно так» (запись В. У. Серкова). [↑](#endnote-ref-58)
124. А. М. Лобанов и К. И. Тарасова в 1938 году получили квартиры в доме № 5/7 на улице Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-59)
125. Николай Семенович Толкачев — актер. С Лобановым работал в Театре-студии под руководством Р. Н. Симонова, в Траме и в Театре имени Ермоловой. [↑](#endnote-ref-60)
126. И. В. Пажитнов рассказывал: «На прогоне “Талантов и поклонников” для нашего коллектива стало ясно, что мы накануне театрального события, что необходимый для жизни студии успех грядет. Однако Рубен Николаевич заметил в уже готовом спектакле некоторые огрехи. Возможно, мы к ним просто притерпелись, привыкли, возможно, сказывалась недостаточная опытность Лобанова. Со своей стороны руководитель студии привнес в спектакль несколько блестящих находок. Так, например, уточнил ритмическое решение сцены в третьем акте — появление Васи и Трагика, что-то подсказал, а вернее, показал исполнителям этих ролей, проверил по всему спектаклю соединение музыки с {400} поворотами кругов. Собственно говоря, ни в чем не меняя лобановского спектакля, Симонов только кое-где навел бархоткой блеск.

     Андрея Михайловича на симоновской репетиции почему-то не было, но, по-моему, он оценил бережное отношение Рубена Николаевича к своему детищу. Как мне кажется, здесь сказались удивительные качества души Лобанова — полное отсутствие заботы о престиже, боязни показаться слабее другого, открытость к критике, беспредельная преданность искусству. Я почему-то уверен, что, если бы Андрей Михайлович не захотел, Симонов не прикоснулся бы к спектаклю, хотя и являлся руководителем студии. Уверен и в другом: Лобанов не принял бы симоновских доделок, если бы с ними не согласился. Таковы были творческие отношения наших двух молодых режиссеров.

     Но, боже, до чего они были друг на друга непохожи: внешне, внутренне, всячески. Живой, экспансивный, излучающий упругую молодую энергию, деятельный Симонов и молчаливый, медлительный, тихий Лобанов. Симонов, которому всегда невтерпеж — скорее, скорее, и Лобанов, упорно, настойчиво добивающийся художественного результата. У Симонова — веселый азарт творчества, у Лобанова — непреодолимое желание совершенства. На репетициях Симонов фонтанирует, Лобанов неожиданными, непредвиденными ходами добивается своего. Актерские показы Симонова ослепляют, лобановские — будят воображение. В ходе создания спектаклей они любили разное — Лобанов работу с актером, когда постепенно его представления обретали плоть и кровь, Симонова тянуло более к выразительности и совершенству постановочных элементов. Трудности организационного характера, которые подкарауливали молодую студию на каждом шагу, лишь разжигали сопротивление Симонова, стимулировали его. Лобанов, напротив, как-то тушевался. Для студии их несходство было плодотворным. Да и сами они в совместной работе обогащали друг друга. Что мог взять Лобанов у Симонова? Блистательный артистизм, его пластическое видение сцены, его феноменальную музыкальность. Что мог взять Симонов у Лобанова? Лобановскую самоотверженность, чувство драматургического материала, умение вскрывать внутренние линии пьесы, пафос работы с актером.

     Для лобановской режиссуры, несомненно, характерны черты самоотречения — он умирал в авторе, умирал в актере. Но это только казалось — Лобанов не умирал ни в ком. Он был над всеми — над пьесой, над артистами, в каждой сцене происходила встреча с ним, хотя он об этом и не заботился». [↑](#endnote-ref-61)
127. О замысле Лобанова и звучании спектакля рассказывал Н. В. Пажитнов: «Замысел Андрея Михайловича по тем временам был воистину смелым, можно даже сказать, дерзким: Лобанов предлагал концепцию “Вишневого сада”, порывающую со сложившимся под влиянием знаменитого дореволюционного спектакля Художественного театра общественным суждением о пьесе и в соответствии с этим с почти канонизированными представлениями о природе чеховского театра.

