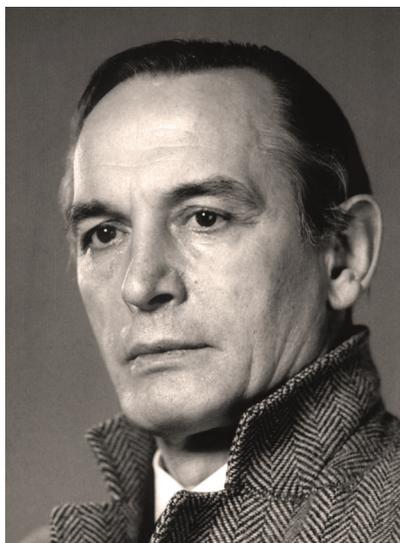


Юлия Ромашина-Дубровицкая

## **Сумевший «выстрадать себя»**

Василий Лановой. Этапные роли

**Из написанного о Василии Лановом в кино и театре в пору собирать тома, многое из сыгранного им задокументировано и проанализировано, только «портрета в рост» пока не возникает.**



Василий Лановой

Не может его заменить и памятник, недавно открытый рядом с Симоновской сценой Театра им. Евг. Вахтангова: на подмостках и в кадре Лановой выглядел иначе – тонкий, аристократичный, манивший душевными тайнами, спрятанными за идеального кроя костюмами, как за маски. Взгляд Ланового, добравшийся до последних рядов партера (о крупных планах в кино и говорить излишне), на эти тайны намекал непритворно: мужественный и нежный, атакующий и смущенный одновременно, пытливый и застенчивый. Оснащенному ремеслом скульптору попасть в «зеркало души» актера, чьи роли ограняют целую эпоху, при всем пиетете к «персонажу» едва ли по силам. По той простой причине, что этот собирательный персонаж неотделим от его автора – воплощавшего пережитое с детских лет и прожитое вместе со страной в своих ролях – что классических, что современных.

Актерский тип Ланового никогда не ставили в ряд тех, кто умел без усилий играть положительных героев. Например, Михаила Ульянова и Кирилла Лаврова в театре или Алексея Баталова в кинематографе. Однако сама «положительность» его, Ланового, человеческого типа, его преображаемая до театрального сверкания и балетной выправки крестьянская порода проявлялись как на дагеротипе памятью поколения. Казалось, что и изображаемых Лановым мерзавцев можно исправить, если наделить знанием жизни, к каковой Лановой прислушивался

чуть ли не с фонендоскопом. Его гражданская активность кого-то раздражала, но по сути выступала частью профессии, которой он владел в совершенстве. Его неповторимый взгляд рождался из нутра персонажа, его абсолютный слух фиксировал все, что в душе персонажа проистекает. «Положительного» героя Лановой не выставлял идеальным, его актерские искания требовали, чтобы тот выглядел правдиво. Потому и возникала тайна – как требование постичь и передать в образе неуловимые перемены «плохого хорошего человека» (или – наоборот) и лепить его по законам жизни. Этот образ никогда не выглядел застывшим, как скульптура, а всегда находился в движении: Лановой не умел самоповторяться.

Время поправляло его персонажей, меняло их, можно сказать – корректировало их биографии, оставляемые за кадром или в кулисах, но его ритм как отражение сердечного пульса Лановому передать казалось важным, существенным. Он делал это столь искусно, что сыгранные им персонажи и сегодня меняются: театральные – в записях рецензентов и на видеоносителях, кинематографические – на оцифрованных пленках. Будто Лановой сознательно играл на будущее, наперед, заглядывая туда, где высокие идеалы добра, справедливости, веры не омрачены ни суетой, ни тщетой битв за место под солнцем, а торжествуют своей самоценностью и неотменяемостью. Театр и кино, по Лановому, продлевали реку жизни до тех берегов, где торжествовало совершенство. К нему он и стремился в профессии, начиная с дебютов в кино и на сцене. Бронзовый памятник об этом не скажет, но – хочется верить – подвигнет к тому, чтобы разговор о Василии Лановом как знаковой фигуре большого художественного мира продолжить и его портрет, насколько возможно, дописать.

Основы вахтанговской школы Василий Лановой усваивал под руководством «первой Турандот» – непосредственной ученицы Евгения Богратионовича Вахтангова Цецилии Львовны Мансуровой. Своего рода девизом для молодого актера, с юности увлеченного русской классической поэзией, служили строки Федора Тютчева:

*«Душа, увы, не выстрадает счастья,  
Но может выстрадать себя...»*

В них очерчен путь творчества мастера, неустанно обогащавшего душу и давшего ей счастливую возможность «выстрадать себя». Уже в небольших учебных опытах – отрывках из пьес и этюдах, что привили



В. Лановой – Жонваль.  
«Шестой этаж»

студенту столь важные вахтанговские понятия, как этика (необходимая для всех участников Первой студии, укреплявшаяся на протяжении десятилетий существования Театра им. Евг. Вахтангова), партнерство, внимание к тому, что предлагает режиссер и что надлежит «примерить» к своей, еще не полностью проявленной индивидуальности.

