В ночь с 30 на 31 января скоропостижно скончался главный режиссер Московского драматического театра имени К.С.Станиславского Виталий Ланской.
Интервью, которое Виталий Викторович дал корреспонденту "ЭС" Елене Ковальской и которое опубликовано на этих страницах, – последнее в его жизни. Готовый материал Виталий Викторович прочитал в театре, после репетиции. Уехал домой. Через несколько часов его не стало.

Виталий Ланской: процесса взрывного,

Театр имени К.С.Станиславского родился из Оперно-драматической студии, которая призвана была стать экспериментальной лабораторией по разработке метода Константина Сергеевича. Студия превратилась в театр в 1948 году, когда разгромлена была оперная часть. В 50-е годы его возглавил М.М.Яншин, продолжив дело учителя. А уже с 1963 года, когда главным режиссером стал Б.А.Львов-Анохин, начался "период авангарда". В конце 70-х славу театру принесли постановки Анатолия Васильева. История театра стала писаться по вспышкам-удачам.

Сейчас в репертуаре театра пьесы самые разнообразные, Гоголя и Ануйя, Горького и Пиранделло, Островского и Птушкиной. Режиссеры, которые здесь работают, не могут быть отнесены к какой-нибудь одной школе. Среди них и В.Мирзоев, будораживший в середине 80-х Москву спектаклями любимейшей в ВОТМе мастерской "Домино", и С.Спивак, один из наиболее интересных режиссеров Петербурга.

Имя Петра Мамонова, появившись на афише театра, привлекло сюда из концертных залов его оголтелых поклонников. Смешавшись с театралами, они создали публику, невиданную нигде.

Но основной блок спектаклей театра составляют постановки его главного режиссера. "Таланты и поклонники", "Дачники", "Томас Бекет" Ануйя, "Черный человек" – композиция по стихам С.Есенина, "При чужих свечах" Н.Птушкиной. Вот перечень спектаклей, разных, но отмеченных режиссерским стилем В.Ланского. И он так резко контрастирует со стилями приглашенных режиссеров, что порой кажется: только некая третья сила могла свести их на одной сцене. Но, насколько я знаю, диктат, давление на режиссера, правка чужих спектаклей – вещи, с которыми здесь незнакомы. Так, может быть, "третья сила" – это та самая художественная идея, которая сегодня ведет театр? Если это так, то новое направление должно было бы повлиять и на замыслы самого художественного руководителя.

– Виталий Викторович, над чем вы сейчас работаете?

– Я репетирую "Петра I" Алексея Николаевича Толстого. У него есть три произведения о Петре – роман, киносценарий и пьеса. Ее мы и взяли за основу. До войны она часто шла на периферии, кстати, сейчас ее репетирует Вологодский театр. Пьеса испробованная, обкатанная. Но я сократил ее чуть ли не вдвое, убрал массовые сцены. Вместо 52 персонажей у Толстого, у нас будет около 30. Оставил только сцены по линии Петр – Екатерина – Меншиков, и строители. Идея возникла у меня... из *тоски по Петру*. Он как никто другой в русской истории обладал всеми необходимыми качествами лидера, главы государства. Во-первых, он любил страну, во-вторых, он не воровал у нее, был предан и требователен к друзьям: с одной стороны, дарил им от кафтана до имения, с другой, столько же и спрашивал, столь же строго наказывал.

История его любви к Екатерине – загадка. Удастся ли нам показать ее в спектакле как загадку – сейчас еще не могу поручиться. Но ведь как это интересно: взял обозную девку, узаконил сначала как жену, потом как царицу. И она не была лишней на престоле, силой своей любви он разгладел нечто значительное в ней. Он простил ей измену – известную измену с Монсом. По одной версии, отрубив ему голову, Петр прислал ее Екатерине, по другой – заставил ее присутствовать на казни. Жестокая история. Вместе с тем, умирая, он был с ней. А его странное завещание: "Отдайте все..." – и не успел сказать, кому.

Но я не ставлю историю о царе. Не она нам интересна. Мы назвали спектакль "Жалостливая история о Петре Первом": спектакль нам видится *игрой*. И рассказать мы хотим о том, что, когда человеку присуща игра, – это великолепно, ибо он не теряет детскости, свежести, человечности мировосприятия. Если идти от истории Петра, то, допустим, потешные войска родились из игры в солдатики, а потом навыки управления, форма общения с подчиненными, опыт "игрушечной" тактики и стратегии перенеслись на русскую армию, на флот. А мы на сцене делаем бумажные кораблики и запускаем их. Мы играем в Петра. Играем, поэтому у нас в спектакле будут звучать стихи Пушкина. Перед сценой боярского заговора кто-то из персонажей говорит:

"Москва... Как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!"

