

**Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный
театральный институт»**

А. С. Кузин

Театральная школа: современные смыслы

Учебное пособие

Ярославль
2017

УДК 7.067:316.37 ; 792.05

ББК 85.33

К 89

*Печатается по решению Ученого
совета ЯГТИ*

Рецензенты:

народный артист Российской Федерации *В. А. Вержбицкий*;
доктор философских наук, профессор *Е. Н. Шапинская*

К 89 Кузин А. С.

Театральная школа: современные смыслы : учебное пособие. –
Ярославль : Ярославский государственный театральный институт,
2017. – Издание 2-е, исправленное и дополненное. – 283 с.

ISBN 978-5-906573-10-0

Современные смыслы театральной профессиональной школы автор учебного пособия раскрывает в ходе анализа собственного многолетнего опыта «выращивания» будущих творцов, с опорой на мощный отечественной режиссерско-педагогический контекст. Оригинальность авторской идеи заключается в том, что эти *смыслы школы* А. С. Кузин видит не только собственно в скрупулезно воссозданном процессе аудиторного обучения, но и в работе над дипломными спектаклями, а также распространяет представление о *смыслах* на собственных учителей – режиссеров, актеров; на спектакли, поставленные в русле *школы* за пределами вуза; на коллег, в том числе художников. Так формируется комплексное, синтетическое представление об актерской школе как о целостной сфере театральной жизни.

Предназначено для преподавателей, студентов, аспирантов и стажеров театральных учебных заведений, учебных заведений искусства и культуры, а также для исследователей проблем актерского мастерства и современного педагогического процесса.

УДК 7.067:316.37 ; 792.05

ББК 85.33

ISBN 978-5-906573-10-0

© Ярославский государственный
театральный институт, 2017

© А. С. Кузин, 2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	5
Часть 1. От школы-обучения к школе-творчеству	9
1.1. Наша театральная школа	9
1.2. Учебная деятельность как средство социально- нравственного воспитания студентов-актеров	17
1.3. Учителя (режиссер, актер)	21
О. Чернова	22
В. Солопов	25
1.4. Коллеги / соратники (художники – участники работы школы)	28
А. Сиротин	28
Ю. Гальперин	44
К. Данилов	47
Часть 2. Урок – основа театральной школы	55
2.1. Открытие урока	55
2.2. Туалет актера	56
2.3. Психофизический тренинг	66
2.4. Домашнее задание (упражнения, этюды)	71
2.5. «Сюрпризы»	82
2.6. Итог урока	86
2.7. ПФД	90
Часть 3. На «выходе» из театральной школы	100
3.1. «Последние»	100
В. Стужев	113
3.2. «Дульсинья Тобосская»	115
Ася	117
3.3. «Дембельский поезд»	119
Андрей Слепухин (Тихон)	126
Дмитрий Слинкин (Евгений Селезнев)	127
3.4. «Сильва»	130
Юрий Круглов	133
Мария Селезнева	135

Сергей Азеев _____	135
Иван Коряковский _____	136
Анастасия Казакова _____	136
Анна Кочеткова _____	136
Борис Чистяков _____	137
3.5. «Датская история» _____	138
3.6. Эстетическое воспитание профессионального актера: необходимость или утопия? _____	154
3.7. Мы позволяем им быть рядом... _____	163
3.8. Можно ли воспитать театрального педагога? _____	172
<i>Часть 4. Театральная школа и ее контекст _____</i>	185
4.1. Театр в современной городской среде _____	185
4.2. Российский режиссер в современном театре: педагогический модус работы _____	189
4.3. Театральное творчество без политики (из Ярославля в Пекин) _____	211
4.4. Речь сценическая, русская, осмысленная, выразительная (режиссерский взгляд на проблему) _____	226
4.5. Спектакли как компонента театральной школы _____	246
«Ромео и Джульетта» (Ярославский ТЮЗ+ЯГТИ) _____	246
«Бешеные деньги» (ТЮЗ им. А. А. Брянцева, Санкт-Петербург) _____	250
«Ревизор» (Сеул, Южная Корея) _____	255
<i>Список литературы _____</i>	260
<i>Приложения _____</i>	260
Биографическая справка об А. С. Кузине _____	267
Список творческих работ (спектаклей) режиссера А. С. Кузина _____	274
Список публикаций А. С. Кузина _____	280

ВВЕДЕНИЕ

Как только не эксплуатируется и не используется понятие «школа» при обсуждении проблем современного искусства и подготовки новых кадров в его сфере. Ему придаются разные смыслы: не только прикладные либо нравственно-философские, но и детерминированные пониманием, присущим разным поколениям, принадлежностью людей к разным сферам социальной практики, науки, искусства.

Современные ученые справедливо отводят понятию школы в искусстве место одного из ключевых и при этом многозначных: «Школа – это категория времени. И категория пространства. Школа – это долго. Сначала она складывается из деталей, крупниц, нюансов, привычек, традиций, запретов... Школа – это далеко» [89, с. 142–143].

Однако категория «школа» все же является прерогативой тех, кто обсуждает проблему более или менее серьезной профессиональной деятельности. Рядом или вместо этой категории то и дело возникает другое понятие, которое нещадно эксплуатируется в силу своего рода моды на легкое и быстрое приобретение неких полезных, ведущих к успеху умений. Это понятие – «тренинг». Везде, вплоть до листовок на стеклах общественного транспорта или флаеров, раздаваемых волонтерами на городских перекрестках, фигурирует это волшебное и многообещающее слово: тренинги для детей, желающих участвовать в фотосессиях, психологические тренинги, коммуникативные тренинги, тренинги фитодизайнеров и визажистов. На подобном фоне в массовом сознании складывается и закрепляется представление о тренинге как панацее; уходит понимание того, что это – и много (формирование умения, приемов деятельности в определенной сфере), и мало (ибо это лишь технология, будь то походка, вырабатываемая для работы на подиуме, или беглость речи, необходимая телеведущему); исчезает представление о тренинге как «кусочке» профессии, как шаге к обретению мастерства.

В современной художественной и неразрывно связанной с нею образовательной практике понятие «школа» нуждается не столько в очищении от неточных толкований, сколько в новом

наполнении содержанием; нуждается в том, чтобы, с одной стороны, актуализировать блестящие и не устаревшие за десятки лет идеи и принципы наших великих предшественников, с другой же – достроить ту систему подготовки, в частности, актеров, которая меняется в силу изменений самой жизни и художественных способов ее отражения, что является естественным процессом более чем через 100 лет после оформления этой системы, через 150 с лишним лет после рождения одного из великих основоположников театральных новаций – К. С. Станиславского.

Подходит ко мне педагог и жалуется, что мои студенты не ходят на его занятия. Меня это всегда ставит в тупик. Приходится извиняться за студентов, что-то лепетать – вообще глупая ситуация.

Как же заставить студента ходить на те или иные занятия? Может быть, это вопрос не дисциплины и не страха быть отчисленными, тем более у сегодняшних студентов его нет? Может быть, вопрос в «интересности» занятий, в подходе педагога, и стоит подумать, как сделать свой предмет необходимым?

Какой студент приходит сегодня учиться профессии актера?

Педагоги, мастера курсов, исследователи учебного процесса в театральном вузе, сравнивая результаты наборов и выпусков, а также наборов разных лет и даже десятилетий, приходят к неутешительным выводам.

Поколение современных студентов более невротизированно, у них больше внутренних конфликтов, их мучает непонимание со стороны родителей и вообще старших, они чаще конфликтуют в школе и семье. Когда заходит разговор о школьной жизни, часто приходится слышать: это – ужас; почти все вспоминают общеобразовательную школу с содроганием. Большинство из них выросло в неполных семьях. У многих нет друзей, есть знакомые. Главным в жизни становится компьютер, общение в Сети (если это можно назвать общением). Они не смотрят в глаза при разговоре. Они раздражаются при одной мысли о том, что надо читать книги или любые «бумажные носители».

Результат – неразвитое воображение, неумение концентрировать внимание надолго («короткое внимание»), особенно быстро

переключать его с одного объекта на другой. Комплексы, комплексы, комплексы...

Понимание важности этого обстоятельства должно было бы скорректировать нынешнюю программу обучения по актерскому мастерству. Необходимо в большей степени уделять педагогическое внимание воображению, восприятию, чувству ритма... Важны все элементы профессиональных умений, но, на мой взгляд, требуется поправка на обстоятельства сегодняшнего дня.

Развивая творческий потенциал человека, его природные способности, как говорил А. А. Ухтомский, «взрыхляя почву», мы пытаемся пробиться к управлению процессами возбуждения и торможения, то есть, механизмами самоуправления, саморазвития и даже самовоспитания будущего профессионала и творца.

Для педагога, имеющего опыт, измеряемый несколькими десятилетиями и уже предъявившему профессиональному сообществу десятки выученных, успешных, развивающихся актерских учеников, такие размышления естественны и практически безопасны. Искать новое в уже обретенном – нормально (в порядке справки: автор этих строк имеет ряд международных и российских театральных премий, в частности, им. Станиславского, им. Царева, – именно за педагогическую работу). Иное дело, что для неокрепших педагогических «мышц» это – крамольно. Не хотелось бы, чтобы начинающие педагоги начали размахивать красной тряпкой подобных размышлений, пытаясь разрушить основы театральной школы.

Я полагаю, что современная театральная школа имеет два вектора (аспекта, алгоритма) формирования:

- *школа-традиция*, сложившая в ходе деятельности целого поколения (группы людей) либо даже нескольких поколений; в этом случае велика вероятность мифологизации как личности основоположника, так и той системы деятельности, на которой основывается содержание данной традиции;

- *школа-личность*, создающая или наследующая определенный комплекс действий и обогащающая этот комплекс собственными обретениями, открытиями, наконец, темпераментом и жизненным опытом.

Та *школа*, которая дает успешные результаты, соизмеримые с исторически сложившейся в России художественной практикой и нравственными основами работы, подразумевает, прежде всего, личность художника-педагога. И вокруг этой личности собирается (или набирается) компания учеников (или студентов, если это вуз). В такой *мастерской* на основе собственного опыта начинается обучение – каждый рас сначала. Как в первый раз.

Теперь, по прошествии времени, могу сказать, что я как режиссер научился работать только потому, что ежедневно встречался и со студентами. Каждый день, вновь и вновь.

Я прошел программу обучения не с одним курсом, каждый раз вместе с ними начиная сначала. Как в школе.

Часть 1. От школы-обучения к школе-творчеству

1.1. Наша театральная школа

Как ни парадоксально, но право на удачу в театре необходимо выстрадать, заслужить. Чем? Сидением и ожиданием. Поэтому как никакие звания и опыт, заслуги и выслуга ничего не определяют в театре.

И каждый раз, начиная новую работу, мы с надеждой или обидой продолжаем писать этот бесконечный театральный роман – трагический или комический, глупый или умный, роман-жизнь, роман-судьбу. Роман о том, как очень немногим удается вытащить счастливый билет, о том, как не хватает сил... Не хватает сил бороться со скукой, а театр не должен быть скучным. Театр не должен быть привычным, он должен быть неожиданным.

Он ведет нас к истине через удивление, через волнение, через игру, через радость.

Он делает прошлое и будущее частью настоящего. Частью нашей жизни.

Обычно что-то подобное мы говорим, когда начинаются наши первые беседы со студентами, которые только что поступили в театральный институт. И, конечно, эти наши выношенные и выстраданные мысли они воспринимают как обычные слова, которые необходимо – нам сказать, а им услышать – перед началом занятий. Едва вырвавшись из-под гнета общеобразовательной школы, они слово «школа» воспринимают как личное оскорбление. И только потом, взрослая, обретая и теряя, они начинают понимать его истинный смысл и гордиться причастностью.

Театральная школа. Исторический ракурс

Считать русскую театральную школу чем-то единым как в смысле художественной системности (целостности), так и в смысле внятной и определенной логики *преемственности*, без которой само понятие *школы* не имеет права на существование, невозможно.

Если в основании русской театральной школы пытаться усматривать деятельность Ф. Волкова, то в действительности, основания определяются в системе воспитания Шляхетного корпуса, куда Волкова и иже с ним определили после их внедрения в Санкт-Петербург усилиями А. П. Сумарокова. То есть, речь может идти о существенно редуцированной системе даже не художественного образования, но гражданского воспитания в русле классицизма, разумеется, французского.

Если в основании русской театральной школы видеть деятельность либо личность М. С. Щепкина, то вновь возникает вопрос о корнях (крепостной, землемер, в принципе – самоучка, как и все основатели чего бы то ни было). У Щепкина корни – официально принятая система работы Малого театра: послушание-подражание, воспроизведение образцов, причем не только русских, бытовая правда, соответствие амплуа. Казалось бы, оригинальность и новаторство a priori исключаются. Однако именно они ставятся обычно в заслугу Щепкину. Действительно, его заслуга – это наличие достаточно сильной индивидуальности как в личном плане, так и в плане художественного потенциала; его заслуга – литературное чутье в новом и по определению опасном материале, эстетическая «незашоренность» в отношении собственных психофизических возможностей в сочетании с установившимися амплуа. Отсюда, действительно, остается пройти небольшой путь до представлений *о школе как системе ценностей*, осознанно внедряемой и поддерживаемой группой... единомышленников.

Далее, в России de facto возникло словосочетание, а прежде сложилось представление о *школе* как воплощении единых эстетических принципов, составляющих основу жизни того или иного крупного коллектива: школа Малого театра (следует обратить внимание, что в этом случае ни одно конкретное имя не произносится, будь то имя актера Щепкина или драматурга Островского), школа Александринского театра... Вполне очевидно – хотя этот вопрос никогда не обсуждался специально, но его наличие осознавалось и практиками театра, и исследователями-историками, – что в России имелись признаки провинциальной театральной школы, иначе откуда взялось бы ироническое и собирательное «Актер Актерович», да и многочисленные теат-

ральные фельетоны, рассказы А. Чехова, где штампы провинциальных актеров вполне могли бы интерпретироваться как признаки школы.

В строгом смысле слова «школа» (имеем в виду не только систему межличностного взаимодействия в ходе формирования нового актерского поколения, но и наличие определенных учебных заведений) в России имеет вполне известную и требующую специальных комментариев историю. Если же иметь в виду формирование вышеупомянутых эстетических и этических принципов, в соответствии с которыми формируется определенная художественная общность, то понятие о *школе Художественного театра* (скорее всего, именно так, а не о школе Станиславского) включает в себя опыт и самого К. С. Станиславского как актера и педагога, и немалый опыт Вл. И. Немировича-Данченко, и всех, кто в качестве «ветвей» древа Художественного театра может быть рассмотрен в историческом аспекте.

В этом случае самым важным фактором складывания представлений о школе следует считать получение сведений не из первых рук (хотя мемуары или записи, разумеется, следует учитывать), а из рук учеников и интерпретаторов (от тех, кто непосредственно во время репетиций и занятий вел записи, до тех, кто, в свою очередь, оставил мемуарные, дневниковые, эпистолярные свидетельства работы мастеров).

Если же иметь в виду национальную специфику русской актерской школы в целом, то, разумеется, она специфична и в высшей степени значима и по своим истокам (так, у Станиславского были им же самим верифицированные образцы: как у актера – итальянский, частично французский, как у режиссера – немецкий, в частности, «мейнингенский»), и по своему дальнейшему распространению (чего стоит не только международное влияние работ Станиславского, Мейерхольда, Таирова, уроки М. Чехова в Европе и США, но и прямые уроки, сформировавшие национальные театральные школы в так называемой Прибалтике, например, литовская ветвь учеников М. Кнебель).

Таким образом, русская театральная школа не должна рассматриваться как изолированный (не путать с уникальным) эсте-

тический мир. Вероятно, ее значение и для Европы, и для США, и впоследствии для Азии (Юго-Восточная Азия весьма чутко воспринимает уроки русской театральной школы, постоянно приглашаются для постановки русские режиссеры, такова, например, практика Южной Кореи) связано не с невинной/невоспроизводимой/аутичной специфичностью, а с той самой «всечеловечностью» (тяготением к психологической парадоксальности и глубинному проникновению в литературную основу спектакля), которая сделала авторами № 1 в мире всего лишь двух русских писателей: Достоевского и Чехова.

Театральная школа. Практический ракурс

Правы ли те, кто любому сообществу педагогов, любому учреждению, где ведется образовательная деятельность, дает название «школа»? Может ли, даже ретроспективно, с учетом работы в одном и том же вузе (30–50 лет назад ЛГИТМиК, ныне СПбГАТИ), называться *школой* учреждение, где одновременно преподавали Л. Вивьен и В. Меркурьев, Г. Товстоногов и Р. Агамирзян, И. Владимиров и И. Горбачев? Разумеется, нет. Хотя в условно-метафорическом плане употребляется словосочетание «ленинградская/петербургская театральная школа». Может ли все также ретроспективно быть названа *школой* система (опыт, история) работы в ГИТИСе (ныне РАТИ) времен М. Кнебель то уходивших, то возвращавшихся туда И. Хейфеца и М. Захарова, А. Гончарова, Г. Ансимова или В. Андреева? И здесь, подчеркну, еще не названы имена людей, которые находились в этих вузах, что называется, на вторых ролях, вели повседневную работу рядом со знаменитыми мастерами-практиками и только после длительного существования в «обозе» получали право на самостоятельное руководство: А. Кацмана (ЛГИТМиК) или В. Левертова (ГИТИС). Да, разумеется, в ходе работы в том или ином учебном заведении время от времени удается создавать *школу*, хотя ни один здравомыслящий режиссер-актер-педагог не ставит перед собой такую задачу изначально. И, разумеется, сегодня видны результаты работы П. Фоменко, который, преподавая в ГИТИСе, действительно,

создал актерскую школу, представители которой играют в руководимом им театре, а его последователи (С. Женовач, Е. Каменькович) сегодня продолжают учить студентов в логике «фоменковской» школы.

Ярославская театральная школа, если иметь в виду историю подготовки актеров «при», как говорилось когда-то, театре им. Ф. Волкова, – это, с моей точки зрения, один круг людей и явлений. И эти явления «завязаны» на фигуру Ф. Шишигина и на выдающихся актеров-мастеров театра, работавших с учениками-студентами и готовившими их, если угодно, не столько себе на смену, сколько себе в партнеры. Такими педагогами были С. Тихонов, Н. Терентьева, В. Солопов и другие «волковцы». Если же иметь в виду историю работы ЯГТИ как вуза, то в таком качестве ярославская театральная школа впитала и продолжает впитывать в себя тот опыт, который приносили и приносят с собой представители иных, более «старых» вузов искусства. Так принес с собой ленинградский опыт (от Б. Зона) первый ректор института С. Клитин и московский (от А. Гончарова) – сменивший его на ректорском посту В. Шалимов. В той мере, в какой есть специфика у каждого провинциального театрального учебного заведения, ее особенности принесли с собой из Воронежа нынешний ректор ЯГТИ С. Куценко, из Ташкента – автор этих строк. Пытаются транслировать опыт своих учителей некоторые актеры волковского театра, время от времени преподавая в институте. Таким образом, *ярославская театральная школа* как определенное эстетическое и этическое понятие является, скорее всего, «слоеным пирогом», где каждый слой бережно и любовно «сложен» тем, для кого источник творческого становления был родным и единственным; и главным достоинством, в определенной мере перспективой этого сообщества можно считать взаимное вращение друг в друга.

Так получилось, что несколько курсов, которые я выпустил в Ярославском театральном институте, и спектакли, которые я сделал со студентами этих курсов, – это больше, чем студенческие спектакли и больше, чем обычные курсы театрального института. Я каждый раз строю театр. Заново. Маленький, но театр. Со своей художественной программой, которая рождалась

в совместном трудном творческом поиске, а не придумывалась искусственно. И сейчас, когда оглядываешься назад, становится понятно, что спектакли, которые я сделал со студентами, – это в каком-то смысле лучшее, что я поставил как режиссер-постановщик за последнее время.

Во-первых, я готовил артистов для себя. Таких, каких нужно мне.

Я много ставлю в разных театрах, и как действующий режиссер, который театральный процесс не просто наблюдает со стороны, а находится в самом этом процессе, – я вижу все проблемы нашего сегодняшнего положения. Чувствую болевые точки современного русского театра. Знаю экономическую ситуацию. Вместе со своими коллегами-режиссерами пытаюсь выжить в непростых предлагаемых обстоятельствах современной театральной жизни. Я вижу, как мечется театр, особенно провинциальный. Как его бросает то в жар, то в холод. Как появляются спектакли случайные, как театры пытаются заработать, закрывая глаза на художественные недостатки своих спектаклей.

Во-вторых, постоянно работая с разными труппами, я точно знаю, каким уровнем подготовки должен обладать сегодняшний актер, с кем мне будет интересно работать, кто на репетиции превращается в сопостановщика, в товарища, в человека, с которым хорошо вместе думать, репетировать, браниться, что-то открывать, чем-то восхищаться, хохотать до колик в животе... Жить.

Когда приезжаешь в другие города, в театры, которые приглашают тебя на постановку, то, прежде всего, сталкиваешься с тем, что актеры, даже успешные, опытные, активно занятые в репертуаре, оказываются растренированными, не готовыми воспринимать свежие идеи. И тогда репетиции будущего спектакля превращаются в муку, вытягивают из тебя все жилы, опустошают тебя, делают заложником ситуации. И приходится начинать все сначала.

Начало. Какое важное слово, смысл которого мы понимаем много позже. Точка отсчета, старт. И оказывается, многие опытные артисты не готовы сегодня к такому возвращению. Конечно, они обременены достижениями, званиями, заслуженным успехом. Но в театре необходимо, как говорили учителя, каждый раз начинать все сначала. Каждую роль, каждый спектакль.

Многие не готовы экспериментировать со своей судьбой. Успех – это русская рулетка: выстрелит – не выстрелит.

За годы работы в Ярославском театральном институте я набрал и выпустил четыре курса. Можно рассматривать мою позицию как проявление особой щедрости или особой расточительности, но каждый новый набор строится как будущий театр, и в определенной мере театр этот к концу срока обучения каждый раз создается. Первые два выпуска были приведены мною в Ярославский ТЮЗ, которым я в то время руководил, и дипломные спектакли становились частью репертуара театра, причем шли по несколько лет уже после завершения обучения студентов. Два следующих выпуска познали особенности работы на публике и успех благодаря участию в фестивалях.

Дипломный спектакль как способ формирования индивидуальной траектории будущего актера, как логическое продолжение жизни в «теплом» пространстве ученичества и как фундамент профессионального опыта – вот те аспекты пребывания студента-выпускника на границе ученичества и профессиональной жизни, которые имеют важнейшее значение при работе над дипломными спектаклями.

Театральная школа. Ностальгический ракурс

С некоторых пор меня не интересует ученичество как процесс обучения, а результаты студенческих работ навевают скуку. Нет прорыва в искусство. Занижаются педагогические задачи. Упрощаются подходы.

Может быть, так проще выживать? Может быть, педагогический корпус так сильно постарел и в современных реалиях живет старым багажом, прошлыми наработками?

Смотря на студенческих фестивалях дипломные спектакли, преимущественно скучные, сразу видишь, в какой театр верит педагог-мастер. Как он мыслит. В каком времени остановился творчески. Но на сцене-то люди современные. Студенты XXI века. И жалкое зрелище, когда молодые «перетряхивают» старые, пыльные идеи, живут в давно окостеневших формах прошлой, чужой театральной жизни.

Нет, конечно, в прошлом было и много хорошего, значительного. В прошлом, в конце концов, осталась наша молодость, наша главная творческая жизнь. Удачные спектакли, роли. Успех. Но ведь театр – дело живое. И как важно услышать сегодняшний день, почувствовать нерв этого времени.

Как и чем живут сегодняшние студенты? Какие проблемы их волнуют? Они должны начать говорить о себе и своем времени, мы им можем только помочь в этом. Но пока – молчание. Молчание у студентов, молчание у педагогов-мастеров.

Иногда у меня возникает ощущение, что современные студенты перестали нам доверять. Они вежливо молчат, когда мы произносим свои многозначительные монологи о великом театре, о великой миссии актера. А что они думают на самом деле, глядя на экзальтированных педагогов, – остается загадкой. И каждый раз, набирая новый курс, я все больше и больше думаю об этом. Вглядываюсь в них и, честно скажу, преимущественно они мне не нравятся, а может быть, я их просто побаиваюсь.

...Да, я часто вспоминаю время, когда мы, молодые актеры, только что получили свои дипломы и были приняты целым курсом в Академический театр им. М. Горького в Ташкенте. Мы тогда не «пришли», это не то слово, мы ворвались в театральную жизнь города со своим дипломным спектаклем «Вестсайдская история». Это было именно театральное событие, а не просто удачный учебный спектакль. Мы впервые поняли, что такое настоящий театральный успех. Первые интервью, первые хвалебные рецензии, первые автографы, первые цветы и поклонницы, ожидающие нас, юных и неопытных, у служебного входа.

Конечно, мы тогда поняли это неправильно. И когда жизнь все поставила на места, жестко щелкнув нас по носу, – это был урок. Многие не выдержали. Сегодня из этого знаменитого курса в профессии остались только два человека – я и мой близкий друг, который теперь живет и работает в Греции.

Но главный вывод, который я сделал, – это то, что студенты должны расти в успехе и воспитываться на нем. Успех окрыляет. Это редкость в судьбе начинающего актера, но стремиться к этому надо.

Когда студенты выпуска 2010 года побывали на фестивалях в Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Москве, Иркутске, Омске, Могилеве, впервые отведали вкус победы и успеха, я видел, как расправлялись плечи, «гадкие утята» превращались в «лебедей». Это великое счастье педагога, когда присутствуешь при становлении учеников. Когда они освобождаются, когда они позволяют себе покровительственный тон, когда они начинают шутить, и предметом шутки становишься ты – их педагог, мастер. И при этом ты чувствуешь их уважение, даже заботу, но незримую черту, разделяющую нас, ни один не позволит себе переступить. Ты на всю их жизнь становишься мастером-педагогом. Учителем. А они на всю твою жизнь остаются твоими учениками.

Абсолютно так же, как это было со мной, молодым. Все повторяется. Поэтому, когда я думаю об инновациях, то всегда останавливаю себя: все уже было в другой жизни, на другом этапе твоего постижения профессии.

1.2. Учебная деятельность как средство социально-нравственного воспитания студентов-актеров

Среди педагогических задач, которые традиционно ставятся (и отчасти решаются) в процессе обучения человека любой профессии, обычно фигурируют такие:

- освоение знаний;
- овладение умениями;
- приобретение навыков.

Театральная педагогика накопила определенный опыт решения этих задач.

Традиции русской театральной педагогики сформировались задолго до того, как стали существовать собственно учебные заведения, готовящие актеров, а впоследствии и режиссеров. Педагогические функции, по сути дела, осуществлялись субъектами двух типов: это мог быть либо драматург, пояснявший задачи при работе актера над ролью в его пьесе (А. П. Сумароков в Шляхетном корпусе середины XVIII в., А. Н. Островский в Малом театре второй половины XIX в., А. П. Чехов в Художественном театре рубежа XIX и XX вв.), либо актер, посвящавший – чаще всего в процессе работы над конкретным спектаклем –

своего менее опытного коллегу в тайны профессии (традиции Александринского и Малого театров). Личностная самореализация «педагога» здесь была несомненной, в то время как «ученик» должен был решать прикладные задачи: научиться внятно говорить, красиво двигаться, понять смысл того человеческого характера, который должен быть впоследствии изображать.

Применительно к театральной практике XVIII и XIX веков можно утверждать отсутствие целевой установки на личностную самореализацию обучаемого. Эта цель была отрефлексирована лишь на рубеже XIX и XX веков и в дальнейшем зафиксирована в работах К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова, М. О. Кнебель, Б. Е. Захавы и др.

Мы принципиально подразделяем *два* важных и существенно различных *этапа обучения*.

- *Первый этап* общепризнан именно в таком качестве (*этап прямого ученичества*).

- *Второй этап* может рассматриваться как *этап косвенного ученичества* – это период вступления в сферу профессиональной деятельности. Он длится затем на протяжении всей творческой карьеры актера – если это действительно *личность*, а не ремесленник, решающий в своей работе сиюминутные прикладные задачи и не обладающий самостоятельным *видением* целей и средств творчества.

Для современного режиссера, ведущего практическую педагогическую работу в театральном вузе, несомненным является положение: самая острая и насущная творческая проблема в театре – именно педагогика.

«Школа, – справедливо заметил режиссер и педагог З. Я. Корогодский, – это, прежде всего, художественное направление, следовательно, школа для искусства, а не искусство для школы. Главное – стараться в школе идти к искусству, а не терять его из виду» [26, с. 10].

В то же время современный театральный процесс, опирающийся на достижения различных русских и зарубежных систем подготовки актера, привел к противопоставлению понятий «система» (под которым подразумевается только «система К. С. Станиславского») и «школа» (подразумевается любой

набор приемов подготовки профессионального актера). По моему убеждению, совпадающему с представлениями ведущих русских режиссеров старшего и среднего поколения, определенный тип театра и тип актера создается именно в театральной школе.

Театральная школа не есть нечто мертвое, застывшее. Это всегда живое явление, оно движется и развивается вместе со временем. Е. Б. Вахтангов всю жизнь защищал *триединство*: «школа – студия – театр». Эту мысль Е. Б. Вахтангова З. Я. Корогодский комментировал так: «Школа – это основы мастерства, студия – условия коллективного содружества, из которого рождается театр как художественный организм» [26, с. 8].

Наш режиссерский и педагогический опыт показывает, что между этими тремя ипостасями жизни актера нет непроходимого барьера, ибо в рамках *школы*, начиная с первых упражнений, закладываются основы жизни *студии* – коллектива, который не только просуществует в период обучения студентов вузе, но и может впоследствии превратиться в творческое содружество на многие годы (примером этого является новый этап работы театра на Таганке, куда Ю. П. Любимов привел группу своих учеников в начале 1960 годов; или творчество Л. А. Додина, поставившего в начале 1980 годов со своими студентами спектакль, ставший «визитной карточкой» Ленинградского малого драматического театра и определивший жизнь целого театрального поколения в этом коллективе).

В то же время достаточно часто единство творческих установок театрального коллектива, сформированного сильной режиссерской личностью, называют *школой*. Так, в русском театре известны актерские школы, сложившиеся в рамках творческого лидерства таких режиссеров, как Г. А. Товстоногов, А. А. Гончаров, А. В. Эфрос, М. А. Захаров, П. Н. Фоменко.

Опыт русской театральной педагогики, опыт театральной режиссуры и актерской деятельности позволяет отметить важную закономерность. В моменты творческих кризисов, которых не избегает ни одна крупная творческая личность (будь то К. С. Станиславский или М. А. Чехов, актеры и режиссеры более позднего периода), актуальным становится обращение мастера к театральной педагогике. В ней каждый черпает новые творческие идеи, в ней «очищаются» от наработанных штампов, в ней

приобщаются к новому менталитету, представляемому молодежью.

Ученики К. С. Станиславского и его последователи, принадлежащие к другим поколениям, традиционно выделяют группу элементов, составляющих основу актерского *мастерства*. В работе Г. В. Кристи дается их расшифровка и комментарии, позволяющие дополнить предложенные самим К. С. Станиславским понятия. К их числу ученик Станиславского относил:

- внимание, которое «рассматривается теперь не только как противоположность рассеянности, как умение сосредоточиться на заданном объекте, но прежде всего как активный познавательный процесс, как необходимое условие органического действия, осуществляемого с помощью восприятия (зрение, слух, осязание и т. п.)» [27, с. 31];

- общение, которое должно восприниматься не как чисто психологический процесс («обмен душевными токами»), но как «активное взаимодействие партнеров, в котором участвует как физическая, так и духовная природа актера» [Там же];

- эмоциональную память, формируемую на основе чувства правды и веры в предлагаемые обстоятельства, с одной стороны, и через логику и последовательность действия – с другой [27, с. 32].

По мнению ученика К. С. Станиславского, «техническая подготовка актера должна, как правило, опережать практическую потребность в ней» [27, с. 33]. При этом на ранней стадии обучения актера развиваются и формируются многочисленные навыки и умения, к приобретению которых молодой человек должен быть предрасположен особо и наличие которых позволит впоследствии говорить не только о профессиональной обученности, но и о сформированности молодого актера. Среди таких умений и навыков обычно выделяют умение настраиваться к действию, преодоление мышечных зажимов, восприятие и наблюдательность, память на ощущения, артистическую смелость и непосредственность, умение действовать с воображаемыми предметами, готовность к взаимодействию с партнером [27, с. 55–114].

На уроке одна из главных задач педагога состоит в том, чтобы *не дать студентам расслабиться*. Не дать отдыхать. Студента надо постоянно переключать от одного упражнения к другому, от одного события урока к другому. По возможности делать это неожиданно, азартно. При этом важно, чтобы студенты видели постоянную заинтересованность педагога – и проявляли такую же заинтересованность сами.

Особый смысл приобрели в отечественной художественной и образовательной традиции два столь привычных для системы образования понятия «урок» и «школа». С нашей точки зрения, это не просто понятия, но самостоятельные жизненные системы, одну из которых – урок – можно рассматривать как тактику подготовки к творческой жизни, а другую – школу – как стратегию этой подготовки. Взаимодействие этих систем будет показано ниже. Причем акцент будет сделан на школе, ее истоках и значении в жизни каждого актера, на традициях не только в их широком, общенациональном смысле, но и в конкретном, лично значимом, связанном с непосредственной преемственностью поступков, приемов, пониманий от учителя к ученику в ходе, казалось бы, рутинной, повседневной жизни. Акцент будет сделан и на том, что *школа* «продолжается» практически на протяжении всей жизни актера, и именно школа присутствует в работе режиссера, который, оставаясь по своим убеждениям педагогом, в каждом новом спектакле работает с актерами не только как с опытными исполнителями его воли, но и как с начинающими, наивными, готовыми к эксперименту и пробам *учениками*.

Отсюда внимание, которое я считаю необходимым уделить не только методологическим и методическим основаниям *школы как сферы и процесса обучения* будущего актера, но и *человеческим нюансам* присутствия в этой системе, итогам обучения, самой *ауре школы*.

1.3. Учителя (режиссер, актер)

Поскольку театральная школа, как и *школа* вообще, предполагает не просто передачу и получение знаний, привитие определенных умений и навыков, но и преемственность в куда более широком смысле, то для каждого мастера важным является

вопрос о собственных учителях, об истоках своей нынешней работы.

Я могу разделить своих учителей на тех, кто привел меня в вуз и учил меня в вузе, и тех, у кого я учился впоследствии, работая в театре и преподавая.

Это и руководитель драматического кружка в ташкентском Дворце пионеров, фронтовичка со строжайшими моральными принципами – О. К. Фиала – и народная артистка Узбекистана, главный режиссер русского театра драмы – О. А. Чернова; педагоги-мастера, яркие личности, преподававшие как практические, так и теоретические дисциплины.

Это актеры ташкентского театра драмы, где я играл в молодости, в частности, В. А. Солопов.

Это и великие мастера отечественного театра, у которых я проходил лаборатории и стажировки: Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос, Ю. П. Любимов, М. И. Туманишвили, А. Я. Шапиров, З. Я. Корогодский.

Главный урок, который я вынес из общения с ними всеми, – это педагогический подход ко всему театральному процессу, с кем бы ни приходилось работать – с новичком или опытным мастером. Каждому нужно внимание, о каждом необходимо думать в связи с его творческой перспективой, каждого нужно вводить в новую роль как абитуриента в студенческую аудиторию.

О. Чернова

Она вошла в аудиторию стремительно, бросив сумку на стол, кивнула нам, села в кресло, закинула ногу на ногу и цепким неженским взглядом стала рассматривать нас, первокурсников, которые вытянулись на своих табуреточках. Она нас не набирала. Она появилась уже в сентябре, когда курс был сформирован. Она поначалу была просто педагогом.

Конечно, мы о ней уже знали: успешный режиссер Академического театра имени М. Горького, на спектакли которой попасть было почти невозможно. Эффектная, с короткой стрижкой, броско и модно одетая, пришла на наш курс и перевернула все наши представления и о театре, и о самих себе.

Ольга Александровна Чернова. Народная артистка Узбекистана, профессор.

Мы, студенты, поехали на свои первые гастроли с театром в город Горький, когда ей исполнялось 50 лет. В меру своего понимания жизненных ценностей мы жаждали выразить любовь, красиво и необычно. Не занятая в спектаклях Наташа Петрова специально привезла из Ташкента 50 гвоздик.

И мы! Ей!! Их!!! Преподнесли!..

А она... их... на вечернем спектакле... эффектно вручила артистке Л. Грязновой.

Нам было сказано – и не 50 ей, и не в этот день у нее день рождения...

Нашему курсу повезло: у нас были замечательные учителя, личности, художники. Она была одной из...

Студенческие даже не впечатления, а ощущения: боялись. Потом – прониклись невероятным уважением. И страх, и уважение выражались в одинаковом настрое: нельзя было даже подумать о том, чтобы не выполнить задание. Кажется, в нашей профессии это называется «самодисциплина».

Когда учились на первом курсе, развился конфликт между руководителем, Иосифом Вениаминовичем Радуном, и педагогом – Ольгой Александровной Черновой. Первый опыт оценки сторон и участия в конфликте. Пришли к ней и попросили остаться с курсом. Так она стала нашим руководителем. Кажется, в нашей профессии это называется «бескомпромиссность».

Ни на курсе, где учились мы сами, ни на курсах, где потом вместе преподавали – она руководитель, я ассистент, – не было любимчиков. А в театре пыталась бороться с духом премьерства. И учила совершать поступки как в творчестве, так и в жизни. Кажется, в нашем деле это называется «профессионализм».

Она была профессионалом. И потому не заигрывала и не трепетала перед старшими, хотя работала во времена А. О. Гинзбурга, И. В. Радуна, Н. И. Тимофеевой; авторитет для нее был только профессиональный.

Профессионализм высшего класса у нее был в анализе драматических произведений. Интуиция – поразительная; а что без интуиции режиссура?

Профессионалом-педагогом она была по самому своему убеждению и по своим умениям. Была верна театральному институту, его людям и его принципам.

Но и ревновать умела: и к театру (когда она вынуждена была уйти, а мы в нем остались), и к другим актерам. Ревность – это от профессии или от женского начала? А предавали ее в жизни и в театре те, кого больше всего любила и кому больше всего отдавала: как женщину или как профессионала?

В ней была нестандартность. Жестокость – от профессии, поскольку мы встретились, когда она уже занималась только режиссурой. Женственность – в одежде, в стиле, хотя в этот стиль когда-то входило и обязательное курение.

Она была стойкой и умела сносить удары судьбы. Она была абсолютно одинока, и в этом была ее драма и, наверное, миссия. Даже тогда, когда разворачивалась эта отвратительная история изгнания ее из театра – разворачивалась как трагикомедия, на моих глазах. Она ушла – ушла в институт, потому что куда еще может уйти мастер, когда приходится начинать с начала? И там, в этом ее «начале», мне уже посчастливилось быть рядом с нею.

Многим из нас она дала урок понимания театра на всю жизнь. И этот урок стал уже моим собственным опытом.

Она не просто думала о театре, о репертуаре, она думала о нас, молодых, о наших первых шагах, оберегая нас от театральной рутины. Цербером она была. Это она научила нас не болтаться в театре: «Есть минута – бери книгу, читай». Она пыталась оградить нас от театральных сплетен и интриг.

Конечно, мы все знали. Знали уже и жесткую, неприятную правду о нашей жизни в театре. Мы были молодыми и впитывали все: и хорошее, и плохое. Но мы всегда чувствовали ее внимание к нам.

Строгий взгляд. О. А. Чернова могла быть жестким человеком, даже жестоким. Как она умела отвергать, отсекать! Раз и навсегда! Но зато когда она похвалит!.. Эти знаки ее внимания я помню до сих пор.

У меня с нею сложились особые отношения. Во-первых, я был приглашен ею на преподавательскую работу в театральный институт. Это она благословила меня быть преподавателем, заставила меня поверить в свои возможности. И

с момента окончания актерского факультета я стал педагогом мастерства актера этого же института на курсе у собственного мастера.

В. Солопов

Владимир Алексеевич Солопов. Народный артист России.

Он появился в Ташкентском русском академическом театре им. Горького, его пригласила в театр О. А. Чернова – тогдашний главный режиссер.

Медленная, едва ли не по-военному – выпрямленная спина, прижатые к бокам руки – походка, приятный баритон, тщательно причесанные сидящие волосы, греческий профиль. Сплошная корректность – в жестах, интонациях, взгляде.

Артиста такого амплуа или, как говорили раньше, умеющего носить фрак, в театре не было. Появился артист, у которого был опыт больших ролей. Интересно было наблюдать за ним: как он смотрит спектакль, как и на что реагирует.

Театр – организм сложный, и не каждого, даже очень хорошего артиста, принимает. В. Солопов так сумел поставить себя, что был принят в труппе что называется «с удовольствием». Конечно, он кому-то в театре перешел дорогу. Кто-то перестал играть роли, которые теперь принадлежали ему. Старики ворчали, ровесники откровенно завидовали, но мы, молодые, только что пришедшие в театр после окончания института, приняли его с восторгом.

Замечательный собеседник, с тонким, изящным юмором, галантный – никаких вольностей, мы быстро подружились, если, конечно, можно говорить о дружбе в этой ситуации: он был мастер, а мы новички, мало что умеющие тогда. Но зато мы быстро и всему учились, были азартны и могли работать сутками.

Для меня появление В. Солопова было интересно еще и тем, что за ним тянулся шлейф артиста, который работал с легендарным *Фирсом* (Фирсом Шишигиным – главным режиссером ярославского театра им. Волкова).

Нам повезло. Театр взял в работу роман Ю. Бондарева «Берег». Бондарев и другие яркие представители «лейтенантской прозы» тогда были на пике общественного внимания. Мы зачи-

тывались прозой В. Быкова, Б. Васильева, В. Некрасова, К. Воробьева. Это были произведения о Великой Отечественной войне, про которую так пронзительно никто не писал. Роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба» стал особым событием и в нашей судьбе.

И вдруг однажды в театре я с удивлением прочитал на доске приказов распределение ролей: меня назначили на роль лейтенанта Никитина в новой постановке. Режиссер В. А. Солопов, который также играет Никитина, но только уже повзрослевшего – героя наших дней.

Помню первую репетицию, когда В. А. Солопов пришел, положил экземпляр пьесы на стол, а потом стал рассказывать о войне, об этом времени, о своей военной юности.

С ним было репетировать легко. Он ни разу не повысил голос. Подробно, эпизод за эпизодом, терпеливо выстраивал спектакль. Это был педагогический подход, и в театре я впервые встретился с таким.

О. А. Черновой, руководителю нашего курса, который целиком был принят в театр, возглавляемый ею же, когда она вела свою театральную работу, репетиции, – было не до нас. Она работала с актерами постарше, а нам говорила, как это бывало в институте, когда мы еще были студентами: «Ну, вы знаете, что делать, давайте, пройдите этюдом, попробуйте...» Мы приносили ей результаты самостоятельных проб, и она только правила эту нашу работу.

Работа с В. А. Солоповым принципиально отличалась от работы с О. А. Черновой внутренней – подробной – разработкой жизни персонажа. Это были удивительные уроки. И уже когда мы играли спектакль, а у него была счастливая творческая судьба (рецензии, фестивали, награды), – В. А. всегда перед спектаклем подходил к каждому, находил важные для каждого слова, а после спектакля, особенно со мной, разбирал результаты работы в только что сыгранном спектакле.

Много актерских работ было сыграно в партнерстве с В. А. Солоповым. Но самой интересной для меня была совместная педагогическая работа на курсе О. А. Черновой. Это была работа с мастером, умелым и тонким педагогом. В. А. Солопов обладал невероятным актерским чутьем, интуицией, чувством

правды. Замечания по отрывкам, эпизодам, спектаклям всегда были точными и внятными.

Невероятно счастливым совпадением показалось мне возвращение Владимира Алексеевича в Ярославль, где я тогда возглавлял молодежный театр и преподавал в театральном институте. И как будто не прошло многих лет, я опять, как ученик, удивлялся мастерству большого актера и педагога.

Разве это не творческая удача, когда меня в качестве режиссера пригласили в театр им. Волкова, где работал В. А. Солопов, поставить пьесу А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Пьесу, которая шла на сцене этого театра 30 лет назад. Спектакль был легендарным, поставленный корифеем Фирсом Шишигиным, и где (совсем уже невероятно) Владимир Алексеевич играл тогда главную роль – Глумова.

Конечно, только очень амбициозный режиссер мог пойти на это, теперь я это понимаю. Я пошел.

Какие это были репетиции! Восторг! Наталья Терентьева в роли Турусиной, Владимир Солопов в роли Крутицкого, Валерий Сергеев и Татьяна Гладенко в ролях Мамаевых, Татьяна Иванова в роли Манефы и молодой Валерий Кириллов в роли Глумова. Отличная была актерская команда! И теперь, как режиссер-постановщик этого спектакля, по прошествии многих лет, я имею право рассказать о Владимире Алексеевиче применительно к другой его (и моей) ипостаси: он – актер, на сцене, я – режиссер, в зале.

У меня сложилось такое впечатление, что В. Солопов во время репетиций этого спектакля волновался больше, чем я. Конечно, за меня, ведь я посягнул на легенду. Он незаметно подходил в темноте зрительного зала, садился позади режиссерского кресла и тихо говорил: «Саша...» В театре во время репетиции громко говорить не положено.

Он никогда не был склонен к проявлениям дурной богемности и каботинства. Не был склонен к панибратству: всех, даже самых молодых коллег, называл на «вы». Много времени понадобилось нам, чтобы это «вы» перешло в дружеское (естественно, одностороннее) «ты».

...Это были уроки. Уроки мастера. Уроки жизни. Спектакль, по всем отзывам, получился, побывал на крупнейших фестива-

лях, объездил почти полсвета и сам стал уже легендой. Парадокс: легенда о легенде. Я теперь часто слышу в театре уважительные слова о себе как о режиссере и педагоге – от артистов, монтировщиков, костюмеров. Это, честно признаться, мне приятно. И первым человеком, который привел меня – своего ученика – в легендарный театр, был В. А. Солопов – народный артист РФ.

1.4. Коллеги / соратники (художники – участники работы школы)

А. Сиротин

Давно собирался написать о товарище – о художнике, с которым меня связывала интересная и очень короткая творческая жизнь, – но все как-то руки не доходили. И еще – острой была боль потери. Все откладывал, а тут посчитал и ужаснулся. Как невероятно быстро пролетело время. Сколько всего произошло. И стало обидно, что о художнике, который создавал Ярославский ТЮЗ, много и интересно работал в нем, служил ему, – почти ничего не написано. Это несправедливо, тем более он заслуживает не только статьи или главы в книге, а серьезного исследования своего творчества.

Александр Валентинович Сиротин, главный художник Ярославского ТЮЗа с 1984 по 1998 год.

В конце 1989 года вопрос о моем назначении главным режиссером Ярославского ТЮЗА был решен, и в начале 1990 года я должен был приступить к обязанностям в новом для меня театре.

Наверное, если бы я настоял, мне бы разрешили осмотреться в новом театре, не спеша познакомиться с труппой, подумать о будущем репертуаре, постепенно войти в культурную среду города, но ситуация в новом для меня театре была такова, что расслаживаться и устраиваться было некогда.

Театр, в который я шел работать, находился в состоянии войны всех со всеми. Труппа разбита на группировки. Предыдущий главный режиссер был снят со скандалом.

Театр был открыт всего за пять лет до моего назначения решением «сверху», а значит, вне художественной идеи, которая предполагала бы вынашивание замыслов изнутри творческого коллектива, и состоял преимущественно из людей молодых, которые называли себя «отцами-основателями». Молодые амбиции, помноженные на азарт разрушения, сделали свое дело. Театра, по сути, не было. Репертуар разрушен, актеры саботировали любые попытки нового директора наладить работу.

Срочно необходимо было начать репетировать новый спектакль, прекратить бессмысленную бузу и объединить враждующих в общей работе.

Обычно, когда в театр приходит новый главный режиссер, он приводит с собой свою команду. Вероятно, так думали и в моем случае.

А. Сиротин работал главным художником с основания театра, но почему-то предыдущие режиссеры с ним не сотрудничали. Он оказался фигурой не творческой, а технической и в основном занимался цехами. Я не стал делать скоропалительных выводов и хотел познакомиться с существующим главным художником театра в работе.

В репертуаре театра практически отсутствовали спектакли для детей, и очень важно было начать работу над таким спектаклем. Решили, что это будет «Золушка» Е. Шварца.

Обычно на спектаклях для детей театры экономят, но мы были уверены, что наш спектакль будет ярким, зрелищным, музыкальным, конечно, с интересными декорациями и выразительными костюмами. А каким еще может быть спектакль для детей? Было ясно, что это потребует серьезных финансовых затрат. Новый директор, И. Я. Шустерман, обещал найти средства, тем более это была первая работа нового главного режиссера, которая, по сути, должна была стать его программным художественным заявлением.

Я заканчивал тогда работу над своим последним спектаклем в Ташкентском академическом театре драмы, поэтому мы договорились, что Саша для работы прилетит ко мне.

Наша первая встреча произошла по прибытии самолета в аэропорту, где мы сразу узнали друг друга. При этом, что мне понравилось и на что я, естественно, обратил внимание, Саша

не пытался понравиться новому главному режиссеру, он был естественным, свободным, внимательным и простым в общении. Так что щеки мне надуть не пришлось.

Реплика, шутка, фраза, а так как мы были почти ровесники, сразу перешли на «ты». Обычное напряжение первой встречи и знакомства мы благополучно миновали. Дальше все происходило как бы само собой.

Дома у себя я познакомил Сашу со своей семьей, и неожиданно оказалось, что этот день, день нашего знакомства, был днем его рождения.

Разговор о Ярославле, о театре, о том, где и у кого учился. Оказалось, что закончил Школу-студию МХАТ и учился у Олега Шейнциса, уже знаменитого и успешного сценографа, который и сам был немногим старше этого своего ученика.

Из того, что и как он говорил, стало ясно, что за видимой простотой скрыта глубокая интересная личность, внимательная и пытливая. Это же всегда важно, какие вопросы задает человек. Что его интересует? Мы узнавали друг друга. Как говорится, приноживались.

О будущем спектакле не говорили, как бы специально обходя эту тему.

Потом Саша побывал у меня на репетиции в театре, тихо просидел на занятиях со студентами в институте, и только затем, гуляя уже по вечернему городу, мы стали говорить о нашей совместной будущей «Золушке».

Говорил больше я, он слушал, но некоторые его реакции убедили меня в том, что у нас все сложится.

Мы договорились о важных деталях будущей декорации, о стиле, о смысле нашей будущей работы, о задачах, которые предстоит решать в театре в первую очередь, и много о чем мы тогда договорились.

Несколько дней, которые мы тогда провели вместе, очень многое определили в наших дальнейших отношениях.

По-моему, Ташкент ему понравился. Саша восхищался огромными незастроенными пространствами города, площадями и современными сооружениями, столетними чинарами и изобилием восточного базара. Как художник, он отмечал его цветное разнообразие.

«Да, Ярославль, конечно, другой, – говорил он. Более спокойный, не такой буйный. Красивый. Русский. Тебе понравится, вот увидишь».

Я приехал в Ярославль в феврале 1990 года. Было холодно и темно. Везде было много снега. Стоял жуткий мороз. Первая моя встреча с Ярославлем, скажем, не состоялась.

Устроился в гостиницу – и сразу в театр. Посмотреть макет нашей «Золушки». Я многого ожидал, но такого, конечно, нет. Это был не просто макет, это было произведение искусства. Как все было сделано! Как тщательно, с какой любовью!

В ТЮЗе трудная сцена: слишком широкая, неудачная по пропорциям. Я был поражен тем, как Саша вписал наше решение «Золушки» в это пространство. «Сцена само по себе – замкнутое пространство, – говорил Эдуард Кочергин, с которым я только перед этим выпустил спектакль в Ташкенте, – а пластическое решение спектакля – выход из этого напряжения». В решении «Золушки» я лишний раз убедился в справедливости этого высказывания мастера.

На планшете макета стояла шкатулка-трансформер. В ней раскрывались дверцы, их было много. Наверху шкатулки были вмонтированы часы, как в средневековой городской башне. Красно-терракотовая обивка дверей и деревянные детали, покрытые лаком, – все это создавало ощущение красивой игрушки ручной работы.

Обращение к традиции европейской игрушки, к игрушечности было нашим подходом к решению спектакля.

В этом макете создавались и протраивались образные взаимосвязи человека и пространства. Огромные люстры-планеты со свечами, подвешенные на сцене, при особом освещении создавали ощущение звездного неба.

Я помню, как рассматривали макет артисты... , что называется, открыв рот.

Конечно, появление такой «Золушки» в театре вызвало в городе неподдельный интерес. Были зрители, которые ходили на спектакль по несколько раз. Ходили сами и водили своих детей. Мы осуществили главное: на спектакль стали покупать билеты в кассе театра, а не приобретать их у бегавших по школам

распространителей. Зрители почувствовали серьезность творческого подхода к решению детского спектакля.

Прежде всего, в А. Сиротине подкупала скромность. По характеру он был легким и деликатным человеком, любил шутить и умел смеяться до слез, открыто, искренне. Был безотказным. Всегда рядом. Когда моя семья переезжала, его не нужно было просить. Просто он был. Что-то прибывал, что-то завинчивал, таскал коробки с книгами, изумляясь тяжести альбомов по изобразительному искусству, и делал это по-дружески, запросто, как будто мы были давно знакомы. Он был первым ярославцем, который появился в нашем доме, стал своим. Познакомил мою семью со своей, мы стали дружить домами. Наши дети ходили в одну школу. Я очень ценю такие человеческие проявления и, конечно, всегда буду об этом помнить.

Времена не выбирают,
в них живут и умирают.

А. Кушнер

Время, на которое пришлось наша совместная работа в Ярославском ТЮЗе, было временем распада СССР, всевозможных отделений и разделений. Это были голодные годы, когда в магазинах не было ничего. Когда не только спектакли не на что было ставить, зарплату выдавали с огромным опозданием и то – если сумеешь заработать или «вырвать» эти деньги в Департаменте.

Я никогда не забуду огромные очереди в 6 часов утра за молоком. Темный, заснеженный город, и длинная, запорошенная очередь безропотно, молчаливо стоит, притопывая, пританцовывая на морозе, в ожидании бочки с молоком. Это были такие же бочки, в каких летом продавали на улице квас. Несешь потом это молоко до общежития, в котором временно – как обещали – жила моя семья, и не дай Бог поскользнуться, упасть – дети останутся голодными.

А из театра стали увольняться люди. Технические работники, монтировщики, осветители, звуковики. Некому было выставять декорации. И, приходя утром на работу, мы не знали, будет ли у нас сегодня спектакль. Часто приходилось и мне, и

А. Сиротину, администраторам, инженерам снимать свои начальственные пиджаки и монтировать спектакль.

Спектакли проходили в полупустых залах. Зрителям не на что было купить билеты, да и цены на них в детских театрах были условные. Мы не имели никакого морального права повышать цены на билеты, и, надо отдать должное, административная часть театра работала очень хорошо. Театр закрывать не пришлось, хотя такие идеи витали в воздухе: не до театра, мол.

Люди пытались приспособиться к новой жизни, честно говоря, в них камня не бросишь. Почти каждый день у директора на столе лежало очередное заявление об уходе по собственному желанию. Уходили актеры. Группами и поодиночке. Кто-то уходил из профессии, кто-то организовывал коммерческие предприятия, и уже не действовало правило, по которому если ты уходишь, то еще две недели отработываешь, чтобы тебе могли найти замену. Уходили в один день.

За один 1990 год мне пришлось сделать более 70 вводов в спектакли текущего репертуара. Каждый день начинался с ввода. Иногда ночью звонили и сообщали, что на утренний спектакль не придут и вообще увольняются. А билеты были проданы, и мы не имели права отменить спектакль, мы не имели права обмануть наших зрителей, которые утром к нам придут, и им дела нет до наших проблем.

А проблемы были. Мы не могли пригласить ни одного режиссера или художника на постановку нового спектакля. Денег не было. И работали мы с А. Сиротиным за себя «и за того парня». И когда уже поздним вечером собирались либо у меня, либо у него в кабинете покурить, то, посмеиваясь, цитировали известного героя: «...нам бы только ночь простоять да день продержаться».

Татьяна Эдуардовна Шаликова, завлит театра, помогала как могла: варила кофе, заваривала чай, отвечала на телефонные звонки, бегала по редакциям, что-то писала, что-то читала, была буфером между нами и администрацией и вообще делала массу дел, которые не входили в ее прямые обязанности. Она так же, как А. Сиротин, работала в театре с самого начала. Знала и любила театр, прикипела к нему, как говорится, душой.

Смотрела каждый спектакль, часто сидела на репетициях, а когда Сиротин начинал делать новый макет, буквально не выходила из его мастерской. Ей было интересно, что он там придумал, что у него получается. Часто я ее заставлял у него в кабинете за склеиванием каких-то реечек, палочек. Татьяна Эдуардовна любила красить, и Саша часто оставлял эту работу ей, у него в кабинете была даже кисточка для Татьяны Эдуардовны.

Мы были молоды, и казалось, что все сумеем выдержать и выдюжить, и нам на все хватит сил. Дома нас почти не видели, некогда было прибежать пообедать, а самое главное – у нас сложилась рабочая команда, с которой можно было многое *делать*.

За первый год совместной работы мы поставили пять (!) новых спектаклей и сделали массу вводов, ни разу не остановив рабочий процесс. Ни один спектакль не был заменен или отменен. И все спектакли были выпущены в срок, по графику.

По молодости лет, в азарте борьбы в театре и за театр, мы, уверенные в собственной двужильности, куря сигарету за сигаретой и запивая это крепким кофе или чаем, решали самые трудные задачи.

Про нас говорили – «трудоголики». Самое смешное, что все это мы делали только за зарплату. Наши коллеги в других театрах покручивали пальцем у виска и изрекали: «Идиоты». А мы не могли попросить заплатить нам за сверхурочную работу, все трудовые нормы разлетались в прах, мы почему-то буквально понимали это слово – *служение*. Совести не хватало в трудные дни, которые переживал театр, попросить что-то для себя.

За первые три года работы мы поставили более 15 спектаклей! Мы ни на один день не могли оставить театр. Казалось, если мы не придем, театр остановится без нас. Ни я, ни Сиротин не могли уехать из театра на постановку в другие города, хотя предложений было много.

Я думаю, что все выдержать тогда нам помогли наши семьи, наши жены, наши дети, наш дом, куда мы ночью после работы возвращались, чтобы утром снова бежать в театр.

Конечно, мы надорвались! Сначала я, потом Саша. Я выкарабкался, Саша – нет.

Кабинет или мастерская художника.

Заходишь в дверь, и кажется, в этой комнате давно не убрали.

Стеллажи с запыленными книгами, двери шкафчиков не закрываются от выпирающих папок, бумаг и еще чего-то. На шкафах стоят в кувшинах какие-то сухие ветки, пучок пшеничных колосьев. Мольберт в углу то открыт, когда стоит новый, чистый, загрунтованный холст на подрамнике, то закрыт, когда он над чем-то работал. По стенам на гвоздиках висят кальки с чертежами, части разобранных макетов. По углам вместе с мусором стоят законченные и незаконченные работы. Большой заваленный всякой всячиной стол. Паяльник, проволока, ржавые старые утюги, самовар, фотографии и макеты, макеты, макеты. Эскизы, детали реквизита. Кисти и кисточки в глиняном кувшине с отбитой ручкой. Большое окно, давно не мытое. На подоконнике чего только не лежало. И все – нужное. Все под рукой. Не разрешал что-либо у себя в кабинете переставлять или передвигать. И в этом хаосе он один знал, что где находится.

У меня в его кабинете было свое место. Как-то так сложилось, что, входя в мастерскую, я бессознательно садился именно туда, а когда место кем-то было занято, без единого слова мне его уступали. Оно было «записано» за мной! Так было. Я до сих пор помню это.

Театр – это множественность людей, талантов, эмоций, точек зрения, амбиций, разрушенных судеб и несбывшихся надежд. Вероятно, поэтому мы не пустили своих детей в театр. Да, они бывали в театре, бегали, играя, по кабинетам, нарушали такой упорядоченный беспорядок в кабинетах, но это были игры. Мы закрыли тему театра в своих семьях. Наши дети занимаются другим.

«На дне»

Вероятно, мы были очень самоуверенны, когда в 1994 году решили поставить «На дне» А. М. Горького. Все доводы «против» были отмечены, и ни отсутствие в театре денег на постановку, ни компромиссы с распределением ролей нас не остановили. Захотели. И ведь понимали, что если «ляпнемся», то косточек не соберем, размажут и забудут, как звали.

Имя Горького в то время, когда разрушилась большая советская страна, когда были опубликованы многие документы и свидетельства, раскрывавшие противоречивость и неидеальность его фигуры, – трепали в разных политических баталиях, к нему относились скорее негативно. Не принято было упоминать это имя, тем более – ставить спектакль по его пьесам. Так вот все это нас только раззадорило. Возник творческий азарт сопротивления.

Почему мы тогда не испугались? До сих пор для меня остается загадкой. Для нас А. М. Горький был действительно великий писатель, а не политическая фигура, тем более что эта сторона его жизни до сих пор требует своего непредвзятого изучения. И даже если были у Горького ошибки, то это были ошибки Горького, к которым, как нам казалось, нужно относиться уважительно.

Обычно, приступая к новой работе, Саша делал на бумаге десятки, сотни набросков, что называется, «думал на бумаге». Он умел выражать свои мысли на плоскости листа. Не случайно в самом начале своего творческого пути, еще до прихода в театр, много работал как живописец.

Очень хотелось сразу зацепиться за известное. Ночлежка. Об этом мы знаем еще со школы, о том, как Станиславский с группой актеров ходили на Хитров рынок поднабраться впечатлений и как еле унесли оттуда ноги, потому что эта экскурсия могла для них плохо закончиться.

Если сегодня спросить актера или школьника, любого человека, что такое ночлежка, то мы получим правильные ответы, приблизительно одинаково иллюстрирующие впечатления о страшном существовании на дне жизни.

Я давно с подозрением отношусь к любым четким определениям в творчестве. Жизнь гораздо сложнее и многообразнее. Выразить на сцене художественную правду, создать среду, которая окружает человека, гораздо сложнее, чем просто красочно проиллюстрировать.

Самым трудным было оправдать распахнутое пространство сцены ТЮЗа, собрать его во что-то более соизмеримое человеку, тем более в этой пьесе люди жмутся друг к другу, как собаки, чтобы не замерзнуть. Так казалось. Мы искали фактуру, про-

странство, детали до тех пор, пока не почувствовали, что нашли решение.

В нашем «На дне» страдают, бьются, воруют, веруют и погибают люди. Люди! Нам были интересны «человеки»! И хотелось уйти от шаблонных трактовок, идеологических клише и однозначных ходов в анализе психологических мотивировок.

Ощущение завершенности замысла приходило неожиданно.

У нас получилась ночлежка не совсем такая, как ее обычно представляешь себе. Трудное огромное пространство сцены мы решили не просто использовать, не отказываться от него, но специально обыграть.

Это была «система» ночлежных помещений, кое-как разгороженных людьми. Это была ночлежка у железной дороги. Поезд должен ходить где-то над людьми. Во время сцен проносятся поезда, наполняя ночлежку невероятным грохотом, лязгом железа, перестуком колес, шипением и дымом.

Пространство должно видоизменяться с развитием действия, когда скандалят, когда убивают, когда поют. Пространство должно раздвигаться в глубину. В нем должно быть холодно, и никакая печка не в состоянии отогреть эти бесконечные подземные пустоты, в которых жить нельзя.

Когда И. Н. Соловьева посмотрела наш спектакль, сказала: «Как вы угадали эту идею К. С. Станиславского, о ней еще никто не знает, я сама недавно вычитала это в его письмах. Станиславский предполагал, что все ночлежки связаны под землей какими-то ходами-норами. Это целая система нор. Он относился к этому как к метафоре, как к гиперболе жизни этих людей». Не случайно рецензия, которую она написала, называлась «Эй, жители» – по реплике пьяного гармониста Алешки, одного из обитателей этого ночлежного пространства.

Мы отказались от традиционных деревянных нар, на которых в сотнях других спектаклей спали ночлежники. У нас были железные кровати, которые возвышались одна над другой, и в центре этой металлической неразберихи стояла такая же металлическая печь с длинной трубой, уходящей вверх.

Стены были краснокирпичные, окна где-то наверху полукруглые, полуподвальные. Лестница, спускающаяся в подвал.

Или бывший склад, или еще какое-то техническое помещение у железной дороги, в котором жить нельзя.

Именно в таком помещении в ожидании весны и тепла переживают зиму ночлежники, именно оно будет последним пристанищем этих выброшенных из жизни людей.

Художественный образ вообще не поддается логическим построениям.

А. Сиротин сделал сценическое пространство в спектакле «На дне» напряженным, если можно так сказать, – драматически-сосредоточенным.

Художник, изобретающий свои конструкции, в идеале проделывает режиссерскую работу. Любую декорацию можно обыграть, если она становится осмысленной частью спектакля, где художник приучается мыслить категориями действия.

Эта работа художника А. Сиротина мне представляется самой значительной и концептуально завершенной.

Прошло уже много времени, и сейчас иногда до меня доходят истории о нашей тогдашней жизни, где все приукрашено так, что... Или наоборот, все замарано и загажено до такой степени, что... Невольно возникает мысль о том, что, может, жили-то мы интересно, но только эта наша жизнь – всего лишь набор легенд, которые выстраиваются помимо нашей воли. И где наша жизнь – только повод, чтобы рассказать о чем-то своем. Вероятно, и у меня сейчас происходит то же самое. Режиссерское описание спектакля, особенно когда он уже сделан, наверное, выглядит чуть красивее, чем было на самом деле.

Я не могу уже «разделить» А. Сиротина – человека и художника. Для меня это настолько соединилось, что размышлять, отделяя одно от другого, просто невозможно. Как можно отделить его человеческие проявления от художественной натуры в случае, когда моя жена, Т. С. Злотникова, защитив докторскую диссертацию, возвращалась в Ярославль, а я метался по городу и не мог найти ее любимую сирень. Произошло все как-то случайно, как обычно это бывает, когда он меня спросил в очередной наш перекур между репетициями: «Ты что такой сосредоточенный? На чем?» Я ему сказал, в чем дело, в смысле – не обращай внимания. Каково же было мое изумление, когда на следующий день, в день приезда моей жены, он

с огромной охапкой сирени утром появился на пороге нашей квартиры. Разве такое можно забыть? И на вопрос «откуда?» – «да наломал в саду у мамы, у них там она растет». Мы расставляли сирень в ведра, потому что в вазы она не помещалась. Это был грандиозный подарок, а он скромно стоял в углу и сказал по приезде только одно слово: «Поздравляю».

Как-то я его спросил, почему он стал театральным художником? Ведь уже было окончено художественное училище, и можно было начинать становиться художником. Он ответил: «Такое впечатление, что все было решено как бы без меня. Так получилось. Работа в художественном цехе театра имени Волкова, наблюдения за процессом создания спектакля, где мне позволили общаться с выдающимися артистами и художниками, вероятно, послужила толчком для того, чтобы продолжить учебу. Я хотел заниматься театром. Но для этого нужно было учиться. Так возник Олег Шейнцис и Школа-студия МХАТ».

Научить художника быть художником невозможно, как и режиссера быть режиссером, артиста – артистом. Научить творчеству нельзя. Учить надо ремеслу, профессиональным приемам, которые помогут сделать то, чему научить нельзя.

Саша часто говорил о Шейнцисе, о своих с ним отношениях, об уроках ремесла, когда один художник делится с другим своими умениями.

Пластика спектакля, решение пространства, стиль – это многое, о чем он рассказывал, когда говорил о своих «университетах». И каждый раз, приступая к новому спектаклю, все начинал решать заново, с чистого листа.

Конечно, все сразу не придумывается. Репетиции, на которых он любил бывать, и работа актеров иногда очень существенно корректировали замысел.

Как-то пришел к репетиции и заявил: «Все, что мы придумали, – ошибка. Нужно делать все по-другому». Взял чистый лист и своими размашистыми движениями стал набрасывать очередную сценографическую идею. Он не боялся отказываться от найденного.

Так у нас произошло с работой над спектаклем «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Уже было сочинено решение, уже он сидел и делал чертежи этой декорации, к которой мы уже при-

выкли и даже полюбили, и вот, посмотрев нашу репетицию, пришел и сказал: «Все, что мы придумали, – неточно, неверно, неправильно». В такие моменты мы обычно ссорились, расходились по кабинетам.

На четвертом этаже театра, где были наши кабинеты, двери не закрывались, обычно они были нараспашку. Нечего было скрывать.

Хоть Г. А. Товстоногов и говорил нам, молодым «лаборантам», что кабинет главного режиссера – это не простое помещение, там рождаются замыслы и происходят распределения ролей, там занимаются театральной политикой, и все, что происходит в кабинете главного режиссера, не для посторонних ушей и глаз, – но у нас все было наоборот. Все открыто! Можно было переговариваться, не выходя из кабинетов. Двери закрывались, когда кто-нибудь из нас обижался или сердился. Саша тоже это делал, но выдерживать паузу у него не получалось. Открывалась дверь, и он появлялся с вопросом не по теме, как будто ничего не произошло. Обиды мешали дело делать, а дел было много, и времени, как всегда, не хватало.

Саша интересно придумывал, искал, вновь переделывал. Мы с ним прокручивали многие варианты, находясь в поиске одного, верного решения. Умение не застревать на первых идеях, двигаться дальше – важное качество А. Сиротина.

В «Ромео и Джульетте» мы сразу отказались от традиционно-го разделения на сцену-коробку и зал: показалось, что это приведет к уже известным сценографическим ходам. Есть такие пьесы, которые, как ставить и как играть, – знают все. Сюжет давно известен, и многие зрители, как гурманы, приходя на спектакль, интересуются только: а чем сегодня вы сможете нас удивить и поразить?

Хотелось чего-то другого.

И чем больше мы вчитывались в пьесу, тем интереснее становилось. Вначале поиск велся бессистемно. Фантазировали свободно, не привязывая себя к традиционным прочтениям великой пьесы. Потом сами собой стали возникать ограничения, появился внутренний фильтр, который отсеивал ненужное. Анализируя пьесу, мы остановились на одном важном обстоятельстве.

В пьесе действуют молодые. Главные события происходят с ними. И умирают, и гибнут молодые. Любая смерть по-своему трагична, а когда уходят молодые – это не просто страшно, и абсурд этого ухода убивает живых. И ходят по жизни такие убитые живые. Жизнь заканчивалась со смертью молодых, и смысла в ней больше не было.

Когда бываешь на кладбищах, то поражают их огромные пространства. Это какие-то города мертвых. Пока этого не видишь и не знаешь, гонишь от себя подобные мысли, а когда сталкиваешься, это ставит тебя в тупик.

Так вот, мы предположили, что этот маленький провинциальный город Верона окружен такими захоронениями молодых людей. В Вероне молодые не доживают до 30 лет. Эта безумная и бессмысленная вражда выкашивает молодых, как траву, и уже давно никто не помнит причины этой вражды, ее начала. Важна только сама вражда. На этом воспитывают, это внушают, этим живут. Безумие. Абсурд. Власть не в состоянии справиться с этим. Бессильна.

Как-то, стоя на пустой сцене после репетиции по сценическому бою и фехтованию, а в нашем спектакле мы хотели сделать настоящие, жесткие, натуральные бои и драки, – мы посмотрели в пустой зал, где зрительские кресла были покрыты серыми полотнищами... И, как в детской игре «горячо-холодно», вдруг потеплело. Вот оно, пространство этой трагедии. Разомкнутое пространство всегда трагично. Что, если спектакль сыграть в этом зале? Вот и балкон! И не нужно никаких декораций городить. А сколько входов и выходов. А вон там, наверху, можно устроить бал, где участники будут в каких-нибудь немислимых костюмах, а вот тут, близко, рядом со зрителями, будет происходить встреча Ромео с Джульеттой, и все это одновременно. А по бокам этого пространства кресты и памятники, уходящие в пустоту. Кладбище наступает на город, оно уже пожирает его. Вот и свежие могилы. И зрители перед началом спектакля будут проходить мимо этих свежих могил. Нужно убрать партер, и вот уже место для драк и боев. Во всем этом сочинении был определенный театральный ход, неожиданный.

А в центре этой композиции должен быть колодец с настоящей водой, ведром и цепью. Этот фрагмент пространства вокруг колодца нужно огородить красивой решеткой.

А зрители? Где они? На сцене! Зрители должны сидеть на сцене, только их не посадишь в театральные кресла, не вписываются мягкие кресла в наше решение. Значит, надо для публики что-то выстроить специально. Может быть, это должны быть скамьи? Как в католическом храме?

Это и будет нашей декорацией.

Возникает поразительное ощущение, когда решение будущего спектакля складывается моментально. Одна часть к другой. Одна мысль рождает другую. Все собирается. Как будто оно (решение) до времени затаилось, молчало, пока мы его не открыли, а потом, посмеиваясь над нами, «что же вы так долго меня искали, я рядом с вами уже давно нахожусь, а вы меня не видели» – взяло и проявилось.

Это был счастливый момент открытия.

Современный театр – это не иллюзия жизни, а нечто совершенно другое. Это место, где воображение драматурга, режиссера, художника и актеров соединяется с воображением зрителя и создает новую реальность, основанную, тем не менее, на жизненной правде.

Когда декорации монтировались на сцене, и уже возникали очертания будущего спектакля, Саша по сцене летал. Все хотел сделать сам. Ему вообще легче было все сделать самому, чем попросить кого-нибудь или приказать. Много раз я ему тихо говорил: «Саша, ты – главный художник, тебе не надо...» Он прерывал меня и в азарте отвечал: «Ты же видишь, они ничего не понимают и не умеют, я лучше сам, так надежнее».

Да, ощущение надежности было: если он что-то делал сам, можно было быть уверенным – это будет сделано хорошо и безопасно для актеров.

Вероятно, он смог бы быть хорошим педагогом, так как обладал главным для педагога качеством – терпением. Он мог по многу раз объяснять, как сделать тот или иной конструктивный узел декорации, влезал во всякие мелочи и подробности. Очень часто соглашался с другими вариантами технических решений, когда их предлагали опытные и знающие мастера. Его уважали

в театре за знания и умения, за то, что разговаривал с людьми, не обижая их.

Учитывая архитектурные особенности нашего театра, А. Сиротин мог использовать прием создания *сцены на сцене*, и это иногда получалось выразительно и неожиданно для зрителей.

В спектакле «Вечер русских водевилей», еще одной значительной его работе, Саша выстроил на сцене подмостки старинного театра, с рампой, суфлерской будкой и оркестровой ямой, где сидел настоящий оркестрик, и живая музыка в спектакле создавала особое праздничное настроение.

Писанные задники, кулисы этого маленького старого театра, подвешенные на специально сделанные деревянные штанкеты, по бокам которых горели фонари, – все эти детали были выполнены тщательно и с любовью. Возникало ощущение чего-то давно забытого и дорогого. Огромное пространство сцены ТЮЗа было открыто максимально, и в современной сценической «коробке» стоял любовно воссозданный старый театр.

Театр – главная тема нашего спектакля. Старый артист на этой сцене, сидя на скрипучем стуле, открывал нам этот театр, как тайну, которую долго сохранял. Это был гимн театру, вечному и прекрасному.

А. Сиротин не гнался за модными сценографическими тенденциями, он был знаком с ними, но всегда шел своим путем. Не думая, модно это или нет. Не оглядываясь на авторитеты, он их, конечно, уважал, но всегда был самостоятельным.

Гнаться в театре за модой, стремительно меняющейся, на мой взгляд, – дело последнее. Что было интересно вчера, сегодня выглядит серо, банально и скучно. Появились, например, видеопроекции, и вот уже в сотнях спектаклей их используют, когда надо и не надо. На мой взгляд, создать сегодня подробный интерьер или павильон – гораздо сложнее, чем самую «накрученную» условную декорацию.

Вот критики говорят о каком-то новом расцвете сценографии, особенно – молодой. Бывая на выставках, на подведении итогов сезонов, я что-то не вижу особенно новых интересных идей. Как-то все похоже одно на другое. Как будто все наши художники воспитывались в одном интернате-инкубаторе, но, может быть, я просто не так много видел...

Сашка запомнился человеком, как сегодня говорят, позитивным, стремительным, смешливым. С ним было легко. Иногда вбегал в кабинет Татьяны Эдуардовны и что-то активно начинал рассказывать. Он часто ее разыгрывал. Она долго его слушала, а потом очень серьезно говорила: «Ох, Сашка, ты врешь», – и все хохотали. Но он не врал, он фантазировал, его буйное воображение обрушивало на собеседника массу информации и интересных подробностей. Он был живой!

Размышляя о прошлом, о поисках и ошибках, я, вероятно, что-то приукрасил, но теперь это уже неважно. Важно, что в памяти остался процесс поисков, где два человека, художник и режиссер, ошибаясь и мучаясь, искали крупницы настоящего.

Ю. Гальперин

Любит ли его сценическое пространство? Удастся ли ему «привлечь к себе любовь пространства»? Думаю, любовь эта взаимна.

Он ищет структуру пространства, заново создает его, да еще ждет от зрителей быстрой адаптации к самым нетривиальным условиям. В «Колобке», первом из увиденных мною его спектаклей в СамАРТе, действие происходит вокруг пяточка, на котором сосредоточена публика. Дети и взрослые, все вместе. Зрители сидели на уютных подушечках и крутились то в одну сторону, то в другую, чтобы успеть за действием и разглядеть артистов.

Позднее мы с ним в том же СамАРТе сыграли К. Чуковского, его сказки в спектакле «Чу-ха-ха». И там уже цирковая арена стягивала на себя зрителей и, ласково окаймленная бархатным барьером, находилась в центре пространства, рождая метафору дружного единения и тесного общения.

Работает не быстро и не медленно, а – профессионально. Конечно, сочиняет в разные сроки, но может и на протяжении одной чашки чая. Мы с ним обговаривали «Чуму на оба ваши дома» Г. Горина для Ярославского ТЮЗа. Пьеса ему не нравилась, а я убеждал его, что у Горина не нужно искать и пытаться сыграть шекспировских героев. Из-за сопротивления материалу он внимательно слушал меня, а потом особенно активно шел навстречу.

И вдруг неожиданно возникло решение в виде полого куба посреди сцены, четыре высоких стены, а на вершине этих стен сидят зрители и смотрят туда, внутрь, в колодец двора, а там бьются и копошатся персонажи. Все это оказалось созвучным ощущению разомкнутого времени и сомкнутого пространства.

Он не просто «дорогой» художник. Между прочим, думаю, что, привыкнув получать высокое вознаграждение за работу, он вполне может и отказаться от вознаграждения, не желая размениваться, если не верит режиссеру. А потому не всеяден. Реальная стоимость его спектаклей – это стоимость «класса», который демонстрирует он сам и которого добивается от подчиненных ему людей.

Чужой спектакль смотрит – и замечает, прежде всего, ... обувь, в особенности у актрис. Соответствие ее эпохе, стилю пьесы, характеру персонажа – все важно. Или, напротив, – если видно, что все обуто из «подбора», может скривиться. Ему, профессионалу, этот «подбор» говорит об уровне художника, оформившего спектакль.

И к актеру относится как профессионал. Безошибочно распознает хорошего артиста. В зависимости от качества того, воспринимает его либо как помеху, либо как любимую игрушку. Ради общей идеи, ради целостности спектакля может «нанести урон» внешности актера и даже – прости, Господи! – актрисы. Но ведь и заботится о них... Костюмы делает не «вообще», а – изысканные, не бытовые, – коллажные. Делает на человека, на его фигуру, поэтому очень любит так называемых фактурных артистов.

Можно вспомнить, как он кричит на кого-то из работников цехов, кто не доделал, не дотянул. Для него нет неважных вещей; когда выпускается спектакль, важны не только оттенки цвета, но и то, как сделана вещь, появляющаяся на сцене. В «Чуме на оба ваши дома» специально добивался точности исполнения фактуры стен, достоверной для зорких глаз на близком расстоянии, – сероватой плесени, покрывающей внутренние стены двора-куба. В «Докторе Чехове» придирчиво собирал и отбирал пузырьки и медицинские бутылочки для полки в больнице... Редкое в современном лексиконе слово и абсолютно профессиональное качество – «требовательность».

В обыденном разговоре любимое его обращение – «дружок», «дружочек». Кажется, просто Оле Лукойе какой-то, воркующий из радиоприемника нашего детства...

Но не тут-то было. Для посторонних он не просто неразговорчив, он – закрыт. Что там интроверт – аутичность налицо: не смотрит из зала премьеру, не выходит на поклон.

Когда же открывается – удивительно верный. У такого художника, хотя он и живет уже немало лет без «своего» театра, не может быть много режиссеров. О нем можно сказать в старомодном духе – человек с принципами. И не расшифровывать, поскольку разжевывание и даже развертывание метафор тоже не в его духе.

Конечно, он неудобен для среднеарифметического администратора. Выпустив спектакль, может признать свою ошибку. Значит, и о чужой не постесняется при необходимости высказаться.

Да и в обыденном общении – нельзя сказать, что удобен. Иногда мысленно не успеваешь за его парадоксами. Для человека конкретной профессии что-то слишком образован. Круг интересов включает живопись, и это понятно, но ассоциации постоянны и постоянно разнообразны. Читает то, что называется «литературой для медленного чтения», скажем, «Хазарский словарь» М. Павича буквально вдавливал в друзей.

Притом в отчаянии от многих умных и образованных. Не политизирован, то есть за политическими событиями следит, но в повседневности, особенно в рабочие моменты, совсем ее не касается.

Почему-то к нему подходит любимое слово шестидесятников – *пижон*. Худощавый, всегда одинаково и коротко стриженный, выбритый, – совсем лишен дешевой богемности.

Думаю, это редкий тип художника-режиссера. Он на сцене создает свой мир. Между прочим, недаром мечтает и сам поставить спектакль, но это – в будущем, и пока не об этом.

P. S.

Это писалось к юбилею Гальперина. Но, к сожалению, через несколько лет он тяжело заболел и в 2011 году умер. Ушел замечательный художник, очень талантливый человек. Жаль!

К. Данилов

Кирилл Данилов. Мы знакомы давно. Как невероятно быстро летит время. Еще недавно молодой, худой, красивый, подающий профессиональные надежды... Начинающий художник превратился в мастера и остался таким же худым, с вечной сигаретой в руке.

Помню его появление в Ташкентском театре имени М. Горького: он появился со своим однокурсником и должен был начать работу над современной пьесой. В то время они, еще студенты Школы-студии МХАТ, приехали в театр на практику. Как студентов, их поселили, что называется, без затей, в театре, переоборудовав кабинет главного режиссера в комнату студенческого общежития, без удобств.

Я, тогда молодой, начинающий режиссер, приступал к работе над пьесой У. Голдмэна «Лев зимой», и К. Данилову руководство театра предложило поработать со мной. Так мы познакомились.

Первое впечатление: молчалив. Говорит очень тихо. Заставляет прислушиваться к тому, о чем говорит. Умеет слушать, долго молчит, не отвечая, ничего не выдает сразу, никаких вариантов. Образован. Начитан.

Спектакль мы с ним тогда не поставили, что-то не сложилось; «Льва...» я поставил много позже и с другим художником (Э. С. Кочергиным), а К. Данилов уехал в Москву, и мы потерялись на какое-то время. Встретились случайно в городе Кирове, в ТЮЗе, куда я, уже главный режиссер Ярославского ТЮЗа, приехал на лабораторию молодых драматургов под руководством З. Я. Корогодского. К. Данилов в ту пору был главным художником Кировского ТЮЗа. Вспомнили друг друга сразу, хотя не виделись больше десяти лет.

Я смотрел спектакли К. Данилова и видел, в какого замечательного художника он вырос.

По-разному складывалась наша жизнь. И, в конце концов, произошло то, что, видимо, должно было случиться. К. Данилов был приглашен мною в Ярославский ТЮЗ на должность главного художника. Начался новый этап нашей совместной работы. Мы сделали много спектаклей вместе. А сколько не успели, ка-

кое количество интересных идей так и не осуществилось – по разным причинам. Жаль!

Я помню начало работы над «Островом сокровищ» (по пьесе М. Рошина): мы недолго поговорили, много шутили, дурачились, договорились, как мне казалось, о каких-то общих вещах... И вдруг через какое-то время К. Данилов показывает макет. Восторг! Решение!

Старый, выброшенный на берег фрегат, порванные паруса – казалось, все было пропитано морской солью. Сундук на авансцене, в центре композиции, «сундук мертвеца», и серо-белый тон всей декорации. Этот макет хотелось рассматривать. Будущий спектакль стал сочиняться еще в макете.

Трудная была работа, но, в конце концов, театр осилил это решение. Спектакль получился. Это редкий случай, когда решение сочиняет художник самостоятельно. И я с удовольствием пошел за художником.

Школа-студия МХАТ, которую он закончил, была отличной *школой*, чего стоит только имя учителя – Валерия Левенталя, выдающегося сценографа второй половины XX века. Но и нарабатывавшийся в практике опыт тоже был своего рода школой.

Есть художники, которые, готовясь к спектаклю, начинают рисовать что-то «на тему» и разговаривать об эмоциях и впечатлениях. К. Данилов много внимания уделяет форме будущего спектакля, ищет ее иногда трудно, вариантно, умеет отказываться от интересных, на первый взгляд, находок, а иногда решение приходит вдруг и сразу точно.

Сценографическое решение пьесы А. М. Горького «Последние» не просто хорошая работа художника, это что-то большее. Это – точное понимание режиссерского замысла.

Деревянные рамы, вставленные в них стекла придавали всей конструкции легкость. Мебель, выстроенная по диагонали: буфет, старый диван, письменный стол, книжный шкаф, большое прямоугольное зеркало от пола до потолка, обеденный круглый стол, покрытый скатертью, и абажур над ним. Вот вроде бы и все. Но все это создавало ощущение уютного дома, и в нем

хотелось жить. Вид и атмосфера обстановки вступали в парадоксальное соотношение с довольно мрачной или, по крайней мере, тоскливой горьковской интонацией, рождался неожиданный контрапункт зрительного образа и психологического состояния персонажей.

Актеры говорили о том, как легко и приятно было находиться в таком пространстве. Правда актерского существования была поддержана правдой сценической среды.

Спектакль много ездил по разным фестивалям, и везде была отмечена замечательная работа сценографа.

К. Данилов использует разные фактуры, любит дерево, интересно работает с металлом и тканями. Очень важен для него цвет. Подробно работает с людьми, которые его декорации создают. Иногда снимает пиджак, берет кисть и сам начинает что-то подкрашивать.

В Южной Корее (театральный центр «Гвен-ги-до») мы сделали два спектакля: «Датскую историю» А. Шапиро по сказке Г.-Х. Андерсена «Гадкий утенок» и «Смешные пьесы» А. П. Чехова – «Предложение», «Медведь», «Юбилей». Интересная была работа.

Его сразу приняла труппа корейского театра и всегда подчеркнуто уважительно раскланивалась с ним. К. Данилов выучил какие-то простые корейские слова и начал говорить с артистами по-корейски, чем привел их в восторг и сразу стал для них своим.

Однажды приехал из какого-то города, куда ездил смотреть, как делаются его декорации к «Датской истории». Вернулся в каком-то невероятном возбуждении: «Ты знаешь, они сделали один к одному, как в чертежах. Такого я еще не видел». И, когда на сцене выставили эти самые декорации, удивился уже я. Все точно! Поразительно! И тут мы одинаково грустно подумали о работе театров в нашей стране.

Сказка о гадком утенке пришлась корейским зрителям по душе. Шел спектакль долго и с успехом.

Мы вместе работали и в Санкт-Петербурге, и в Москве, в Костроме и Самаре... Спектакль «Очень простая история» по пье-

се М. Ладо, который мы сделали уже давно, до сих пор собирает полные залы в «СамАРТе».

«Счастливым Ганс» по М. Бартеневу. Спектакль, который стал визитной карточкой театра «СамАРТ», его репертуара для детей. Много ездил по стране, по разным большим и малым фестивалям, завоевал кучу призов и дипломов, побывал на международных фестивалях в Германии, Иране, Японии. Постановка при всей кажущейся незатейливости материала и игровой простоте актерских решений стала серьезной удачей и для меня, и для К. Данилова. Работа началась в совместном сочинительстве актеров, режиссера, художника и композитора. Придумывали по ходу репетиций и в результате пришли к очень интересным решениям.

У художника появилась палатка, которую можно было поставить не только на сцене театра, но на любой лужайке с зеленой травой. Оформление это можно было смонтировать в разных пространствах. Дети, для которых спектакль создавался, заходили в палатку и усаживались прямо на траву, на специально пошитые подушки. Дети могли сидеть, лежать, стоять, выходить из палатки и входить обратно – в общем, вести себя свободно. Родители, бабушки, дедушки стояли за палаткой и смотрели спектакль через специально проделанные оконца. По замыслу, в финале матерчатые стенки должны были подниматься вверх, и тогда взрослые, дети, артисты и, самое главное, природа – когда играли не в здании театра, – соединялись вместе. Очень простой и художественно замотивированный замысел. К сожалению, такой финал спектакля не состоялся по техническим причинам, а жаль.

Потолок палатки был расписан под голубое небо с облаками, а по стенам сидели разные, большие и маленькие, бабочки.

Во время премьеры, которую мы играли за городом, на холме, откуда открывался восхитительный вид на Волгу, а над палаткой – настоящее небо... Так вот, во время премьеры, сыгранной на живой природе, в палатку вошла «незапланированная» собака. Она долго смотрела на то, что происходило внутри, не лаяла,

а затем стала участницей спектакля и вместе с актерами и детьми сыграла премьеру.

К. Данилов продолжает рисовать, хотя уже многие театральные художники этого не делают, и сам сооружает макеты. Ему доставляет особый творческий интерес клеить, резать, пилить, паять; говорит, что в этом процессе создания макета уточняется замысел.

Он вошел в театральный процесс, когда все великие сценографы нашей страны были на взлете своих карьер. Трудно было начинать в такой компании. И все-таки работы молодого, никому не известного художника незамеченными не оставались. Его оценили, начали писать, отмечая не по годам развитую мастеровитость, вероятный талант и индивидуальность.

Это сейчас, по прошествии многих лет совместных творческих поисков, я вижу в его начальных пробах, зарисовках, эскизах, почеркушках черты сегодняшнего художника, мастера.

Поиск собственного языка, стиля – это мучительный и трудный процесс. И для К. Данилова этот путь был непростым. Может быть, поэтому в поисках самого себя он уехал в США и жил там какое-то время. Что-то рисовал, что-то продавал, но пробиться куда-то *там* так же сложно, как и *здесь*.

К. Данилов понимает сценографию как целый комплекс пластически выраженных конфликтов и ситуаций, заключенных в драматургии. Он хорошо чувствует особые связи, объединяющие идеи и темы автора и жизнь сегодняшнего человека. Он ищет подвижность в декорации, особый ритм. Иногда результатом поисков становится изящная стилизация, как в «Тартюфе» (Ярославский театр им. Волкова), иногда – непригодное для жизни, искореженное, как эта жизнь, холодное пространство, как в спектакле «На дне» («Ведогонь-театр»); но всегда это конфликтно, как будто в предчувствии взрыва.

Как-то я попросил его посочинять, когда будет время, логотип творческой мастерской в театральном институте, где работаю. Он взял карандаш, лист бумаги, минут десять поколдовал и выдал результат. Да какой! Очень просто и выразительно. Поразило, как быстро он создал то, о чем мы долго думали, отбирая

варианты, ни на чем серьезно не останавливаясь, искали. А он взял карандаш и... нарисовал: в словах «театральная мастерская» были выделены мои инициалы, вроде намек, но сразу понятно, кто главный, а кто – вокруг.

Все художники так или иначе уделяют внимание *вещи*, *детали*, некоторые – *мебели*. Вещи создают определенную сценическую реальность. Может быть, художники через предмет концентрируют свои представления о реальности, о прошлом и настоящем, осуществляя ту самую, вроде бы утраченную, связь времен.

Ну что такого: стол, стул, люстра или абажур, посуда, в общем – все, что имеет отношение к обыденной жизни человека? Среда. По опыту я знаю, что сегодня это серьезная проблема, когда нужны вещи настоящие, а не бутафория. Это всегда большие затраты театральной дирекции.

К. Данилов очень скрупулезно относится к вещи, к детали на сцене, потому что это – та правда обстоятельств, к которой он стремится.

Кризисы. Да, конечно, они были, а у кого их не было. Не знаю, может быть, тонкая художественная натура обостряла восприятие кризисных обстоятельств, может, проблема в том, что он замкнут в себе, живет как бы отдельно, выстраивая высокую стену между собой и миром. Не знаю. Но только в сложные минуты, часы, дни с ним трудно. Такое ощущение, что в своей замкнутости он перестает слышать. Это значит, что надо переждать, потерпеть, не спешить и быть рядом. Вот и все.

К. Данилов любит работать со светом и уделяет этому много внимания. Когда мы были помоложе, то свет ставили сами. Теперь с нами художник по свету, но Кирилл всегда рядом. Что-то тихо шепчет в ухо, они колдуют.

Иногда приходит на репетиции, садится позади меня и также тихо предлагает обратить внимание на неточную мизансцену или невнятно выраженную мысль. Внимательно следит за тем, как режиссер выстраивает пластику спектакля. Иногда я слышу, как он хмыкает, это значит, что ему нравится, а когда нет, сидит

без движения, без реакции и только внимательно смотрит, потом вздохнет и уйдет курить.

О спектакле «Царь Федор Иоаннович» по А. К. Толстому было написано много, тем более что он поездил по разным фестивалям, получил разные формы признания. И отдельно хорошо говорили и писали о сценографии Кирилла. Расскажу об относительно недавней нашей работе, которую в силу организационных проблем жизни костромского драматического театра мало кто видел, – о «Борисе Годунове» А. С. Пушкина.

За пушкинский шедевр бояться браться и режиссеры, и художники, эту пьесу в театральных кругах называют пьесой-«убийцей» режиссеров. Мы рискнули.

Пушкин создал драму про трон и кровь, где идея борьбы с убийцей – очень сильная идея – разрушительна. Про народное замешательство в стране, где царят скука, равнодушие и бессилие. Это потому он (народ) безмолвствует. Там человек, достигший высшей власти, не может позволить себе быть совестливым. И при этом, как сказал А. В. Эфрос, – «спокойная высота размышлений».

Нас не интересовала тема народа, который безмолвствует всегда. Нам была интересна тема кризиса власти, такое ощущение, что в России этот кризис был всегда. Толпа, готовая идти за любым, кто поведет против действующей власти.

К. Данилов сочинил высокие металлические ставки из ржавого, к тому же местами прогнившего железа. Вырезал в них низкие двери-норы и узкие окна-бойницы. Ржавчина железных конструкций ассоциировалась с красными кирпичными стенами московского Кремля. Идея обрела полноту и значительность, когда замысел был воплощен в спектакль, когда на закованное в металл сценическое пространство вышел одинокий Борис Годунов, и огромная тень его в медленном движении как бы надвигалась на нас. Выразительная получилась декорация, красивая, но это была красота разрушения и смерти.

Нужно учесть, что ставили мы спектакль в Костромском театре драмы – маленьком, уютном, старинном здании. Тут было все маленькое: и сцена, и зрительный зал, и ярусы, но это был

настоящий и душевно приятный старый театр. Это была попытка максимально приблизить события пушкинской трагедии к зрителям, увести ее из мнимости площадного, якобы исторического пространства, придать действию современное звучание.

По сути, получился эффект «малой сцены», где все было близко, где видны были глаза, где взгляд уже был мизансценой. Текст Пушкина стал главным действующим лицом спектакля. Невероятная тишина стояла в зале, люди слушали Пушкина.

...Кирилл Данилов мыслит пространством. Но мыслит и временем. Мыслит вещами, деталями, подчас предельно конкретными, бытовыми, иногда же – пугающе отстраненными от быта, условными.

О планах, о будущем говорить не буду. Очень хочется верить в завтра. Завтра, которое обязательно наступит. Завтра, в котором все должно быть! Случиться! Непременно!

Часть 2. Урок – основа театральной школы

Согласно той педагогической системе, которой мы придерживаемся, **урок традиционно состоит из 6 различных по своему объему и значимости, но совершенно обязательных частей:**

- *Открытие урока.*
- *Туалет актера.*
- *Психофизический тренинг.*
- *Домашнее задание (упражнения, этюды).*
- *Сюрпризы.*
- *Итог.*

Однако урок – это не только функционально неотменимые и последовательные эпизоды работы, но и сквозной принцип формирования умений, «вживания» в актерские технологии, связанные с действием – в первую очередь, с упражнениями на ПФД (*память физических действий и ощущений*).

Этому будет посвящен специальный фрагмент данной части.

2.1. Открытие урока

Обычно открытие урока – *зачин*, самостоятельная работа студентов. Это может быть сюрприз, в том числе песня, стихотворение, поздравление именинника – будь то сокурсник или педагог. Зачин обязательно выполняется всеми вместе, единым курсом. Зачины могут носить характер музыкальный, пластический. Они могут быть эксцентрическими или лирическими. Они могут быть любыми, важно, чтобы в них самостоятельно проявился творческий потенциал курса.

Одна из самых характерных ошибок в зачинах – увлечение несодержательным юмором. Зачин не должен просто развлекать, смешить, хотя хорошо, если он будет и смешным.

От педагога в процессе подготовки этого этапа урока требуется терпение и такт, поскольку студенты, особенно первокурсники, еще мало знающие друг друга, не понимающие в полной мере смысл и цели учебных заданий, часто приносят наивные и профессионально несостоятельные «заготовки». На старших курсах, напротив, возрастает педагогическая требовательность,

ибо студенты могут начать лениться или не уделяют упражнению должного внимания.

В идеале эта часть урока должна проводиться на протяжении всех четырех лет обучения, на каждом занятии.

Задача той части урока, которую принято называть *туалетом актера и которая состоит из многих упражнений*, – открыть путь к чувству.

Педагог-режиссер отчетливо сознает, что задачей театральной школы является формирование личности, а не только обучение профессионала. Стремясь «научить своих воспитанников работать самостоятельно, привить им вкус и потребность к ежедневной тренировке» [27, с. 265], педагог приобщает их к тому рабочему состоянию, которое К. С. Станиславский и многие его последователи называли «туалетом актера»: воспитание личностно мотивированных качеств дополняется множеством упражнений, направленных на совершенствование голоса, дикции, пластики, ритмики, словесного взаимодействия, темпа, ритма, характерности [27, с. 274].

2.2. Туалет актера

В «туалете актера», по нашему мнению, нет ничего второстепенного.

Так, особое значение придается *рукам* студентов. К сожалению, нередко мы видим на профессиональной сцене актеров, которые явно не знают, что делать со своими руками. На самом деле, здесь просматривается проблема воспитания этих актеров, проблема «школы», в которой им не были привиты навыки свободного и осознанного владения телом.

Нужно, чтобы студенты не приспосабливали руки за спину, в колени, не жестикулировали. Руки должны находиться *в покое*. В органическом поведении актера руки «сами» найдут свое место. Педагогу для этого необходимо правильно поставить задачу каждого конкретного упражнения, этюда, фрагмента спектакля. А студентам, прежде всего, нужно научиться не думать о руках, то есть о внешнем проявлении эмоций. Эпизод киносъемки в фильме Г. Панфилова «Начало» строится именно на необходимости решения «проблемы рук»: режиссер предлагает неумелой

актрисе, не знающей, куда девать руки, отрубить их. И у той сразу появляется необходимая внутренняя сосредоточенность на конкретном предмете переживаний, который своим значением «перекрывает» неоправданное внимание к рукам.

Большинство упражнений, которые входят в «туалет актера», опираются, прежде всего, на *внимание*.

Как было показано в предыдущей части нашей работы, законы, открытые К. Станиславским, не придуманы им, не сочинены, а взяты «из жизни» – это законы психофизического существования человека в процессе его взаимодействия с другими людьми.

Первым законом всякого живого, действенного процесса – в том числе и процесса сценического – можно считать *закон внимания*. По К. С. Станиславскому, «центр человеческого творчества – внимание», которое «надо развивать и контролировать» [77, с. 57]. Именно с законом внимания Станиславский связывал особую, исключительно актерам присущую способность «собираться в круг публичного одиночества», которая является одновременно прерогативой и тяжким крестом актерского искусства.

Следует подчеркнуть, что этот закон важен не только в рамках театральной педагогики, но и с точки зрения общепедагогической теории, развивавшейся К. Д. Ушинским, отмечавшим, что внимание есть именно та «дверь», через которую проходят все впечатления от внешнего мира. При этом следует отметить: у человека в каждый момент жизни может быть только один объект внимания. «Наше сознание всегда на чем-то сосредоточено, мы всегда к чему-либо внимательны. Внимание – это первое условие какой бы то ни было деятельности. Без внимания невозможна ни работа мысли, ни чувства, ни воли», – отмечал Г. А. Товстоногов [66, с. 74].

Однако особенности человеческой психики позволяют не только концентрировать внимание, но и переключать его с одного объекта на другой. На этих особенностях строится и обучение актера, которому необходимо постичь выявленную К. С. Станиславским логику: «Переключение своего внутреннего внимания, сначала трудное, постепенно становится *привычным*. *Привычное* – не сразу, а постепенно – становится *легким* и, наконец, *легкое* – *прекрасным*... Без глубочайшей добровольной

подготовки самого себя нельзя стать актером – отражателем ценностей человеческих сердец» [66, с. 46].

Осваивая этот элемент на уроках мастерства актера, мои студенты получают множество различных упражнений.

Приведем одно из таких *упражнений на переключение внимания*.

В центр полукруга выходит студент, и педагог дает ему книгу (желательно сборник стихотворений).

Задача этого студента состоит в том, чтобы выучить сейчас в присутствии всей группы несколько строф любого стихотворения.

Задача группы – помешать ему это сделать.

Группа начинает задавать разные вопросы, на которые студент должен обязательно ответить. Например: «Сколько тебе лет?», «Сколько лампочек горит в аудитории?», «Какого цвета шнурки на ботинках у кого-то из сокурсников?», «Кто сидит сейчас рядом с таким-то студентом?», «Какие предметы лежат на столе у мастера?» и так далее. Вопросы рассчитаны как на рефлексорные, автоматические ответы, так и на необходимость куда-то посмотреть, что-то сосчитать, то есть переключить внимание с заданного объекта (стихотворения) на другой.

Через короткое время (не более 5 минут) педагог проверяет, как справился студент с заданием, выучил ли он стихотворный фрагмент. И всей группе, а не только «испытуемому» становится ясно: сосредоточиться на тексте и выучить его при постоянных внешних помехах невозможно. Так, опытным путем будущие актеры получают представление о том, что больше одного объекта внимания человек психологически не способен воспринимать.

Как справедливо отметил по поводу этой, далеко не только технологической проблемы Г. Товстоногов: «Легенда, повествующая о том, что Цезарь умел делать несколько дел сразу, одновременно, – не противоречит утверждению (об одном объекте внимания – А. К.), а говорит только о том, что он обладал редкой способностью мгновенно переключать внимание с одного объекта на другой и точно фиксировать логику каждого своего дела... Процесс внимания – непрерывная линия, хотя внимание и переключается с одного объекта на другой, но это единый, целостный процесс. Не может быть ни секунды в нашей жизни, когда бы у нас не было объекта внимания» [66, с. 77].

Театральная педагогика вполне адекватно учитывает известные психологические представления о *типах внимания: произвольном и произвольном*. Непроизвольное внимание – это привычная, генетически исходная форма внимания, и этот тип, заложенный природой, не требует специальных педагогических усилий для его развития. Произвольное же внимание, свойственное только человеку и связанное с процессами, происходящими в его сознании, требует волевых усилий. Оно всегда является осуществлением волевого акта. И потому для театральной педагогики особенно важно развитие произвольного внимания как специфической личностной черты будущих актеров. В «технологическом» плане студентов важно научить направлять внимание на заданные объекты. А студентам надо научиться владеть своим вниманием, управлять им, уметь переключать его.

В педагогической практике известны и в различных вариантах используются такие упражнения, как «Машинка», «Дирижер», «Телепат», «Воскресник». Остановимся на последнем.

Упражнение «Воскресник»

С него начинаются многие занятия. Перед началом урока студенты дочиста убирают аудиторию. Но педагог, войдя в мастерскую, просит посмотреть, где и что еще осталось небраным, принести на стол любые найденные предметы. Поначалу им не удастся ничего увидеть, поскольку они знают, что аудитория только что убрана. Затем педагог обращает их внимание на мелочи и подробности: на окне не задернута занавеска, на полу осталась спичка, с подоконника не вытерта пыль, под лавкой остался чей-то поношенный ботинок... Студентам предлагается игра, и они включаются в нее. Через некоторое время на столе у педагога оказывается «гора» мелочей, даже частичек мусора. «Посмотрите еще, что в аудитории не так». И студенты начинают обращать внимание на непорядок в прическах друг друга, дырочку на майке, разноцветные шнурки в кроссовках.

Цель достигнута: внимание собрано, можно начинать занятие.

Для развития произвольного внимания у студентов я в числе многих других упражнений использую упражнение «*Охота*».

Упражнение «Охота»

Из группы студентов выбирается один – он будет *медведем*. Именно на него сегодня будет происходить охота. Все остальные – *охотники*.

Охотники завязывают себе глаза, лишая себя одного из важнейших физиологических источников получения информации. *Медведь* же остается «зрячим».

Задача *охотников* – поймать *медведя*. Задача *медведя* – не дать себя поймать, при этом он может нападать на *охотников* (срывая с них повязки, он, таким образом, выводит *охотников* из игры).

Упражнение оказывается очень смешной и азартной игрой. *Охотники* очень весело и, конечно, разобщенно начинают ловить *медведя*. *Охотники* сталкиваются друг с другом, принимают друг друга за *медведя*, понимают, что ошиблись, и принимаются охотиться дальше.

Студенту-*медведю* становится понятно: для того чтобы его не поймали, он должен вести себя очень тихо и осторожно. После того как он выведет из игры нескольких *охотников*, сорвав с них повязки, игра обостряется.

Но и *охотники* начинают понимать, что поодиночке им с *медведем* не справиться. И тогда они предпринимают ряд действий, организующих охоту. Они начинают слушать друг друга, одновременно реагировать на издаваемые *медведем* звуки, поддерживать друг друга, по сути дела, вырабатывать общий, единый план охоты. Студенты, вышедшие из игры, продолжают молча, но с заметным азартом переживать обстоятельства игры.

Охотников становится все меньше и меньше, и теперь уже *медведь* из обороны переходит в нападение. В игре меняются акценты: кто на кого охотится? В конце игры обычно остаются двое студентов: *охотник* и *медведь*. Это кульминация игры. Развязку же предсказать невозможно...

В процессе описанного упражнения у студентов постоянно меняются объекты внимания, в результате тренируются навыки по концентрации и переключению внимания с объекта на объект.

Рассмотренное упражнение не только тренирует внимание, но и актуализирует другие элементы системы

К. Станиславского: воображение, фантазию, ритм и темп, общение, учение о сверхзадаче и действие.

Следует прокомментировать особенности употребления в театральной педагогике некоторых упомянутых терминов. Это касается *понятий «воображение» и «фантазия»*. Значение фантазии для театральной педагогики оценивается как весьма важное. Известен ответ К. С. Станиславского на вопрос о том, чем делать актеру, у которого воображения нет: «Надо развивать его или уходить со сцены» [50, с. 73].

Традиционно в театральной педагогике под воображением понимается, как писал театральный педагог Г. В. Кристи, ассистент К. С. Станиславского, не только «способность фантазировать, то есть создавать в своем воображении новые образы и связи действительности», но и «умение своей фантазией воздействовать на окружающую сценическую жизнь и изменять ее в нужном направлении». Неясно только, кому возражал Г. В. Кристи, подчеркивая (словно исторически сложившиеся представления о фантазии были иными), что «в сценическом искусстве нужна фантазия не отвлеченная, а действенная, идущая от реального ощущения, происходящего на сцене» [27, с. 32].

Следует соотнести это достаточно однозначное понимание воображения с историко-культурной традиций понимания данной особенности человеческой психики.

Воображение с античности до наших дней рассматривается в согласии с традицией, заложенной Аристотелем. Именно у Аристотеля это понятие выражается словом «phantasia» и рассматривается как «нечто отличное и от ощущения, и от размышления» [71, с. 430]. Этимология слова «фантазия», по Аристотелю, выглядит следующим образом: «...зрение есть самое важное из чувств, ... и название свое воображение (phantasia) получило от света (phaos), потому что без света нельзя видеть». Аристотель подчеркнул такую важную особенность воображения, как способность сохранять образы мира и «возвращать» человеку: «...Благодаря тому, что представления сохраняются (в душе) и сходны с ощущениями, живые существа во многих случаях действуют сообразно с этими представлениями: одни – оттого, что не наделены умом, – таковы животные,

другие – оттого, что их ум подчас затемняется страстью, или болезнями, или сном, – таковы люди» [71, с. 433].

Аристотель определяет воображение как «состояние, которое находится в нашей власти» и благодаря которому «у нас возникает... образ»; притом состояние это присуще исключительно человеку – не «муравью, пчеле, червю» [71, с. 430–431]. Без воображения, пишет Аристотель, «невозможно никакое составление суждений», но это явление носит не только рационально детерминированный характер. «Если воображение есть то, благодаря чему у нас возникает, как говорится, образ, притом образ не в переносном смысле, то оно есть одна из тех способностей или свойств, благодаря которым мы различаем, находим истину или заблуждаемся», – отмечал Аристотель, подчеркивая, таким образом, интуитивную природу воображения [Там же]. Важно отметить, что именно в русле восприятия воображения как интуитивной способности человека Аристотель говорил, что оно не может быть «ни мнением, которым сопровождается чувственное восприятие, ни мнением, основывающимся на чувственном восприятии, ни сочетанием мнения и чувственного восприятия». Из этого рассуждения Аристотеля вытекает вывод о том, что «воображение может быть и истинным, и обманчивым» [71, с. 432]. Следовательно, смысл человеческого воображения эстетическая традиция видит не в его информационной, а в его эйдетической функции.

Следует отметить, что сам термин «фантазия» не является общепринятым в психологии. В качестве устоявшейся категории в этой науке обычно употребляется «воображение», которое понимается как психический процесс, выражающийся в построении образных представлений о конечном результате предметной деятельности человека; в создании программы поведения в неопределенной, проблемной ситуации; в продуцировании образов, заменяющих деятельность; в создании ранее смоделированных образов. Согласно психологической теории, воображение является существенным отличием человека от других биологических существ, а в качестве его механизма определяют преобразование представлений и создание новых образов на основе ранее имевшихся.

Способность фантазии, отмечавшаяся психологами, в частности З. Фрейдом и Л. С. Выготским, заключается в извлечении из подсознания сильных, ранее испытанных переживаний. Между последними, по З. Фрейду, «должна существовать темная ассоциативная связь» [80, с. 27]. Л. С. Выготский обращал внимание на то, что «психоанализ имел дело с двумя главными факторами проявления бессознательного – сновидением и неврозом» [80, с. 97]. В то же время, ссылаясь на открытия З. Фрейда, русский ученый отмечал, что «фантазирование наяву обладает существенными моментами, которые... приближают его к искусству», и называл в качестве таких «моментов», во-первых, проявление в фантазиях не только позитивных, но и негативных переживаний, испытанных некогда человеком; во-вторых, отсутствие стыда у творящего художника и играющего ребенка (в отличие от взрослого, который стыдится своих фантазий). В-третьих, отмечал Л. С. Выготский, это источник, из которого берутся фантазии; таким источником являются «неудовлетворенные желания – побудительные стимулы фантазии» [80, с. 98–99]. Поэтому Л. С. Выготский делал вывод, чрезвычайно важный для понимания и решения задач педагогики, художественной вообще и театральной в частности: «Механизм действия искусства... совершенно напоминает механизм действия фантазии» [Там же].

Приведенный анализ терминологических и содержательных аспектов соотношения понятий «воображение» и «фантазия» показывает, что для психологии они не являются специфически различными, а, скорее, трактуются синонимически.

В театральной же педагогике понятия «воображение» и «фантазия» не являются синонимами. В известной формуле К. С. Станиславского выстраивается своеобразный логический ряд: «Воображать, фантазировать, мечтать означает прежде всего смотреть, видеть внутренним зрением то, о чем думаешь» [50, с. 73].

К. Станиславский также задавался вопросом о различиях между фантазией артиста и фантазией обывателя, обращая внимание на такие условия работы фантазии, как спокойствие, сосредоточенность, отрешенность от личного «я» и – в результате – полная гармония. Станиславский симптоматично

связывал работу фантазии со способностью актера – как опытного, так и начинающего – «перестать быть личностью, которая связана с обычной жизнью» [77, с. 63]. Иными словами, для него фантазия была одним из важных элементов деятельности человеческой психики на пути актерской индивидуальности к профессиональному и социальному становлению.

Фантазия и позднее привлекала к себе внимание театральных педагогов и режиссеров.

Г. А. Товстоногов формулировал это следующим образом: «фантазия – это способность на основе своих прежних знаний, своего опыта создавать новые миры, но эти создания существуют как бы вне меня, это в большей степени рациональный способ творения. Фантазию часто сравнивают с мечтательностью... Нафантазировать биографию своего героя актеру нетрудно, а сделать ее своею – значительно сложнее». В то же время воображение понимается как «перевод своего опыта в чувственный план, ... создание нового самим собою, через самого себя» [66, с. 85]. Студенту достаточно легко нафантазировать историю о том, как на перекрестке произошло столкновение автомобилей. Подобное, к сожалению, часто приходится видеть, все это происходит как бы «вне меня», а я как бы со стороны только наблюдаю. Но *вообразив* это, я «буду» внутри машины, и все будет происходить непосредственно со мной.

«Не противопоставляя фантазию воображению, хочется подчеркнуть, что у них разная природа», – отмечали Г. А. Товстоногов и А. И. Кацман, имея в виду в одном случае умозрительный, а в другом – чувственный характер этих элементов системы К. Станиславского.

Следует особо подчеркнуть, что «туалет актера» предполагает еще и формирование *чувства ансамбля* (как эстетически значимого качества) и коллективизма (как качества нравственно-социального): «в коллективных упражнениях, – отмечал Г. В. Кристи, – важно развивать “чувство локтя”, точное восприятие партнеров, учет их поведения» [27, с. 269]. Понимая сложность параллельного и неотделимого становления актерской и человеческой индивидуальности, мы можем подчеркнуть важность осознававшейся К. С. Станиславским задачи движения

начинающего актера к вершинам мастерства «по спирали или концентрическими кругами от периферии к центру» [27, с. 274].

Понятие об *ансамбле* как специфическом художественном явлении реалистического театра, основы которого были разработаны К. С. Станиславским, на наш взгляд, является конкретным воплощением принципов становления актера как личности, а не только как мастера-профессионала. «Туалет актера» способствует формированию основ взаимодействия актеров в ансамбле. На это обращали внимание М. О. Кнебель, Г. В. Кристи и другие ученики К. С. Станиславского.

Рассматривая особенности работы как с молодыми, так и с опытными актерами, М. О. Кнебель фиксировала: «Начали с первой картины, но присутствуют все участники. Это очень важно, чтобы все досконально разобрались в пьесе и, главное, вошли в нее как бы изнутри» [24, с. 76]. Г. В. Кристи оценивал эту ситуацию «от обратного», потому был более резок в критике неумения или нежелания педагога (и режиссера) воспитывать у актера чувство ансамбля и потребность работать в ансамбле. Он писал: «Нельзя признать целесообразной такую практику работы, когда курс разбивается на несколько маленьких групп, возглавляемых режиссерами-педагогами, и каждый из них занимается только своим отрывком... В результате, сыграв в школе несколько ролей, актеры так и не получают ясного представления о методе сценической работы и чувствуют себя беспомощными при соприкосновении с новой ролью в театре» [27, с. 276–277]. Совершенно иной результат, отмечал педагог, «достигается в том случае, когда на практических занятиях всего курса на примере одного из заданных отрывков решаются общие вопросы творческого метода и приобретаются необходимые навыки работы над ролью» [Там же].

Таким образом, «туалет актера» может рассматриваться, как считает З. Я. Корогодский, в качестве трамплина к творчеству, он подготавливает аппарат студента к погружению в вымысел, в знаменитое «если бы...», открытое К. С. Станиславским. «Туалет актера» – это своеобразная разминка души.

2.3. Психофизический тренинг

Здесь, прежде всего, тренируются все пять чувств человека: зрение, слух, осязание, обоняние, даже – как это ни покажется странным – вкус (то есть воспоминания о тех или иных вкусовых ощущениях, испытанных когда-либо). Тренируется сенсорика.

Студенты приучаются вспоминать свои ощущения, испытанные в моменты, когда пьется молоко или кислый сок, горячий чай или ледяная вода. В подобных упражнениях студент воспроизводит различные физиологические самочувствия беспредметно – в ощущениях. Другое упражнение требует найти кончиками пальцев самую теплую или самую холодную точку на собственной руке или губами почувствовать на руке волоски. Смысл этих упражнений состоит в тренаже комплекса всех человеческих чувств, актерской возбудимости. У каждого упражнения есть свои предлагаемые обстоятельства и своя цель.

Совмещая свою педагогическую работу с профессиональной театральной режиссурой, мы исходим из представлений об общей тенденции развития театрального искусства. Дело в том, что современный театр предъявляет повышенные требования к актерской пластической выразительности. Сегодня ему мало обыкновенной бытовой пластической правды: актер должен быть гимнастом, акробатом, способным решать сложнейшие сценические задачи. Отметим особо, что эту тенденцию предвосхитил в своих актерских и педагогических опытах М. Чехов, этому уделял огромное внимание В. Мейерхольд в своем учении о биомеханике.

В нашей практике буквально каждое занятие включает в себя *ежедневный* психофизический тренинг, который состоит из упражнений, непосредственно применявшихся классиками русской театральной педагогики. Но многие упражнения сочинялись и проверялись непосредственно на занятиях.

Каждое упражнение – это процесс, где существует время, в течение которого выполняется упражнение, и пространство, в котором происходит действие. Для того чтобы «затвердить» (дать возможность освоить, на сознательном уровне закрепить) процесс выполнения того или иного упражнения, педагог

неожиданно предлагает кому-нибудь из студентов повторить весь процесс предыдущего упражнения. Причем настаивает на подробности исполнения, на воспроизведении мельчайших деталей – подробно восстанавливается «кинолента» упражнения. «Кинолента» включается раньше, чем совершается действие. Воспроизведение логики упражнения требует от студента активной работы воображения. Там, где включается «кинолента видения», возникает подход к *творчеству*.

Психофизический тренинг может состоять из совершенно различных упражнений. Индивидуальное упражнение на театральную метафору строится на магическом «*если бы...*».

«Если бы я был...» ботинком: старым, новым, выброшенным на помойку, порвавшимся и т. п. Если бы я был... чайником, телефоном, креслом, торшером... Такое упражнение в основном дается студентам в импровизационном режиме. Эти упражнения выполняются индивидуально.

Но есть такое же пластическое упражнение, которое выполняется всей группой. Например, «*Космический корабль*» или «*Стиральная машина*»: студенты из своих тел мгновенно должны «сконструировать» названный предмет с максимальным количеством деталей, из которых он состоит. В таких упражнениях на курсе начинают проявляться неформальные лидеры, которые спонтанно берут на себя инициативу и ответственность за общую работу. Впоследствии этими лидерами оказываются наиболее талантливые студенты.

Импровизация опирается на фантазирование *препятствий*, то есть тех обстоятельств, которые мешают закончить то или иное действие.

Например, дается упражнение: «Вы будете слушать улицу, и только улицу. Я, педагог, буду вам мешать слушать эту улицу, производя разные шумы и другие звуки. Ваша задача – точно запомнить очередность всех шумов, “издаваемых” улицей». После окончания упражнения педагог обычно просит кого-нибудь из студентов перечислить очередность звуков – но не тех, что доносились с улицы, а тех, что издавал сам педагог.

Существует целая серия упражнений «Встреча с препятствием» («переходы»):

- переход по тонкому льду,
- переход через бурную речку по скользким камням,
- переход через болото,
- переход через песчаные барханы,
- переход через лесной бурелом,
- переход через чужой забор.

Упражнения на «переходы» не придумываются заранее. Это – импровизация.

Импровизационное самочувствие связано с важнейшим элементом актерской техники – *восприятием события*. Это постоянная готовность воспринять явление, факт, событие, поступки, партнеров. Главный принцип восприятия, по мнению современных театральных педагогов, – это «мое первое впечатление, переведенное в действие, в поступок». Главное здесь – первая реакция на события, пусть еще не осознанная, неожиданная, интуитивная. Подсознательный, рефлекторный и потому предельно эмоциональный отклик.

Восприятие – один из главных элементов системы, который должен быть выделен в процессе воспитания актера в первую очередь и крепко зафиксирован в сознании студента-первокурсника. Именно вокруг этого элемента должно строиться обучение всем другим элементам «системы Станиславского».

Принцип К. Станиславского – «проще, легче, выше, веселей» – реализуется в психофизическом тренинге, превращая долгую и тяжелую работу в непрестанную *игру*. Таким образом, игра как высшая ступень творческой самореализации становится еще и важным педагогическим принципом.

В тренинге воспитываются четыре профессиональных качества актера:

- чувство легкости,
- чувство прекрасного,
- чувство формы,
- чувство целостности.

Здесь происходит движение, условно говоря, от экзерсиса к танцу, от гамм – к сонате.

Практически с самого начала обучения студентов вводятся *ритмические упражнения*. Человек дышит в определенном ритме; его

сердце бьется в определенном ритме. Ритм – это неотъемлемая часть жизни человека. Поэтому, начиная постижение профессии, студенты обязательно погружаются в разнообразные ритмические упражнения. Во внимании к этому аспекту профессионального становления мы отталкиваемся от утверждения К. С. Станиславского о том, что «ритм – основа творчества» [77, с. 74].

Вот одно из таких упражнений. Оно выполняется группой. Один из студентов начинает ладонями отбивать ритм – простой или сложный, с синкопами, «целыми» нотами или «долями». Характер ритма выбирает сам студент, и он должен выдержать его на протяжении всего упражнения. Каждый следующий студент, вступающий в выполнение упражнения, включает свой ритмический рисунок в рисунок, обозначенный предшественником. И так – до тех пор, пока в упражнение не включится весь курс, каждый человек – со своим ритмом.

После того, как упражнение начал выполнять последний студент, все они по команде педагога «включают» в работу ноги, голову, тело; последним включается голос. Студенты встают со своих мест, начинают двигаться – каждый в своем ритме. И тогда произвольные движения каждого, включенные в общий ритм, приобретают характер единого действия. В этом виде упражнение начинает напоминать первобытный ритуал.

Упражнение выполняется весело и азартно. Оно делается на каждом занятии, но никогда не повторяются его детали.

В *ритмические упражнения* необходимо включать предлагаемые обстоятельства, делать, таким образом, *первый шаг к ритмическим этюдам*.

Таким сочиненным непосредственно на уроке упражнением-этюдом был «*Джаз*».

В музыкальной традиции джаз – это в первую очередь импровизация, о значении которой в становлении актера было сказано выше. Это – сиюсекундное сочинение, отклик на то или иное предлагаемое обстоятельство, на импульс, исходящий от партнера и музыки.

Цель такого этюда – выработка системы взаимодействия студентов (*социально-нравственный аспект*) и формирование музыкально-ритмических навыков (*профессиональный аспект*).

- *Первый этап работы* – прослушивание музыкального отрывка. Студенты рассаживаются широким кругом на полу и слушают, стараясь уловить, какие инструменты участвуют в ансамбле, приобщаясь к ритму, даже пытаясь фиксировать его: кто щелкает пальцами, кто покачивается.

- *На втором этапе* педагог «распределяет роли». Каждому студенту предлагается вообразить: «Если бы я был ...» каким-либо инструментом в джазовой группе – фортепиано, кларнетом, саксофоном, ударной установкой, контрабасом, гитарой, тромбоном...

- *На третьем этапе* начинается основная часть упражнения. Вновь звучит музыка. По команде педагога в центр круга выходят один, два или три выбранных студента, и каждый из них пластически, своим телом, пытается выразить звучание «своего» инструмента. По мере развития музыкального фрагмента педагог подает знаки новым студентам, и каждый из них вступает в сценическую коммуникацию вместе с очередным инструментом.

Характерная особенность: когда такое упражнение делается впервые, оно обычно не получается. Далеко не все студенты с первого раза могут вычленить в музыке звучание «своего», конкретного инструмента, внимание рассеивается. И только путем длительного тренинга удается достичь результата, поражающего тех, кто видит упражнение на экзамене. Студенты не просто двигаются ритмично. Их тела, руки, ноги «живут» вместе с движением причудливой мелодии: кто-то кувыркается, кто-то стремится сплестись с партнером, как это делают гармонически звучащие инструменты.

Более того, рисунок, постепенно выработанный при работе над упражнением «Джаз», обязательно меняется от одного исполнения к другому – так это происходит и с самими джазовыми композициями.

Уже в подобных упражнениях педагог, не перегружая студентов теоретическими формулировками, стремится организовать действие по законам драматического произведения. В упражнениях намечается сюжет, в них, благодаря четко обозначенным предлагаемым обстоятельствам, можно обнаружить

характерные композиционные элементы: экспозицию, завязку, перипетию, кульминацию, развязку.

После освоения подобных упражнений, в конце 1 семестра и во 2 семестре, органично осуществляется переход студентов к освоению такой формы работы, как этюд.

Именно на этюдах строится четвертая часть урока – домашнее задание.

2.4. Домашнее задание (упражнения, этюды)

К каждому уроку дается определенное задание. Оно может быть индивидуальным или групповым. Можно предложить отработать групповое упражнение или подготовить целую серию этюдов, опять-таки индивидуальных или групповых.

Домашнее задание может состоять из *наблюдений* – важнейшей составной части обучения студента-актера. Наблюдения делаются над:

- животными (их поведением, повадками, общением),
- представителями разных профессий (конкретной спецификой действий милиционера/полицейского, регулирующего движение на перекрестке, кондуктора, «обилечивающего» пассажиров, продавца, взвешивающего товар, медсестры, делающей укол на приеме и т. п.),
- стариками (здесь важен нравственный акцент – сострадание или юмор, никакой насмешки, издевки, агрессии).

Самой главной составляющей домашнего задания являются *этюды*, которым посвящается основная часть урока.

Одним из самых сложных вопросов, на которые приходится давать ответ педагогу в процессе формирования личности студента-актера, является вопрос о развитии у молодого человека самостоятельности, инициативности, навыков самоорганизации, взаимодействия в коллективе. Все эти качества стимулируются уже на первых курсах в ходе работы над этюдами.

Для нашего исследования ***этюд как форма учебной деятельности студентов*** является важной проблемой в силу того, что с его помощью решается несколько локальных задач:

- привитие необходимых технических навыков,
- совершенствование природных пластических, речевых, вокальных данных,
- развитие индивидуальности будущего актера в направлении свободы фантазирования, коммуникативной активности.

«Цель этюдной работы, – писал театральный педагог Г. В. Кристи, – заключается не только в развитии необходимых актеру профессиональных качеств, она может иметь большое воспитательное значение» [27, с. 120]. Педагог и исследователь ссылаясь на своего великого учителя К. С. Станиславского, отрицавшего самоценность такого упражнения, и подчеркивал «порочность» таких этюдов, где «отсутствует нравственная цель» [Там же].

Упражнение, называемое в театральной педагогике «этюдом», строится на наблюдениях, воспоминаниях студентов – они оттапливаются от жизни.

Когда начинается работа над этюдами (конец 1 и 2 семестр первого года обучения), студенты обычно приносят все, что «лежит на поверхности», с чем они чаще всего встречаются в повседневности. Сказывается «телевизионное воспитание», в силу которого студенты повторяют то, что видят на телеэкране. Здесь присутствует и агрессия (сцены драк, насилия, ссор), возникают попытки воспроизведения социальных пороков – пьянства, а в последнее время студенты все активнее обращаются и к проявлениям наркомании. Причем сами студенты, предлагающие такие темы этюдов, не являются ни алкоголиками, ни наркоманами; встречаясь со студентами ежедневно и работая с ними подолгу, могу точно знать, что им не свойственны эти социальные пороки.

К сожалению, иногда оказывается, что студенты все же несут в свои этюды подобные негативные реалии собственной жизни, а педагог поначалу не знал об их пристрастиях. С такими студентами мы расстаемся немедленно, даже если они отличаются профессиональными дарованиями, ибо их негативное влияние на курс может стать опасным для становления всех остальных. Напомним, что в обучении актеров коллективное взаимодей-

ствие необходимо и обязательно, в отличие от процесса обучения в любой другой специальности.

Значение этюдной работы для социально-профессионального становления личности студента-актера определяется также необходимостью нести ответственность за качество работы. Ссылаясь на К. С. Станиславского, Г. В. Кристи подчеркивал важность завершенности осуществляемой работы, когда лишь «доделанный до конца» этюд становится ступенькой к творчеству, не давая развиться халтуре и ремесленничеству [27, с. 123].

По определению Г. В. Кристи, вытекающему из его опыта и традиций школы К. С. Станиславского, «этюд... является связующим звеном между артистической техникой и сценическим методом. Он закрепляет первоначальные навыки работы актера над собой и приводит к следующему большому разделу программы, к работе над пьесой и ролью» [27, с. 116]. Не случайно в современной театральной педагогике этюд рассматривается как своего рода инструмент *«творческой диагностики»* (З. Я. Корогодский), то есть деятельности по определению потенциала студента и выявлению путей его дальнейшего развития.

Значение этюда как формы учебной деятельности заключается в его интегративном качестве по сравнению с упражнениями, где каждый элемент актерской техники (внимание, общение, эмоциональная память и т. п.) может отрабатываться в отдельности. Следовательно, значение этюда для становления личности будущего актера является не просто важным, но первостепенным.

Для нас представляется особенно значимым опыт осмысления этюда как формы учебной деятельности студентов, накопленный М. О. Кнебель. Непосредственная ученица К. С. Станиславского и М. А. Чехова, она была выдающимся театральным педагогом, воспитавшим, а не просто обучившим, плеяду крупнейших мастеров – режиссеров и актеров. Кроме того, М. О. Кнебель руководила Центральным детским театром, где продолжалось творческое становление недавно вышедших из вузовских стен художников (назовем только два имени выдающихся режиссеров, один из которых был еще и блестящим актером, А. В. Эфроса и О. Н. Ефремова), – и одновременно велась

последовательная работа с юными зрителями. Поскольку наш режиссерский и педагогический опыт связан с аналогичной ситуацией, представляется необходимым специально остановиться на педагогических принципах М. О. Кнебель в отношении этюдной работы со студентами.

Становление личности актера М. О. Кнебель ставила на первый план в работе с молодежью. В этом она следовала за К. С. Станиславским, который, по ее словам, всегда мечтал «о сознательном актере, об актере-творце, умеющем самостоятельно осмыслить произведение, активно действовать в предлагаемых обстоятельствах роли... В последний период своей режиссерской деятельности он с огорчением начал замечать, какой податливой глиной становится актер в его руках» [24, с. 45–46].

Следуя за К. С. Станиславским, М. О. Кнебель видела в этюдах средство борьбы с актерской инертностью, пассивностью. В то же время ни она, ни ее предшественники не забывали о конкретной функциональной предназначенности этюда как упражнения. Так, известны типы этюдов, применявшиеся в практике Художественного театра (в работе со зрелыми актерами над новыми спектаклями): культивировавшиеся Вл.И. Немировичем-Данченко «этюды на ситуации, не входящие в пьесу», и предложенные К. С. Станиславским «этюды на ситуацию пьесы, на то, что составляет ее непосредственную канву» [24, с. 54].

Воспитательный смысл этюда состоит в том, что эта форма работы требует от студента, а затем и от профессионального актера

- труда по осмыслению ситуации,
- анализа взаимодействия участников эпизода,
- поиска средств воплощения данного, конкретного состояния души персонажа или самого актера,
- умения ставить перед собой определенную цель,
- умения находить пути достижения цели,
- готовности реализовывать целостную систему движения к поставленной цели.

Принцип целостности интуитивного и рационального начал, положенный в основу учебной деятельности, является не только важнейшим с точки зрения становления актерской индивидуальности, но и значимым в плане приобретения профессионального мастерства. Ученики К. С. Станиславского слышали от него темпераментные восклицания по этому поводу: «Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего» [24, с. 55]. Сама М. О. Кнебель отмечала необходимый для достижения цельности прием деятельности – «произнесение» внутреннего монолога, который развивает интеллектуальный потенциал актера и обеспечивает осознанность его действий. «Подлинны актеры, – писала М. О. Кнебель, – не играют отдельные кусочки, они умеют приносить «шлейф» своей роли на сцену» [24, с. 93]. Так, работа над этюдом может способствовать укреплению у студентов представлений об актерском творчестве как воссоздании «жизни человеческого духа».

К числу важнейших принципов, лежащих в основе работы над этюдами, лежит *принцип индивидуально мотивированной аналитичности*. По мысли М. О. Кнебель, «актер должен делать этюд, идя от собственной индивидуальности. Это значит – анализировать себя, человека-актера в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Но именно потому, что обстоятельства эти совсем не те, которые формировали личность актера в жизни, в этюде немедленно обнаруживается разрыв, расстояние между ними, становится ясно, от чего нужно актеру отказаться, что в себе преодолевать, какие из его собственных жизненных черт годятся ему как «строительный материал» для создания образа» [24, с. 88]. Подчеркнем, что для становления индивидуальности студента-актера этот принцип имеет решающее значение, ибо благодаря ему осуществляется расширение социального опыта молодого человека и акцентируется эмпатийность его натуры.

Не менее значимым принципом, который реализуется в работе студентов над этюдами, является *принцип продуктивной и целесообразной инициативности*. Студенты согласно этому принципу должны понять особенности своего поведения и своих ощущений в данном отрывке, а также «творчески оправдать» (М. Кнебель) это поведение.

Умение работать над этюдами, приобретаемое студентами, остается затем весомой составляющей их профессионального багажа, что обеспечивается необходимым принципом – *принципом активности всех участников работы*.

Важным принципом работы над этюдом является и *принцип конкретности*, требующий от студентов умения видеть непосредственные, простые психологические проявления людей, их поступки и реплики. М. О. Кнебель обращала внимание на то, что при малейшей попытке студентов или опытных актеров «уйти» в абстрактную обобщенность, этюды требуют особого внимания: «Актеры стали рассуждать чересчур обобщенно. Пришлось задавать вопросы простые и конкретные, но именно они и важны для уяснения сути происходящего» [24, с. 80].

Среди важных личностных свойств работа над этюдом воспитывает у студентов умение существовать в предложенных обстоятельствах, постоянно думать о каждом следующем шаге, вслушиваться, всматриваться в партнеров. Отсюда вытекает наличие такого принципа этюдной работы, как *принцип сосредоточенности*.

С ним тесно связано постепенно вырабатываемое у студентов умение воспринимать «непосредственно только рожденную мысль» [24, с. 84]. Таким образом, определяется значение для становления актерской индивидуальности *принципа импровизационности*.

Чрезвычайно важным для работы над этюдами свойством студентов является, по нашему мнению, *чувство юмора*. Необходимо всячески поддерживать проявление этого качества у тех, кто им явно обладает и откровенно демонстрирует в творческих показах. Чувство юмора характеризует актерскую природу. Студент, обладающий этим качеством, безусловно, талантлив. Понимание юмора и умение на площадке выразить его говорит о предрасположенности студента к *игре*. Для обыденной личности отсутствие чувства юмора не является существенным недостатком; для актера же это – едва не приговор о профнепригодности. Таким образом, позволим себе следующее утверждение: «чувство юмора – это лицо актера».

К числу личностно значимых качеств, культивируемых у студентов-актеров, следует отнести и такое, как *творческая*

смелость. У К. С. Станиславского есть понятие «нахалин» – это не нахальство в бытовом смысле, не развязность, настырность и дерзость; творческая смелость располагает зрителя к актеру-студенту и заинтересовывает.

...В театральной педагогике ведется негласная *дискуссия о том, когда студентов-актеров вводить в систему профессиональной терминологии*. На наш взгляд, этому не нужно посвящать отдельных лекций. Логичнее вводить необходимые термины по ходу практических занятий, когда студенты уже эмоционально подготовлены к восприятию идей, а не только команд. Кроме того, у них формируется психофизическая готовность к взаимодействию и потребность в обретении профессионального языка.

Стадия осознания потребности в овладении профессиональным языком у студентов-актеров сравнима с переходом ребенка (о котором мы выше говорили как о своего рода модели творческой личности) от анальной стадии развития к новому психофизиологическому уровню. В обыденной жизни ребенок испытывает потребность в речевой деятельности как средстве коммуникации. В ходе становления студента как актера-профессионала также появляется потребность в профессиональном языке.

Театральные педагоги знают заповедь К. Станиславского: *чувства играть нельзя*. Тем не менее, зрители приходят в театр, чтобы приобщиться именно к чувствам персонажей, заразиться этими чувствами и обогатить свою эмоциональную сферу. Приведем классическую, принадлежащую К. Станиславскому мысль о том, как актеру «подманить» чувство. Он говорил о трех «полководцах» нашей жизни: мысли, чувстве и действии. Причем действие считал важным рычагом нашего искусства. Чувству приказать нельзя, оно неуправляемо. Также неуправляема и мысль. По К. Станиславскому, управляемо только *действие*, поэтому театр всегда исследует *людей действующих*. При этом важно не путать «движение» и «действие», «действие» и «деяние». Действие, согласно К. Станиславскому, всегда есть волевая акция. Действие – это процесс. Действие не может быть без цели. Действие – всегда акция психофизическая. Оно всегда определяется обстоятельствами.

Со времени жизни К. С. Станиславского многие выдающиеся русские театральные педагоги спорили о термине «*действие*», но нам наиболее точной представляется формулировка Г. А. Товстоногова. Она звучит так: «*Действие – это единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, каким-то образом выраженными во времени и пространстве*» [66, с. 50].

Переходя к такой сложной стадии обучения, как работа над этюдами, которые по сути своей являются «кусочками жизни», мы сталкиваемся еще с одним важным профессиональным понятием – «*событие*». Студенты получают представление о том, что вся человеческая жизнь состоит из цепочки событий, то маленьких, то значительных.

Анализируя самые первые, робкие этюды, студенты сами приходят к вопросу: «Что же такое *событие* в театральной практике?» В ходе работы над этюдами студенты начинают понимать, что *событие – это сумма обстоятельств с одним действием*. Именно так определил событие, называемое обязательно отглагольным существительным, театральный педагог А. И. Кацман [66, с. 51]. Следовательно, событие – это то, что происходит здесь, сейчас и на наших глазах. Событие меняется, когда появляются новые обстоятельства, новые цели или когда предыдущая цель достигнута.

Важно приучить студентов давать своим этюдам названия. Это прививает им умение «вскрывать» события в этюде, определять его действенную природу. По сути дела, так совершается первый шаг к анализу драматического произведения, с которым студенту придется работать впоследствии и которым пока для него является собственное скромное сочинение. В числе названий, передающих атмосферу события, могу назвать такие, как:

- «Испорченный праздник»;
- «Подарок»;
- «Студенческий обед»;
- «Новая куртка»;
- «Боксер»;
- «Стекольщик»;
- «Перед экзаменом».

Очень часто даются задания, при выполнении которых студентам необходимо включить музыку в жизненную ситуацию, чтобы музыкальный факт стал «событием» в этюде. Нужно оправдать жизненную ситуацию, в которой музыка возникает как органичный и необходимый элемент.

Чрезвычайно важна *содержательная сторона* этюдов. Обычно в процессе обучения студенты приносят огромное количество этюдов. Причем делают это ежедневно. Основная часть этих этюдов бессодержательна. В них нет острых предлагаемых обстоятельств, этюды не будят фантазию, воображение в таких этюдах не включено. Тысячи раз студенты моют пол в общежитии, сидят с удочкой на берегу реки, приходят на первое свидание с цветком в правой руке, получают двойку или пятерку (что уже неважно) на экзамене... Студенты в них никак не проявляются.

Содержательность же этюда – результат осознанного отношения студента к будущей профессии.

Назовем несколько *тем*, которые давались в последние годы студентам для работы над этюдами:

- Первый раз в жизни.
- Люблю и ненавижу.
- Из жизни нашего класса.
- Интересный факт.

Среди этюдов особое место занимают этюды на «*память физических действий*» (в среде театральных педагогов их называют этюдами на ПФД). Эти этюды помогают включать не только память, но и воображение, весь комплекс чувств. Этюды на ПФД готовят психофизический аппарат студентов к погружению в вымысел.

Студент поначалу проделывает простейшие бытовые действия: чистит картошку, одевается, пишет. Затем все указанные действия он проделывает без соответствующих предметов, по памяти воспроизводя мельчайшие операции, сопутствующие каждому действию.

В этюдах такого рода студенты получают отчетливое представление о театральной условности, учатся воспринимать мир

жизни вымышленных персонажей как конкретную среду своего существования.

Вопрос о *физических действиях* продолжает по сей день оставаться важной и дискуссионной педагогической проблемой. Несмотря на то, что «метод физических действий» был открыт еще К. С. Станиславским, мы до сих пор по-разному понимаем его. Но главный вопрос заключается в том, часто ли этот метод применяется на практике педагогами?

Многие коллеги считают этюды на память физических действий ненужными, отжившими, и потому уделяют им совсем немного времени в общем ходе обучения студентов. Мы же, напротив, считаем эти этюды важными, нужными и работаем над ними со студентами на протяжении всех четырех лет обучения. Опыт показывает, что ничего не может быть важнее как на стадии перехода студентов от упражнений к этюдам, так и в работе профессиональных актеров над ролями в спектаклях. Метод физических действий органично порождает этюдные импровизации, без которых нет профессионального актерского творчества.

В результате работы над этюдами на *ПФД* вырабатывается вкус к подробностям, к художественным «мелочам», которые рождают подлинную сценическую правду. Качество будущих дипломных спектаклей, как и профессиональной работы молодых актеров на сцене, во многом обуславливается большим объемом работы над такими этюдами.

Приведу пример *этюда «Поезд»*, подготовленного со студентами второго «ярославского» набора. В этюде заняты студенты Ю. Круглов, С. Виноградов, С. Шарифуллин, Т. Мухина, И. Наумкина, Е. Дементьева (выпуск ЯГТИ 2002 г.).

Этюд «Поезд»

Так как любой этюд играется с учетом формулы «я в предлагаемых обстоятельствах», трое юношей – Юра и два Сергея – весело забирались в купе, отправляясь после окончания сессии в гости к одному из них. Жарко. Они были одеты в легкие майки и джинсы. С удовольствием пили минеральную воду, брызгались ею, подшучивали друг над другом. Сергей В.

достал гитару, взял на ней несколько аккордов, собираясь запеть песню.

И вдруг... (*Событие* в этюде – это всегда «вдруг», то, что будет происходить на наших глазах, здесь и сейчас). В купе появилась женщина с сумками – Таня. Она просит молодых людей помочь ей внести остальной багаж. Багаж разрастается, как снежный ком. Чем больше юноши втаскивают коробок, корзинок и чемоданов, тем, кажется, больше их остается на перроне. Наконец, последним с немислимыми усилиями втаскивается огромный свернутый ковер, и становится понятно, что купе заполнено полностью. Людям в нем места нет.

Суматошная тетка довольна, она кое-как усаживается, вытирает пот и радушно предлагает молодым людям войти в купе. Они втискиваются все вместе между вещами. Праздник испорчен, поездка загублена. Поезд вот-вот тронется.

Но... (Происходит еще одно *событие*). В купе появляется хорошенькая девушка Ира и показывает билет на место, только что с такими трудами «укомплектованное» теткой с чемоданами. Тетка показывает свой билет. Юра сравнивает два билета и обнаруживает: билет тетки – в соседний вагон! Она ошиблась вагоном!

С каким же энтузиазмом и в еще более бешеном темпе юноши бросаются переселять обладательницу немислимого багажа! При этом каждый из них пытается понравиться новенькой соседке, познакомиться с нею, показать свою силу и ловкость при жонглировании чужим неуклюжим багажом. Место для хорошенькой соседки свободно. Настроение юношей опять замечательное, молодые люди вновь предвкушают приятную поездку. Пока девушка выходит на перрон, молодые люди приводят себя в порядок: один причесывается, другой переодевает мокрую майку...

Этюд заканчивается еще одним «вдруг» – последним *событием*. Девушка приводит на освобожденное место старенькую бабушку Катю – именно ее она провожала на поезд. Провожających просят покинуть вагон. На прощание Ира целует бабушку Катю, обещает вести себя хорошо, оставляет ей только что купленное мороженое и, мило кивнув юношам, убегает.

Молодые люди растерянно смотрят на бабушку, с удовольствием уплетающую мороженое. Поезд тронулся... Этюд завершен.

Чем ближе экзамен, тем все более жестким становится *отбор этюдов*.

Те этюды, которые в момент своего «сочинения» казались яркими, острыми, впечатляющими, при повторе утрачивают четкость развития действия и определенность характеристик. Студенты, еще не научившиеся *закреплять* приобретенные навыки, в момент экзамена могут оказаться в невыигрышном положении: будут выглядеть наивно, неумело, непрофессионально, наконец. Они играют, как принято говорить в театральной педагогике, «результат» – воспроизводят внешний рисунок характеров и обстоятельств, обозначившихся в импровизациях.

Чтобы избежать этих неудач, на экзамен выносятся лишь небольшая часть этюдов, показанных студентами в виде домашних заданий, – а именно те, в которых уже выверена действенная линия поведения, студентами самостоятельно (хотя и с помощью педагогов) выстроены взаимоотношения, и «жизнь человеческого духа» была воссоздана наиболее отчетливо и осознанно.

2.5. «Сюрпризы»

«Сюрпризы» являются особым типом деятельности в процессе воспитания актера. Они не стали общепринятыми во всех театральных вузах и у всех педагогов. Среднее поколение педагогов и режиссеров не знало такого вида работы в период своего обучения.

«Сюрпризы», однако, широко применялись в работе петербургского педагога А. И. Кацмана. Они чрезвычайно важны для развития самостоятельности, творческой активности будущих актеров.

Итак, «сюрприз» – это самостоятельная работа студента. Иногда эти работы далеки от совершенства, в них не всегда можно выявить серьезный творческий потенциал. Педагогическая задача, которая ставится при осуществлении этого типа ра-

боты, заключается в выявлении таких «проб», где фантазия, воображение, темперамент, наконец, индивидуальность способны раскрыться наиболее полно.

Очень важно, что те самостоятельно родившиеся идеи и предложения, с которыми приходит каждый студент, становятся в дальнейшем основой работы всего коллектива курса или большей его части. Если это удастся, курс активно включается в работу, студенты объединяются на основе единого замысла. А студент, который «родил» идею, становится организатором процесса общей работы – «режиссером» будущего этюда.

Реализация системы социально-профессионального становления студентов-актеров связана, в числе прочего, с формированием лидерских интенций у наиболее инициативных молодых людей. С учетом названной педагогической цели влияние педагога на общий процесс воплощения самостоятельных работ – «сюрпризов» – обычно носит рекомендательный характер.

Отметим попутно: *из числа наиболее инициативных студентов актерского факультета, умеющих не просто придумать «сюрприз» (или этюд), но организовать работу всей группы над ним, формируются еще и будущие режиссеры.* Они стремятся подчинить собственной творческой воле, решению поставленной задачи целую группу людей; это, прежде всего, говорит о способности того или иного студента заниматься режиссурой как самостоятельной профессией.

Для русской театральной традиции характерен приход в режиссуру людей, получивших поначалу актерское образование и имевших опыт непосредственной работы на сцене. Эта традиция складывалась еще в XIX веке, когда первые режиссерские работы осуществлял на сцене Малого театра А. П. Ленский, а затем в Художественном театре – К. С. Станиславский. Далее эта традиция продолжилась в судьбах В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, Ю. А. Завадского, Р. Н. Симонова, О. Н. Ефремова, Ю. П. Любимова, М. А. Захарова, С. Ю. Юрского, О. П. Табакова – вплоть до начинающих ныне свою режиссерскую карьеру В. Машкова и других актеров поколения «сорокалетних».

Мой собственный режиссерский опыт начал формироваться еще на студенческой скамье в период получения первого – актерского – образования. Именно в студенчестве впервые дается толчок к проявлению творческой инициативы и благодаря педагогам развивается интерес и навыки объединения своих ровесников вокруг общей творческой задачи. Теперь можно оценить мудрость педагогов, которые постепенно направляют в режиссуру и педагогику подобного студента.

Как уже говорилось выше, воздействие педагога на процесс создания самостоятельных работ – «сюрпризов» – обычно носит не авторитарный, а рекомендательный характер. Педагог в данном случае лишь провоцирует энергию, которая выливается в сочинение всего курса. Так уже на раннем этапе обучения закладываются «кирпичики» в фундамент будущих дипломных спектаклей, а может быть, и будущего нового театра.

- *На первом курсе* обычно студенты готовят сюрпризы ежедневно (как ежедневно ведутся сами занятия по актерскому мастерству). Если же кто-то из студентов вдруг сообщает, что не приготовил сюрприз, приходится останавливать урок, давать задание за 15 минут все-таки сделать сюрприз и уходить на это время из аудитории.

- *На втором курсе* к сюрпризам обращаемся два раза в неделю, устраивая отдельные, иногда многочасовые показы.

- *На третьем курсе* занимаемся этим один раз в неделю. Студенты к этому времени настолько плотно входят в жизнь института, что подготовка к праздникам, «капустникам» ложится именно на эту группу воспитанников. Причем они могут вести эту работу уже самостоятельно, лишь изредка обращаясь к педагогу за советом.

- *На четвертом курсе* уже нет необходимости заниматься сюрпризами, так как жизнь в постоянном творческом напряжении вошла в привычку студентов, в их «кровь» и «плоть». «Сюрпризы» при желании и необходимости они делают легко, играючи, азартно и весело.

В круг умений, которые формируются на первом курсе с помощью «сюрпризов» и в выработке которых состоит одна из учебных задач, входит овладение игрой на музыкальных ин-

струментах. Уже при поступлении в театральный вуз многие студенты имеют хотя бы какие-то навыки игры на музыкальных инструментах, чаще всего ими являются гитара или фортепиано. Творческая задача студентов состоит в том, чтобы за период обучения в вузе освоить другие музыкальные инструменты, например, тромбон, саксофон, аккордеон, балалайку, всевозможные ударные.

Именно на основе выполнения такого конкретного «технологического» задания возникло художественное решение дипломного спектакля «Датская история» (выпуск ЯГТИ 1996 г.). В спектакле была поставлена сцена, когда студентам необходимо было сыграть джазовую композицию. Напомним, что в числе проработанных именно этими студентами упражнений на уровне тренинга пластических упражнений было проанализированное выше упражнение «Джаз». Соединение пластических умений и владения музыкальными инструментами позволило достичь высокого творческого эффекта. Многие критики отмечали во время фестивальных показов спектакля «Датская история» особую пластичность и музыкальность, профессиональную подготовленность молодых актеров.

В «Датской истории» (пьеса А. Я. Шапиро по сказке Г.-Х. Андерсена «Гадкий утенок») была поставлена сцена появления «утенка» на болоте и его знакомства со свободными дикими птицами. Сцена решалась как джазовая импровизация, в которой, помимо живого музыкального звучания трубы, тромбона, саксофона, аккордеона, шла пластическая импровизация, актеры «били степ», выполняли сложные акробатические трюки, вовлекая пришельца в свой круг. Синтетическое решение было возможно благодаря уже приобретенным в процессе обучения многочисленным умениям актеров и рождало яркий эмоциональный эффект.

Из «сюрприза», подготовленного студентами *второго* «ярославского» набора, родился эффектный *концертный номер «В баре»*. Студенты начали с подражания типичному американскому кинобоевику. Действие происходило в баре, за стойкой. Двое студентов (Ю. Круглов-бармен и С. Шарифуллин-официант) придумали ситуацию, в которой потребовались приемы эксцентрической эквилибристики и клоунады. С серьезными, сосредото-

точенными лицами они сначала заполняли стойку бара бутылками, стаканами, тарелками. Довольно долго, в четком ритме (музыкальным фоном шел «Регтайм») они жонглировали посудой, работая на грани риска, но умудряясь не уронить и не разбить все более интенсивно летающие предметы. Одновременно выполнялись сложные акробатические элементы: сальто, кувырки, фляки.

После того как коктейль был приготовлен (а именно в приготовлении напитка состояла задача «сюрприза»), стакан с напитком преподносился педагогу. На экзамене, куда «сюрприз» был вынесен в числе наиболее удачных работ 2 семестра, стакан преподнесли заведующему кафедрой. И в момент, когда тот протянул руку, чтобы взять стакан, его как бы случайно уронили. Реакция не подготовленного к такой развязке профессора была достойной точкой в студенческой импровизации.

Работа над «сюрпризами» позволяет прийти к выводу о необходимости внимания к любым, самым малым творческим проявлениям студентов. И даже к их ошибкам, осуществление которых может впоследствии дать неожиданный позитивный результат.

2.6. Итог урока

Итог урока в театральной школе обычно подводит педагог. В нем осмысливается весь прожитый студентами в мастерской день их творческого становления.

В разные дни на занятии могут складываться разные пропорции между названными нами частями урока. То больше внимания уделяется тренингу (особенно в 1 и 2 семестрах первого курса). То оказывается, что домашнее задание недостаточно подготовлено или вовсе не готово; и тогда педагог, импровизируя ход урока, делает акцент на «сюрпризах» или на «туалете актера».

Бывают случаи, когда приходится прекращать занятие, давая возможность студентам на следующий день подготовиться на необходимом творческом уровне.

В процессе обучения студентов-актеров необходимо учитывать психофизиологические особенности каждой индивидуаль-

ности, о чем подробно написано выше. Если студент, не подготовившийся к практическому занятию по истории или по математике, не может объяснить причину своей неготовности, сославшись на плохое настроение, то для будущего актера такой фактор является вполне адекватной причиной. Другое дело, что студенты постепенно научатся преодолевать свое настроение, физическое недомогание и работать независимо от всех внешних факторов. Но на стадии обучения мы вынуждены считаться даже с такими нетривиальными обстоятельствами, как настроение и самочувствие, и помогать студентам на уровне подсознания извлекать из таких обстоятельств необходимый для творчества эмоциональный опыт, а на сознательном уровне ответственно выполнять любую работу.

В то же время студенты приучаются понимать: ссылка на «завтра» – это уловка безвольных и не способных беречь время. Студенты могут попытаться отложить выполнение задания, перенести свой выход на сцену на другой день, даже сказатьсь больными. Здесь педагогу важно проявить волю, настойчивость и помочь студенту преодолеть *страх* выхода на площадку. Отметим: страх – это естественное чувство, нельзя отмахиваться от этого, пусть не осознанного самими студентами состояния, нужно научить их преодолевать его с помощью повседневной тренировки.

Студент должен не бояться совершать *ошибки*. В театральном вузе ругают не за ошибки, а за безынициативность.

Прав З. Я. Корогодский, который определяет в качестве одной из важнейших проблем, стоящих перед педагогом в процессе воспитания актера, – «проблему замечаний». «Мастерство педагога (режиссера тоже) не только в способности верно дать задание, но еще и точно определить ошибку, подсказать путь к исправлению, – писал Корогодский. – Нелегкая специфика театрального обучения в том, что на время учебы, а может, и на всю жизнь педагог становится самым авторитетным творческим арбитром для ученика, а потом и актера. Сколько пережито в связи с этим огорчений! Сколько обид, упреков... Переживают обе стороны. Мы страдаем, расплачиваясь за неуспехи учеников, они – за веру, которая часто не вознаграждается. Слово уважаемого мастера – закон, оно определяет самочувствие курса,

с жадностью ловится, настойчиво проводится в жизнь. Ошибочное замечание зажимает ученика, а то и запугать может...» [26, с. 167].

Подводя итог урока, мы систематически напоминаем студентам *о законе триединства*, вытекающем из учения К. С. Станиславского:

- 1) воспринял,
- 2) оценил,
- 3) поступил.

В этом процессе основные нарушения связей – «пропуски» – происходят в первом и втором звеньях (восприятие и оценка). Оценки (говоря обыденным языком, реакции на события) можно придумать. Поступки может подсказать педагог. В упомянутом законе триединства внутренний процесс нарушается, если отсутствует индивидуальное, по сути своей творческое *восприятие*, научить которому и необходимо в процессе становления актера. Главный принцип восприятия, который закладывается в психофизическом аппарате студента, можно сформулировать так: «первое впечатление, переведенное в действие и в поступок». Формируется постоянная готовность воспринимать явления, факты, события, партнеров. Именно это потом обусловит у студентов-актеров импровизационное самочувствие.

Обязательным условием подведения итога урока является *высказывание каждого студента*. Студенты на занятиях по мастерству актера учатся говорить, осмысливать свои и чужие творческие акции, давать оценки, анализировать, доказывать свои мнения. При этом необходимо дать студенту высказаться полностью, не прерывая его, не дополняя и не редактируя его речь. В своем заключительном слове педагог еще успеет сделать все нужные комментарии, но это будет после того, как высказутся все студенты.

В ходе ежедневных уроков выделяются *темы, которые обсуждаются при подведении итога*. Эти темы касаются не столько сугубо профессиональных вопросов, сколько вопросов этики и особенностей межличностной коммуникации. Вот эти темы:

- самодисциплина,
- воля,

- настойчивость,
- умение организовать себя на труд, на преодоление собственной лени,
- скромность,
- вежливость (студентов, к сожалению, приходится учить здороваться с «чужими» педагогами, со старшекурсниками, с техническими работниками вуза. Впоследствии наши студенты напоминают старорежимных деревенских детей, которые приучены здороваться с каждым, кто появляется на их территории),
 - доброта (студенты учатся помогать друг другу, не мешать, не радоваться чужой неудаче, не выпячивать собственное «Я»),
 - тон (манера общения друг с другом на сценической площадке и в быту),
 - нарядные лица,
 - бережное отношение к престижу курса,
 - жизнь и работа на пределе возможного (вечная присяга русского актерства – «Умей нести свой крест и веруй»),
 - способность требовать от себя будничных подвигов,
 - готовность бороться с врагами театра – скепсисом и цинизмом.

Обучение актера принципиально отличается от обучения специалистов всех других профессий. Это связано не только с особенностями требований к профессионалу, создающему на сцене в присутствии зрителей иной, чем он сам, человеческий образ. Это связано еще и с *условиями, в которых протекает обучение.* Итог урока подводится именно в таких специфических условиях.

Пусть не покажется странным утверждение: *для актеров урок – это всегда праздник.* Студенты должны всегда хотеть прийти на урок, чтобы включиться в праздник. И на этом празднике они должны быть вместе.

Поэтому *урок начинается с магического полукруга,* когда студенты на стульях сидят лицом друг к другу, а педагог как бы замыкает собой кривую, становящуюся кругом. Таким же полукругом урок заканчивается, когда происходит обсуждение проделанной работы.

С такого полукруга начинается самое первое занятие на первом курсе. И этот полукруг размыкается на последнем занятии перед выпуском студентов, когда мастер выпускает их из «гнезда» в самостоятельную жизнь.

Таким образом, *подведение итога на занятии по мастерству актера осуществляется как акция единения студентов друг с другом и с педагогом. В этом содержится как профессиональный, так и нравственно-социальный потенциал, необходимый для становления актера в театральной школе.*

2.7. ПФД

Как-то Сергей Юрский говорил о том, что, когда молодые приходят в театральный институт, они свободны, легки и талантливы. Что-то происходит с ними потом: куда деваается огонь в глазах, легкость походки? И почему-то талантливые начинают сомневаться, туда ли они пришли.

Почему это происходит? Почему обучение превращается в скучное и мучительное дело? Куда уходит интерес, азарт? И – почему, почему, почему?

Когда я поступил на первый курс и начал учиться актерскому делу, то главным и основополагающим для нас стало *упражнение на память физических действий и ощущений*. У нас были хорошие педагоги, и они нам все правильно объясняли. Но то ли мы были непонятливыми, то ли какие-то особые обстоятельства повлияли на нашу жизнь тогда, – только упражнение нам никак не давалось.

Конечно, в этой трудной и странной ситуации кто-то все равно был лучше, кто-то хуже. У кого-то получалось, но основная группа не понимала, почему у этих, лучших, упражнение получается. Вроде бы и работали мы много (дома всю ночь упражнялись, родители подозрительно посматривали на нас). И, как нам казалось, работали подробно. Но все равно брюки не гладились, свечки не зажигались, картошка не чистилась.

Я был хорошим студентом. И с характером, и с волей у меня тоже было все в порядке. Но упражнение не получалось. Никогда не забуду взгляда педагога на меня, когда в очередной раз

у меня не гладились брюки, и он, стоя рядом со мной, смотрел на меня как на безнадежного.

Я не помню, как я *это* (!!!) сдал. И, что самое главное, мы с восторгом и облегчением забыли про это упражнение. Потому что пошли этюды, импровизации и другие «интересности» этой профессии.

Потом я стал педагогом, и уже сам требовал подробностей в выполнении упражнения «память физических действий». Теперь я учил сам, как гладить брюки, как зажигать свечку и чистить картошку. Ну, а как же программа? Мне даже показалось, что я убедил себя в необходимости и обязательности этого упражнения.

Конечно, в основе моих педагогических устремлений лежит опыт и давние студенческие впечатления.

Часто вспоминаю, что наши занятия, особенно на первом и втором курсах, проходили скучно и нередко впустую. Это сейчас я нервничаю, когда то же самое происходит на моем курсе, с моими студентами. Тогда, в юности, мы раздражались, торопясь к сцене и успеху и видя в скучных занятиях помеху. Был момент непонимания (ученик-учитель) и момент, возможно, недостаточной педагогической тонкости в подходе к нам, не только неумелым, но еще и психологически не готовым к тому, что профессия требует рутинного труда.

Я учился у многих, находил «свое добро» там, где только было можно. Там, где разрешали. Мне повезло: в моей творческой судьбе были удивительные люди, педагоги, режиссеры, артисты. Они были удивительны еще и потому, что не просто учили: они жили собственной творческой жизнью, были невероятно субъективны, эгоистичны, амбициозны, могли ошибаться в своих «приговорах» ученикам. Но они были равнодушны, любили театр (это стало образцом отношения не просто к профессии, но и к жизни) и любили учеников, не всех одинаково, не всех, кто этого заслуживал, – но любили.

Г. А. Товстоногов, мною глубокоуважаемый режиссер и педагог, театральный авторитет, философ, мыслитель, эпоха советского театра, – называл упражнение на память физических действий и ощущений *грамматикой действия*. И в мастерской

Товстоногова – Кацмана, в отличие от многих, эти упражнения являлись генеральными в воспитании актера.

Многолетняя коллега-сотрудница Г. А. Товстоногова, обобщая его опыт, рассуждала: «Сила упражнений в том, что они тренируют все (!) (а не только сценическое внимание, как об этом писала М. О. Кнебель) элементы системы. Эти упражнения – путь самопознания. Здесь нельзя ничего показывать, имитировать – необходимо подлинно исследовать явление. Разрушив привычный автоматизм жизни, необходимо, к примеру, проанализировать, как ведут себя мышцы человеческого тела, когда холодно или жарко; создавая цепь препятствий, “придираясь” к предметам (они, разумеется, воображаемые), изучить их досконально, во всех подробностях, чтобы заново научиться совершать самые простые физические действия. А затем упорным трудом (как говорил Станиславский, с помощью тренинга и муштры!) добиться автоматизма действия с воображаемыми предметами. “Все самое сложное создается через самое простое», – любил повторять Товстоногов» [105, с. 100].

Сколько копий было сломано, сколько скандальных заседаний кафедр было проведено в театральных вузах, сколько замечаний и требований приходилось выслушивать на экзаменах и зачетах. Упражнение ПФД являлось главным – основой, базой, фундаментом процесса освоения актерской профессии. И только в студенческой среде или в кулуарах, во время педагогических «перекуров» все жаловались – и одни, и другие – на трудную жизнь. Неласково, формально, как название позорной болезни, окрестили этот раздел обучения студенты – ПФД.

И вот эта битва длится не одно десятилетие. В статьях, в программных выступлениях мастеров говорится о важности данного упражнения, и складывается такое ощущение, что это упражнение – единственное, про что знают и понимают все.

Каждый первый курс, согласно программе, показывает на зачете или контрольном уроке это упражнение. Иногда оно является главным и во втором семестре.

Я понимаю, что навлекаю на себя гнев профессионального сообщества, но думаю, что пришло время что-то менять. Проблема есть! И она требует своего решения! Может быть, необходимы продуманные изменения в программах обучения? Может

быть, руководитель курса должен иметь право кое-что менять в ходе обучения нашей творческой профессии? Это все – вопросы, вопросы, вопросы. Прежде всего – к самому себе.

Студенты не любят это упражнение. Почему? Ленивы? Неспособны? Почему они так долго не понимают это странное упражнение и чувствуют себя при этом глупо, а (что самое главное) в своей последующей творческой жизни они никогда не вернутся к нему. Даже самые прилежные никогда не будут использовать это упражнение в своей работе.

Когда на репетициях в профессиональном театре мне иногда в репетиционном азарте приходится применять что-то из арсенала этого упражнения, то, как педагог, я вижу, что актеры делают это небрежно, *обозначают*, то есть, «врут».

Да, упражнение тренирует внимание. Конечно, оно полезно. Сколько этого внимания требуется, чтобы ничего не пропустить. Значит – процесс! Это же хорошо! Это нужно! Это – главное!

На мой взгляд, это упражнение есть более или менее искусный обман, трюк. И в этом, думаю, пора признаться. Да, правда, когда-то упражнение было важным, системообразующим (то есть, принадлежащим к основам «системы» Станиславского). Но прошло время, и что-то потеряно в *смысле* этого упражнения. Учителя – ученикам; ученики, ставшие учителями, – своим ученикам... Что-то утеряно. Смысл.

Студенты-первокурсники, для которых педагог – непререкаемый авторитет, начинают учиться этому странному «мастерству» скучно. Пропадает азарт в обучении. Так вот на пользу ли это упражнение? Или это, извините, – анахронизм?

Нас учили концентрировать свое внимание на реальном предмете, изучать его, учитывать все свойства этого предмета, форму, цвет, вес и т. д. Дома и на занятиях неоднократно проверяли и запоминали, запоминали *подробности*. Подробности, говорили нам, обращайтесь внимание на подробности. Правильно! Все правильно, но куда-то уходят фантазия и воображение. Мы выучиваем подробную цепочку действий, следим за работой наших мышц и в результате ... брюки не гладятся, свечка не зажигается, картошка не чистится. Потому что в беспредметном исполнении работает другая группа мышц. И, значит, состояние это неестественное, фальшивое. А это приводит к зажиму физи-

ческому. И, с одной стороны, мы в других упражнениях пытаемся снять этот зажим, а, с другой – сами его провоцируем. Зажим физический провоцирует зажим духовный, как всякая ложь.

Теперь об *ощущениях*. Упражнение подразумевает еще и это! Страшно смотреть, когда студенты начинают есть беспредметно и, не дай Бог, пить – воду, сок или что-то другое. Какая уж тут правда чувств! А ведь научиться чувствовать на сцене – это главное. Сцена! Здесь все мешает – это враждебная среда; все мешает нормальной, а еще и подлинной жизни. А ведь воссоздание подлинной жизни – это основная цель обучения. «Вранье» в мелочах – следствие попытки студента угодить педагогу. Студент *показывает*, а значит, «врет».

Говорят, это упражнение развивает внимание. Может быть, не спорю. Но это какое-то другое внимание, не творческое.

Идет зачет у очередного первого курса. Опять ПФД. Теперь почему-то это упражнение сразу делают несколько студентов одновременно. Отчего оно сразу теряет смысл. Кто шьет, кто лепит из пластилина, кто лампочку вкручивает. И самое главное – всё одновременно. В общем – кто во что горазд. А ты сиди и наблюдай. И уже не за точностью существования, не за подробностью процесса, а так, вообще. Формально. Впроброс.

Сию и думаю, что упражнение выродилось и стало вредным, ненужным. Когда К. Станиславский со своими учениками нанизывал бисер на нитку, и это было его любимым упражнением, которое многое говорило о методологии, о начальных элементах «системы», – тогда это было важно.

В Ташкенте, когда я был молодым режиссером и педагогом, мне довелось довольно долго и подробно разговаривать с А. И. Кацманом. Его пригласил как своего учителя тогдашний главный режиссер ташкентского театра драмы Вячеслав Гвоздков. Я показывал А. И. Кацману город, рассказывал о театре, об институте, встречал из гостиницы и провожал туда, – делал то, что обычно делают молодые, когда приезжает корифей.

Какие замечательные часы я провел, гуляя по городу с А. И. Кацманом. Сколько узнал нового. Какие неожиданные суждения по разным поводам нашей жизни мне довелось услышать от него.

Он был свободен, много шутил, рассказывал о Питере, о Товстоногове, об институте, о студентах, о проблемах приема, и у меня была возможность задавать ему любые вопросы по профессии. Конечно, эту встречу я помню до сих пор.

Как-то в полемическом задоре мы затронули тему ПФД: что дает это упражнение, какие задачи позволяет решать?

А. И. Кацман преобразился на наших глазах, даже помолодел и, как мальчишка, бросился в спор, отстаивая свои убеждения. Это было очень похоже на то, как мы, молодые, в спорах о профессии, не щадя никого в поисках истины, ниспровергали все авторитеты.

А. И. Кацман утверждал, *что мы наследуем методологию Станиславского, используем предложенные им приемы и совершаем ошибку, потому что все делаем кое-как, не пытаемся добиться точности.* Тогда я впервые узнал, что А. И. Кацман предлагал делать это упражнение все четыре года обучения, возвращаясь к нему на разных этапах постижения профессии, включать это упражнение в работу над дипломными спектаклями, приспосабливать его, работая над отрывками. Короче говоря, сделать упражнение сквозным для всего процесса обучения актера. И даже уже закончив институт, актер, работая в театре над ролью, должен самостоятельно продолжать делать это упражнение, что позволит ему не задохнуться в рутине театра.

Это от него я узнал, что в упражнениях на ПФД необходимо «нашептывать», то есть, сочинять внутренний монолог, помогать себе создавать цепочку действий. Я проверял: помогает. И с тех пор на своих курсах, делая это упражнение, настаиваю, чтобы студенты работали в соответствии с этой его подсказкой.

На одном из моих курсов студент М. выполнял упражнение на ПФД (он лепил пельмени – достаточно трудное дело), и что-то меня в том, как он это делал, «задело». Я стал разбираться и понял, в чем дело: в упражнении возникли предлагаемые обстоятельства.

Обычно в упражнении на ПФД предлагаемые обстоятельства не учитываются. Студент лепил пельмени так, как его научила мама. Я предложил ему «озвучить» процесс, то есть рассказать о том, как его учила лепить пельмени мама. Появился текст – импровизационный, разумеется; возникло видение; он стал жи-

вой и перестал обращать внимание на то, что делают руки. Он был погружен в то, как это было когда-то, вспоминал подробности, ошибался, переделывал... И вдруг упражнение приобрело еще и эмоциональный оттенок. И уже ни у кого не могло возникнуть ощущение, что студент «врет». Это была правда.

Слова К. Станиславского о том, что упражнение на память физических действий и ощущений – это гамма нашего искусства, необходимая так же, как вокализы певцам, а экзерсисы танцовщикам, – были актуальны для своего времени. Сегодня, когда изменились темпы и ритмы жизни, когда изменились взаимоотношения «сцены» и «зрительного зала», когда изменились психические и физиологические особенности восприятия молодых людей, когда виртуальность полностью заменила собою реальные слова, действия, предметы, – знаменитое упражнение ПФД уже не несет в себе ни прежнего технологического, ни прежнего метафорического значения, оно теряет прежнюю нагрузку, становясь уже не нагрузкой, а обузой.

Я не посягаю на упражнение, не предлагаю его отменить в процессе обучения, более того, буду делать его с новыми студентами, потому что, как говорил К. Станиславский, «физическое действие легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения, потому что физическое действие удобнее для фиксирования, оно материально, видимо...» [51, с. 288].

Эти слова Станиславского мы уже давно выучили наизусть, верили в это как в неопровержимую истину. И, действительно, кто посмеет опровергнуть очевидное? Только что-то не так «в датском королевстве», что-то изменилось в жизни, может быть, темп самой жизни, а может – «всего-навсего» недостаток учебных часов по мастерству актера, которые (часы) систематически сокращаются, что не дает нам возможности погрузиться в упражнение по-настоящему, провести его через весь процесс обучения, через все четыре года. Может, действительно, был бы толк? И вернулся бы потерянный смысл?

Лет 30 назад, если не больше, знаменитая кафедра ГИТИСа во главе с А. А. Гончаровым на одном из своих заседаний подняла вопрос об изменении программы обучения в связи с современным состоянием театра и новыми требованиями жиз-

ни. Прошло несколько десятилетий, а вопросы, которые ставили уже ушедшие теперь из жизни корифеи, до сих пор существуют, актуальны и не решены. Чему же мы должны научить своих учеников? Ответ всегда был простым: актеры должны уметь хорошо играть спектакль, а режиссеры их ставить. И мне нравится высказывание А. В. Эфроса, предлагавшего эксперимент: «так давайте начнем это делать с самого начала» (то есть, учить...) Это была его знаменитая идея: со студентами-первокурсниками сразу начинать ставить спектакль. «А потом в процессе работы увидим, что нам надо делать, то есть: “давайте полетим! – но мы не знаем законов аэродинамики. – Давайте их изучим!”» [65]. Мне кажется, что эта его идея тридцатилетней давности до сих пор актуальна.

Реплика А. В. Эфроса: «А вы знаете, что Рихтер не гаммы играет, а пассажи из того произведения, которое он собирается исполнять. Он этот пассаж вырабатывает, а когда выработал, он его себе присваивает. А для этого нужна техника» [103, с. 27]. Таким образом, если мы говорим о театральной «школе», мы имеем в виду, прежде всего, формирование у него технической оснащенности.

На каждом новом курсе читаем и изучаем «Работу актера над собой» К. Станиславского. Почему же мы проходим мимо того, что он предлагает своим ученикам начинать обучение со сложных отрывков из классических пьес? А потом, когда студенты, попробовав, поймут, что они не знают, как работать, – тогда и начинается настоящее обучение. И, что самое главное, оно становится осознанным. Это уже потом *метод* Станиславского разложили на *постепенность*.

И упражнения на память физических действий и ощущений так же, как упражнения, на которых настаивают многие педагоги мастерства актера в разных театральных школах, – я имею в виду упражнения на *расслабление*, – имеют вполне понятное и при этом локальное (поскольку технологическое) значение и назначение.

Тем не менее, никакие гимнастические упражнения не делают тело свободным. Тренированным, гибким и пластичным – да, но – не свободным. Подлинная мышечная свобода, на мой взгляд, достигается другими средствами, и они не связаны

с дрессировкой. Сегодня необходимо вернуться и проакцентировать вопрос интегрального качества актерской подготовки, чем как само собой разумеющимся занимались и Станиславский, и Вахтангов, и М. Чехов, и Мейерхольд: не заниматься только и исключительно «школьной», отдельной подготовкой (пластика – отдельно, танец – отдельно, речь, вокал, сценический бой и т. п. – все отдельно, в соответствии с программами), но – синтезировать работу, проводимую во всех названных направлениях, в интересах не просто формирования комплекса навыков, но личности актера.

Поэтому приходится говорить о комплексном тренинге, который развивает не только тело, но и органы чувств (прежде всего – осязание, слух, зрение), а также воображение, внимание, мышечную свободу, то есть, элементы *системы*, о которых все время говорим и над которыми, хотелось бы надеяться, все время работаем.

Смысл, который мы сегодня вкладываем в понятие *тренинг*, гораздо шире представлений только об упражнениях и их технологических задачах и результатах. И задача современного тренинга гораздо сложнее и интереснее, чем упражнение, пусть важное, даже основополагающее. И все-таки, не отказываясь от сути упражнения, я – за современный развивающий тренинг, связанный с чувственной стороной жизни человека.

Задачей любого тренинга должно стать изучение своего «я». Анализируя выполнение упражнения в группе, мы, естественно, ищем путь индивидуального подхода к каждому, потому что у любого студента свои психофизические особенности и возможности, свое *восприятие* и своя *реактивность*. Освобождение от *зажимов* не происходит само собой. Труд! Воля! Терпение! И – от простого к сложному.

Научить студентов сочинять, фантазировать – только тогда, думаю, мы получим не просто «выдрессированного» (пусть хорошего, но... не художника), – а подлинного, настоящего, открытого, живого в своих реакциях актера.

Как снять мышечные и психические барьеры, которые мешают проявлениям подлинных *реакций* и тормозят *восприятие*? Это вопросы, над которыми продолжают думать сегодняшние педагоги, потому что *восприятие* (в его психофизиологическом

и в его бытийном, в том числе коммуникативном планах) – главная проблема нынешнего театрального образования.

Может быть, А. В. Эфрос прав, и есть смысл попробовать учить наоборот или, как говорил К. Станиславский, «наоборот-тик»? Может быть, нужно перестать бояться свернуть с магистральной дороги на тропинку? Или вовсе уйти в бурелом? Поблуждать там и самим набраться неизведанного опыта?

Анализ хода и результатов опытно-экспериментальной работы педагога театрального института позволяет утверждать неделимость учебного процесса на процедуру тренажа отдельных профессиональных составляющих: воображения, внимания, мышечной свободы, импровизационных данных. Процесс социально-профессионального становления личности актера воплощает экзистенциальную целостность жизни человека.

В процессе становления актера вырабатывается единство рационально-логических подходов будущего профессионала к материалу творчества и развитой профессиональной техники.

Этюд является важнейшей формой учебной деятельности студента-актера, отличаясь от упражнений интегративным качеством. Он важен для социально-профессионального становления актера в силу того, что его воспитательный смысл базируется на интеллектуальном постижении ситуации, самостоятельном поиске средств воплощения поставленных художественных задач, целеустремленности и осознанности творческих акций студентов.

Важными условиями социально-профессионального становления актера в театральном вузе являются *индивидуализация* образовательной деятельности, *единство практики и ее теоретического осмысления*.

Педагогический опыт подтверждает, что необходимыми условиями социально-профессионального становления актеров являются: интеграция их в профессиональную работу театра на стадии обучения и включение их по окончании вуза в качестве единой группы в коллектив, руководимый воспитавшим их режиссером; внимание к этической и социальной проблематике «дипломного репертуара». Для формирования личности актера значимо обращение к классической драматургии как квинтэссенции художественного и нравственного опыта человечества.

Часть 3. На «выходе» из театральной школы

3.1. «Последние»

Серьезной профессиональной проблемой актерского творчества является процесс *приобщения молодого актера к профессиональной деятельности в театре*.

На стадии создания дипломных спектаклей, а затем по выходе из театральной школы перед начинающим актером (и, разумеется, перед его воспитателями) встает вопрос об ответственности за создаваемые роли, за свой образ жизни, способствующий или препятствующий творческим успехам. К. С. Станиславский особые наставления адресовал молодым актерам, готовящимся к выходу на сцену: «Готовьтесь к выходу на сцену еще дома. Не загромождайте свой день, когда играете, пустыми делами, не имеющими отношения к вашей роли. Думайте о ней... Когда вы приехали в театр, не болтайте с вашими товарищами о пустяках, забудьте обо всей жизни, кроме того куса ее, который бьется в вашем сердце как сцена – жизнь...» [46].

Таким образом, подготовка к постановке дипломного спектакля становится важнейшей акцией по становлению актерской индивидуальности, обретающей новые оттенки своего социального и морального лица в процессе перевоплощения во вполне конкретные драматические персонажи – роли.

Как это ни покажется странным, но в исследованиях по проблемам театральной педагогики очень мало внимания уделяется той сложнейшей стадии становления актерской индивидуальности, которая наступает при переходе от этюдов и отрывков к созданию цельных сценических произведений. Так, в работе Г. В. Кристи «Воспитание актера школы Станиславского» раздел, посвященный четвертому курсу, значительно меньше по объему, чем все предшествующие. Глава же под названием «Переход на сцену» занимает лишь пять страниц. Ученик К. С. Станиславского связывал трудности перехода студента из мастерской на сцену лишь с техническими умениями, которыми студент пока не владеет в достаточной мере.

Не требует специальных комментариев необходимость отбирать материал для дипломных спектаклей в соответствии с имеющимися (в определенной мере сформированными) индивидуальностями студентов-актеров. В комментариях нуждается само понятие *«репертуар дипломных спектаклей»*. По сути дела, в этих спектаклях отражается творческое лицо каждого курса как единого коллектива.

По моему убеждению, справедливость которого подтверждается практикой работы в вузе и в театре, невозможно относиться к каждому из дипломных спектаклей как к отдельно взятой учебной работе. Если для актера, репетирующего спектакль, важно такое классическое понятие, выявленное К. С. Станиславским, как *«перспектива роли»*, то для студента можно вывести аналогическое понятие – *«перспектива судьбы»*.

Вводя в научный обиход понятие «репертуар дипломных спектаклей», я имею в виду осознанное формирование парадигмы развития индивидуальности каждого студента. В этом случае любой из трех (обычно именно столько дипломных спектаклей выпускают актерские курсы) дипломных спектаклей становится сферой раскрытия новых творческих возможностей, новых граней индивидуальности каждого студента-актера.

Если предыдущий выпуск, 1997 года, классикой завершал работу над дипломными спектаклями («Ромео и Джульетта» выпускался как дипломный спектакль и одновременно как спектакль ТЮЗа), то следующий выпуск показал «Последние» уже в конце третьего курса.

Поиск классического материала для дипломного спектакля становится одним из необходимых моментов общения педагога со студентами, процессом дискуссий, развития ситуации взаимопонимания, укрепления контактов. При этом педагог представляет себе не только уровень сформированности профессиональных умений, но и особенности психоэмоциональной сферы студентов. Во внимание принимается и работоспособность, и готовность преодолевать препятствия, и ориентация молодых людей на успех. Однако не только наличие определенных личностных особенностей студентов, но и отсутствие у них психологических или физиологических свойств влияет на выбор произведения для дипломного спектакля и на последующее рас-

пределение ролей. Чем больше по количеству студентов выпускной курс, тем, естественно, шире возможности творческих проб, в частности, в назначении двух или даже трех студентов на одну и ту же роль.

Постоянно реализуемым педагогическим принципом работы над дипломным спектаклем по классическому произведению является *соединение усилий студентов и опытных артистов театра*. Разумеется, осуществить этот принцип возможно не всегда, а лишь в том случае, когда руководителем актерского курса является руководитель или один из ведущих актеров стационарного театра. Поскольку такой опыт имеется, то представляется полезным проанализировать и этот аспект профессионального становления будущих артистов.

И в «Ромео и Джульетте», и в «Последних» удалось соблюсти *естественное возрастное соотношение «младших» и «старших»*: по пьесе это родители и дети, в обыденности это актеры разных поколений.

Для многих театров соблюдение этого принципа оказывается недостижимой мечтой, потому что «молодым», играющим персонажей в возрасте до 20 лет, на самом деле уже *под* или *за* 30. Для обычного же студенческого выпускного спектакля это недостижимо по иной причине: на курсе учатся ровесники, и потому исполнителей возрастных ролей приходится искусственно «старить» с помощью грима, костюма, психофизических приспособлений, которыми студенты еще не владеют в достаточной мере.

Значение взаимодействия актеров театра со студентами-дипломниками увеличивается и в силу наличия у первых *большого опыта*, с позиций которого они могут служить наглядным примером профессионального мастерства непосредственно в процессе совместной работы.

В постановке «Ромео и Джульетты» важными для становления студенток, игравших роль Джульетты (О. Калябкиной и О. Апаховой), были дуэты с кормилицей – И. Капраловой, где бытовая достоверность и комедийная раскованность опытной актрисы стимулировала рождение непосредственных реакций у начинающих актрис. Оттого Джульетта в труднейшей первой сцене трагедии выглядела не легкомысленной или откровенно-кокетливой, как это часто бывает в других спектаклях, но по-

настоящему взволнованной, хотя – в силу юного возраста – и не способной достаточно серьезно взвешивать аргументы относительно персоны жениха. Джульетта не игривая, но играющая, обаятельно-непосредственная и веселая входила в спектакль рядом с основательной и дотошно-заботливой кормилицей. Тем страшнее затем выглядела бескомпромиссная решимость девушки уйти из жизни, которую старшие превратили в ужас и мрак.

По аналогии с этими эпизодами строились и эпизоды Ромео-С. Есина с Лоренцо-Ю. Ивановым: неуклюжая юношеская резкость, торопливость длинноногого красавца Ромео парадоксально сочеталась с основательностью, простоватостью, обыденностью Лоренцо. В обоих случаях прочная бытовая основа актерской игры исполнителей ролей кормилицы и Лоренцо создавала необходимый художественный фундамент для юношеского парения молодых героев.

В начале работы над дипломным спектаклем «Последние» были определены пять ролей, которые предназначались опытным актерам театра. Это были братья Коломийцевы, Иван (В. Стужев, преподававший на курсе сценическую речь) и Яков (В. Шепелев), Софья (Т. Попенко, которая также преподавала на курсе мастерство актера), госпожа Соколова (А. Кармакова) и нянька (Э. Капустина). Одну из ролей, которую в спектаклях профессиональных театров часто играют немолодые актеры – тюремного врача Леща, – было решено отдать студенту, намеренно «омолодив» персонаж и приблизив его к поколению «детей».

О Таисии Попенко можно говорить много и долго; и самое главное – хочется это делать, когда представляется случай.

В жизни замкнута. На репетициях сосредоточенна. В своих сценических решениях парадоксальна. Любит репетировать и все время, до сих пор, боится играть спектакли. Любит своих партнеров, чрезвычайно требовательна к себе и к ним.

Трепетная, нежная, обаятельная, жесткая, жестокая, трогательная и смешная... разная...

Мало кто может сегодня в современном театре играть ЛЮБОВЬ. Она – может: профессионал.

Работать с ней удовольствие, потому что непредсказуема. Точно держит найденный внутренний камертон роли.

Очень привязывается к людям, поэтому страдает, когда ее обманывают. Удивительный собеседник. Таисия много читает, много смотрит, много знает о своей профессии, поэтому, когда у меня появилась возможность привести ее к студентам, я с удовольствием это сделал. Трудно было ее уговорить, но зато теперь их со студентами не разорвать. Это тот случай, когда «не разлить водой». Они ее любят и ценят, слушают, уважают.

Таисия не умеет халтурить. Она актриса, то, что в современном театре называют «стильной актрисой».

У них ее сравнили бы с Джульеттой Мазиной, у нас – можно с Чуриковой. А для меня она – *Таисия Попенко*.

...Для современных молодых людей характерно стремление к ранней профессионализации, и это касается многих сфер деятельности от юриспруденции до экономики. Студенты-актеры также в последние годы не имеют запрета на кино съемки, работу на телевидении, и потому первый выход на сцену для многих из них перестает быть тем «священнодействием», каким был во времена К. С. Станиславского или его прямых учеников. Вот почему современный театральный педагог не может не идти навстречу социально-экономическим реалиям и не создавать для студентов условий максимально ранней профессионализации.

Как в любом репертуаре стационарного театра, работающего в русле русской художественной традиции, в числе дипломных спектаклей театрального института должна присутствовать классическая пьеса, должны быть представлены разные жанры. Работа над разнородным репертуаром является важной составляющей процесса формирования индивидуальности актера, ибо приобщение к культурным ценностям разных эпох и народов способствуют побуждению когнитивных интенций студентов.

В дипломном репертуаре моей мастерской (выпуск 2002 г.) чрезвычайно высокой и ответственной точкой отсчета стал спектакль по драме М. Горького «Последние».

Пьеса, написанная в 1907 году, представляла собой материал, духовно значимый для становления личностей будущих артистов на рубеже XX и XXI веков. В большинстве известных постановок этой пьесы обычно преобладали либо элегические мотивы, близкие мотивам чеховского «Вишневого сада», либо мо-

тивы сатирического обличения дворян, павших до службы в полиции.

С моей точки зрения, начинающих актеров должно было ужаснуть то, что именно их герои – молодые, красивые, добрые, наивные, забавные – оказываются «последними». У них нет будущего, поскольку «отцы» духовно обанкротились, а сами они слишком слабы, глупы, нерешительны, чтобы изменить жизнь. Сценическая история этой пьесы включает в себя совсем не большое количество спектаклей, и потому при работе со студентами не стояла обычная для постановок классики проблема преодоления стереотипов. В то же время актуальные психологические и социальные смыслы должны были органично опираться на содержательные особенности горьковской драмы с учетом времени ее создания и социальных, нравственных, эстетических воззрений писателя.

Студентов пришлось знакомить с образным миром горьковской драматургии, изучаемой в историко-литературном курсе театрального вуза не слишком подробно. В статье «О цинизме» М. Горький писал: «Я не утверждаю, что мещане грязнят жизнь сознательно; разврат больного ума и изношенного тела, с одной стороны, результат дегенерации и пресыщения благами жизни, с другой – выражение жуткого отчаянья, вызванного близостью общественной катастрофы». Эти слова, сказанные примерно тогда же, когда были написаны «Последние», определенно формулируют «особые приметы» героев пьесы. Распад социальных и нравственных устоев, ужасавший Горького в первое десятилетие XX века, к сожалению, «срифмовался» с аналогичным процессом нашего времени.

М. Горький писал о цинике, который «становится на колени перед кучей пестрых пустяков, прячется от безобразия окружающего за груды жалких выдумок». Следовательно, для Горького циником был не только ниспровергатель моральных ценностей, Иван Коломийцев, но и слабый человек Яков Коломийцев, не способный отдавать себе отчет в жизненных проблемах и овладевать ситуацией. От такого понимания цинизма недалеко до жалких объяснений Якова Коломийцева относительно его попыток заняться производством алюминия: «Я думал..., что было бы хорошо, если бы люди получили красивый металл. Же-

лезе – тяжело и мрачно. Медь – жирная такая всегда...» Для современников Горького ясно было, что цинизм Ивана Коломийцева, его сына Александра и дочери Надежды – это оборотная сторона прекраснотуши Якова. В момент написания пьесы разрушение класса органично представало через разрушение личности. Написанный практически одновременно с пьесой Горького и шокировавший современников роман М. Арцыбашева «Санин» культивировал болезнь времени, которую Горький пытался «вылечить».

Одним из главных признаков социальной и нравственной болезни «последних» в пьесе становится смещение традиционных для русской культуры и, в частности, для русской интеллигенции представлений о женщине. И если старшая в семье женщина, Софья, превращена актрисой Т. Попенко в бесплотное существо, то младшие в своих страданиях, возделаниях, прелести и уродстве должны были превратиться в клубок противоречий. Исследователь творчества Горького, Ю. Юзовский отметил применительно к творчеству писателя следующее: «Отношение к женщине – всегда показатель истинной культуры общества. Под этим углом зрения Горький проверяет буржуазное общество и в результате проверки определяет его состояние как состояние дикости» [122]. Мысль исследователя исходила из собственно горьковского убеждения: «Признаком этического упадка в русском обществе является крутой поворот во взглядах на женщину».

Я столь подробно останавливаюсь на этической и социальной проблематике горьковской пьесы по той причине, что ее выбор был продиктован задачами воспитания личности будущих актеров, живущих явно не в самый благополучный с нравственно-психологической точки зрения период национальной истории. Нам в процессе работы над дипломным спектаклем важно было постичь и образно воплотить ситуацию беспощадного разрушения личности, не сопротивляющейся чуждым воздействиям и в то же время мучительно страдающей от происходящего.

В уже процитированной статье с характерным названием «Разрушение личности» М. Горький описывал свое видение ситуации: «Величественная простота, презрение к позе, мягкая гордость собою, недюжинный ум и глубокое, полное неиссякае-

мой любви сердце, спокойная готовность жертвовать собою ради торжества своей мечты – вот духовные данные Василисы Премудрой... И вдруг – эта женщина, поистине добрый гений страны, ушла из жизни, исчезла, как призрак; на место ее ставят перед нами «кобыл» (прошу заметить, что... я пользуюсь только теми грубостями, которые уже были употреблены ранее в журналах и газетах последнего времени), наделяют их неутомимую жаждою исключительно половой жизни, различными извращениями в половой сфере, заставляют сниматься нагими, а главным образом – предадут на изнасилование» [122].

Нет необходимости доказывать, что горьковская характеристика сместившихся акцентов в создании образа женщины полностью соответствует той продукции, которая сегодня существует именно для удовлетворения потребностей молодых людей в теле-, видео-, клубных зрелищах.

На основании проделанного в ходе репетиций анализа пьесы можно было прийти к выводу о том, что работа над пьесой М. Горького, помимо яркости и разнообразия художественных образов, позволявших формировать актерское мастерство студентов, давала необходимую питательную среду для развития их психоэмоциональной сферы, для формирования социальных и нравственных ориентиров.

«Последние» ставились с подчеркнутым уважением к авторскому тексту, без аллюзионных намеков, но с учетом естественной исторической дистанции между современными молодыми актерами и их ровесниками, жившими столетие назад. Эпиграфом к сценическому прочтению классической пьесы в дипломном спектакле могли стать слова театрального историка и критика Б. Зингермана: «Обыденный русский человек для Горького – персонаж исторический. Житейская обыденность изображается в пьесах Горького как история, а история видится по-домашнему бытово».

В случае с выбором пьесы «Последние» для дипломного спектакля необходимо было, прежде всего, преодолеть социальный и культурный нигилизм, насаждавшийся в последние годы в России вообще и в сфере молодежной культуры в частности. Горький в глазах современных студентов – едва ли не одиозная (в первую очередь в плане политических характеристик) фигура.

Внимание к его творчеству в старших классах школы носит формальный характер, в лучшем случае изучается пьеса «На дне» – но духовные противоречия, через которые прошел писатель в период богоискательства и богостроительства, духовный кризис, который вылился в творческое молчание последнего десятилетия его жизни, явно молодежи не известны. В то же время Горький – психолог, Горький – социальный аналитик, он вошел в духовный опыт русской культуры как фигура в высшей степени значимая. Наконец, в пьесе «Последние» весьма невелика доля прямых дидактических высказываний, более того, некоторые пассажи, связанные с оценкой категоричности юных революционеров, в исторической ретроспективе получают новую окраску. Таким образом, пьеса Горького давала возможность осуществить опыт неспешного, тщательного и осторожного вхождения в тонкую ткань духовных явлений, родственных в своей кризисной остроте явлениям современной жизни.

Важным для становления индивидуальности молодых актеров стало и сценическое решение спектакля, поставленного на малой сцене ТЮЗа. Так же, как при постановке «Ромео и Джульетты», исполнители были максимально приближены к зрителям. Это обязывало начинающих актеров к максимальной строгости и лаконизму проявления эмоций, достоверности общения, отказу от любых внешних эффектов.

Миниатюрная Верочка у И. Наумкиной – то до визга наивная, этакая девчушка с конфетной обертки; то истерически рыдающая и мечущаяся в нелепой шинели и в носках; то погасшая, притихшая и утратившая все краски жизни – стала серьезным испытанием для студентки. Психофизические данные студентки казались непосредственно предназначенными для исполнения ею ролей милых, простодушных или лукавых, игривых или задиристых «травести». Однако опасность стандартизации будущей актерской индивидуальности в случае прямого следования визуальному соответствию студента и роли велика: она стала причиной гибели не одного актерского таланта. Именно по этому пути вели в свое время талантливую выпускницу ленинградской театральной школы М. Неелову – таковы были ее первые роли в кино. И лишь неуклюжая, сама не подозревающая ни о своих несчастьях, ни о своей прелести Оля в спектакле театра

«Современник» «Спешите делать добро» (по пьесе М. Рощина) открыла в ней парадоксальность подлинного драматизма и определила возможности роста профессионального мастерства. В Верочке И. Наумкиной важным стало проявить не инфантильность или глупость, но яркость и силу чувств. Тем более драматичным в этом случае становится разрушение личности героини, разрушение ее веры в сказочного принца, оказавшегося мерзким лягушонком, крушение ее любви к отцу, в котором она видела мужественного и едва ли не царственного героя и который оказался банальным трусом, позером и скандалистом.

Проявлять драматические «струны» души каждого из молодых персонажей горьковской пьесы в дипломном спектакле было необходимо, как и создать несколько самостоятельных духовных миров, которые поочередно взрывались и создавали у зрителей впечатление нарастающего вала страданий и боли.

Согласно горьковскому принципу построения драмы (заимствованному, как известно у А. Чехова), в пьесе нет единого и бесспорного главного героя. Полифоничность композиции и полифоничность духовной жизни персонажей, характерная для русской психологической драмы, стала важным уроком для «становящихся» актерских личностей: это был урок внимательного восприятия, урок милосердия, урок тщательного анализа чувств и настроений в каждый конкретный момент действия.

«Младшенький» – Петр – инфантильный, пухлощекий у С. Шарифуллина или назойливо-пытливый у С. Виноградова, имел одно свойство, которое сумели воплотить оба студента: это был необыкновенно искренний мальчик, для которого крушение отцовского авторитета, надругательство над сестрой и смерть дяди Якова были ударами, не просто сильными, но физически губительными. Для начинающих актеров всегда серьезной технической проблемой является сценическое воссоздание болезненных состояний. Тем не менее, обморок Петра становился для обоих актеров органически естественным выходом из невыносимого эмоционального напряжения, и неожиданное, резкое падение юноши среди мечущихся и кричащих родственников превращалось в обвинение.

Любовь Коломойцеву сыграла Т. Мухина. Физическое уродство горьковской героини, озлобленность, вызванная всеобщей

нелюбовью, повышенная чувствительность, превращающая девушку в индикатор семейного неблагополучия в доме «последних», утрачивающих признаки традиционного дворянского быта, создали высокое эмоциональное напряжение и острую конфликтность сценического существования Любви.

Одной из задач студентки было не подчеркивать горб – результат ее младенческой травмы, нанесенной по вине пьяного Ивана, – но чувствовать холод и неуютность обстановки дома. Так появилась шаль, зябко поправляемая на плечах и прикрывающая не столько горбатую, сколько ссутулившуюся спину девушки, пытающейся, как черепаха или улитка, спрятать ранимое «нутро» в крепкий, хотя и уродливый, на посторонний взгляд, панцирь. Другая задача студентки состояла в том, чтобы выразить душевную неприкаянность героини, для которой ее физическая непривлекательность не имеет никакого значения. Душевный напор и энергия превращали Любовь то в поистине злобного зверька – и тогда ее непривлекательный внешний облик воспринимался особенно отчетливо рядом с миловидной Верочкой и эффектной Надеждой, – то в безмерно любящую и решительную в своей заботе дочь, которой она себя впервые почувствовала после объяснения с Яковом Коломийцевым. Тоскливое бессилие матери Софьи, инфантильная суетливость Верочки и жадный, ленивый эгоизм Надежды оттенялись собранной, жестковатой, но позитивно-деятельной манерой поведения, появившейся у Любви по мере развития действия.

По аналогичному направлению шла работа и со студентом П. Круговихиным. Якорев, которого он сыграл, традиционно воспринимался как существо глупое, жадное и грубое, находящееся на самом низком уровне социальной и нравственной деградации; так сказать, «худший» из персонажей младшего поколения.

Определяющей краской, которая позволила начать формировать индивидуальность студента в работе над первым дипломным спектаклем, стала редкостная bestолковость его персонажа. Все, что Якорев делал в исполнении П. Круговихина, было на редкость bestолково и неуместно. Он не способен был понять, чего от него хотела Вера, – и вместо патетического описания своих «подвигов» старательно и нудно излагал пункты полицей-

ского протокола. Когда та же Вера жаждала быть украденной и «романтично» спрятанной от родственников, Якорев с простодушной грубостью требовал затем от Коломийцевых платы за его «участие» в ее судьбе. Нескладный мальчик, так же, как и собственные дети Коломийцевых, обделенный любовью и пониманием, он проходил через спектакль с недоуменным, туповатым выражением лица. Казалось бы, амплуа «простака» было для этого студента предопределено.

Особым испытанием неокрепшей актерской индивидуальности стала в спектакле «Последние» роль Леща для Ю. Круглова. Тюремный врач, зять Ивана Коломийцева, законченный циник.

При работе над дипломным спектаклем представлялось важным вместе со студентами постичь не только процесс превращения милых и по-своему несчастных молодых людей, почти детей в «последних» – нравственных и физических уродов; с учетом современной социально-психологической ситуации существования молодежи важно было попытаться создать сценический портрет того, кто уже стал тем, во что им еще предстояло превратиться. Поэтому муж Надежды, старшей из дочерей семейства Коломийцевых, должен был быть таким же молодым, как и остальные «дети».

Физические данные студента Ю. Круглова заведомо ограничивают круг ролей, которые ему могут поручаться в спектаклях, если юноше придется работать в условиях обычной театральной труппы. Вряд ли ему дадут играть роли Гамлета или Дон Кихота при невысоком росте. Даже комедийная роль Хлестакова в таком случае маловероятна для него (в лучшем случае – Бобчинский или Добчинский, Розенкранц или Гильденстерн, то есть роли эпизодические, для которых внешние данные актера практически не имеют значения).

По замыслу спектакля, Лещ входил в дом к Коломийцевым, где и сам жил, тщательно причесанный, аккуратнейшим образом одетый, подавая тем самым пример опустившимся дворянам. Аккуратность внешнего облика персонажа была вполне объяснима его профессией – тюремный врач в прямом и в переносном смысле смывал с себя грязь и появлялся, пусть даже перед домашними, с очаровательной улыбкой и приличными манерами. Студент держался нарочито прямо; говорил отчетливо, но не без

легкого пренебрежения – все-таки заработки здесь у него наивысшие. Оттого позволял себе звучно грызть сухарики перед обедом и по-хозяйски, вразвалочку, усаживаться за столом перед формальным главой семьи – Иваном Коломийцевым.

Наглая уверенность и неявная, но отчетливая внутренняя сила этого невзрачного человечка могли породить новый смысл и в трактовке пьесы М. Горького. В других спектаклях декларируемая Надеждой супружеская измена связывалась с немолодым возрастом ее мужа; здесь же спокойный и решительный Лещ, который бестрепетно вел к смерти Якова Коломийцева, явно не выглядел тем мужем, которого нужно обманывать и легко это сделать. Развращенность и Леща, и Надежды была тем большей, что ее измены молодому и наглому супругу воспринимались как результат их сговора; вполне привычная в рамках современной массовой культуры коллизия мужа-сутенера «высвечивалась» по-новому в пьесе М. Горького благодаря молодости и внутренней резкости студента, игравшего роль Леща.

Роль Леща написана М. Горьким так, что этот невзрачный персонаж оказывается в центре сюжетных и нравственных коллизий пьесы. Подобная психоэмоциональная нагрузка легла на студента не в обычном дипломном спектакле, но в постановке, когда все «возрастные» роли игрались актерами старшего поколения. Таким образом, Ю. Круглов-Лещ оказался своеобразным связующим звеном между актерами-мастерами и студентами. Резко гротесковая и одновременно психологически отточенная работа студента, сумевшего избежать карикатурности, сатирической прямолинейности рисунка, сумевшего выдержать нагрузки диалогов, где в качестве «ведомых», согласно сюжету, выступали опытные зрелые мастера (прежде всего В. Стужев в роли Ивана Коломийцева), – все это позволило счесть реализованными необходимые качественные изменения в индивидуальности студента.

В результате работы над ролями в дипломных спектаклях явно обозначились особенности индивидуальностей студентов. У выпускников, прошедших школу горьковской драматургии, начали формироваться такие профессионально и социально значимые качества, как готовность работать над разножанровым драматургическим материалом; бесстрашие по отношению к собственным внешним данным; умение соизмерять собствен-

ные психоэмоциональные проявления с атмосферой спектакля, достигать эмоциональных «взрывов»; навыки общения с партнерами как на уровне прямого вербального диалога, так и на уровне обмена взглядами и пластическими знаками; психологическая устойчивость к воздействию аудитории, умение работать как на традиционной сценической площадке, так и в условиях «малой сцены», максимально приближающей актера к зрителям.

В. Стужев

Виталий Львович Стужев. Народный артист России, доцент кафедры мастерства актера Ярославского театрального института.

В. Л. Стужев не имеет специального актерского образования. Это тот случай, когда говорят, что человек вырос и воспитывался в театре. Он из театральной семьи, отец – известный актер провинциальной России, много лет проработал в Пермском драматическом театре. Чего не сыграл в театре Виталий Львович! Почти все... Он был одним из основателей театра «Колесо» в городе Тольятти, известный сподвижник и любимый актер знаменитого Глеба Дроздова.

Основная часть творческой жизни В. Л. Стужева прошла до знакомства со мною. Можно сказать, что, когда мы познакомились, он уже заканчивал свою театральную карьеру, вернувшись в Ярославль (по актерским меркам – «в никуда»). В театре не работал. Пенсионер.

Но куда подевать актерское устремление – играть! Начал делать моноспектакли, читал стихи... В Ярославле начал свою творческую жизнь сначала.

Театр – жесткое и в основном неблагодарное дело. Никакие прежние заслуги не идут в «зачет».

Сначала он «пригодился» как свободный от других работ актер на срочный ввод в спектакль ТЮЗа (надо было заменить того, кто запил, бывает в театре и такое). Потом он стал необходим в этом же театре как артист, который всегда готов к вариантам, всегда в форме и никогда не подводит. Затем мы предложили ему стать артистом ярославского ТЮЗа и через какое-то время – пе-

дагогом на моем курсе в театральном институте. Долго отказывался от работы в институте.

Давно я искал педагога, который был бы на курсе все время. Всегда. Я часто уезжаю на постановки в другие города и страны, и мне был необходим педагог-«нянька» (и это не обидно), педагог-«дядька» (как в «Капитанской дочке»), который бы не учил мастерству, а сопутствовал в жизни. У В. Л. Стужева огромный круг знакомств в Ярославле. Музыканты, художники, ученые. А я хотел, чтобы он водил студентов на концерты в филармонию, на музейные вернисажи, показал бы дорогу в библиотеку. И вообще – образовывал бы их, создавал бы вокруг молодых и неопытных культурную среду. И эту педагогическую задачу Виталий Львович выполнял замечательно.

Конечно, мне некогда подробно заниматься процессом обучения в институте. Я действующий режиссер, у меня большие режиссерские обязательства, а, имея «в тылу» такого педагога, я спокоен за процесс.

Вероятно, как у многих, у нас возникают творческие несовпадения, но это носит характер дискуссионный. Мы пытаемся находить точки соприкосновения в главном. Как педагог В. Л. Стужев со всеми своими актерскими пристрастиями и особенностями мне нужен. Я уважаю его как мастера сцены, большого актера, опытного, что немаловажно, образованного и интеллигентного человека.

В. Л. Стужев вполне реализовался и как педагог, что для меня важно, так как я дал ему возможность проявить эти его возможности.

Он возник в моей жизни, когда мы (курс) работали над пьесой М. Горького «Последние». Я предложил ему сыграть центральную роль отца семейства Коломийцевых. Он, как всегда, долго отказывался: «Не моя роль». Как всегда, мне пришлось его убеждать, уговаривать. В то время мы как пара «режиссер – актер» еще не работали. Понимаю, что волновался. Понимаю, что не мог провалиться. Ведь в городе, где он жил, был театральным успех. А в студенческом спектакле?.. Авантюра.

Я уговорил играть роль в дипломном спектакле, пригласив работать педагогом на этом курсе. И вместе с другим педагогом, Таисией Попенко, они начали эту сложную работу.

Эксперимент! Все случилось! Победили!

Спектакль стал событием, был показан на многих российских и международных фестивалях, имел российский резонанс. И самое главное – мой эксперимент по совмещению студентов с профессиональными артистами удался.

Потом были приглашения В. Л. Стужева поработать со мною в спектаклях других театров. В спектакле «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого театра «Ведогонь» он замечательно сыграл роль Луп-Клешнина, сложную, непростую роль, и на Международном фестивале «Голоса истории» за эту свою работу получил приз. Также была отмечена сыгранная им роль Барона в спектакле этого же театра «На дне». Мне приятно, что хороший артист не сгинул, не пропал, а продолжает свою творческую жизнь, которая в основном связана с молодым поколением. С будущим.

3.2. «Дульсинея Тобосская»

На этом курсе многое совпало сразу и по нескольким показателям.

Первый году учебы: студенты присматриваются друг к другу, они учатся. Но и педагог учится вместе с ними. Для педагога первый год – это достаточно серьезное «вглядывание» в курс, попытка понять, в каком направлении двигаться. Бывает так, что совместная учеба ни к какому результату не приводит. А бывает, возникает счастливая случайность, когда педагогу удается разглядеть в них перспективы будущего развития. Тогда включается фантазия педагога и, если этот курс *стоящий* (а курс, о котором мы говорим, – *стоящий*), у педагога рождается замысел будущей жизни на все четыре года. Так возникла «Дульсинея Тобосская» А. Володина.

Иной спектакль рождается быстро. А иногда думаешь про пьесу, думаешь, а она не поддается тебе, никак не идет. Сидишь на студенческих показах – и понимаешь, что с тобой ничего не происходит. И вдруг появляется студентка, допустим, Ася, в каком-нибудь «рабочем» этюде, вообще не имеющем отношение к этой пьесе, и ты понимаешь, что эта девушка должна сыграть Дульсинею, а вот этот парень – Луиса.

Работа со студентами во много раз сложнее, чем работа с актерами. Профессиональный актер, проработавший в театре 3–5 лет, за это время наиграет 15–20 ролей и уже имеет опыт репетирования, опыт достижения определенного результата за репетицию. Он уже не раз разбил себе нос и набил не одну шишку в профессии. Более того, с актерами, особенно с теми, с которыми я связан по работе достаточно долгое время, уже выработался определенный язык творческого общения. Считается, что этот язык более похож на «птичий». Мы понимаем друг друга с полуслова. Иногда достаточно жеста, междометия, какой-то эмоциональной реакции – и они меня поняли.

Студенты требуют времени. С ними этот «птичий» язык необходимо создавать заново. И когда это происходит, начинается настоящая творческая работа.

Вот многие отмечают отсутствие у моих студентов «школярской» робости, говорят, что у них абсолютная органика существования на сцене. Это, конечно, высокая оценка, но все достигается огромным трудом, воспитанием в них чувства правды. А это трудно и получается редко.

В «Дульсинея Тобосская», написанной Володиным в середине прошлого века и поставленной в начале нового, XXI века, – дерутся и скандалят, шепчут слова любви и вопят упреки в прелюбодеянии, поют серенады воображаемым прекрасным дамам и гримируют далеко не прекрасных «девиц». «Дульсинея Тобосская» – это не спектакль о придуманной Дон Кихотом даме сердца; там вовсе нет Дон Кихота, там есть память о его причудах. Это притча о любви и нежности, о верности недостижаемому идеалу и о простоте единственного шага, который мужчина делает навстречу женщине, вопреки своим страхам, вопреки чужим сплетням и собственным комплексам.

В этой пьесе когда-то блистала Т. Доронина на сцене МХАТа в постановке О. Ефремова, и одна из главных ролей, Санчо Панса, предназначалась Е. Евстигнееву. