

Наталья Исаева

Режиссер А.М. Лобанов и его роль в развитии драматического театра

*Жизнь часто бывает беспамятной,
но память не может быть безжизненной¹.*

Л.Г. Зорин

**Московский драматический театр
им. М.Н. Ермоловой с 1946 г. располагается
в одном из старейших зданий в центре
столицы. Здесь в начале XVIII в. стояли
палаты князя Долгорукова, потом
усадьба перешла к графу Румянцеву
и его сыну. В 1793-м новый хозяин –
действительный тайный советник
граф А.С. Мусин-Пушкин – предпринял
крупную реконструкцию княжеских
палат. Архитектором дома-дворца стал
знаменитый зодчий М.Ф. Казаков.**

С некоторыми изменениями двухэтажный дом с мезонином в центре просуществовал до 1897 г., когда здание приобрела потомственная почетная гражданка, купчиха первой гильдии Лидия Постникова, решившая сделать из дворца торговый пассаж, гостиницу и меблированные комнаты. Тогда были достроены два этажа, а фасад украсила богатая лепнина и привычные сейчас атланты. Автором проекта нового пассажа был известный архитектор С.С. Эйбушитц.

В 1920-х гг. помещения первого этажа переоборудовали под зрительный зал, и с этого времени началась театральная история здания. Сначала здесь работал «Театр обозрений», а с 1931 по 1938 г. располагался ГосТИМ Всеволода Мейерхольда, где играли Игорь Ильинский, Эраст Гарин, Зинаида Райх, Лев Свердлин, Максим Штраух... Здесь 7 и 8 января 1938 г. прошли два последних спектакля ГосТИМа: «Дама с камелиями» и «Ревизор».

Если бы стены умели говорить, они поведали бы немало интересных историй, открыли бы многие тайны. Они свидетели творческих побед и сценических неудач, радостей и горестей театра им. М.Н. Ермоловой, история которого ведет свой отсчет с далекого 1925 г., когда выпускники студии при Малом театре под руководством К.Е. Лешковской организовали передвижной театр. Влюбленность молодых людей в творчество великой русской актрисы Марии Николаевны Ермоловой подсказало решение связать скромные сценические опыты с ее именем. На это было дано ее личное благословение.

Родившийся в эпоху бурного развития театральных студий, театр имени М.Н. Ермоловой прошел путь, обычный для молодых коллективов тех лет: вначале школа, затем передвижной театр и, наконец, стационар. В это же время бывший мейерхольдовец М.А. Терешкович организовал студию им. А.В. Луначарского. В 1933-м два коллектива объединились, а в 1937 г., в результате слияния театра имени Ермоловой со студией под руководством Николая Павловича Хмелева образовался новый Московский драматический театр им. М.Н. Ермоловой.

Хмелев, искренне увлеченный театральными поисками К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, приносил в театр идеи, которые потом оформились в принципы знаменитой «системы». В.Г. Комиссаржевский, один из режиссеров театра, вспоминает, что в первые дни после создания театра, обращаясь к творческому коллективу, Хмелев говорил: «Я хочу искусства такой искренности, какая бывает у человека, когда он остается в комнате наедине с самим собой или с самым



А.М. Лобанов

близким другом. Я хочу спектакля, в котором ничто не заслоняло бы актера, где с предельной глубиной и правдой раскрывался бы внутренний мир человека-артиста...»²

Не отказываясь от новых приемов сценического воплощения, руководители театра главный упор делали на работу актера.

В 1939 г. Н.П. Хмелев пригласил в театр А.М. Лобанова для постановки пьесы Дж. Пристли «Время и семья Конвей». Сразу же выяснилось, что метод работы этого режиссера принципиально отличался от того, к которому привыкли ученики Хмелева. «Едва придя в театр, Лобанов 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 коллектива. Он резко сократил сроки работы над спектаклем, он перестал нас учить и опекать на каждом шагу», – писал Всеволод Якут³.

И.И. Соловьев, работавший с Н.П. Хмелевым и А.М. Лобановым, так определяет разницу между ними: «Если Лобанов цветное кино, то Хмелев – черно-белое; если Лобанов – живописец, то Хмелев – график». Лобанов, завидя на сцене наполненный режиссерскими и актерскими возможностями момент, тотчас начинал «раскрашивать», искать более интересную мизансцену, более яркий ход, более живописную пластику и добивался этим высоких результатов. Хмелеву же сродни был принцип О. Родена: «взять глыбу мрамора и отсечь все лишнее». «Он “уводил



Н.П. Хмелев

сцену внутрь”. Казалось, что он страшно озабочен тем, как бы что-нибудь отнять у актера»⁴.

После смерти Н.П. Хмелева (1945), в 1946-м Андрей Михайлович становится главным режиссером театра им. М.Н. Ермоловой. А.А. Гончаров вспоминал: «Каждый новый спектакль Лобанова воспринимался как заново увиденный кусок жизни, а образ целого возникал через предельное обнажение человеческих характеров. Его работы отличались удивительно тонким ощущением именно человеческого характера. Те приспособления, “пристройки”, особенности выявления и выражения характера, те поступки, которые он предлагал актерам на репетициях, никогда еще не предлагались. На сцене театра им. М.Н. Ермоловой менялась природа актерского искусства. Он прививал актерам умение раскрывать “жизнь человеческого духа” с такими подробностями, которых до него не знала сцена...»⁵.

*Есть простая истина: театр, в котором работаешь, надо любить даже тогда, когда он достоин любви.*⁶

А.М. Лобанов

«Есть ли у меня свой особый режиссерский метод?.. У меня есть многолетняя, повторяющаяся из спектакля в спектакль манера работать – для себя я эту манеру определяю именно словами: а как это было бы, если бы было на самом деле? Ибо основная задача режиссера



Афиша к спектаклю «Спутники». 1947

заключается, по моему мнению, в том, чтобы воссоздать на сцене жизнь в ее наиболее остром, увлекательном звучании, погрузить зрителей в атмосферу событий, происходящих на сцене»⁷.