В первых спектаклях, в которых принимал участие Лановой («Идиот» по роману Ф.М. Достоевского – 1958, «Гамлет» У. Шекспира – 1958, «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана – 1958, «Фома Гордеев» М. Горького – 1959), роли Лановому доставались, в сущности, не особенно значительные, как говорили старые актеры – «без ниточки». Но рядом были прославленные партнеры, еще не ставшие для дебютанта полноправными коллегами, и режиссеры: Александра Ремизова, Рубен Симонов, Борис Захава. Благодаря им уже через несколько лет Лановому довелось сыграть Жонваля в мелодраме Альфреда Жери «Шестой этаж» в постановке Николая Гриценко (сорежиссеры Дина Андреева и Владимир Шлезингер).

Спектакль появился на московской сцене почти одновременно с ленинградским – дебютным для нового главного режиссера Большого драматического театра им. М. Горького Георгия Александровича Товстоногова. Но если в городе на Неве «Шестой этаж» знаменовал возрождение театра, спустя короткое время приобретшего невиданную славу по всей стране, то спектакль вахтанговцев подобным событием не стал, хотя и пользовался успехом. Василия Ланового ввели на

роль через четыре года после премьеры, состоявшейся в 1956 г., и он не повторил рисунок своего предшественника (поначалу Жонваля играл сам постановщик – Николай Гриценко), а создал образ красивого, статного, романтически настроенного «вечного студента» причем с первого же появления на сцене показал почти незаметными штрихами, выдающими поверхностность персонажа, его неустоявшиеся нравственные принципы, его легковесность. К финалу в Жонвале – Лановом постепенно зарождалось и крепло ощущение ответственности за судьбу Эдвиж – девушки, поверившей в его быстро вспыхнувшие и столь же быстро угасшие чувства. Перелом Лановой показывал как озарение, неожиданное для Жонваля, и озарение сильное, сливавшееся с чувством глубокого стыда от презрения окружающих, еще совсем недавно принимавших его в своем кругу. Внезапно Жонваль оказывался один... Лановой переживал чувства героя всем своим существом, в довольно непритязательной мелодраме прочерчивая сложный внутренний путь от поверхностного романтизма до осознания себя человеком, обязанным нести ответственность.

Обещая Эдвиж вернуться, прекрасно понимал, что не сдержит слова, что коммунальный мирок шестого этажа с его обитателями, какими бы разными они ни были, больше не увидит красивого, самоуверенного студента-поэта, пишущего песенки и походя покоряющего женские сердца. Не увидит и он сам. «Я негодяй. Я подлец», – говорил Жонваль Ланового не столько Эдвиж, сколько себе, спускаясь с шестого этажа доходного дома в последний раз уже не тем, каким поднялся на него однажды, а потерянным, познавшим нечто важное для себя. Уходил другой человек – не тот, что ненадолго оказался здесь и чуть не привел жильцов меблированных комнат к подлинной трагедии, но соединил их, разных, воедино. Он вызывал неподдельное сочувствие зрителей.

Спустя пять лет Лановой получает ввод в прославленный спектакль «Иркутская история» по пьесе Алексея Николаевича Арбузова, пользовавшийся неизменным успехом, на роль Виктора (до него эту роль играл Юрий Любимов). И здесь – в новом образе – у актера звучит тема раскаяния, но совершенно иного рода, чем у Жонваля – и по подлинности душевных мук, и по самому восприятию любовной коллизии. В определенном смысле и Виктору – Лановому приходится «выстрадать себя», но процесс этот идет значительно дольше и мучительнее: у Арбузова не мелодрама, как у Жери, и у него в рамках «истории» явно определяется дискурс, проявляющийся на фоне важной для искусства 1950-х гг. произ-



В. Лановой – Виктор Бойцов.  
«Иркутская история»

водственной тематики такую идеологическую категорию, как любовь «воспитательная», возвышающая человека и – соответственно – ведущая к семейному счастью.