Или перед одной из сцен звучит:

"На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася..."

Петр и Меншиков читают стихи, а потом начинают действие. В этом нам видится некоторый элемент сарказма над нашими же чувствами к Петру, над неизбывной тоской по хорошему правителю.

Но сцена разрыва Петра с Алексеем трагична, и нами она решается как трагическая. В нашей стране, и это я хочу сказать в спектакле, балаган и трагедия рядом. И поэтому я не боюсь, и сознательно иду на *эклектизм*. В свое время это понятие было ругательным, в то время как эклектизм, эклектика – всего-навсего "совмещение разных, часто противоположных художественных элементов, взглядов, принципов" (как говорит Энциклопедия). У нас, например, люди петровской эпохи будут одеты в костюмы из джинсы. Так мы хотим. А сценограф спектакля – наш главный художник А.Опарин, нашел очень интересное, мне кажется, решение пространства: нечто недостроенное – то ли корабль, то ли дом. Декорация и скупая, и выразительная. Играть будут, и в таком выборе тоже есть эклектика, наши актеры Б.Невзоров, В.Стеклов и рядом – В.Бочкарев, актер Малого театра, Л.Новак, актриса Нового драматического (персонаж, которого нет у Толстого, у нас будет много новых действующих лиц). "Петр брус тесал и сказал сыну: "Оттеши так же ровно". Тот оттесал, да плохо. А царь взял его, да убил". Вот и в этой птушкинской пьесе одна героиня убивает другую. Почему? Мы тайный термин держали в работе: "Моцарт и Сальери". Молодая героиня, ее играет Н.Павленкова, то, что называется "пэтэушница" – но Моцарт. Вторая – искусствовед, но при этом Сальери.

Теперь Надя специально для нас написала "Пизанскую башню". Нужна была пьеса для Бориса Невзорова. Этот актер может работать бесконечно, и мы с ним уже долго и много работаем. Но он тем не менее невостребован сейчас. Хочется открыть в нем какие-то новые краски. Его партнершей будет Наташа Павленкова. Пьеса пойдет, в отличие от – с ней мы много работали, когда я руководил этим театром.

Но главное для нас в спектакле – его своеобразный эпиграф – пушкинское:

"И паруса надулись, ветра полны,
Громада двинулась и рассекает волны,
Плывет. Куда ж нам плыть?.."

Мы искони хотим хорошего царя, это предками нашими заложено в гены.

В истории же нашей не было царя выше Петра. Но он-то – глубоко несчастный человек. Сейчас вот, 27 января в "МК" напечатана глава из книги о Петре Даниила Гранина. Почитайте, и вам станет понятней, о чем мы ставим спектакль. На глазах десятилетнего Петра стрельцы расчленили его дядю, Ивана Нарышкина. Зверства стрельцов с одной стороны – и жажда мести с другой. Вот атмосфера, в которой формировалась его психика. Послушайте: "Добрая жизнелюбивая натура исказилась, стрелецкий топор расщепил задуманное Творцом чудо". Петр и играл всю жизнь, чтобы не начать уничтожать все вокруг себя. А мы *играем в Петра, чтобы изжить тоску по нему*, по несостоявшемуся и невозможному чуду.

– Одновременно с "Петром I" вы репетируете новую пьесу Н.Птушкиной. Ведь именно вы открыли Птушкину для Москвы, поставив не так давно ее пьесу "При чужих свечах" – и это после того, как ею было написано более 50 пьес. Какие-то из них шли в провинции, но в Москве – ни одной. Что вы нашли для себя в этом драматурге?

– Мы познакомились, когда Надя принесла нам "Овечку". Но мне тогда не захотелось ее поставить. Это не "моя" пьеса. А вот "При чужих свечах" мне понравилась сразу. В ней я нашел то, что мне созвучно и понятно. С молодых лет людям не позволяли слова своего сказать, думать оригинально, их поучали, как следует мыслить – и выросло целое поколение людей, которые или приняли идеологию, или понимали, что ее не перешибить. Как бы то ни было, но они перестали быть искренними. Такова героиня, которую играет Н.Птушкина. Но главное, в пьесе есть иносказание, оно придает объем жизненному конфликту. Нам и в пьесу о Петре показалось важным вставить сказку, ее рассказывает Шут "При чужих свечах", на большой сцене. Здесь нам нужно много "воздуха".