А.М. Лобанов был убежден, что «в сознании режиссера живут идеи и образы будущих спектаклей, эти своеобразные режиссерские “заготовки”, от богатства которых зависит интенсивность и плодотворность режиссерской деятельности»⁸. Именно с этими «заготовками» режиссер сравнивал и сопоставлял идеи и события в пьесах, которые рассматривал для постановок. Если они находили отклик в его душе, если они пересекались с его мыслями, с его представлениями о современности, тогда – и только тогда – начинал работу. «...Режиссер не может быть существом “всеядным” по отношению к драматургии, и естественно, что у каждого из нас есть свой круг наиболее близких, родственных нам драматургов, созвучных по темам, мыслям, образам своего творчества, по средствам авторского их раскрытия, по языку, по манере, по стилю, а, главное, по тем краскам, которыми окрашено авторское восприятие жизни и людей»⁹.

Еще не закончилась война, а Лобанов уже говорил о необходимости создания современной драматургии, в которой должны рассматриваться мечты, жизненные проблемы, волнующие современного героя, в которой был бы раскрыт глубокий душевный мир людей. «Судите



«Спутники». Московский театр им. М.Н. Ермоловой. Сцена из спектакля

о человеке не только по делам, не только по словам, но и по мечтам. Именно такой триптих – гармоническое единство этих трех сторон – должен заключаться в драматургическом образе героя. Мечта возвышает и обогащает человека. Когда герой пьесы мечтает, его образ вырастает в глазах зрителей, делается ярче и интереснее»¹⁰.

Лобанов не боялся несценичности пьес. Ему неважно было, пьеса ли это, инсценировка ли прозаического произведения или литературная композиция... Основной целью был поиск живых отношений, правды. Кажется, его увлекал не столько сюжет, сколько мысли, характеры. Расцвет театра Ермоловой был связан не с пьесами, а с инсценировками наиболее интересных произведений современной литературы: «Спутники» В. Пановой (1947), «Счастье» П. Павленко (1948), «Люди с чистой совестью» П. Вершигоры (1947) и т.д. Причина была в банальном отсутствии полнокровной современной драматургии, в которой бы герой оперировал не только категориями черного и белого. Лобанов считал, что несовершенная инсценировка несет в себе гораздо большие жизненные богатства, нежели пьесы, находившиеся в то время в распоряжении театра. Решающими качествами произведения были для Лобанова не только широта охвата изображаемого, но глубина и сила изображения.

Главным «жупелом» сторонников спокойной «бесконфликтности» Лобанов называл понятие нетипичного (всего, что отличается



Л. Орданская, П. Вершигора

сегодня. В предварительной работе над современной пьесой Лобанов вел работу с автором по линии дорисовки отдельных образов, по шлифовке языка пьесы, по завершению ее композиции, по внесению в текст необходимых купюр. Режиссер оставлял за собой право также сокращать текст классического произведения, если это необходимо для усиления звучания темы, наиболее важной для художника, творящего в иную эпоху. В режиссерском экземпляре пьесы М. Горького «Дачники» из списка действующих лиц синим карандашом рукой Лобанова вычеркнуты все «любители сценического искусства». Режиссер убрал сюжетную линию подготовки любительского спектакля. Исключив сопроводительную тему, он получил возможность сосредоточиться на главной – исследовании изнанки горьковских героев. В «Достигаев и другие» была увеличена роль Бородатого солдата за счет добавления нескольких фраз из очерка Горького. Лобанов полагал, что известную «трехчленную» формулу Вл.И. Немировича-Данченко о режиссере – толкователе, педагоге и организаторе – «можно дополнить еще одним определением режиссера как соучастника драматургической работы»¹⁵.

Лобанов считал, что *нет принципиальной разницы между отношением режиссера к современной пьесе и к пьесе классической*. «Классический спектакль, создаваемый современным театром, по существу должен быть современным спектаклем». Если основная идея постановки



И. Соловьев – Воропаев. «Счастье».
Московский театр им. М.Н. Ермоловой. 1948

способна взволновать человека, «значит, режиссер создал глубоко современный (по духу) спектакль»¹⁴.

Лобанов стремился найти общие черты, присущие разным эпохам, стремился так показать взаимоотношения людей прошлого, чтобы они были близки и понятны его современникам. «Для меня самое ценное, самое важное в классическом спектакле – переключка людей, переключка гениев через века, чтобы я мог, скажем, узнать в поступи легионов Спартака мощное передвижение нашей армии»¹⁵.

Лобанов был беспощаден в анализе текста пьесы. Он называл режиссера «палеонтологом, восстанавливающим жизнь по кости. Скелет по одной кости»¹⁶. Он обладал редким даром снимать созданный временем налет «традиционной» трактовки произведений, владел искусством действенного анализа пьесы. У него была уникальная способность выискивать в пьесах неприметные подробности, идти по тексту, словно минер по минному полю, «ощупывая» его шаг за шагом. И результатом этой боевой разведки были такие подробности, которые простой глаз вряд ли смог бы заметить. «В пьесу нужно входить с черного хода, не с парадного... Нужно ощупывать конкретности. Искать в них конфликт. Только тогда придут ясность и четкость, которые должны сопутствовать любому спектаклю»¹⁷.

Лобанов сравнивал чтение драматургического или иного литературного произведения с путешествием по карте неизведанной страны. Чтобы предпринять этот путь, ему было необходимо выбрать попутчика: героя, чьими глазами он будет смотреть на происходящие события,

чья позиция ему наиболее близка. Это позволяло не расплытаться, отбирая необходимые факты. «Факт проделывал у него такую эволюцию: прежде всего он переводился в личное, обрастал современными, близкими и интимными подробностями, потом доводился до определенного градуса (“мысль – до кипения, а событие – до катастрофы”) и высекал краску. В результате возникали интересные отношения между людьми в пьесе»¹⁸.

Умение точно распределить роли – особое искусство режиссера. Распределение ролей было для Лобанова не менее важным, чем выбор пьесы. Он делал десятки вариантов, прежде чем объявить окончательное решение. «Распределяя роли, я беру на себя ответственность за каждого участника и в равной степени вместе с ним отвечаю за будущий спектакль»¹⁹. Возможно, только раз он ошибся: распределение ролей в пьесе «Дядя Ваня» А.П. Чехова (1952–1953) не дало желаемого результата, премьеры спектакля не состоялась...

Лобанов придавал очень большое значение так называемому «за-стольному периоду» и выступал категорически против сокращения сроков этой необходимой работы, против преждевременного закрепления найденного. Это делалось не для того, чтобы месяцами учить мастерству, а для того, чтобы найти верный тон данной конкретной пьесы, дать актерам возможность дольше импровизировать, искать, идти вглубь, «влезть в кожу» персонажа, сделать *своими* чужие мысли, понять и полюбить своего героя, зажечь его жизнью.