Ранее Лановой в «Иркутской истории» сыграл Гостя на свадьбе Сергея и Вали, и его небезучастное существование в роли (практически бессловесной) выделялось поразительной органикой, занимало внимание коллег – так, что спустя короткое время перед молодым актером поставили задачу посерьезнее, поручив играть Виктора. Здесь явно сказались уроки Цецилии Мансуровой: «Играть в толпе для меня было так же интересно, как работать над серьезной ролью. У нас в Студии Вахтангова это было не меньшим творчеством, и к участию в массовых сценах мы относились с таким же благоговением, с такой же огромной любовью, как ко всему, что мы делали в Студии»<sup>1</sup>.

В роли Гостя Лановой запоминался невымышленным, деятельным участием в событии: мимикой, пластикой, живыми реакциями создавал характер персонажа «одного из...», но в то же время чуть стеснявшегося атмосферы непривычного праздника посреди наполненных работой будней; был порой неловок в общении, молчалив, хотя всей душой стремился соответствовать происходящему.

Виктор Лановому виделся представителем того же класса, что и Гость, того же социального слоя и тех же интеллектуальных и нравственных ориентиров. Валю, воспринимаемую поначалу не им одним «Валькой-дешевкой», он не обходил стороной, дабы развлечься, затем

ревновал, а в итоге досадовал, что не ему, а Сергею удалось разглядеть в ней женщину. Тогда в душе его рождалось сочувствие к неожиданно и трагически овдовевшей Вале, больше того – чувство, дарившее надежду, что не все потеряно, что он сумеет после гибели Сергея стать для нее крепкой опорой.

В 1963 г. Рубен Симонов, возглавлявший театр, осуществил возобновление легендарного спектакля вахтанговцев «Принцесса Турандот» по пьесе Карло Гоцци, где доверил Василию Лановому роль принца Калафа. Лановой признавался, что тогда он и родился как актер. В образе Калафа должно было сойтись многое: флюиды «театра представления» и «театра переживания», призванные взаимодействовать, рождая токи «фантастического реализма», особенно в таком драматургическом материале, как фьяба Гоцци; неизбежное в первые годы на театре «столкновение» между теорией и практикой существования, воплощавшее, по Борису Захаве, «сложную природу актерского искусства со всеми ее противоречиями»: «Очень часто бывает, что актер, попав на сцену, отбрасывает в сторону все свои теоретические взгляды и творит не только вне всякого согласия с этими взглядами, а даже вопреки им, однако в полном соответствии с законами, объективно присущими актерскому искусству»<sup>2</sup>.

Но волновало и другое. Во-первых, Рубен Симонов *восстанавливал* прославленный спектакль Евгения Вахтангова в ту пору, когда были еще живы участники и свидетели премьеры и последовавших за ней триумфальных спектаклей с Цецилией Мансуровой – первой принцессой. Лановой позже рассказывал, насколько последовательно режиссер добивался, чтобы в «Турандот» «серьезность через край» незаметно переходила в смешное: «Я уже воочию убедился в этом на первом же спектакле на зрителе. Чем горше текли по моему лицу слезы, чем сильнее были рыдания, тем оживленнее была реакция зала, тем сильнее он взрывался хохотом. Прием, так сказать, от обратного. Вот точный вахтанговский прием в этом спектакле»<sup>3</sup>.

Обучаясь тайнам профессии на курсе Мансуровой, Лановой усваивал ее уроки, как принято говорить, «через одно рукопожатие» от Вахтангова, впитывая пример служения Театру, этические и эстетические принципы, провозглашенные создателем Студии. Но случился и еще один чрезвычайно важный момент в судьбе актера, соединивший уроки и практику в общую историю вахтанговской сцены: «Никогда не забуду участия Цецилии Львовны в “загадках Турандот” на праздни-



В. Лановой – Калаф.  
«Принцесса Турандот»

нии 50-летия нашего театра. До этого я играл с Цецилией Львовной во многих спектаклях, но... Турандот, и я – Калаф?!

И вот необычайно торжественный праздник, и ведущий объявляет, что сейчас на сцене появится первая Турандот... и зал взрывается бурей аплодисментов. Я много слышал, каким был раньше спектакль, как играли актеры, но... представить не мог – мешал “хрестоматийный глянец”.

И всего лишь одну загадку загадала мне на сцене Цецилия Львовна, но я понял все – что это был за спектакль, и как его играли актеры. Дохнуло какой-то ренессансной раскованностью, вечной вольностью, звездными секундами жизни человеческого духа. Это было незабываемо, и я счастлив, что мне довелось увидеть чудо театра<sup>4</sup>.