– У вас, видимо, есть дар открывать новые имена в современной драматургии. В свое время вы завоевали Москву, поставив в Новом драматическом "Старый дом" В.Казанцева – это был его дебют на сцене.

– Всегда хочется найти современную пьесу. Первая моя постановка, еще в Казани, была "Вам 22, старики" Э.Радзинского. Помоему, это и у него была первая постановка. Я просто счастлив, что моя судьба в театре началась именно так: режиссер обязан ощущать время, его конфликт, обязан меняться вместе с временем. Нельзя замыкаться в том, чему научился когда-то. Изменяется ритм жизни, ее эстетика, лексика, молодежный сленг – можно, в конце концов, и не пользоваться этим, но слышать это надо.

Современная пьеса... В конце 70-х – начале 80-х молодой театр, которым я руководил, Новый драматический, называли "театром закрытых пьес". Кстати говоря, потом все они пошли. Не разрешили к постановке "Дорогую Елену Сергеевну" Л.Разумовской, которую потом поставила С.Врагова, "Летним вечером" Саши Шагиняна – после я добился разрешения и С.Яшин поставил эту пьесу у нас. Не давали ставить Петрушевскую, хотя в конце концов вышла "Любовь и клетка". Множество зарубежных пьес запретили. Мы жили в условиях соцзаказа и у нас сформировалось особое мышление: как обходить препоны. Сейчас смешно вспоминать: в "Не бросай в огонь, Прометей" М.Карима у нас были стилизованные греческие одежды. Посмотрев спектакль, чиновник Московского Главного управления культуры сказал: "Что это у вас ходят гетеры, или как их там, в таких коротких платьицах? Удлинить." Я объясняю: "Это не платьица, а туники". Ни в какую. Пока не удлинили туники на 20 сантиметров, спектакль не пропустили.

– Туники по ГОСТу? (*Смеемся вместе.*)

– Тогда нам очень помогали редакторы Редакционно-репертуарных коллегий. Если заходила речь о пьесе, которая могла вызвать сомнение у начальства, они говорили: "Это пьеса о добрых людях". – "А, добрые люди! Это хорошо." Сейчас слова "рекомендовано" или "разрешено к постановке" вышли из употребления. А когда в середине 70-х я был приглашен в Вильнюс руководить Русским драматическим театром, и на вопрос: "Кто будет принимать спектакль", услышал "Вы и худсовет", моему восторгу не было предела.

Были первые четыре счастливых года в Кирове. Тогда там был секретарем обкома Б.Ф.Петухов – ему нравилось ломать устои, поддерживать крамолу". Он посмотрел у нас пьесу, которую едва пропустили, – "Традиционный сбор" В.Розова. Расчувствовался, очень понравился ему спектакль. "А ведь такие пьесы, – говорю ему, – и не дают ставить". Он был так возмущен, что с тех пор стал утверждать на Бюро обкома пряморисками все новые пьесы, которые мы хотели ставить. В Министерстве, когда я приезжал утверждать репертуар, на меня смотрели печально, но возразить не смели – обкомы на местах имели баснословную власть.

– Вы руководили не одним театром: Кировский Большой драматический, Вильнюсский русский, Новый драматический, теперь – театр имени Станиславского. Строительство театра – из чего вы исходили всякий раз, какой идеал видели перед собой?

– Театры либо рождаются, либо продолжают свою жизнь. (*Посмеивается.*) Осталась, допустим, вдовой, женщина привлекательная. Если есть к ней симпатия, если складываются добрые отношения, союз, то и детей ее примешь, и своих приведешь. Тут уж приноравливаться друг к другу нужно. Так и в театре.

Кировский период – о нем, должно быть, можно сказать, что мы строили театр. Когда я приехал в город, закончив за год до того Высшие режиссерские курсы в мастерской Н.Охлопкова, труппа была примерно в 40 человек, и 16 из них подали мне заявления об уходе. Из оставшихся было несколько человек, которые рвались работать, было немало актеров поскучневших, и совсем не было молодежи. Пришлось мне кинуться на Биржу, была такая в Москве, знаменитая и неудачная. Пошел я и по институтам "соблазнять" выпускников. К нам приехала целая группа выпускников из ГИТИСа, Щукинского училища. Кстати, в то же время в Кирове появились Леша Бородин, Лена Долгина – стали работать в ТЮЗе.

– Я читала в одной статье, что Киров, хотя и имел два театра, был не очень-то театральным городом, что публика у вас была непростая. Для того, чтобы и ее удержать, и себе не изменить, вы открыли вторую, экспериментальную площадку с зрительным залом на 200 человек – и играли на ней то, что хотелось вам, и так, как считали нужным.

– Город театральным делает сам театр, и человек, который им руководит. Если говорить о временах отдаленных, то Харьков театральным сделал Синельников, Киев – Марджанишвили. Позже были такие фигуры, как Монастырский. Он жизнь свою посвятил Самарскому театру, и, я считаю, это был его грандиозный подвиг.

В Кирове я проработал 8 лет. Говорят, что по параметрам периферии, это очень долго. Первые 4 года работалось легко, вторые 4 – ужасно. Был снят с должности Петухов, и тут началось: "не то ставите, не так ставите". И "Прошлым летом в Чулимске" припомнили, и "Клопа" Маяковского. Спектакль начинался со сцены размораживания. Действие заканчивалось тем, что Присыпкин кричал: "Давай меня обратно! К... матери ваш социализм", и потом шло начало пьесы. Очень смешно было. Но все это подвергалось резкой критике.

В Вильнюсе коллектив театра был крепкий, сложившийся. Там "строить" не приходилось.

Потом я 10 лет руководил Новым драматическим. Принял его из рук педагога Школы-студии МХАТ, В.Монюкова, который открыл его, но проработал всего год. Открывался Новый как театр-студия с определенной идеей: продолжить линию, которую начал "Современник" – линию "человечного театра". В их репертуаре были "Из записок Лопатина" К.Симонова, "Ночь после выпуска" Тендрякова, "Прошлым летом в Чулимске" Вампилова. Когда я поставил с ребятами "Старый дом" В.Казанцева, то, с одной стороны, я точно попал в направление – такой пронзительный драматургический ход был в пьесе, который легко шел к сердцу молодых актеров. Но был и определенный взрыв, так как, при человечном отношении к людям, там был элемент "черной" атмосферы. "Старый дом" – это общество, в котором сама любовь подвергалась остракизму: "Мы строим лучший мир, а они, понимаешь, влюбляются".

Мы хотели держаться взятого направления, но пошли сплошные запрещения – пьес к постановке, готовых спектаклей. Закрыли после 5 аншлагов "Плоды просвещения" – не так, как следует подошли к классике. К тому же, театр жил в непростых "географических" условиях. "Лоси" – не театральный район, зритель всегда специфический. Я скоро понял, что мы не выдержим, если будем настаивать только на своей линии. И тогда у нас появились очень смешные комедии Э.Брагинского: "Игра воображения", "Притворщики". Они пользовались успехом, так как Брагинский очень талантливый комедиограф. В терминологии МХАТа было: "четвертая пьеса сезона". Как правило, это была пьеса, рассчитанная на массового зрителя. Появилась "четвертая пьеса" и у нас.

Перед нами были идеалы – "Современник" и "Таганка", театры, накрепко спаянные идеей – и художественной, и человеческой. У нас же многое не получилось, разные факторы вносили в жизнь театра разброд.

– Когда вы говорите о постановке "Петра I", вы употребляете слово эклектика. Но и сам театр, которым вы руководите сейчас, эклектичен. Об этом говорит не только репертуар, но и имена режиссеров, которые здесь работают, их стиль. Эклектизм в строительстве театра – это ваша сегодняшняя позиция?

– Строительство театра – сложная вещь. Был, допустим, театр Товстоногова, театр Любимова, театр Эфроса. Здесь же всегда была большая сменяемость режиссеров. И мне показалось, что можно завлечь зрителя приемом Третьяковской галереи – в одном зале висит Куинджи, а в другом – Суриков. Или Пушкинского музея: от "архаической улыбки" к Сезану. Актеры в таких условиях меняют "пристройку", это очень важно: эстетика другого режиссера заставляет актера быть более подвижным. Это обдуманная вещь, а не случайная. Поэтому мы пригласили и В.Мирзоева, и С.Спивака. В плане театра постановка В.Скальника. Я видел "Гарпагониаду", которую он поставил на курсе П.Фоменко в ГИТИСе, она мне показалась очень интересной. Нам же он предложил пьесу по японским новеллам.

В.Мирзоева я помню еще по Мастерским, видел тогда его "Фрекен Жюли". Это и тогда был очень резкий режиссер, так что, когда мы приглашали его, мы знали, на что идем. У нас он первым делом поставил "Женитьбу", и мне очень понравился спектакль. В нем есть цельность, мне понятен мир, который Володя создает на сцене. Потом появился в "Зеркальном зале" спектакль по Стриндбергу и "Хлестаков". Кстати говоря, "Хлестаков" выдвинут на соискание Государственной премии.

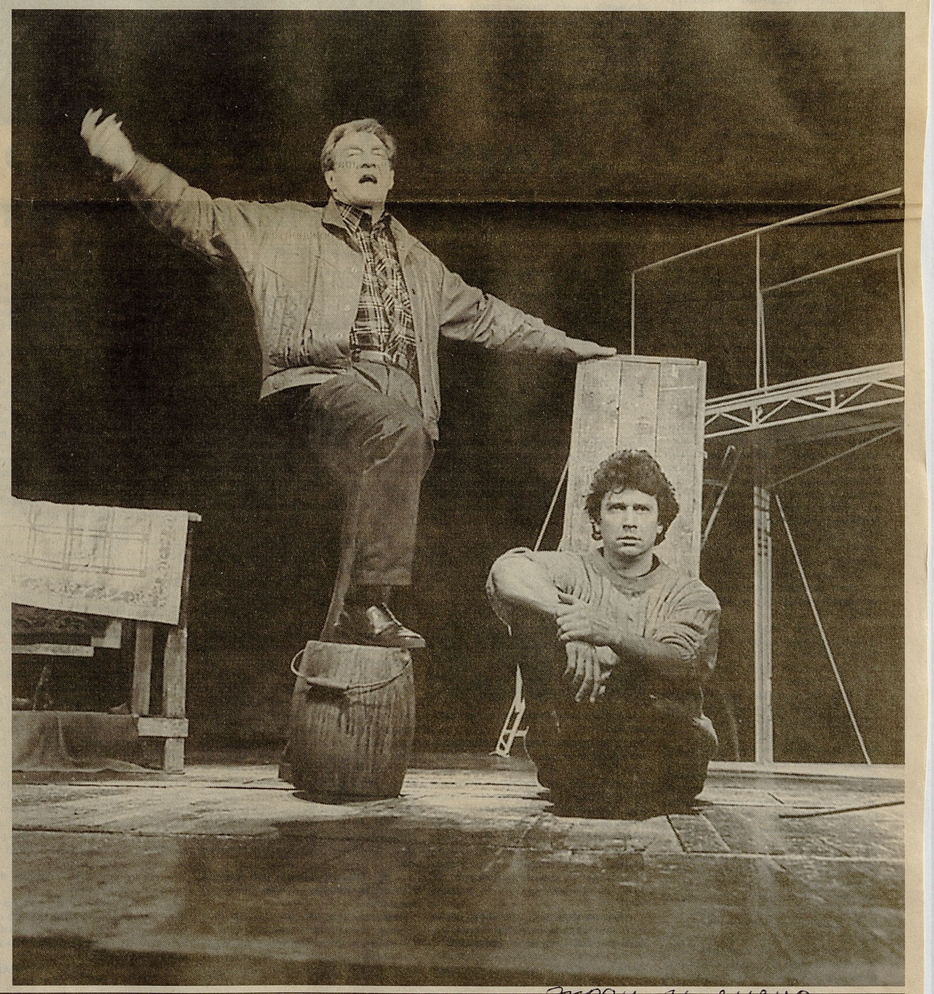
У Спивака я видел в Петербурге "Танго" Мрожека. Это "наш" режиссер. Авангардную пьесу о сумасшедшем мире он решает точными приемами взаимоотношений. Люди говорят бред, но так плачут и переживают, что это увлекает удивительно. Когда мы его пригласили и видели его репетиции, заметили, что нашим актерам с ним удобно работается. Этот театр яншинский – Яншин его начинал, и актеры здесь приверженцы системы Станиславского, а Спивак очень подробно разрабатывает историю персонажей.

Мне хочется уйти от камерности. Поэтому в "Томасе Бекете", в "Дачниках" я "выхожу" в зал, а в "Петре I" вообще поломал в зале ряды. Мне кажется, что четыре последних сезона подготовили труппу к этому.

– Значит, приглашая конкретного режиссера, вы моделируете его воздействие на весь театральный организм; какого же конечного результата вы добиваетесь?

– (*Виталий Викторович улыбается.*) Чтобы зритель был всегда в театре. (*Потом серьезно, распаляясь.*) Мне не нужно конечного результата! Поэтому я говорю об эклектике, а не о синтезе – он приводит к определенному, законченному явлению, в итоге – к покою. Мне же хочется процесса непрекращающегося, взрывного. Это не только мое сегодняшнее настроение. Таков сегодня мир.

Беседовала
Елена КОВАЛЬСКАЯ.



● *В.Ланской на репетиции спектакля "Петр I".*

Фото В.ПОМИГАЛОВА.