Лобанов не делал режиссерских экспликаций, которые были в моде в то время, не спешил обнаруживать свое режиссерское решение, не комментировал пьесу, не разъяснял ее содержание. Он предоставлял актерам самостоятельность, возможность проявлять инициативу, внимательно наблюдал за ними и постепенно подводил к творческому самочувствию. На глазах актеров он как бы «препарировал» сознательный, а главное – бессознательный пласт слов и поступков. Зная все подробности жизни каждого героя (даже те, которые предшествовали событиям пьесы), распутывал и делал ясными все узлы и линии пьесы, ставил смысловые акценты, будил воображение и незаметно направлял творческую фантазию исполнителей в русло общей режиссерской концепции.

Андрей Михайлович умел растравить воображение разными средствами, чтобы прорваться к образу: через музыку, живопись, книгу... «Именно в это время режиссер призван наполнить актеров мыслями и чувствами героев пьесы, увлечь их общей, главной идеей, ввести их в смысл ситуаций драматического произведения... Выступая в роли

продолжателя дела автора, режиссер должен в “застольный период” пробудить в актере любовь к роли и пьесе в целом, заставить актера поверить в то, что мысли, чувства и ситуации, в которых находится персонаж пьесы, могли бы стать его собственными. Это необходимо для того, чтобы актер на сцене действовал, так сказать, “от своего имени”²⁰. Именно *умение заразить идеей всех участников спектакля* Лобанов считал одной из решающих способностей режиссера.

Самое большое внимание Лобанов уделял *накоплению мысли актера*. Он считал, что поведение актера на сцене – конечный результат его работы – целиком зависит от того «груза мыслей», который он накопил по поводу роли. Мыслей этих должно быть неизмеримо больше, чем высказано автором в пьесе. Он говорил, что «готовить роль – это не значит только репетировать данную пьесу. Это значит вообще учиться оценивать факты, искать в себе широкий круг отношений, нужных для роли...»²¹.

Он требовал от режиссуры, чтобы она ставила актера в такое положение, когда тот будет самым собой, заживет жизнью героя как своей собственной, советовал актеру искать в себе самом главные черты действующего лица, максимально вставать на его позицию. Термин «сквозное действие» означал для Лобанова постепенное осуществление идеи. Он считал, что сквозное действие должно быть обязательно конкретно и вытекать из поведения действующих лиц в пьесе. Он умел увидеть главное и подчинить ему второстепенное. Так, сквозное действие пьесы Л.Г Зорина «Гости» режиссер определил как «*общее желание стереть грани, разделяющие гостей от хозяев и слиться в единую семью*». Но для него были важны разные причины этого желания. У гостей – «так безопасней жить; так крепче; для помощи в борьбе с жизнью; укрепить свое положение; на всякий случай; чтобы никто ничего не сказал; мало ли что; дружба на черный день...» Для хозяев – это «*лирика родни; стремление к монолитности (основное органичное чувство советского человека объединить семью)*»²².

Первыми он начинал репетировать чаще всего те места картины, акта, где конфликт обнаруживался в наиболее острой форме. «Сквозное действие часто не сначала выявляется, а только когда оно натывается на контрдействие. Оно живет в спектакле все время, но ярче выявляется только когда есть противодействие... Подача образа, лепка куска зависит от нахождения конфликта в пьесе даже между положительными персонажами»²³.

Большое значение Лобанов придавал общей атмосфере спектакля. Когда она была определена, приступал к поискам необходимых точных красок для ее выражения. Для спектакля «Спутники» по В. Пановой общей атмосферой была опасность. Именно она определяла характер бесед героев, их размышлений, состояний... Общую атмосферу «Дяди Вани» А.П. Чехова режиссер определил как «предгрозь» – «тем трагичнее будет конец»²⁴. Именно атмосфера, по его мнению, должна впечатлять зрителя. Атмосфера – это то, что он должен почувствовать, вынести из каждой сцены, а в конечном счете и из всей постановки.

Одну из главных позиций лобановской режиссуры определяет его фраза: «Жизнь без нюансов – что цветок без аромата». Это могло быть и его замечание о том, что Соня влюбилась в Астрова в разгар сенокоса, и 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 калосах, которые носит Серебряков («бережет себя для государства...»)²⁵, – подобные мелочи часто свидетельствовали едва ли не о самом главном в характере героя. Такие нюансы всегда были способом выявления внутренней сути. Режиссер умел извлечь точную деталь и использовать ее таким образом, чтобы возникал нужный психологический эффект, подтекст: «У Лобанова подтекст обнажает психологическую точность действия, одновременно провозируя его театральную выразительность»²⁶.

Для него были важны *типические и индивидуальные качества человека*, ибо только в их сочетании, считал он, и заключается гармоничность личности. Обвинения в излишнем пристрастном внимании к подробностям индивидуальных характеристик вынуждали Андрея Михайловича вновь объяснять и утверждать свое режиссерское кредо: показывать на сцене «живые, детализированные человеческие характеры, а не безликие физиономии, призванные вещать идеи автора, хотя бы и самые верные и животрепещущие, словно безжизненные и плоские радиотарелки»²⁷. Он стремился нести через сцену, через актеров, глубокие мысли. И выражал их в яркой форме.

Разделяя режиссеров на слушающих и смотрящих, Лобанов причислял себя к «слушающим режиссерам». «Мне не столь важно сейчас, что делают актеры, мне важно, как они живут внутренне, выражая это в звуковой гамме»²⁸. Поиск верного тона был для него едва ли не самым главным в работе над созданием единого ансамбля. Для Лобанова было важно твердое знание авторского текста, его целостность уже в период



В. Лекарев, В. Андреев. «Достигаев и другие».
Московский театр им. М.Н. Ермоловой

репетиций за столом. Он выступал против приблизительности в восприятии произведения, которая, по его мнению, рождает у актеров неуважительное отношение к авторской мысли, удлиняет сроки выпуска спектакля. «И Погодин, и Арбузов, и другие писатели – каждый имеет свои особенности, свой стиль, свой ритм, и нельзя все это валить в мясорубку актерской отсебятины, сколачивая среднеарифметический погодинско-арбузовский стиль»²⁹. Во время работы над «Достигаевым» режиссер заставлял В. Лекарева, исполнявшего главную роль, очень внимательно следить за языком героя, «строить фразу по Горькому», вплоть до знаков препинания. Он вел актера от речевой характеристики к пластическому рисунку роли. Именно манерой говорить скороговоркой, шутками и прибаутками определялась суть внутреннего приспособленчества Достигаева. Через текст Горького Лобанов помогал актеру искать способы воплощения образа.