     Мне кажется, нет, я убежден, если была бы возможность увидеть лобановский “Вишневый сад” теперь, не было бы горьких для Лобанова и нас обвинений, не было бы язвительных статей. А тогда живы были первые исполнители “Вишневого сада” и зрители, многие из которых проливали когда-то слезы на этом спектакле в зале Художественного театра в Камергерском переулке. А молодые люди из маленькой студии посмели утверждать, что “Вишневый сад” — комедия, что Раневская убежала с любовником в Париж, бросив маленькую дочь на сомнительную воспитательницу, что там она прожила остатки состояния, что ее обворовал и бросил любовник, что в Париже на пятом этаже в ее прокуренной комнате собирались не внушавшие большого уважения люди, что она не только женственна и легкомысленна, но и порочна, сорит деньгами, когда прислуга голодает, небрежна к преданнейшему старому Фирсу. А Гаев — чудовищно пуст, никчемен, ничего не умеет и не хочет делать. А Пищик и впрямь думает, что его род происходит от лошади, которую Калигула посадил в сенат. Лопахин же, забыв и благодарность и элементарный такт, нагло, как хозяин, звенит ключами в день покупки вишневого сада. И т. д. И вместе с тем фарсовых элементов, если фарс понимать как жанр, в спектакле не было. Я определил бы лобановский спектакль как высокую комедию, полную язвительной иронии и нравственного смысла. В нем высмеивалось и развенчивалось то, что подлежало осмеянию и развенчанию.

     {401} В трезвой мужественности режиссера была особая лирика этого спектакля. Лобанов судил героев именно за гибель прекрасного вишневого сада, символизировавшего для него и великую русскую культуру. Лобанов решал спектакль в том ключе, в том эстетическом видении, к которому тогдашний театр еще не пришел. Опереженное время в известной мере отомстило за себя. Но именно Лобанов первый сказал своим спектаклем, что советский театр заново для себя откроет драматургию Чехова. И оказался прав.

