

**Е. Е. СИЗЕНКО***Российский институт  
театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия***ELENA SIZENKO***Russian Institute  
of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia***«НЕГРОМКИЙ ВЫЗОВ  
ЭПОХЕ».  
К 120-летию  
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
А. М. ЛОБАНОВА****“A QUIET CHALLENGE  
TO THE EPOCH”.  
TO THE 120<sup>th</sup>  
ANNIVERSARY  
OF THE BIRTH  
OF A. M. LOBANOV****АННОТАЦИЯ**

В статье представлен актуальный взгляд на творчество одного из ведущих деятелей советского театра 1930–1950-х гг. Андрея Михайловича Лобанова, режиссера, педагога ГИТИСа, главного режиссера Московского театра имени М. Н. Ермоловой в 1944–1958 гг. Воспитанник 2-й студии МХТ, режиссер театра-студии Р. Симонова, он покориł театральную Москву своим легендарным спектаклем «Таня» по пьесе А. Арбузова в Театре Революции (1938). Главную роль в спектакле сыграла знаменитая актриса, ученица Вс. Мейерхольда – М. Бабанова. В этом спектакле проявились главные черты режиссерского дара А. Лобанова, характерные и для будущих работ – тонкий психологизм, лирически-камерная манера, абсолютное чувство правды, интерес к документализму. По сути, Лобанов открыл новую театральную эстетику в эпоху искусства сталинского времени. На фоне всеобщей публицистичности и пафосности он утверждал естественность, внимание к скрытому внутреннему миру человека. Ему близка была художественная манера

**ABSTRACT**

The article deals with the work of one of the leading figures of the Soviet theatre in 1930–1950s, Andrey Mikhailovich Lobanov. He was a director, a teacher in GITIS, a chief director of the Ermolova Moscow Drama Theatre in 1944–1958. He was brought up by the Second Moscow Art Theatre Studio and worked as a director in R. Simonov Studio Theatre. He conquered theatrical Moscow with his legendary performance “Tanya” based on the play by A. Arbuzov at the Revolution Theatre (1938). The leading part was performed by the famous actress M. Babanova, Vs. Meyerhold’s student. In this performance, the main features of A. Lobanov directing-gift, typical for his future work, were revealed: subtle psychologism, lyrically inner manner, an absolute sense of truth and interest in documentary. In fact, Lobanov discovered a new theatre aesthetic in the era of Stalin’s art. On the background of general publicism and pathos, he stood for naturalness, attention to the hidden inner

А. П. Чехова, интересовала тонкая поэзия, импрессионизм. Однако он отдал дань и игровой театральности, парадоксу, эксцентрике. Именно в период гегемонии социалистического реализма на советской сцене Лобанов поставил спектакли «Бешеные деньги», «Старые друзья», «Спутники», во многом предопределившие театр следующего десятилетия, режиссерские поиски Г. Товстоногова, А. Эфроса, П. Фоменко. Его сценические открытия повлияли на формирование уникальной эстетики театра «Современник» и его неореалистический стиль.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *Андрей Лобанов, режиссер, советский театр, сталинская эпоха, психологический театр.*

world of man. Anton Chekhov's artistic manner was close to him, he was interested in subtle poetry, impressionism. However, he also paid tribute to the playing theatricality, paradox and eccentricity. He directed such famous plays as "Easy money", "Old friends", "Satellites", etc. in the time of total social realism in art. His works largely predetermined the next decade's theatre, the director's search of G. Tovstonogov, A. Efros, P. Fomenko. His stage discoveries have influenced the rising of the "Sovremennik" Theatre aesthetics, its unique "neo-realism".

**KEYWORDS:** *Andrey Lobanov, director, Soviet theatre, the Stalin's era, the psychological theatre.*

Имя Андрея Михайловича Лобанова, одного из ведущих режиссеров советского театра 1930–1950-х гг., сейчас почти забыто. О нем помнят в основном историки отечественной сцены. А между тем с середины 40-х и в 50-е гг. XX в. Московский театр имени М. Н. Ермоловой под его руководством неожиданно стал центром театральной Москвы. Дело в том, что направленность его сценических поисков была необычна для того времени, более того – шла вразрез с его официальными постулатами. Этот период был недолгим, но невероятно интересным и многое предопределившим в искусстве следующего десятилетия.

После окончания войны во второй половине 1940-х гг. происходит ужесточение сталинского режима. Вместо победного ликования, чествования вернувшихся с войны фронтовиков, с 1947 г., на долгие 17 лет после окончания войны, День Победы 9 мая лишается статуса праздничного дня. Власти испугались победителей, глотнувших воздуха европейской свободы, обретенного ими бесстрашия, чувства собственного достоинства. Это могло стать угрозой советскому тоталитаризму. Поэтому «Сталин, как он уже делал это в 1936 году, нанес серию упреждающих ударов, призванных обеспечить ему полный идеологический контроль» [1, с. 185]. Вновь сгущается атмосфера страха, подозрительности, доноительства. Опускается так называемый железный занавес. Закручивается новый виток репрессий. Разворачиваются идеологические погромы. Начинается «охота на ведьм», а с выхода печально известного Постановления ЦК ВКП(б) (1946) – травля А. Ахматовой и М. Зощенко. Также с 1946 по 1948 г. массированным атакам подверглись С. Эйзенштейн, Д. Шостакович, С. Прокофьев, Н. Мясковский, А. Хачатурян, В. Шебалин и др. Постановление ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (1946) грубо нарушило

естественное развитие жизни театра, вызвало засилье конъюнктурной драматургии.

«Закрытое письмо ЦК ВКП(б) от 16 июля 1947 г. «О деле профессоров Ключевой и Роскина», в котором говорилось «о наличии среди некоторой части советской интеллигенции недостойных для наших людей низкопоклонства и раболепия перед иностранщиной и современной реакционной культурой буржуазного Запада» стало отправной точкой широкого идеологического похода против интеллигенции» [2, с. 685]. В 1947–1953 годах в литературе и искусстве развернулась кампания по борьбе с так называемыми безродными космополитами. В 1948 году был убит один из лидеров советского театра, руководитель ГОСЕТа, замечательный актер и режиссер С. Михоэлс. В 1949 году закрыт Камерный театр и, по сути, уничтожен А. Таиров. За «низкопоклонство, эстетство и формализм» из Ленинградского театра комедии будет изгнан Н. Акимов. В 1949 году в «Правде» появляется статья, памятная всем людям, связанным с искусством: «Об одной антипартийной группе критиков», носящая характер приговора, откровенного анти-семитского выпада.

В этом смысле цензурный, административный гнет со стороны контролирующих искусство органов не только не исчез, но приобрел гипертрофированные, изолированные формы. Неизменным оставался и стиль социалистического реализма, официально провозглашенный на Первом съезде советских писателей в 1934 г. Главным критерием оценки по-прежнему была жесткая идеологическая форматированность, лозунговость, доходчивость (ею подменялась истинная народность). Словом, идеология сталинского режима целиком определяла дух, стиль искусства послевоенной эпохи. Результатом такой культурной политики стало резкое снижение художественного уровня театрального искусства: «Сказалась долголетняя усталость материала. Разрушение русской театральной культуры, разрыв преемственности был очевиден, как очевидна была и прямая депрофессионализация» [3, с. 266]

И тем не менее в конце 1940-х гг. как бы из-под «глыб» официозного искусства постепенно начинает прорастать нечто иное. Поначалу казалось, что речь идет о «стилистических разногласиях». Потом стало понятно, что это – принципиальные расхождения с идеологией тоталитарного государства. Они касались главного: понимания взаимоотношений общества и человека, проблемы его внутреннего суверенитета, ценности и уникальности. Одним из тех, кто осмелился заявить об этой новой системе смыслов и художественных категорий стал Андрей Михайлович Лобанов, главный режиссер театра имени М. Н. Ермоловой. На этой сцене, обретенной под конец недолгой жизни, он смог последовательно и убедительно провести свою тихую эстетическую революцию.

Однако специально ни о какой революции он не думал, по духу своему был далек от всяческих радикальных настроений. Всегда чуждался любой шумихи, позы, жеста. И тем не менее открытая им новая театральная эстетика

исподволь отрицала принятое тогда (и, казалось, навек узаконенное) псевдомхатовское правдоподобие, ложногероическую риторику. Масштабному, пафосному искусству Лобанов, убежденный антимонументалист, враг всякой ортодоксии в театре, противопоставил в своих работах настоящую «ересь»: «неслыханную простоту», почти документальность, в которую «впал» безоглядно, да еще увлек за собой творческую молодежь и в своем театре, и в ГИТИСе, где тогда преподавал на режиссерском факультете.

В самом деле, в тот период, когда сцены московских театров внутри Садового кольца и за ним поражали монументальностью и зрелищностью, буквально ходуном ходили: двигались декорации, поворачивался круг, гремела музыка в унисон приподнятым актерским голосам, Лобанов выбрал иной путь, словно забыв о главном «тренде» времени. Постановочный размах сменил как бы на микроскоп. Поставил его перед глазами зрителя, что позволило разглядеть жизнь во всех ее подробностях, деталях, причудливых изгибах... Пренебрегая внешними эффектами, стремился к тончайшей внутренней кантилене на сцене, забытому плотному общению и красноречивым «зонам молчания». Недаром Юрий Завадский писал о нем, как о художнике корневом, «режиссере чистых кровей», вспоминал «о глубине и цельности его мироощущения, скрытом сильном темпераменте и удивительном чувстве современности» [4, с. 155].

Это чувство, как безошибочный камертон, перенастраивало всё и вся в его театре, подводило к сценическим открытиям. Именно поэтому каждая знаковая премьера воспринималась тогдашним подготовленным зрителем как откровение. Здесь ощущался прорыв к новой – «нетеатральной» театральности, к *живому* человеку на сцене – живому, а значит, сложному, противоречивому, парадоксальному, не соответствовавшему привычному соцреалистическому канону. В общем, в полной мере подтверждались слова его ученика и коллеги, знаменитого режиссера Андрея Гончарова: «Лобанов был ярчайшим представителем режиссуры, которая предполагает *человековедение*» [4, с. 270].

Вместе с тем творчество Андрея Лобанова оказалось как раз тем необходимым звеном в единой цепи российского театрального бытия, *мостиком*, что соединил предреволюционный психологический театр с театром второй половины XX в. в лице Г. А. Товстоногова (учителем которого он был в ГИТИСе), А. Гончарова, А. Эфроса, П. Фоменко... Поэтому режиссерский театр Лобанова был еще и преддверием, предчувствием сценических открытий будущего.

Впрочем, в начале пути Лобанов долгое время оказывался в тени своих более востребованных сверстников-режиссеров. Ведь им, в отличие от него, было дано ранее самоопределение, умение быстро занять свою нишу в искусстве – в искусстве 1930-х гг., еще не утратившем поразительное многообразие...

Так мгновенно, сходу узнавался режиссерский почерк, что в классике, что в советской пьесе, элегантно-комедийного Николая Акимова.

В его спектаклях запоминался постановочный блеск и остроумие, скрывавшее порой нечто опасное. Энергетика по-площадному грубоватых, зрелищных спектаклей Николая Охлопкова сбивала с ног, заставляла ощутить в его работах то тяжелый, нутряной запах земли, то приподнято-монументальный романтизм. Заражал простонародным юмором, выстраданной идейностью Алексей Попов. Пафос «ударных плавок» в его спектаклях значил ничуть не меньше, чем трагизм «несентиментального» Шекспира. Властно заставил говорить о себе разудалый балаган, пополам с «русской тоской» Алексея Дикого. Что-то безразмерное, неистовое чувствовалось и в его героической оде, и в поэтике «жесточкого романса».