На вопрос о возможной длительности репетиций за столом Лобанов отвечал: «Хорошо сидеть за столом, когда есть, что вкушать. А если “запасы” иссякли и режиссеру становится нечем “угощать” актеров, он стремится скорее на площадку, к ремеслу... Принцип работы за столом – глубоко импровизационный, здесь мы фантазируем без фиксации результата... Если репетировать в творческом состоянии, то текст не надоест, не сделается противным. Опасность забалтывания

текста роли подстерегает вас тогда, когда вы репетируете ремесленно, не думая»³⁰.

Процесс создания спектакля режиссер сравнивал с периодами жизни маленького ребенка: сначала ощущения и чувства, потом пробуждение зрения, слуха, осязания, заинтересованность окружающим миром, познание неизведанного... Ребенок учится держать голову... сидеть... ползать... ходить, держась за руку... И вот приходит время, когда сумма наработанных знаний и умений позволяет оторваться, наконец, от стены и сделать сначала робкий, но самостоятельный шаг. Этот момент тождественен выходу актера на сценическую площадку, где его герой пробует свои первые самостоятельные шаги, опираясь на весь опыт, на все знания, накопленные в период репетиций за столом. И если все было сделано правильно, то движение в открытом пространстве становится с каждым шагом смелее, тверже, уверенней, верней. А если ранее были допущены ошибки, то они проявятся именно здесь. Тогда-то и возникает необходимость еще раз проверить уже найденное на прочность соответствия жизненной достоверности.

Чтобы понять особенность режиссуры Лобанова, необходимо обратить внимание на то, как он подходил к построению мизансцены, какое значение она имела в его режиссерском методе, какое место он отводил ей в процессе создания спектакля. «Если интонация есть мысль, выраженная голосовыми средствами человека, – мизансцена есть интонация, выраженная в движении»³¹. Именно мизансцена призвана помочь актеру стать наиболее выразительным в передаче соответствующих мыслей.

В процессе работы на сцене у Лобанова было два периода: сначала *планировочный*, затем *мизансценный*. В планировку он вкладывал идею спектакля и его образов, и тогда рождалась мизансцена. Мизансценирование для Лобанова – это поиск необходимых ритмов, поиск формы спектакля (при этом новая форма рождается только через новое содержание), возможность добиться большей яркости и выразительности в передаче чувств действующих лиц, более точное распределение соответствующих «кусков», возможность ставить акценты, обогащать спектакль различными режиссерскими «приспособлениями»... Переход к мизансценированию для него был возможен только тогда, когда была прояснена суть внутреннего мира образов, когда в него погружались актеры, когда основная идея произведения становилась понятна и близка исполнителю. Только в этом случае мизансцена оказывалась не самоцелью, а «физическим выражением психологического состояния людей



Л. Галлис, Л. Орданская, Ю. Медведев. «Старые друзья».
Московский театр им. М.Н. Ермоловой. Сцена из спектакля

в данной ситуации»³². Спектакль «Старые друзья» по пьесе Л. Малюгина начинался с того, что два юноши (Шура и Володя), пришедшие к Тоне на день рождения, вдвоем стоят на сцене и говорят о своей любви к ней. «Мы изо всех сил играли влюбленных ребят... – вспоминал Вс. Якут. – Однажды Лобанов не выдержал:

– Что это такое? Что вы играете?.. 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»³³.

Лобановские мизансцены рождались из прямых жизненных ответов. Но в них не было банального «как в жизни». Он умел находить неожиданные, сложные повороты, в которых просматривались неподвижные образы, метафоры, символы: в спектакле «Достигаев и другие» по М. Горькому «дельцы в угодливых лакейских позах столпились вокруг генерала – их очередной надежды на спасение. Дельцы – в лакейских позах, а настоящий лакей при первой же фразе генерала испуганно роняет поднос, выдавая состояние дельцов. И тогда мизансцена начинает выворачиваться наизнанку. Достигаев первый

бесшумно отходит в сторону от того, кто только что был кумиром и надеждой. Остальные дельцы, всякий по-своему, тоже расползаются во все стороны. Дистанция брезгливого отвращения отделяет теперь старого маразматика-генерала от всех, кто сию минуту перед ним пресмыкался. Он – один, совершенно одинок в этой зале, полной людей, но пока еще он не ощущает происшедшей перемены... Так – пластически, в сложной партитуре и ритмах массовой мизансцены – образно выступает смысл события: Временное правительство уже не существует»³⁴.

Каждая мизансцена, выстроенная Лобановым, работала на общую идею постановки. Из них, как из кубиков, складывалось все здание спектакля. Вот, например, мизансцена первого акта «Бешеных денег» по А.Н.Островскому: в центре террасы, прислонясь к колонне, довольно долго в роскошном платье стоит Лидия Чебоксарова (Л. Орданская). Звучит музыка. Большая пауза словно дает возможность купцам и приказчикам рассмотреть «товар», как бы прицениваясь, за сколько можно его (ее) купить. Вроде бы простое решение. Но оно сразу вводило зрителей в мир *бешеных* денег. И именно это было важно режиссеру в пьесе – *бешеные* деньги!

Андрей Михайлович всегда искал неожиданности. Он считал, что неожиданность, противоположная обычной логике, ускоряет движение к цели. Решения потому и казались непостижимыми, что возникали из наблюдений, которые были доступны только художнику особого чутья, способному в малом угадать сущность характера. В пьесе Дж. Пристли «Время и семья Конвей» (1940) действие второго акта происходит в тот же день, что и в первом, только девятнадцать лет спустя. Изменилась жизнь героев, изменились они сами, иным стало их отношение к жизни. Умерла юная Керол. Но ваза, подаренная ею когда-то сестре, по-прежнему стоит на столе... Всеволод Якут пишет об одной из репетиций спектакля: «Мы все обращались с этой вазой бережно и любовно, как с чем-то одушевленным, она была нам дорога как примета былого, как нечто связанное с ушедшей от нас Керол.

– Что вы таскаете эту вазу? – возмутился вдруг на одной из репетиций Лобанов. – Что вы все чуть не плачете над ней?! Это против жизни!.. Вы знаете, во что превратилась эта ваза через 19 лет? – продолжал он жестоко разрушать наши иллюзии. – В плевательницу! Мимо нее все проходят и бросают туда окурки!.. Забыта Керол, забыт и подарок...»³⁵ Режиссер разрушил банально-театральные видения, направив исполнителей в другую сторону, превратив мелодраму в трагедию



А.М. Лобанов с исполнителями спектакля «Бешеные деньги»

именно тем, что убрал трагические интонации, обнажил грубую правду жизни, а трагедия сама прорвалась на поверхность, придавая происходящему глубокий смысл и масштаб.

Во время работы над спектаклем «Люди с чистой совестью» по одноименному произведению П. Вершигоры в сцене, когда во время подрыва моста Ковпак и комиссар Руднев стояли, напряженно всматриваясь туда, где должен произойти взрыв, Лобанов вдруг сказал, обращаясь к исполнителю роли Ковпака Г. Черноволенко: «Что вы стоите? Здесь бревно. Ложитесь, закутайтесь в шубу, спите». «Пришедший на следующую репетицию автор пьесы был потрясен: режиссер восстановил деталь, упущенную им, очевидцем. Ковпак действительно тогда спал...»³⁶. Мизансцена, вобрав в себя всю правду характера и ситуации, была чисто лобановским разрушением привычных, банальных представлений.

Режиссер брал на себя смелость следовать авторским ремаркам лишь в той степени, в какой они были необходимы для его постановок. Так было, например, со спектаклем «Достигаев и другие», в котором режиссер поставил лестницу во всю ширину сценической площадки, подчинил ей мизансцены (за счет этой самой лестницы и поворотного круга), по-своему пластически решил финалы и дополнил автора, ярче выразил его мысль. Таким был финал первого акта: после зловещих выкриков Чугуновой с улицы в окна купеческого клуба неслись звуки набата.



Л. Орданская, Вс. Якут, П. Махотин. «Бешеные деньги».
Московский театр им. М.Н. Ермоловой. Сцена из спектакля

В здании неожиданно гас свет. Лакеи выносили свечи. Это означало, что в городе началась забастовка. И по отблеску на стеклах было видно, что где-то полыхает пожар. К звуку набата присоединялись тревожные, угрожающие фабричные гудки. В причудливом красноватом освещении застывала кучка бывших правителей и хозяев города...

Лобанов не терпел приблизительности ни в выражении чувств, ни в выражении мыслей, ни в поступках. Для него не было сцен, где персонаж просто пьет чай, ест хлеб, говорит о погоде... Тончайшие переживания человека отражались в таких же тончайших изменениях мизансцен, каждая из которых, даже самая изысканная, несла в себе логику жизни... В каждой сцене какой-то новой стороной выявлялась сущность образа. В инсценировке повести В. Пановой «Спутники» Юлия Дмитриевна, немолодая некрасивая женщина, слышит в первый раз туманное, полное намеков объяснение. «Она спокойна, почти неподвижна, на лице застыла улыбка, но руки, предательские руки, никак не могут успокоиться. В ее руках оказались бинты, она то скатывала, то раскатывала их вновь. И как красноречиво было это бессмысленное движение – в нем и трепет надежды, и страх, и волнение...»⁵⁷ Юлия Дмитриевна уходит, не дождавшись объяснения. Супругов собирается пить чай. Перед ним на столе два куска сахара: его и женщины, которая только что ушла. Он кладет один кусок в стакан. Пауза.

Смотрит на стакан, затем на второй кусок... Пауза. Раздумывая, он переводит взгляд с одного предмета на другой. Машет рукой и отправляет оставшийся сахар в свой стакан³⁸... Это было так точно придумано, так точно соответствовало образу Супругова, что зритель угадывал за этими простыми движениями не только его дальнейшую судьбу, но и будущее многих героев несущегося вдаль санитарного поезда. Эти лобановские находки, детали, выбранные из тысячи возможных, точно раскрывали человеческую психологию, давая при этом общую характеристику образов и темы пьесы.

Каждая сцена важна для непрерывности мысли. В спектакле «Люди с чистой совестью» был эпизод, когда в лес к партизанам приходит связанная из деревни (Л. Звягина) и передает сведения о передвижении немцев. И все. «Она вышла на сцену деревенской девочкой, отмеченной какой-то нестеровской чистотой и святостью, словно бы предвещающей ее драматическую судьбу. Лесная птица односложно повторяла одно и то же односложное коленце “фьють-фьють”... И так же односложно, не сводя больших испуганных глаз с командира, передавала то, что ей было поручено, бледненькая девочка – связанная. И снова монотонно посвистывала лесная пичуга, потом девочка уходила, и вскоре раздавался выстрел – страшная финальная точка в конце ее короткой жизни, оборванной, как песня...»³⁹ В этот небольшой эпизод режиссер вложил и свое уважение к величию народа, победившего в войне, и память о тысячах простых людей, отдавших свои жизни во имя Родины...

Но именно такое внимание Лобанова к частностям, к подробности существования на сцене, давало повод упрекать его в «жанризме». Об этом критики писали практически в каждой статье, посвященной театру им. М.Н. Ермоловой, на протяжении тех недолгих лет, что Лобанов был главным режиссером. Его обвиняли в чрезмерном пристрастии к быту, не замечая (или не желая замечать?), что «бытовая правда», которой режиссер добивался на сцене, была на самом деле лишь приспособлением для вскрытия глубинных залежей жизненной правды.

«Бытовая правда» Лобанова – это не сапоги и сарафаны, не свертки за печкой и не костры в партизанском лесу, а тончайшие мотивы и побуждения, подробности, из которых рождалась достоверность. Лобанов допускал случайность в жизни, но считал ее абсолютно непозволительной на сцене. Каждая из тщательно отобранных деталей быта, поведения героев несла в себе определенное обобщение – правды конкретного автора, конкретной ситуации, конкретного характера в конкретный

отрезок времени. Он считал жизнь на сцене без быта неполноценной и умел вытащить из него образный смысл.

Лобанов выделял три способа воздействия на актера: *анализ, подсказ и показ*. Показом он пользовался редко, в основе работы чаще лежал «режиссерский подсказ». Он всегда был конкретным, обнажал суть характеров, взаимоотношений, поступков, рождал у актеров соответствующие ассоциации, активировал его фантазию, эмоциональную память... В спектакле «Бешеные деньги» Всеволод Якут, тогда молодой актер, должен был играть старика Кучумова. Долгое время Лобанов не делал ему никаких замечаний, внимательно присматриваясь к происходящему. Через некоторое время между режиссером и актером произошел следующий диалог:

– Я понял, что вам надо. Где, по-вашему, живет Кучумов?

– Разумеется, живет в Москве, гуляет в Петровском парке.

– Нет, нет — 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, в лагунах, и Лидия в его воображении вовсе не Лидия Чебоксарова, а некая синьорита, для которой он когда-то заказывал гондолы и декламировал стихи под гитару⁴⁰.

Совет Лобанова, не изменивший внешнего рисунка роли, но поменявший внутреннее видение исполнителя, позволил укрупнить образ. При этом были сохранены все мизансцены, прежним осталось общее направление роли.

Лобанов *всегда мыслил образами*, приучая к этому актеров. Доктора Дудакова в горьковских «Дачниках» он назвал Махно, обусловив этим его поведение и масштаб сверхзадачи роли; Губина в «Достигаеве» — танком, одним этим словом уточнив суть образа. Его определения были афористичны. Сущность двух братьев, Сергея и Темы, в пьесе Л. Зорина «Гости» он обрисовал так: «Сереза — это неотшлифованный бриллиант, а Тема — отшлифованный кизяк».

Предельно конкретная образная гипербола была для Лобанова одним из главных средств «подманивания» исполнителя к его герою. С помощью аналогий, проводимых между литературным персонажем и реальным человеком, он добивался сближения искусства с действительностью. Понимая, что трудно выразить себя в производственной пьесе («Далеко от Сталинграда» А. Сурова), где все разговоры ведутся о выполнении плана, Лобанов определил сквозную идею спектакля не как

борьбу за выполнение этого плана, а как конфликт страстности с равнодушием, людей, творчески относящихся к труду, с людьми потухшими, сложившими руки.

Важным было *умение актера мыслить на сцене*, раскрывать себя через образ, а не прятаться за ним, как за ширмой. Для понимания метода работы Лобанова принципиальной является способность *будить внутренний мир актера, вызывать его собственные, ему присущие эмоции*. Предложения Лобанова бывали порой очень неожиданными. Актерам казалось, что они противоречат жизненной логике, и они не всегда их выполняли. Но стоило им последовать за режиссером, как оказывалось, что именно такое решение и есть единственно возможное: во время репетиции разговора сына с отцом в конце третьего действия пьесы Зорина «Гости» Сергей – Владимир Андреев говорил слова: «И сына у тебя нет! Но дорогу к тебе – я найду... И где бы я ни встретил тебя – в любом кабинете, в любом кресле, как бы ни выглядел ты... я узнаю тебя сразу и буду с тобой воевать не на живот, а на смерть...»⁴¹ Актер произносил эти слова сурово, с обличительным пафосом. Лобанов же предложил ему улыбаться, разговаривая с отцом. Сначала Андреев отверг этот вариант, но постепенно его природа откликнулась на правду жизни и у него... полились слезы радости! Его Сергей Кирпичев вдруг понял, как ему надо действовать, жить.

Лобанов, оставляя за собой право искать и придумывать мизансцену, считал своей задачей подвести к ней исполнителей как к неожиданной. От этого у актеров оставалось чувство своего вклада в спектакль, собственной значимости.

Режиссер, по мнению Лобанова, «должен ощущать необходимость раствориться в авторе, в актере. «Кусок сахара в чашке чая. Должна быть сладость чая – сладость и есть режиссер. Температура чая – автор. Спектакль – напиток: он создается»⁴². Для него было важно, чтобы зритель, уходя со спектакля, мало думал о режиссере, о постановочных ухищрениях, но чтобы в его сердце и памяти оставались образы героев спектакля и чтобы эти герои были для него живыми, понятными и близкими.

Необходимым считал режиссер *умение увлекать зрителя*: «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, нужно учиться точно вовремя сменить мизансцену, приспособление...»⁴³ Лобанов удивительным образом умел предугадать



Вс. Якут, Ю. Черноволенко, В. Андреев. «Гости».
Московский театр им. М.Н. Ермоловой. Сцена из спектакля

реакцию публики, всегда считался с законами восприятия. На репетиции сцены из первого акта «Достигаева» у попа Иосифа (Ю. Медведова) «вокруг шеи болтается цепочка. На ней – железная кружка. В эту кружку попик из Комаровой слободы собирает деньги на нужды церкви; народу в церкви сейчас мало, кружка почти пуста, – и Лобанов предложил, чтобы в момент, когда Троекуров угощает попа Иосифа коньяком, тот вытряхивал бы деньги из кружки, а потом ее же подставлял»⁴⁴. Яркая театральная деталь, сознательно рассчитанная на смех зрителя, почти балаганная, корнями уходила в эпоху, в быт, в характер героя.

Целесообразность искусства, этическое и философское значение театра, его задачу Андрей Михайлович видел в возможности зрителя стать художником. Он воистину был дирижером, управлявшим не только актерами, не только спектаклем, но и каждым человеком, сидевшим по ту сторону рампы. «Без театральности скучен театр. Театральность – это горчица, перец, то, отчего “пища” усваивается легче и в большем размере. Так кушать вкуснее. Цикорий нужен кофе, чтобы вытянуть из него всю питательность. Театральность – это витамин сценической пищи»⁴⁵.

Свое направление в искусстве Лобанов называл «поэтическим реализмом». Под словами «поэтическое начало» он понимал «творческое начало жизни»⁴⁶. Общей чертой, объединяющей пьесы, включенные в репертуар театра им. М.Н. Ермоловой, несмотря на различия,

В его утверждении того, что на сцене все должно быть как в жизни, но только в самых острых, интересных и редких проявлениях, заметно влияние вахтанговского «фантастического реализма», «смешного трагического». Определив Сулова в пьесе М. Горького «Дачники» как «фашиствующего мещанина», он требовал от В. Лекарева доведения до крайности именно этой черты персонажа. Когда упившийся Сулов в сцене пикника спотыкался и полз за женой на четвереньках, сама конкретность этого атавистического способа передвижения поднимала будничную, на первый взгляд, сцену опьянения до обобщения.

На сцене актеры существовали в лучших традициях русского психологического театра, их герои жили обычной жизнью, знакомой каждому, сидящему в зале. Но все происходящее было ярче, точнее, объемнее, острее, чем в реальной жизни. «В театре воображение работает гораздо интенсивнее, чем в жизни. Быть сценичным – это значит делать все так же, как в жизни, распроектанатурально, но это сценическое поведение во много раз напряженнее, на много “киловатт” сильнее. Логика жизненная и логика сценическая одинаковы. Но при одинаковой логике интенсивность поведения человека на сцене значительно выше, чем в жизни. Вроде бы так же, как в жизни, только по степени сгущения – квинтэссенция, экстракт»⁴⁸.

На первый план поставленных Лобановым спектаклей всегда выходило человеческое, личное – критики писали, что тем самым режиссер снижал героикоу. Стремясь к максимальной психологической и бытовой достоверности, к изображению образов, Лобанов как раз давал почувствовать зрителю все величие и глубину человека.

Он как никто *умел читать текст* и вместе с тем относился к нему без ложного пиетета. Для него не существовал созданный временем и традиционными представлениями ореол вокруг действующих лиц произведения, причисленного к классике. Он считал, что «поцелуй в плечико» в пьесе Островского мало что скажет современному зрителю. Но это не значит, что режиссер нарушал правду автора просто он искал и находил выражение того или иного явления средствами, адекватными своему времени. Ученик Лобанова Г.А. Товстоногов очень точно описал это качество своего учителя: «У него все естественно и просто шло “от себя”. Поэтому он так свободен от догмы и открыт новому. Он был мастер и легко держал в руках свое ремесло. Свободное парение в своей профессии давало ему возможность насытить жизнью и мыслями, порой парадоксальными, свои постановки известных и классических пьес,



И. Беспалов – Марк,
В. Андреев – Володя.
«Любовь навсегда»
(«Вечно живые»)
Московский театр
им. М.Н. Ермоловой

не насилуя их, а убеждая в том, что в этих пьесах звучали интеллектуальные мотивы нашего времени»⁴⁹.

Самым высоким результатом режиссуры Лобанов считал *возникновение подлинной жизни на сцене*. Именно такими были постановленные Лобановым на ермоловской сцене современные пьесы, а также его трактовки классических пьес, живых, острых, обладавших яркой театральностью.

Андрей Михайлович Лобанов обнаруживал опасные тенденции развития личности. Безразличие Супругова («Спутники») ко всему на свете, кроме собственной персоны, грозило бедой не только его пациентам. В рядовом русском обывателе Сулове («Дачники»), убежденном в своем праве «поесть и отдохнуть», режиссер разглядел страшные черты «фашиствующего мещанина». Он не довольствовался констатацией порока: он говорил о его далеко идущих последствиях. В спектакле по пьесе Зорина «Гости» впервые так прямо, неприкрыто, со сцены заговорила сама жизнь. Слишком знакомы были каждому сидящему в зрительном зале действующие лица. Слишком узнаваемой была ситуация. Случилось то, что бывает при соприкосновении искры и пороха, – взрыв. Если бы спичка не зажглась или порох был подмочен, ничего бы не произошло. Но автор нащупал зарождение нового чиновничьего капитализма, способного раздавить маленького человека. Лобанов безошибочно угадал в произведении молодого драматурга материал, настоящий, а не надуманный, которым можно сказать правду. Эта пьеса

оказалась девизом «вперед», как и все творчество Лобанова. Она же стала трагедией для двоих – и для автора, и для режиссера...

1940–1950-е гг. определили особое место Ермоловского театра на культурной карте Москвы. Это был театр интеллигенции, у него был свой голос – негромкий, но внятный, – было особое благородство тона, был даже свой репертуар, что в пору всеобщей унификации можно считать своеобразным подвигом... Роковой стала для А.М. Лобанова постановка драмы Леонида Зорина «Гости» (1954). Спектакль был запрещен после первого же представления. Режиссер и драматург выдержали шквал убийственной критики, обрушившейся на них со страниц центральной прессы и со стороны коллег по театру. Зорин из-за переживаний серьезно заболел. Лобанов также оказался в больнице, долго восстанавливался и вскоре был вынужден покинуть Ермоловский. 18 февраля 1959 г. его не стало...

*Существует закон природы –
побеждают не первые, а вторые.⁵⁰*

Л.Г. Зорин

Имя Андрея Михайловича Лобанова стоит особняком в ряду режиссеров, определивших развитие русского драматического театра XX в. И дело тут не в таланте или вкладе в историю. Его творчество до Великой Отечественной войны существовало и формировалось на фоне великих имен: Станиславский, Немирович-Данченко, Таиров (он работал и после войны еще), Мейерхольд. Их уход образовал нишу, которую и заполнил мощью своего режиссерского таланта Лобанов. Его творчество оказалось своеобразным переходным этапом, периодом осмысления прошлого, работой по «взрыхлению почвы» для рождения «Современника», «Таганки», режиссуры Товстоногова, Эфроса, всех тех, кто стал властителем дум в 60-е гг.

А.М. Лобанов первым сумел найти и выразить в будничном и обыкновенном уникальное и увлекательное. Герои ермоловцев были современны и глубоко правдивы, но в них была лиричность и поэтичность, свойственная времени. Лобанов первым поставил пьесу В.С. Розова «Вечно живые» (1956), которую в театр принес сам драматург, увидев в Андрее Михайловиче режиссера, умеющего размышлять, умеющего чувствовать и воплощать на сцене человеческие судьбы. Спектакль «Старые друзья» (1946), тоже рассказывающий о молодом поколении, пережившем войну, был создан на волне эмоционального подъема,



«Вода с луны». Московский театр им. М.Н. Ермоловой. Сцена из спектакля

когда еще была свежа память о недавних событиях. Спустя десятилетие от искусства требовалась патетика, а не лирика.

Лобанова упрекали в нечеткости гражданской позиции, а он мечтал поставить «Касатку» А.К. Толстого, «Дядю Ваню» А.П. Чехова, в 1957 г. на ермоловской сцене уже в качестве приглашенного режиссера он поставил тонкий и грустный спектакль «Вода с луны» Н. Хентера, который оказался совсем не ко времени... Уже потом в творчестве театра «Современник» появились юноши и девушки, в которых было больше документальности, неприкрашенной жизненной правды. А. А. Гончаров в своих воспоминаниях называл театр им. М.Н. Ермоловой эпохи Лобанова «Современником» того времени. Именно А.М. Лобанов первым вывел на подмостки своего театра обычного человека со всеми его жизненными проблемами.

Он предугадал рождение новой стилистики, будущей техники актера, которая предполагает иную степень подробности существования на сцене, его умение мыслить, умение жить мыслью, не высказанной на сцене. Документальность еще не стала направлением в искусстве, но на сцене театра им. Ермоловой решались вопросы, важные здесь и сейчас. Только в середине 60-х Ю.П. Любимов поставит свои знаменитые яркие плакатные спектакли-инсценировки. А на рубеже 50-х в театре на Тверской, задыхаясь от отсутствия полноценной современной драматургии, Лобанов осуществлял постановки заинтересовавших его произведений

современной литературы; он сделал свой театр лабораторией драматургии. Он утверждал современную пластику и речевую манеру как норму для любого спектакля. А.М. Лобанов был первым, кто заговорил простым понятным языком с современниками. Он искал человеческое в каждом персонаже пьесы, умел видеть время в его связях с прошлым и будущим. Он был свободен в своем подходе к драматургическому произведению. Ему в высшей степени было присуще *раскованное* режиссерское сознание, то качество, которое впоследствии заставило говорить о постановках Г.А. Товстоногова, А.В. Эфроса, Ю.П. Любимова, А.А. Васильева...

Г.А. Товстоногов назвал своего учителя «режиссер из будущего»⁵¹. Именно в его творчестве он видел корни поисков современным театром новых средств выразительности. Не вина Мастера, что его время пришлось на переходный этап истории страны, истории театра, когда основной принцип его творчества – принцип правды – не мог найти поддержки в самой действительности.

- ¹ Зорин Л.Г. Зеленые тетради. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 267.
- ² Комиссаржевский В. Н.П. Хмелев и «хмелевское» в искусстве театра им. М.Н. Ермоловой // МХТ. Ежегодник. 1945. М.: Музей Московского художественного академического театра СССР им. М. Горького, 1948. Т. 2. С. 214.
- ³ Якут В. Мой мир – театр. М.: Искусство, 1987. С. 69.
- ⁴ Соловьев И.И. // Лобанов Андрей Михайлович. Документы, статьи, воспоминания. М.: Искусство, 1980. С. 312–313.
- ⁵ Гончаров А. О Лобанове. // Вопросы театрального искусства. Сб. научных статей. М.: ГИТИС, 1978. С. 71.
- ⁶ Лобанов А. Мысли о режиссуре // Режиссерское искусство сегодня. Сб. статей. М.: Искусство, 1962. С. 176.
- ⁷ Там же. С. 154.
- ⁸ Лобанов А. Мое знакомство с героем // *Театр*. 1948. №5. С. 32.
- ⁹ Там же. С. 32.
- ¹⁰ Лобанов А. Лица действующие и мыслящие // *Литературная газета*. 1945. №7. 22 апреля. С. 3.

- ¹¹ Лобанов А. Всесторонне отражать жизнь // *Советское искусство*. 1952. №27. 2 апреля. С. 2.
- ¹² Лобанов А. Содружество с драматургом // *Советское искусство*. 1946. 4 октября.
- ¹³ Лобанов А. Работа над современным спектаклем // Работа режиссера над советской пьесой. Сб. статей. М.–Л.: Искусство, 1950. С. 95–96.
- ¹⁴ Там же. С. 95.
- ¹⁵ Лобанов А. Мысли о режиссуре // Режиссерское искусство сегодня. С. 160.
- ¹⁶ Храмов В. // Лобанов Андрей Михайлович. Документы, статьи, воспоминания. М.: Искусство, 1980. С. 371.
- ¹⁷ Табачников Е. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 362.
- ¹⁸ Там же. С. 360–361.
- ¹⁹ Якут В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 294.
- ²⁰ Лобанов А. Работа над современным спектаклем. С. 98–99.
- ²¹ Храмов В. Служенье муз не терпит суеты // *Театральная жизнь*. 1972. №6. С. 14.
- ²² Лобанов А. «Гости». Режиссерский экземпляр драмы Л.Г. Зорина. РГАЛИ. Ф.3006. Оп. 1. Ед.хр. 22.
- ²³ Лобанов А. О режиссуре. Лекции, прочитанные на режиссерском факультете ГИТИСа. Запись Е.С. Златковской. РГАЛИ. Ф. 3006. Оп. 1. Ед.хр. 42. С. 192.
- ²⁴ Табачников Е. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 360.
- ²⁵ Там же. С. 358.
- ²⁶ Блок В. Реальности и загадки подтекста // *Театр*. 1982. №2. С. 102.
- ²⁷ Лобанов А. Мое знакомство с героем // *Театр*. 1948. №5. С. 33.
- ²⁸ Лекарев В. Следуя автору // *Театральная жизнь*. 1968. №1. С. 27.
- ²⁹ Лобанов А. Мысли о режиссуре // Режиссерское искусство сегодня. С. 171–172.
- ³⁰ Храмов В. Служенье муз не терпит суеты // *Театральная жизнь*. 1972. №6. С. 15.
- ³¹ Лобанов А. Работа над современным спектаклем // Работа режиссера над советской пьесой. С. 106.
- ³² Там же. С. 102.
- ³³ Якут В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 296.
- ³⁴ Бачелис Т., Рудницкий К. Жизненная позиция режиссера // *Театр*. 1960. №7. С. 60.

- ³⁵ Якут В. Мой мир – театр. С. 61–62.
- ³⁶ Зорина Г. Лобанов // Вопросы театра. Сб. статей и материалов. М.: ВТО, 1977. С. 258–259.
- ³⁷ Там же. С. 262.
- ³⁸ Из беседы автора с В.А. Андреевым. 30 мая 2003 г.
- ³⁹ Комиссаржевский В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 282.
- ⁴⁰ Якут В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 294–295.
- ⁴¹ Зорин Л. «Гости» // *Театр*. 1954. №2. С. 43.
- ⁴² Лобанов А. Мысли о режиссуре // Режиссерское искусство сегодня. С. 181.
- ⁴³ Храмов В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 368.
- ⁴⁴ Медведев Ю. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 288–289.
- ⁴⁵ Лобанов А. Мысли о режиссуре. С. 179.
- ⁴⁶ Там же. С. 156.
- ⁴⁷ Соловьев И. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 303.
- ⁴⁸ Храмов В. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 367.
- ⁴⁹ Товстоногов Г. Круг мыслей. Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Л.: Искусство, 1972. С. 164.
- ⁵⁰ Зорин Л.Г. Зеленые тетради. С. 359.
- ⁵¹ Товстоногов Г.А. // Лобанов Андрей Михайлович. С. 388.