     Должен заметить, что хор голосов, оценивавших спектакль, был неоднороден. Некоторая (и не столь уж малочисленная) часть критики и зрителей приветствовала работу Андрея Михайловича. Полную поддержку нашел он у Симонова. Рубен Николаевич сказал: “Для нас — это этапный спектакль. Мы на нем выросли”». [↑](#endnote-ref-62)
128. Я. Б. Кирснер — заведующий музыкальной частью Театра имени Ермоловой. [↑](#endnote-ref-63)
129. Павел Нилович Берензон — актер и режиссер. С Лобановым работал в Бауманском театре рабочих ребят — Московском театре для детей. [↑](#endnote-ref-64)
130. Актриса Т. А. Ардасенова рассказала о бессловесной сцене, предшествующей свадьбе: «Талантливой находкой Лобанова была введенная им интермедия одевания Нади к принудительному венцу. Она шла без текста. Только дворовые девушки, обряжая подружку, пели печальные и задушевные русские песни. Сцена эта вносила в спектакль сильную и глубокую поэтическую ноту» (рукопись). [↑](#endnote-ref-65)
131. Антонина Алексеевна Нестерова — актриса. Впервые встретилась с Лобановым в Студии Ю. А. Завадского, работала с ним в Бауманском театре рабочих ребят (с 1936 г. — Московский театр для детей). [↑](#endnote-ref-66)
132. Т. А. Ардасенова, исполнявшая роль Уланбековой, несколько дополняет описание этой сцены: «Помню финал спектакля — группа подавленных и растерянных дворовых над распростертым на земле телом Наденьки, в белом подвенечном наряде, а за кулисами голос ненавистной и жестокой помещицы, поющей сентиментальный французский романс» (рукопись). [↑](#endnote-ref-67)
133. Шпет Л. Советский театр для детей. М., «Искусство», 1971, с. 249. [↑](#endnote-ref-68)
134. Т. А. Ардасенова вспоминает характерные примеры, показывающие особые трудности работы над этой пьесой в детском театре: «Иногда, увлекаясь, мы попадали в психологические дебри, недозволенные детскому театру, и тогда с сожалением приходилось возвращаться на исходные позиции. Помню, Андрей Михайлович поставил посередине сцены огромную кровать, на которую уложил Уланбекову и посадил дворовых девок чесать ей пятки. В сцене ревнивого допроса молодого кучера Егора он вручил мне хлыст, которым в бессильном гневе я хлестала всех подвернувшихся под руку. Работа над этими картинами была захватывающе интересной. На одной из этих репетиций Ниссон Абрамович Шифрин, оформлявший спектакль, поднялся на сцену и поздравил Лобанова и меня с успехом. К сожалению, от многого найденного тогда пришлось отказаться, многое пришлось смягчить, исходя из возрастной специфики детского театра. Этим я не хочу сказать, что по объективным причинам спектакль получился обедненным по сравнению с первоначальным замыслом. Взамен отмененных кусков Лобанов находил иные ходы, краски, приспособления, детали, мизансцены и т. д. И все-таки жаль, что ряд режиссерских открытий в характерах героев Островского, в мотивах их поступков, всех взаимоотношениях не стали достоянием спектакля “Воспитанница”» (рукопись). [↑](#endnote-ref-69)
135. Михаил Александрович Петров — актер, заслуженный артист РСФСР. Один из организаторов и актер Бауманского театра рабочих ребят (с 1936 г. — Московский театр для детей). [↑](#endnote-ref-70)
136. Семен Ханаанович Гушанский — актер, режиссер и педагог. Заслуженный артист РСФСР. Один из организаторов Театра рабочих ребят Бауманского {402} района (с 1936 г. — Московский театр для детей). Был актером, директором и художественным руководителем этого театра. С 1946 года в Театре Ермоловой. [↑](#endnote-ref-71)
137. «Совбарышня Нина» — комедия А. Воинова. [↑](#endnote-ref-72)
138. И. Л. Викторова — актриса Московского театра для детей. [↑](#endnote-ref-73)
139. А. Н. Кудрявцева — актриса Московского театра для детей. [↑](#endnote-ref-74)
140. Всесоюзный комитет по делам искусств. [↑](#endnote-ref-75)
141. М. Б. Храпченко — в то время председатель Всесоюзного комитета по делам искусств. [↑](#endnote-ref-76)
142. Пьеса А. К. Гладкова. [↑](#endnote-ref-77)
143. «Два веронца» В. Шекспира, постановка М. Ф. Астангова (1938), «Весна в Москве» В. М. Гусева, постановка В. Н. Власова (1941). [↑](#endnote-ref-78)
144. Пьеса В. А. Каверина. [↑](#endnote-ref-79)
145. «Каждое драматургическое произведение, — пишет актриса Театра имени Ермоловой Э. С. Кириллова, — которое ставил Андрей Михайлович, которым он был “болен”, он чувствовал, как музыку. Казалось, она звучит в нем. Сидя в зале, на репетициях, он порой тихонько напевал про себя. И казалось, что именно в эти минуты рождались необычная гармония и ритм лобановских спектаклей. Может быть, так и родилась сцена в “Спутниках”… Мчится санитарный поезд, наполненный болью и страданием. И вдруг в ночной тишине усталые люди услышали бой кремлевских курантов. Далекая родная Москва стала близкой, осязаемой. Это были минуты необычайного волнения и для зрителей и для актеров» (*Э. Кириллова*. Счастье актера. — «Театральная жизнь», 1968, № 1).

     Любопытно рассказывал о работе своей и Лобанова над ролью Супругова в этом спектакле артист В. П. Лекарев: «Работа над этой ролью проходила мучительно и поначалу совсем неудачно. Андрей Михайлович почему-то решил вести эту роль по так называемой “купеческой” линии. Хорошо знавший купеческий быт, он говорил мне, например, что Супругов ходит в смазных сапогах (у Пановой в повести говорится, что Супругов был сыном сапожника). Я репетировал так, как требовал того Лобанов. Репетировали мы долго, но постепенно все-таки обнаружилось расхождение с тем, что написано у автора. Не получался у нас эдакий петербургский сноб, живущий в окружении книг, среди хрусталя и фарфора, каким он был у Пановой.

     Осознав нашу общую ошибку, Лобанов вызвал меня и сказал: “Вас придется снять с роли, но происходит это по моей вине. Я повел вас не туда, куда нужно… Нужно совершенно другое направление роли”. На последних перед отпуском репетициях в зале сидел уже другой актер, готовый меня заменить. Но перед самым отпуском я все-таки решил пойти к Андрею Михайловичу, чтобы откровенно расспросить его, что именно нужно ему в этой роли и что не получается у меня. Около двух часов Лобанов подробно и красочно “разоблачал” меня и рассказывал, чего во мне не хватает.

     После этого разговора мы расстались на месяц, и весь этот месяц я штудировал свою роль и готовился снова показать ее Лобанову. Когда в новом сезоне начались репетиции, Лобанов с большим вниманием следил за моей работой, а репетиции через три ко мне подошел режиссер спектакля и сказал: “Вы знаете, Лобанову очень нравится все, что вы делаете”. Так я остался в этом спектакле и роль Супругова стала одной из самых моих любимых ролей» (запись В. У. Серкова). [↑](#endnote-ref-80)
146. В. П. Лекарев рассказывал о своей работе с Лобановым над ролью Суслова: «“Суслов — будущий капиталист, — говорил мне Лобанов на репетиции, — он богат и он со своими деньгами, со своим заводом пойдет гораздо дальше просто злобствующего мещанина. Жесткий хозяин своего капитала, он будет вести бой не на жизнь, а на смерть”.

     Андрей Михайлович требовал от меня доведения до крайности именно этой стороны характера Суслова, требовал полного выявления его сущности “фашиствующего” мещанина. В последнем акте, когда Суслов злобно кричит: “Я — обыватель!”, Лобанов подчеркивал эти его слова еще и жестом — заставлял меня рисовать в воздухе огромными буквами: “Я — ОБЫВАТЕЛЬ!”

     Он всегда придавал большое значение общей атмосфере пьесы. О “Дачниках” говорил:

     — Атмосфера пьесы неприятная. Лето в этом году дождливое, холодное, грязное. Героям пьесы тревожно, как бывает тревожно разбойникам, убийцам. {403} Все говорят друг о друге плохо. Именно сейчас, в канун 1905 года над “дачниками” сгущаются свинцовые тучи. Марию Львовну они воспринимают как неотвратимую комету, которая должна разрушить их жизнь. “Вот оно пришло… Пришла пора отвечать”. Для них даже страшнее, когда эта женщина молчит, чем тогда, когда она их обличает…

     И вновь о Суслове:

     — В Суслове нет полутонов, мысли он выражает прямо, в лоб, в полный голос. Он ощущает, конечно, свое неблагополучие, но характер у него решительный, мрачный. Он всюду лезет напролом. Когда говорит, то никого не стесняется. Циничен. У него свинцовый взгляд, свинцовая голова, свинцовые мысли В его голове будто жернова, которые очень медленно вращаются. Он не тупой человек, но таков склад его мысли и его характера. Суслов — это как бы остывшая планета» (запись В. У. Серкова). [↑](#endnote-ref-81)
147. О работе над ролью Достигаева рассказывал В. П. Лекарев: «Лобанов много времени уделил разработке характера Достигаева, которого я репетировал. Он заставлял меня очень внимательно следить за стилем речи Достигаева, советовал придерживаться горьковского строя фразы, вплоть до знаков препинания. Он говорил, что от речевой характеристики персонажа зависит и пластический рисунок роли. И в нашем спектакле скороговорки, прибаутки, шуточки, которыми пересыпал свою речь Достигаев, определили его физическую подвижность, чисто пластическую изворотливость, хамелеонство и приспособленчество его характера.