А ведь в это время сам К. С. Станиславский репетировал «Мертвые души!» Вл. И. Немирович-Данченко вступал в пору своего режиссерского апогея. 1930 год будет отмечен его эпохальным «Воскресением». Одна за другой идут премьеры у Мейерхольда: «Последний решительный», «Список благодетелей». Немного позже – «Дама с камелиями». В новой манере, внешне сдержанной, но психологически сгущенной создаст А. Таиров свою о'ниловскую трилогию, вплотную подойдя к жесткой структурности «Оптимистической трагедии»...

Сейчас понятно, как трудно было в этом мощном профессиональном обществе обрести собственный голос. Еще труднее было его сохранить. И тем не менее работа начинающего режиссера Лобанова «Таланты и поклонники» 1931 г. была замечена, причем Ю. Юзовским, одним из ведущих критиков того времени, и поставлена в один ряд со спектаклем Мейерхольда «Доходное место». Естественно, критик даже не подозревал о том, какой долгий путь ученичества предшествовал столь яркому взлету, что в самом начале была студия актера Художественного театра А. Гейрота. Затем тайное стремление к режиссуре приведет Лобанова в 1921 г. в школу 2-й студии. Начинаящий режиссер присутствовал на занятиях Станиславского, Сахновского, Вахтангова, побывал в Шаляпинской студии и в студии Рубена Симонова, сотрудничал с Алексеем Диким, преподавал в студии Завадского...

Ю. Юзовский с его абсолютным слухом на настоящее сразу оценил негромкий голос дебютанта. В эпоху постановочной активности, концептуального радикализма молодой безвестный режиссер удивил его отважной безыскусностью, умением как-то исподволь создать на сцене живую, теплую и такую обаятельную жизнь. Много лет спустя, говоря о сути своей режиссерской работы, Лобанов со свойственной ему скромностью отметит, что сейчас режиссеры в основном работают как постановщики, а он, мол, занимается тем, что... соединяет людей на сцене.

Ему в отличие от именитого оппонента не нужны были ни маски, ни гротеск. Он брал другим. Сразу было понятно, что это очень «актерская» режиссура, тонкая и цепко наблюдательная. Она ищет контакт с современной жизнью не через пафос и патетику, а в обращении к простым, вечным чувствам. Отсюда и рождалась в его спектаклях особая сценическая материя – легкая и свободная от какой бы то ни было тенденциозности и банальности. Кто-то даже называл ее моцартианской.

А еще чувствовался интерес к человеку, всякому – разному, растворенному в скромной прозе жизни, в ее будничном течении, в неотражимых подробностях, сквозь которые слегка просвечивала поэзия. Уже здесь стали ощутимы юмор, близкий к чеховскому, и сострадание, скрытый горький подтекст и непредсказуемость. А в финале и вовсе проступало что-то чаплиновское.

Собственно, весь спектакль Лобанов вместе с главной героиней Сашенькой Негиной (ее играла сразу ставшая московской знаменитостью Ксения Тарасова) решал главный вопрос – стоит ли личное счастье карьеры, творчества. Решал, решал да и отбросил как сугубо для себя риторический. Равно как и поиск некоей сконструированной новаторской концепции. «Концепция спектакля лежит в зрительном зале», – не раз потом будет повторять А. Лобанов (это станет формулой и его ученика, Г. Товстоногова: «Профессия режиссера просто обязывает <...> нас быть представителем зрительного зала на сцене...» [5, с. 47]). А для начала он просто снял с образа Негиной привычный ореол жертвенности. Придал обаяния Великатову, одарил его настоящей любовью к Саше, в чем-то смешной и такой беззащитной, мятущейся. В этот момент в ее жизни все же побеждало сложное чувство к Великатову, а что будет дальше – непонятно... Во всяком случае в финале возникало любимое Лобановым многоточие...

Впрочем, удивительное дело: кажется, никто, кроме Юзовского, фамилию нового режиссера не запомнил тогда. Просто с восторгом называли спектакль и прибавляли: «В “симоновской студии”». Так будет и позже. Имя Лобанова еще несколько лет будет растворено в общем потоке театральных студий. К счастью для него (или к несчастью!), сам он был абсолютно лишен всяческих амбиций, театрального честолюбия. Невероятно, но факт – главным для него всю жизнь оставалось не авторство, а возможность самого высказывания, как сейчас бы сказали «месседж». Майя Туровская тонко подметит в нем эту, своего рода «профнепригодность»: «Странным образом режиссер милостью божьей (написание 1981 г. – Е. С.) был лишен “театрообразующего инстинкта”» [6, с. 345].

И теперь и позже, будучи уже руководителем театра, Лобанов не перестанет удивлять окружающих – сотрудников, актеров – полным безразличием к престижу, имиджу, как собственному, так и театра. Будет всячески уклоняться от любой организации успеха, тесного знакомства с нужными людьми – театральными критиками, влиятельными поклонниками. Кто-то заподозрит в этом потаенную гордость и упрекнет в старорежимном «чистоплостстве». Кто-то – в недалекости. И лишь немногим, самым близким чуть вальяжная ленца, несуетность этого крупного человека, его благородство и даже болезненная застенчивость (!) в сочетании с непреклонностью напомнит чем-то Пьера Безухова, или – Пиквика.

Эта свобода от жажды самоутверждения позволяла ему прожить творческую жизнь в своем духе, никому ничего не доказывая. И доверяться лишь

собственной безошибочной интуиции в выборе личного предназначения, места в искусстве. Это место оказалось... на обочине. На достойной хорошей обочине. В стороне от «главного тракта» 1930–1950-х гг., «в глухой провинции у моря», уж «если выпало в Империи родиться» – как потом точно сформулирует поэт.

Согласно этому выбору он так и прожил всю жизнь по принципу «Не был. Не состоял. Не участвовал». Революционной темой специально не занимался. «Датских» спектаклей не ставил даже в статусе главного режиссера. На важных собраниях не выступал. Никого не клеймил, не разоблачал. Правда, и в особой чести у властей не ходил. Она признавала его лишь как профессионала – не более. В общем, как потом вспоминали коллеги, он всегда был «плохим хозяином своей судьбы», с одной стороны. А с другой – может, именно в этом был секрет его обаяния, неотделимого от этой вечной «неудачливой удачливости». И того, что он сумел сохранить свое видение театра, свою индивидуальность несмотря ни на что. Ни на обстоятельства, ни на время послереволюционной мясорубки и самых лютых сталинских лет...

Если же вернуться к истокам его режиссерской деятельности, в начало 1930-х, то становится ясно, что до настоящего признания еще очень далеко... Тем более что «в поисках гармонии» (так называется одна из самых интересных о нем статей критика А. Мацкина) Лобанов будет периодически впадать в крайности: то в творческое оцепенение, то в чуждые его художественному дару блуждания.

Так, например, только из полемического задора и молодого духа «вопрекизма» пойдет зачем-то в сторону вульгарного социологизма, к тому времени уже давно «отработанного» в театре. В 1934 году в таком духе поставит очень задиристый, сатирически нелепый «Вишневый сад» в Студии Р. Симонова. В спектакле, понятное дело, от «сада» не осталось ни «цветочка»: ни от «печальной поэзии утрат», ни от «поэзии надежды, полной неизъяснимых предчувствий» [7, с. 253]. Враг сценических банальностей, засилья псевдопсихологизма, он не рассчитал, очевидно, энергию своего отрицания в этот раз...

А впрочем, иной неуспех важнее удачи. Он еще больше укрепит режиссера в правильности выбранного прежде пути. Не будь этого досадного «зигзага» с «Садом», не возник бы, наверное, в 1938 г. в Театре Революции и легендарный спектакль Лобанова «Таня» по пьесе начинающего тогда драматурга А. Арбузова со знаменитой М. Бабановой.

«...Я со школьных лет помню начало “Тани”, – писала Майя Туровская, – это удивительное ощущение «легкого дыхания», какого-то новгородного счастливого ожидания, которое вносила Бабанова в тесное пространство сцены, придвинутое к зрителю светящимися панно художника Варпеха. Как будто оттуда, где помещались непрезентабельные кулисы Театра Революции, летел ей вслед тот праздничный, веселый снег, который и вправду хочется глотать, «как мороженое».

Таня входила с лыжами, в белой пушистой шапочке, которая стала сразу мечтой всех москвичек, скидывала шубку, легко кружилась, напевая под радио первые попавшиеся, вполне прозаические слова:

Все готово,  
Где же Герман?» [6, с. 234].

В памяти нескольких поколений зрителей спектакль остался как абсолютное Чудо. Много лет он вызывал в зале щемящее, интимное воспоминание о чем-то самом дорогом. Можно предположить, что в нем любили... отзвук прежней жизни. Понятие Дома, уюта, спасительной укорененности человека в традиционном быте, забытый уже тип взаимоотношений мужчины и женщины...

Словом, все линии, темы и, конечно, роль Тани в исполнении М. Бабановой сложились здесь в какой-то уникальный сценический пасьянс. И это определило творческое долголетие спектакля. На фоне масштабных производственных пьес, счастье героев которых состояло в том, чтобы «капелью литься с массаами», «“Таня” прозвучала как своего рода откровение, хрупкий, подчеркнuto негромкий вызов эпохе» [8, с. 120].

Главная героиня спектакля, как ее называли, советская Нора, сама о том не задумываясь, негромко, но стойко отстаивала право на индивидуальное, неформатированное счастье, на свою систему ценностей; «...на сцене была огромная, неисчерпаемая область детских, отроческих, юношеских чувств – той “невинной” любви, вечное тяготение к которой удостоверено мифом об Адаме и Еве и о потерянном рае. Этот потерянный рай, как никто, могла реализовывать на сцене Мария Ивановна Бабанова» [6, с. 242].

И добавим – Лобанов.

Правда, его «потерянный рай» несколько шире. Это была... утраченная жизнь, еще не тронутая распадом революции, гражданской войны и соц-строительством. И конечно, – дореволюционный московский быт, дорогой мир русской христианской культуры, что исчез навсегда. Лобанов сам был частью этой культуры. И в большинстве его спектаклей она так или иначе присутствовала, просвечивала сквозь современный сюжет, современных героев, даже если они говорили о какой-то загадочной «драге» и ехали на ее испытания.

Так и в восприятии закадычных друзей юности, с которыми он пройдет всю жизнь, – О. Абдулова, М. Астангова и Р. Симонова, – он навсегда останется интеллигентным юношей из хорошей московской семьи с Волхонки, жившей как раз напротив храма Христа Спасителя. Гимназистом, затем студентом Московского университета. Большую часть жизни он проживет потом в старой родительской квартире «со сводчатыми потолками, со старой собакой, со старухой няней, которая осталась жить при доме» и с которой возникал у него полный душевный лад, смех, шутки. Читать дома вслух Чехова, Бунина будет его всегдашним любимым занятием. Как-то глядя из окна этой квартиры на застроенный дровяными сараями двор, вздохнет коротко о цветущем здесь когда-то прекрасном вырубленном саде.



Что же касалось до настоящего, то при всей его зримой, грубой убедительности Лобанов, как мало кто, воспринимал его «“постоянным непостоянством”, которое и держится потому, что “постоянное” и “непостоянное” здесь тесно взаимосвязаны, переплетены, создавая своего рода неустойчивое равновесие» [9, с. 221].

Ему вообще была близка чеховская любовь к быту, особому, поэтически преображенному. В спектаклях часто возникал уклончивый сдержанный лиризм. Вообще «по духу, по образу поведения, по независимости взгляда, по мягкости, хорошо уживающейся с непреклонностью... по изяществу таланта и его пластичности – они натуры родственные» [8, с. 211]. Горький парадокс состоит в том, что Лобанову не удалось за всю жизнь поставить Чехова (остались лишь тонкие, глубокие записи репетиций неосуществленного спектакля «Дядя Ваня»). Но, кажется, именно Чехов во многом определяет его пристрастие к воплощению скрытых душевных движений, их неустойчивому равновесию и светотени.

Понятно, что время, на которое пришлось его жизнь, не располагало к особым откровенностям, дневниковым записям. Поэтому требуется провести настоящее журналистское расследование, чтобы проникнуть в тайный мир его души, спрятанный от посторонних, разобраться в сущности человека, внешне замкнутого, всю жизнь как бы застегнутого на все пуговицы, и лишь изредка обнаруживающего себя то фразой о русском дворянстве, то цитатой из Священного Писания (и это в сталинские-то годы!). А то вдруг в письме – почти стоном души: « Скоро день моих именин. А помните дачу, маму, ужин на террасе... ». Словом, многое в творчестве Лобанова будет определяться этой внутренней трагической раздвоенностью, положением человека в полном смысле слова – «между двух миров».

Эти поиски «утраченного времени», утраченного *сложного человека* назовут потом в творчестве Лобанова взятым курсом на психологическую драму. Со времени постановки «Тани» он будет изменять ему все реже и реже. И все настойчивее станет подходить к воплощению на сцене самого трудного и для него единственно необходимого *феномена жизни* в ее подвижности, текучести, полутонах и оттенках, в житейских подробностях, наконец.

При этом Лобанов, конечно, понимал, что его сценический импрессионизм сам по себе очень уязвим, непрочен. И должен на что-то опираться. Спектакль о жизни «в форме самой жизни» тоже требует формы. Да еще какой! Изощренной и выверенной.

Собственно, в процессе поисков этой формы и будут происходить основные трения с исполнительницей главной роли М. Бабановой. Это, кстати, случалось и раньше. Так, при встрече с А. Диким на репетиции пьесы А. Файко «Человек с портфелем» Бабанова выскажется однозначно: «Требования режиссуры – полная отдача себя во власть бесконтрольных эмоций и игнорирование внешнего рисунка – вызывали во мне бешеный протест» [10, с.152–153]. (Дело осложнялось еще и тем, что Бабанова, как известно, ко всем режиссерам своего «постмейерхольдовского» периода

предъявляла только одну претензию – почему они не Мейерхольды!) Даже весьма уважаемый актрисой А. Д. Попов не преминул заметить: «Бабанова в жизни была очень нервна, производила впечатление человека “колючего”, нелегкого в общении» [11, с. 198–199].

В отношении же «Тани» причина этого взаимного непонимания была, конечно, в разном видении этой формы, характере образности.

Для «мейерхольдовки» Бабановой идеалом навсегда останется жесткая «простроенность» партитуры роли Мастером, как и всего спектакля в целом. А для Лобанова это могло быть только преддверием основного этапа работы. Смыслом же всех его усилий было найти главное в спектакле – его «воздух», приблизиться к чему-то, что не имеет и названия – к метафизике любви, метафизике самой жизни. Все это не шло для него ни в какое сравнение с самыми эффектными постановочными ходами и должно было возникнуть исподволь.

Бабанова искала прежде всего «танец роли», графический рисунок, спрашивала, сколько шагов ей сделать в той или иной сцене. Обижалась на его вялые ответы: «Делайте, сколько хотите». Лобанов же терпеливо и смиренно ждал другого – обретения ею точного самочувствия на сцене, рождения уникальной женской сущности, столь же вечной, сколько и подвластной времени.

Она же воспринимала его уклончивость как отсутствие профессионализма («от художника надо требовать определенности мысли и формы. Я всегда страдаю от неопределенности разрешения сценической задачи» [6, с. 233]). А он, как теперь становится ясно, осторожно помогал ей перейти в какое-то новое качество (актрисе и режиссеру на момент репетиций было по 38 лет), освободиться от накопившихся к тому времени очаровательных «бабановских» сценических приемов, подходящих для Джульетты и для Дианы де Бельфлор, но никак – для Тани Рябининой.

И вообще Лобанов всю творческую жизнь четко разделял сентиментальность и лиричность, подсказывал актерам, впадающим в пафос, завывающим тон, и косвенно – Бабановой, что в жизни люди так не «поют», что нужны паузы, микширование звука, проглатывание целых фраз. Словом, совершенно новый тип интонирования. Свою позицию в шутку называл «почвенничеством» и очень просил актеров помнить, что их герои – члены профсоюза (мол, люди нового времени, строители социализма).

Сейчас в этом слышится ирония. И может, у Лобанова она тоже была. Но прежде всего он хотел донести до актеров то, что настоящая лирика в чистом виде – не живет, быстро себя исчерпывает, становится нарочитой и монотонной. И прозвучать в полную силу она может только на контрапункте с чем-то сниженным, житейским. Актеры вспоминали потом, как долго, тщательно ставил он массовые бытовые сцены, удивлявшие и смешившие зрителей своей точной узнаваемостью. Но именно на их фоне, как чувствовал это режиссер, пронзительный лирический дар Бабановой был особенно неотразим.

Будущий шедевр рождался в полном смысле «на крови». Более мучительные для Лобанова взаимоотношения на репетициях трудно себе представить. Нужно учитывать и то, что на стороне актрисы был и драматург. Незадолго до премьеры вышла их совместная статья (что очень в духе загадочного сталинского времени!), в которой Бабанова и Арбузов довольно жестко оценивали степень понимания пьесы режиссером и предъявляли к нему немалые претензии [12, с.3]. Казалось бы, интимный творческий процесс и... такая откровенная беззастенчивая публичность! Впрочем, очевидно, отзвуки митинговой стихии еще долго жили в послереволюционном сознании многих людей...

Однако, несмотря ни на что, постепенно вырастала многослойная структура спектакля, в которую хотелось вслушиваться, вглядываться как в полноту и многоголосье самой жизни, что, собственно, и определило секрет поразительного долголетия спектакля. Но тут важно и другое. Настоящий Лобанов рождается именно с арбузовской «Тани». Вместе с ней он войдет в историю театра, станет поэтом, сценическим летописцем своего времени, не тревожась, кстати, о том, что актриса затмила его своим успехом.

Но и для Марии Бабановой это будет особая роль. Ведь именно «Таню» полюбил массовый зритель. Не говоря уже о том, что на протяжении полутора десятков лет эта роль «кормила» и актрису, и театр. При этом парадокс (!): о Бабановой до конца ее жизни будут вспоминать как об актрисе Мейерхольда...

Впрочем, для Лобанова после Театра Революции начнется новый этап. Знаменитый мхатовский актер и по совместительству режиссер Театра имени М. Н. Ермоловой Н. П. Хмелев пригласит его в 1939 г. в свой коллектив художественным руководителем. Этот небольшой театр в бывшем Пассаже покажется ему живым, симпатичным, с неизжитым еще экспериментальным духом. И в труппе уже будут заметны яркие индивидуальности – С. Гущанский, Вс. Якут, Лекарев, Кириллова. Спектакль «Время и семья Конвей» по Дж. Пристли станет его многообещающим дебютом на этой сцене. В 1946 году он и возглавит ее после скоропостижной смерти Н. П. Хмелева.

А дальше произойдет самое поразительное: достаточно скромный коллектив быстро окажется в центре внимания и профессионалов, и театралов. Взлет театра под руководством Лобанова будет почти вертикальным. Такой неожиданной предстанет репертуарная и художественная программа в целом. Правда, для прелюдии в 1946 г. он предложит, казалось бы, игранные-переигранные «Бешеные деньги» Островского (любимого, кстати, драматурга, девять пьес которого он поставит в разное время).

Его интуиция подсказала безошибочный ход – требовалось хотя бы на время отойти как можно дальше от современности – к яркой зрелищности, к стремительности действия, к поражающей эlegantности актеров и всего сценического антуража в целом (художник В. Дмитриев). И все это – на фоне массового обнищания, карточек и жизни впроголодь.

Страна лежала в руинах, а на сцене был праздник! Лобанов поставил спектакль «с искрой, с блеском, с той легкостью, немного беспечной, мы чуть не сказали – французской, чуть не сказали – фривольной, по поводу которой иные ревнители Островского могут сделать большие глаза» [13, с. 290]. Словом, Лобанов с его всегдашним умением почувствовать нерв окружающей жизни, чутко уловил усталость от военной темы, инстинктивное стремление публики к красоте, радости жизни. Он и Островского избавил от «рабочего существования», привычных сатирических штампов на сцене, традиционной нравоучительности.

Впрочем, эта линия игровой театральности, подчеркнутого парадокса не станет для Лобанова основной. Как и еще одно увлечение – трагикомедия. Хотя, как отметит Г. Товстоногов, его благодарный ученик, именно А. Лобанов, с его объемным восприятием жизни, интересом к жанровому многообразию ощутит тогда трагикомедию как по-настоящему современный жанр. И – вернет его на сцену. Для советского театра послевоенного времени, заново осваивающего насильственно порушенные традиции, это станет прорывом.

Однако миссия Лобанова в послевоенном театре все же будет иная. При всем разнообразии жанровых, драматургических поисков (а ему как главному режиссеру необходимо было формировать полноценную, разнообразную афишу) он будет сосредоточен на главном – поиске новых имен, новых тем и героев. Приведет в театр современных писателей и драматургов, близких его художественной природе и стилистике, пониманию современного мира и человека. Еще раньше на сцену Московского театра юного зрителя он позовет Л. Кассиля, в Театре Революции встретится с Г. Паустовским. А в Театре Ермоловой откроет Л. Малюгина, В. Панову. Дважды поставит на сцене произведения только начинающего тогда в 1950-х гг. Ю. Трифонова, и это почти за 20 лет до Ю. Любимова. Лобанова поразит тогда точность трифоновского «социального историзма» [14, с. 5], с «жестким антиромантизмом» [14, с. 6], густота и плотность его письма. Близко и понятно окажется ему противопоставление писателем людей инерции, быта людям духа с их вечной тоской по смыслу жизни. И конечно, близка будет сама поэтика Трифонова – поэтика умолчаний, недоговоренностей, сложных подтекстов. Как и открытый им механизм преобразования прозы жизни в поэзию и обратно. . . .

В итоге Лобанов обретет «свой круг» авторов, будет гордиться открытыми именами. Впрочем, польза здесь будет обоюдная. Принципиально новый материал подталкивал к поиску новых решений, иной органики на сцене – уже без обычного для театра того времени раскрашивания и утяжеления, без опостылевших котурн и «шиллеровской» экспрессии. При внешней мягкости Лобанов направлял театр сильной волей, пробивался медленно, но неуклонно к новой театральной эстетике, к стати «во многом предвосхитившей эстетику современной актерской игры» (А. Гончаров) [4, с. 273], что обозначат потом как «неореализм» и будут

обнаруживать и в спектаклях раннего «Современника», и в работах учеников и последователей. Неслучайно «режиссером из будущего» назовет его Г. Товстоногов и подчеркнет, что он всегда минимум на 10 лет опережал время. В этой точной характеристике есть, однако, и горечь, намек на одиночество Лобанова. Удивительно прозорливо он видел перспективы в искусстве, но в настоящем так трудно обретал единомышленников.

Возможно, этому «способствовало» его немногословие. Он вообще не склонен был теоретизировать, делать какие-то программные заявления. Самые пронципальные из современников писали о том, что его новаторство было особого рода: «В нем... был подкупающий покой, естественная негромкость, никакого намека на сенсацию, обычно сопровождающую ломку форм в искусстве... У него перемены, какими бы они не были дерзкими, казались само собой разумеющимися, потому что шли от самой сути первоисточника, без затейливости и орнамента...» [8, с. 215].

Одним из первых он увидел возможности крупного плана в сценическом искусстве. Портретирование станет его настоящей страстью. Чем дальше, тем больше он будет пристальнее вглядываться в человека, любить его за неповторимость, странность, необычный алгоритм поведения. Поэтому и сам процесс репетиций, неспешный и вдумчивый, станет для него единственным смыслом существования. Актеры потом будут вспоминать необычность совместной с ним работы: его неожиданные знаменитые «уходы в себя» среди разбираемой сцены, долгие паузы, невидящий взгляд как бы из глубин сознания. То, как мгновенно после бурных, завораживающих репетиций, когда, казалось, исчезали все барьеры в общении, он «закрывался», погружался в привычное «публичное одиночество». И то, как при малейшем намеке на фальшь и искусственность он мог запросто вернуть всех «за стол», начать все заново даже накануне премьеры. Вынимал из кармана толстый карандаш и, застенчиво улыбаясь, обращался к исполнителям: «Давайте прочитаем?» Пьесу... Именно это «глубокое бурение» придавало многим его спектаклям удивительную сбалансированность, взвешенность, помогало обрести внутреннюю гармонию, изящество композиции.

Внутренняя решимость к обновлению сценического языка поведет Лобанова по восходящей: от незатейливых, но таких, живых, естественных «Старых друзей» Л. Малюгина (за которых он, к изумлению многих, получит Сталинскую премию, правда, второй степени) к знаменитым «Спутникам» по роману Веры Пановой (к этому материалу через два десятилетия обратится Петр Фоменко и сделает на его основе великолепный четырехсерийный черно-белый фильм «На всю оставшуюся жизнь»).

Еще только проступали очертания «лейтенантской прозы», «окопной правды», а Лобанов на сцене сумеет приблизиться к новой, почти документальной манере в осмыслении человека на войне, поставит спектакль о ее непарадной и малоизвестной стороне. В центре внимания окажутся будни санитарного поезда в трагических фронтовых реалиях. Кровь, муки, бинты, ампутации...

Лобанову очень близка окажется проза Пановой – «чистая и суровая, правдивая и поэтичная» [15, с. 825], с резкими оценками и тщательно скрываемой человечностью. И ее манера: самое важное – проговаривать как бы невзначай, вполголоса. Он любил этот спрятанный прием, суховатую лапидарность, добивался от актеров и художника В. Дмитриева скрупулезной точности, острого чувства правды, что создавало у зрителей поразительный «эффект присутствия». На сцене в деталях, психологических подробностях возникала «коммунальная» жизнь маленького коллектива, зажатая в пространстве крошечных тамбуров и купе. На фоне почти натуралистических сцен страданий эта жизнь текла по своим «мирным» законам с романами, ссорами, драмами. Тут его фантазия была неистощима на придумки, актерские приспособления, парадоксальные ходы. И постепенно, но так отчетливо и убедительно проступала в спектакле очень важная для Лобанова христианская тема. Она была главной для каждого из участников этой «битвы за жизнь»: обретение через потери, открытие смысла существования через страдания. Заурядный, потерянный от бездомности, разрываемый тоской и страхом, человек неожиданно открывал в себе какой-то удивительный источник силы, прорывался к себе самому, свободному от страхов, всех идеологических догм и стереотипов. Вместе с актерами Лобанов исподволь подходил к очень тонкой, деликатной материи. Он открывал зрителям то главное, ради чего, собственно, написала Панова свой роман и ради чего он ставил спектакль. Это была *скрытая теплота патриотизма*.

«Спутников» отличала удивительная чистота приема, вкуса, математически выверенная партитура. Здесь «не было ничего лишнего, ни одного ненужного движения, ни одной зряшной краски...» [8, с. 215]. В итоге спектакль, несмотря на подчеркнутый аскетизм, принципиальную неэффективность, обретет по-настоящему программный характер в театре и творчестве Лобанова. И станет, по сути, его творческим манифестом, правда, «расшифрованным уже другими и в другое время» [6, с. 352].

Собственно, этот спектакль станет высшей точкой творческого существования Лобанова в Театре имени Ермоловой. Затем он поставит еще много удачных спектаклей. Возникнут и «Невольницы» Островского, и «Дачники» Горького, и очень любопытный спектакль, давший начало целому «радионаправлению» – «Клуб знаменитых капитанов» В. Крепса и К. Минца. Зрители будут по-прежнему любить и почитать этот театр, воспринимать его спектакли как события. Но, к сожалению, такой законченности и определенности эстетического высказывания, какими были наделены «Спутники», уже не случится.

Лишь годы спустя отчасти будет оценен вклад Лобанова в развитие советской режиссуры, смысл его стилистических открытий, в том числе особая «подробность существования на сцене живого, мыслящего, действующего человека» [4, с. 273]. И умение передать на сцене текучесть, подвижность душевной жизни. И новая система интонирования: «неправильная»,

как бы спонтанная, «тихая речь». И уникальный дар воплощения на сцене негромкой поэзии жизни, растворенной в обыденности.

Последние годы жизни в театре будут для Лобанова трагичны. Как и многие режиссеры-ровесники, он «попадет под колесо истории». Период так называемой оттепели лично для него окажется резким похолоданием. Между ним, актерами и временем возникли непреодолимые разногласия. Причин тому много. Но была одна – главная. Возникло ощущение, что та миссия, с которой он пришел в русский советский театр, выполнена.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Волков С. История русской культуры XX века от Льва Толстого до Александра Солженицына. М.: Эксмо, 2008. – 352 с.
2. Сахаров А. Н., Бокханов А. Н., Шестков В. А. История России с древнейших времен до наших дней. М.: Проспект, 2010. – 768 с.
3. Соловьева И. Н. Театр 1929–1953 и социалистический реализм // Сборник театральные течения. М.: ГИТИС, 1998. – 344 с.
4. Андрей Михайлович Лобанов: Сборник. Документы, статьи, воспоминания. Сост., вступ. ст. и примеч. Г. Зориной. М.: Искусство, 1980. – 404 с.
5. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2-х книгах. Книга 2. Статьи. Записи репетиций. Сост. Ю. С. Рыбаков. Л.: Искусство, 1980. – 311 с.
6. Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. М.: Искусство. 1981. – 351 с.
7. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. – 521 с.
8. Мацкин А. П. Театр моих современников. М.: Искусство, 1987. – 383 с.
9. Синявский А. Д. Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2002. – 464 с.
10. Бабанова М. И. Работа над пьесой // Московский Театр Революции. 1922–1932: Сборник статей. М.: Изд. Мособлсполкома, 1933. – 321с.
11. Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. М.: Всерос. театр. о-во, 1963. – 311 с.
12. Спор о Тане // Советское искусство. 1939. 27 апреля.
13. Юзовский Ю. О театре и драме. М.: Искусство, 1982. – 478 с.

#### REFERENCES

1. Volkov S. *Istoriya russkoj kultury XX veka ot Lva Tolstogo do Aleksandra Solzhenitsyna* [History of Russian culture of the twentieth century from Leo Tolstoy to Alexander Solzhenitsyn]. Moscow: Eksmo Publ., 2008. 325 p.
2. Sakharov A. N., Bokhanov A. N., Shestkov V. A. *Istoriya Rossii s drevnejshih vremen do nashih dnei* [The history of Russia from ancient times to the present day; ed. Sakharov A. N.]. Moscow: Prospect Publ., 2010. 768 p.
3. Solovyova I. N. *Teatr 1929–1953 i socialisticheskij realizm* [Theatre 1929–1953 and socialist realism]. In: Collection Theatrical currents. Moscow: GITIS Publ., 1998. 344 p.
4. *Andrej Mibajlovich Lobanov: Sbornik. Dokumenty, stat'i, vospominaniya. Sost., vstup. st. i prmech. G. Zorinoj* [Andrey Lobanov. Collection. Documents, articles, memories. Comp., of kintr. art. and note by G. Zorina]. Moscow: Iskustvo Publ., 1980.
5. *Tovstonogov G. A. Zerkalo sceny. V 2-h knigah. Kniga 2. Stat'i. Zapisi repeticij. Sost. Yu. S. Rybakov* [Mirror of the stage. In 2 books. Book 2. Articles. Recordings of rehearsals. Comp. Yu. S. Rybakov]. Leningrad: Art Publ., 1980. 311 p.
6. *Turovskaya M. Babanova: Legenda i biografija* [Babanova: Legend and biography]. Moscow: Iskustvo Publ., 1981. 351 p.
7. *Zingerman B. I. Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov's Theatre and its world significance]. Moscow: Nauka Publ., 1988. 521p.
8. *Matskin A. Teatr moih sovremennikov* [Theatre of my contemporaries]. Moscow: Iskustvo Publ. 1987. 383 p.

14. Иванова Н. Б. Проза Юрия Трифонова. М.: Советский писатель, 1984. – 296 с.
15. Фадеев А. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М.: Советский писатель, 1957. – 984 с.
9. Sinyavsky A. D. *Osnovy sovetskoj civilizacii* [Fundamentals of Soviet civilization]. Moscow: Agraf Publ., 2002, 464 p.
10. Babanova M. I. *Rabota nad pjesoj* [Work on the play]. In: *Moskovskij Teatr Revolyucii. 1922–1932: Sbornik statej* [Moscow Theatre Of The Revolution. 1922–1932. Collection of articles]. Moscow: Ed. Moscow region Executive Committee, 1933. 321 p.
11. Popov A. D. *Vospominaniya i razmysbleniya o teatre* [Memoirs and reflections on the theatre]. Moscow: VTO Publ., 1963. 311 p.
12. Spor o Tane [*The argument about Tanya*]. In: *Soviet art*, 1939, April 27.
13. Yuzovsky Y. *O teatre i drame* [About theatre and drama]. Moscow: Iskustvo Publ., 1982. 47 p.
14. Ivanova N. B. *Proza Yuriya Trifonova* [Prose of Yuri Trifonov]. Moscow: Sovetskij pisatel Publ., 1984. 296 p.
15. Fadeev A. *Za tridcat let. Izbrannye statji, rechi i pisma o literature i iskusstve* [In thirty years. Selected articles, speeches and letters about literature and art]. Moscow: Sovetskij pisatel Publ., 1957. 984 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сизенко Елена Евгеньевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: elena\_sizenko@mail.ru  
ORCID: 0000-0003-2182-7464

Сизенко Е. Е. «Негромкий вызов эпохе». К 120-летию со дня рождения А. М. Лобанова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 159–174.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-159-174

#### ABOUT THE AUTHOR

Elena Sizenko – PhD in Arts, Associate Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: elena\_sizenko@mail.ru  
ORCID: 0000-0003-2182-7464

Sizenko E. E. “A quiet challenge to the epoch”. To the 120th anniversary of the birth of A. M. Lobanov. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 159–174.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-159-174