В «Принцессе Турандот», как видел и ставил пьесу Вахтангов, существовало множество импровизационных моментов, диктуемых текущим временем. Однако за прошедшие десятилетия изменился мир – импровизации должны были стать иными и по форме, и по самому своему эстетическому содержанию. Важным казалось – не уйти от сути в область анекдотическую, и при всем «хулиганстве», позволяемом признанными мастерами и молодыми актерами, при всех бросках в современность – не выйти за пределы вкуса. Хотя невероятное оживление публики, реагирующей на шутки, побуждало к тому.

Наконец, едва ли не самое главное: необходимо было не просто знать, а пропустить через себя слова Вахтангова: «...задача актера состоит в том, чтобы извлечь отпечатки требуемых чувств из различных



В. Лановой – Маяковский.  
«Большой Кирилл»

уголков собственной души и уложить их в ряд, требуемый логикой создаваемого образа»<sup>5</sup>.

Уложенные в ряд требуемые чувства стали основой творческого метода Василия Ланового и привели его в «соседний» с драматургией мир – мир большой прозы и великой поэзии, расширявший представления о вахтанговской школе сценического мастерства. Чтецкие программы Ланового всегда обретали очертания полновесных и драматургически продуманных моноспектаклей.

В 1966 г. Рубен Симонов поставил спектакль «Конармия» по рассказам Исаака Бабеля и стихам Владимира Маяковского. Лановой читал стихи поэта, выстраивая свою роль на особом интонационном рисунке текста. Так учила Мансурова: «Интонации, как и жест, должны прежде всего характеризовать образ и исходить из стиля пьесы и всего спектакля... Интонации призваны выразить подтекст, и в каждой роли я проделываю большую работу по интонационному вскрытию подтекста... Делается это так: берется фраза и отыскивается ее подтекст, который также выражается какой-то фразой. Затем фраза текста произносится с интонацией, которую требует фраза подтекста. Получается очень интересный мелодический рисунок роли»<sup>6</sup>.

Урок Мансуровой Лановой едва ли не впервые применил в «Конармии», читая фрагменты поэмы «Хорошо!», связывая воедино полярные

стороны эпохи: трагические, гротесковые, сатирические, комические, наполненные лирико-драматическим пафосом. Щедра использованная актером интонационная окраска, неизменно определенная, отчетливо выраженная, отменяла необходимость нагружать образ дополнительно – гримом или истолковывающими жестами (они у Ланового получались скупыми, но выразительными). Поэт воспринимался в подобной трактовке одновременно представителем давних времен, которым был свидетелем, и нашим современником, заглянувшим в глубины истории и рассмотревшим там, как все происходило на самом деле. Роль Маяковского, скреплявшая действие, раскрывала в полной мере избранный режиссером жанр «революционной трагедии», увиденной через призму новой эпохи. Особенность инсценировки заключалась в том, что эпизоды бабелевской прозы отсекались один от другого строками поэмы «Хорошо!», не иллюстрировавшими происходящее, а дававшими ритм и ощущение течения времени. Прием позволял, с одной стороны, показать стремительную смену событий, с другой – посмотреть на трагедию взглядом из будущего, ставшего нашим настоящим. Тщательная интонационная разработка поэзо-роли, умелое, не наигранное сочетание текста и подтекста на протяжении всего творческого пути отличали Василия Ланового.

Стоит выделить образы, ставшие подлинными вехами на пути актера в 1960-х – 1980-х гг. В пьесе Максима Горького «Дети солнца» (1968) – Павел Протасов, чье романтизированное трудолюбие и неустанные опыты были привлекательны как для автора в бурный период начала XX в., так для режиссера и зрителей, перешагнувших середину столетия. Лановой точно прочерчивал путь героя во времени: «планета с неопределенной орбитой» уже осознала необходимость первых шагов к «гармонии системы». Актер не просто заставлял задуматься об индивидуализме, сознательно или нет прикрывая поиски идеалиста словами о грядущем счастье, а призывал идти к «гармонии системы» – не политической, не социальной, а *нравственной*.

Троцкий в пьесе Михаила Шатрова «Брестский мир» (1987) на репетициях виделся фигурой в значительной степени гротесковой и не совпадавшей с героико-романтической фактурой Ланового, но он, стройный и красивый, не просто убеждал, а откровенно рисовался рассуждениями своего персонажа, мелодикой и тщательной артикуляцией речи. «Ниточка» роли протягивалась Лановым как упорное стремление к долгожданной власти.



В. Лановой – Павел Протасов.  
«Дети солнца»

Октавий Цезарь в поставленной Евгением Симоновым трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» (1971) у Ланового получался своеобразной вариацией обозначенной в роли Троцкого темы. Романтический ореол персонажа рассыпался под давлением собственной власти, основанной на жестокости. «Обаяние зла» могло выглядеть искушающим, но органичное соединение оттенков характера подкрепляло точную мысль Григория Козинцева (режиссера, ставившего в театре и кино шекспировские трагедии), высказанную в связи с «Гамлетом», что перед нами оказывалось «не зеркало, а скорее миноискатель: старые, еще не обезвреженные снаряды, таящиеся в плоти каждого века, обнаруживают свое присутствие»<sup>7</sup>.

Особая страница в летописи творчества Василия Ланового – современная драматургия. Ко времени появления на сценах тогда актуальных, а ныне почти забытых пьес Лановой уже полностью сформировался как личность с определенными гражданскими убеждениями и – как многие его современники – с верой в приближающиеся изменения в жизни общества. В пьесе Азата Абдуллина «Тринадцатый председатель» (1979, режиссеры Олег Форостенко и Вячеслав Шалевич) он играет роль председателя колхоза «Красный луч» Сагадеева. Минимальная по количеству текста статичная роль строится актером на мимике и внутренней пластике: требуемые чувства – найдены и уложены в ряд. Одна из принципиально важных для Ланового тем, какую он убежденно и уверенно проводит в различных спектаклях по советским пьесам,

в том числе и «датским», и конъюнктурным: выбор между нравственным и общественным долгом.

В конце 70-х гг. прошлого века тема выглядела достаточно актуальной и, разумеется, вряд ли кому-то придет в голову сравнивать ее с тематикой классиков мировой и отечественной драматургии. Но упустить из виду, насколько важным было в тот период для театров и актеров поднимать ее, было бы несправедливо. В немногословной роли актер создал по сути реплику к другой – кинематографической, и сыгранной Михаилом Ульяновым в знаменитой ленте Алексея Салтыкова по сценарию Юрия Нагибина «Председатель». Прямые аналогии, конечно, искать напрасно, к тому же Лановой к ним не стремился. Бессловесная роль в основном состояла из оценок – реакций на то, что и как говорят о нем, председателе, в ходе судебного заседания. Другое время (в фильме с Ульяновым – послевоенная деревня, куда его герой – фронтовик Егор Трубников приезжает, чтобы поднять колхоз), другие обстоятельства, хотя и не исчезнувшие проблемы. И все-таки – реплика. При всей разности фактур Ульянов первым, а Лановой – через время – играли общее, похожее – ответственность за принятое на себя дело. Не абстрактную, не производственную, а самую что ни на есть человеческую, мужскую, гражданскую. И объединяла их – разных и одновременно похожих – искренняя боль за настоящее, за совершаемое и создаваемое, за будущее, которое никто не сделает, кроме тебя самого.

В пьесе Александра Мишарина «Равняется четырем Франциям», поставленной Евгением Симоновым в 1982 г., Василий Лановой сыграл роль первого секретаря крайкома партии Шахматова. Пьеса оказалась чрезвычайно востребованной театрами, первым ее взял в репертуар Московский драматический театр на Малой Бронной, где ту же роль, что Лановой, исполнял Леонид Броневой.

По авторским ремаркам в пьесе Шахматов, сыгранный Лановым, обладает огромной силой внушения (не только в словах, но и во взглядах его было нечто гипнотическое), однако актер наделял героя и другими чертами: обаянием, сдержанностью, яркими порывами темперамента – так что зрительный зал невольно подпадал под этот «гипноз», безраздельно доверяя персонажу.

В этом спектакле ярко проявился «человеческий фактор», напрямую совпадавший с личностью актера. Казалось бы, вечный студент Жонваль, ногайский принц Калаф, римский триумвир Октавий – и вдруг первый секретарь крайкома! Роль на преодоление? Отнюдь.



В. Лановой – Шахматов, М. Ульянов – Серебренников.  
«Равняется четырем Франциям»

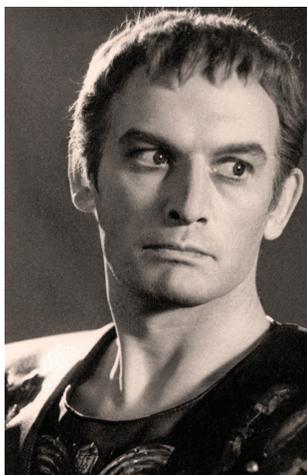
Скорее преодолевать, сопротивляться приходилось Леониду Броневому, чьей работе в театре давно мешала «маска» Генриха Мюллера из сериала Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны», и режиссер Александр Дунаев, ставивший пьесу Мишарина на Малой Бронной, со всей очевидностью брал это в художественный расчет, дабы раскрыть широкие возможности Броневого как театрального актера и тем самым изменить к нему отношение со стороны зрительской аудитории. За плечами же Ланового оставались не только герои-любовники, сыгранные на сцене и в кино (Вронский в ленте Александра Зархи «Анна Каренина» или Анатолий Курагин в «Войне и мире» Сергея Бондарчука, принц Калаф, Лантье в «Западне» по Э. Золя или Роланд в «Девушке-гусаре» А.Ф. Кони), но и герои-романтики, герои-борцы – например, Павел Корчагин в одноименной картине Александра Алова и Владимира Наумова, или тот же Маяковский в вахтанговском спектакле «Конармия». Кроме того, было много и персонажей-современников в фильмах «Коллеги», «Иду на грозу», «Анна и Командор», «Встреча на далеком меридиане», «Странная женщина», «Огарева, 6», «Петровка, 38», «Картина» и целом ряде других, благодаря чему актер обрел широкую популярность у зрителей.

Лановой всегда, до последних дней ощущал себя частью страны под названием СССР, где родился, ребенком пережил оккупацию, где,

разделяя победы и переживая трудности, отстаивал усвоенные с младых ногтей идеалы добра и справедливости. Слова Михаила Ивановича Шахматова, адресованные секретарю крайкома Серебренникову (его играл Михаил Ульянов): «Во что поверите вы, поверят и люди. А жизнь поставит на вашей характеристике печать. Не я, Серебренников. Даже не ваши дети. Только жизнь!», – Лановой произносил, по-вахтанговски остраниаясь от роли, произносил от себя – актера и гражданина. Но ни на йоту не впадал в пафос, убеждая в своей правоте.

Однако за Лановым, как и за многими актерами, создававшими запоминающиеся (на современном языке – культовые) образы в кино, закреплялись маски красивых, уверенных в себе героев «без страха и упрека», чему в значительной степени содействовали не только персонажи фильмов «Огарева, 6» и «Петровка, 38», но в первую очередь Иван Варавва из фильма «Офицеры» (1971), шлейфом тянулся стереотип восприятия. И ему, как другим, приходилось доказывать, что его возможности как актера много шире установленных молвой. Так, значительной работой стала роль духовника Зильбербранта в спектакле по пьесе хорватского драматурга Мирослава Крлежи «Господа Глембаи» (1980).

На фоне блистательного актерского состава спектакля (Алексей Абрикосов, Юрий Яковлев, Владимир Осенев, Евгений Карельских, Людмила Максакова и другие) Лановой создал едва ли не самый сложный образ, чем-то близкий мольеровскому Тартюфу. Югославский режиссер Мирослав Белович, ставивший спектакль, давал актерам возможность проявить скрытое в себе, и Лановой укрупнил образ Зильбербранта выразительными пластическими приемами: постоянно движущимися, потираемыми руками, мимикой, когда, находясь вполборота к членам семьи, он ловил не только слова, но и интонации произносимых ими фраз, выразительными «огненными» взглядами на баронессу Глембаи, умением чутко уловить момент, когда настала пора ему – духовнику семьи – произнести напыщенные филиппики для пущего убеждения... Зильбербрانت Ланового как будто незаметен, часто обращен спиной к окружению и зрительному залу, но невероятной выразительностью обладает его спина – то напряженная, то слегка расслабляющаяся: он все слышит и молча реагирует, соглашаясь или нет, на происходящее. Фальшь пронизывает самое его существование в этом доме, в этой семье, но о том, кто он есть на самом деле, никто не догадывается. Тем острее потрясает сцена с художником Леоном, разоблачающим «святошу».



В. Лановой – Октавий Цезарь.  
«Антоний и Клеопатра»

1990-е оказались для Василия Ланового не слишком щедрыми на новые роли: «Милый лжец» Джерома Килти (1994), «Лев зимой» Джеймса Голдмена (1997) и «Посвящение Еве» Эрика-Эмманюэля Шмитта (1999). Три ни в чем, казалось бы, несхожих, но одинаково крупных персонажа – английский драматург Бернард Шоу, король Генрих II и вымышленный персонаж, наш современник писатель Абель Знорко.

Режиссер Адольф Шапиро ставил «Милого лжеца» в пространстве, ранее использованном Петром Фоменко в программном для Театра им. Евг. Вахтангова спектакле «Без вины виноватые» по пьесе Александра Островского – в зрительском буфете: искал атмосферу интимности, присущую изначально эпистолярному жанру. Спектакль получился озорным, стильным, в духе вахтанговской методики, объединяющей на подмостках «искусство представления» и «искусство переживания». Мэтры вахтанговской сцены Юлия Борисова и Василий Лановой, избегая «бенефисности», демонстрировали подлинную школу мастерства – искусство «крупного плана». В существовании Ланового искусно сочетались ирония, лиризм, порой приправленный пафосом, который он мастерски «снял» уже через несколько секунд. Актеру удавалось в интонациях, паузах сохранять довольно трудное на сцене – иллюзию переписки, с помощью остранения и той внутренней свободы, которую диктует письменный жанр. Можно предположить, что это мастерство он отточил в концертных исполнениях стихов и прозы.



В. Лановой – Фабиано Фабиани.  
«Мария Тюдор»

В «Льве зимой», поставленном Евгением Марчелли, сыгранный Лановым Генрих предстал опытным и блистательным игроком, мгновенно сознававшим, когда необходимо притворяться, когда – оставаться собой, не пряча истинных желаний. Меняющегося с возрастом, но все еще полного сил и энергии актера занимала многогранность внутреннего мира человека, предпочитающего всему, чем полон мир, власть, и попавшего в оборот семейных конфликтов и интриг. Он неуловимо, но кардинально преображался в сценах общения с Элинор Аквитанской, с юной воспитанницей-возлюбленной, с сыновьями – каждый раз перед зрителем предстал словно другой человек: другой взгляд, другие интонации, другое внутреннее состояние. Василию Лановому удавалось увлечь зрителя неослабным напряжением персонажа, находящегося в тисках власти, долга, чувства и необходимости принять единственно верное решение.

В «Загадочных вариациях» Шмитта, получивших у режиссера Сергея Яшина афишное название «Посвящение Еве», Лановой, игравший писателя, лауреата Нобелевской премии, живущего отшельником на мифическом острове, в определенной степени продолжал тему выбора, начатую ролью в пьесе Голдмена, но переводил ее в метафорический план. Пятнадцать лет назад Абель Знорко принял решение расстаться с женщиной, которую любил. Испугался, возможно, не столько того, что чувство глубоко захватит, сколько мешающей творчеству привязанности к кому бы то ни было. Страсть, тем не менее, никуда не исчезла, хотя и

претворилась в новом романе – романе в письмах. Неожиданная встреча с тем, кто провел с возлюбленной писателя последние дни и после ее ухода из жизни от ее имени вел с ним переписку, у Ланового выходила моментом истины, самопризнанием и раскаянием, благодаря чему роль естественным образом встраивалась в некогда начатый тематический ряд («Душа, увы, не выстрадает счастья...»).

Сдержанность, привычка к изолированному существованию, даже одежды Дон Жуана словно диктовали Лановому особую ритмику диалога и целую симфонию интонаций Абеля Знорко: от внезапного появления незнакомого собеседника и желания любыми способами избавиться от его навязчивого присутствия до смутного ощущения какого-то давнего знакомства и даже родства; через ошеломление от признания Ларсена, что он муж той самой Евы, Музы, Героини романа – до мучительного осознания ее смерти. Мысль, трезвая и расчетливая, постепенно давала трещину – ее словно изнутри подтачивало чувство. Чувство реальности происходящего, чувство того, что вместе со смертью героини утратил смысл и роман. Это и диктовало особую симфонию интонаций, которая делала образ Абеля Знорко внятными, вызывая сопереживание зрителя к человеку, который, сам того и не сознавая, считал, что ведом по жизни мыслью, а вели его мечты... На глазах рождалось смешанное и не совсем внятное для героя Ланового чувство некоей высокой, романтической связанности трех судеб воедино.

В начале нового века Лановой играет больше, но ведущую тему творчества наиболее ярко проявляет в ключевой для себя роли – в диптихе режиссера Римаса Туминаса «Последние луны», составленного из одноименной пьесы итальянца Фурио Бордона и «Тихой ночи» немецкого драматурга Гаральда Мюллера: двух, сюжетно не связанных между собой, но близких по тональности историй постаревших родителей, отца и матери, оказавшихся ненужными своим детям. В первом акте царит Василий Лановой, во втором – Ирина Купченко.

Собираясь в дом престарелых, куда отправляет его сын, герой Ланового подавлен, но не сломлен – элегантен, строен, трость ему вовсе не нужна для поддержки и воспринимается разве что возрастным аксессуаром. То же – с небрежно оставленными на столике очками. Давно умершая жена приходит к нему призраком, чтобы в последние часы перед отъездом в приют он отказался от решения сына, разубедил себя, что решение это принято им самим. Персонаж Ланового общается с той, кого видит в воображении, так, как общался всегда: легко и с юмором, будто их



В. Лановой – Абель Знорко.  
«Посвящение Еве»

не развела смерть. «Будущее в прошлом», – поймет он в какой-то момент, и все его существование – окажется, по Лановому, – и было после ухода жены, и есть теперь – добровольное подчинение этой формуле.

Критик Инна Вишневская писала о «Последних лунах»: «Несомненно, вахтанговские корни есть в литовских режиссерских биографиях – дерзкая смесь трагического и комического, едкая грусть даже в самой комедии дель арте, самозабвенная влюбленность в драгоценную форму, стремление заменить слово – цветом, светом, изощренностью причудливых мизансцен, вязкий психологизм, как пряная приправа к легкой фантастике. Спектакль об одиночестве, но не о том, где смерть оборвала все связи. Пока все еще живы, но давно не слышат друг друга... И когда сын отдает отца <...>, он отдает туда и себя, они оба заперты отныне в одиночестве, каждый приговорил себя к разлуке... Роль старика, уходящего из семьи, в своей романтической манере сыграл В. Лановой. Он и всегда играл романтиков революции, сегодня в его палитре романтика конца старой цивилизации...»<sup>8</sup>.

Спектакль «Пристань» вышел в Театре им. Евг. Вахтангова не просто юбилейным празднованием 90-летия, а событием, во многом определившим подлинное отношение театрального сообщества и широкого круга зрителей к великой истории труппы, потому что мастерское сплетение Римасом Туминасом воедино фрагментов разных пьес,



В. Лановой в спектакле «Пристань»

разных авторов, разных стран и времен воспринималось не обычным юбилейным торжеством, а манифестом Театра-Дома, где отражается жизнь и творчество поколений.

Сцены из «Темных аллей» Ивана Бунина и «Жизни Галилея» Бертольта Брехта, «Цены» Артура Миллера и «Визита старой дамы» Фридриха Дюрренматта, «Филумены Мартурано» Эдуардо Де Филиппо и «Благосклонного участия» Ивана Бунина, «Игрока» Федора Достоевского и «Ричарда III» Уильяма Шекспира связывает в целое поэзия: стихи Александра Пушкина, которыми Василий Лановой одновременно разъединяет и объединяет миры авторов, актеров – судеб. Роль Ланового, как видится, превосходит задачу Чтеца или Лица от театра, это роль своеобразного Хранителя времени, Самодержца стиля, Пиита школы и Театра. Простыми словами – Домового, берегающего связи вахтанговской семьи. «Мощно и трагично звучащий Пушкин в исполнении Василия Ланового оказывается необходимым сквозным сюжетом спектакля, – читаем отзыв Евгении Тропп. – Поэтическое слово, высоко парящее над бытовым и жизнеподобным театром, утверждает право романтического театра на любовь зрителей»<sup>9</sup>.

Пушкинские строки, произносимые Лановым – выдающимся мастером художественного слова, вызывали в зрителях неповторимое

чувство проживания каждой строки «здесь и сейчас», словно рождались самим актером. Но и завораживающая «звукопись» их создателя воспринималась по-новому: словно впервые открытая подлинная классика и впервые прочувствованная красота языка, названного Иваном Тургеневым «великим и могучим».

Василий Лановой принадлежал к поколению больших мастеров, что умели заново раскрыть первозданность каждого слова и в красоте звучания, и в том значении, какое придавалось веками смыслу того, что коротко именуется «речью». В актерской речи Ланового – прорастающие из одного корня театральное мастерство и художественное слово.

Что и есть – отличие вахтанговской школы, столь полно и глубоко присущей тому, чья душа «может выстрадать себя» и соединить разные времена, разные судьбы, разные чувства.

- <sup>1</sup> «Первая Турандот». Книга о жизни и творчестве народной артистки СССР Цецилии Львовны Мансуровой. М.: ВТО, 1986. С. 28.
- <sup>2</sup> *Захава Б.Е.* Мастерство актера и режиссера. Издание второе, исправленное и дополненное. М.: Искусство, 1969. С. 34–35.
- <sup>3</sup> *Лановой Василий.* Счастливые встречи. М.: Молодая гвардия, 1983. С. 110–111.
- <sup>4</sup> «Первая Турандот». С. 306.
- <sup>5</sup> Цит. по: *Захава Б.Е.* Из моих записей бесед Е.Б. Вахтангова с учениками // Мастерство актера и режиссера. С. 45.
- <sup>6</sup> «Первая Турандот». С. 44.
- <sup>7</sup> *Козинцев Григорий.* Наш современник Вильям Шекспир. Л.–М.: Искусство, 1966. С. 266.
- <sup>8</sup> *Вишневская И.* Повесть о непогашенной луне // *Планета красота.* 2009, 5 января.
- <sup>9</sup> *Тропп Евгения.* И корабль плывет. Юбилей театра им. Евгения Вахтангова // Петербургский театральный журнал. 2011, 15 ноября.