     Лобанов говорил нам на репетициях, что в этой пьесе Горького нет положительных персонажей. Герои ее как будто находятся на тонущем корабле и у всех только одно стремление — остановить, удержать победное шествие революции. Достигаев — человек огромного темперамента, только прикрывается, что спокоен. Это для всех прочих он — неуязвим, это им кажется, что с него, как с гуся вода, и его ничто не может поколебать. Достигаев — человек ловкий, уживчивый, оборотистый. Человек совсем не бесталанный, но революция для него — мутная вода, в которой не выплыть» (запись В. У. Серкова). [↑](#endnote-ref-82)
148. Мария Владимировна Миронова, народная артистка РСФСР и Александр Семенович Менакер, заслуженный артист РСФСР — артисты эстрады. С Лобановым работали в годы Великой Отечественной войны в Московском театре миниатюр. [↑](#endnote-ref-83)
149. Леонид Павлович Галлис (1911 – 1977) — актер, народный артист РСФСР. С 1935 г. работал в Театре имени Мейерхольда, с 1938 г. актер Театра имени Ермоловой. [↑](#endnote-ref-84)
150. Роль Мейдж исполняла А. О. Пирятинская. [↑](#footnote-ref-68)
151. Андрей Александрович Гончаров — режиссер, народный артист СССР. Работал с Лобановым в Театре имени Ермоловой и в ГИТИСе. [↑](#endnote-ref-85)
152. Раиса Семеновна Губина (1927 – 1978) — актриса Театра имени Ермоловой, заслуженная артистка РСФСР. Ученица Лобанова. [↑](#endnote-ref-86)
153. Виктор Григорьевич Комиссаржевский — актер, режиссер, театральный критик, заслуженный деятель искусств РСФСР. С Лобановым работал в Театре имени Ермоловой. [↑](#endnote-ref-87)
154. Юрий Николаевич Медведев — актер Театра имени Ермоловой, заслуженный артист РСФСР. [↑](#endnote-ref-88)
155. Всеволод Семенович Якут — актер Театра имени Ермоловой, народный артист РСФСР. [↑](#endnote-ref-89)
156. {404} Спектакль «Мачеха» был поставлен М. А. Терешковичем и М. О. Кнебель в 1936 году. [↑](#endnote-ref-90)
157. Иван Иванович Соловьев — актер Театра имени Ермоловой, народный артист РСФСР. [↑](#endnote-ref-91)
158. Леонид Генрихович Зорин — драматург. [↑](#endnote-ref-92)
159. А. М. Пудалов — ответственный работник репертуарного отдела Министерства культуры СССР. [↑](#endnote-ref-93)
160. Речь на вечере памяти А. М. Лобанова в ЦДРИ 3 марта 1977 года. [↑](#endnote-ref-94)
161. Леонид Антонович Малюгин (1909 – 1968) — драматург. [↑](#endnote-ref-95)
162. Юрий Валентинович Трифонов — прозаик. [↑](#endnote-ref-96)
163. Майя Иосифовна Туровская — театральный критик. [↑](#endnote-ref-97)
164. Чехов А. П. Записные книжки, с. 121, № 14. — Собр. соч., в 12‑ти т., т. 10. М., Гослитиздат, 1963, с. 508. [↑](#endnote-ref-98)
165. Понятие «Современник» я в данном случае употребляю конкретно, но и расширительно — ибо то же можно отнести и к режиссуре Эфроса на сцене Центрального детского театра. [↑](#footnote-ref-69)
166. Сошлюсь хотя бы на «Поэму о топоре» в постановке А. Д. Попова 1929 года. [↑](#footnote-ref-70)
167. А между тем его дерзость нашла свое очевидное продолжение в современных постановках пьесы. [↑](#footnote-ref-71)
168. Ефим Давыдович Табачников — режиссер. Ученик Лобанова. [↑](#endnote-ref-99)
169. Владимир Александрович Храмов — режиссер. Ученик Лобанова. [↑](#endnote-ref-100)
170. Борис Михайлович Тенин — артист театра и кино, народный артист РСФСР. В 1955 – 1962 гг. артист Театра сатиры. [↑](#endnote-ref-101)
171. Надежда Ивановна Слонова — актриса, народная артистка РСФСР. В 1935 – 1959 гг. работала в Театре сатиры. [↑](#endnote-ref-102)
172. См.: Режиссерское искусство сегодня. М., «Искусство», 1962, с. 150 – 181. [↑](#endnote-ref-103)
173. Георгий Александрович Товстоногов — режиссер, народный артист СССР. Ученик Лобанова. [↑](#endnote-ref-104)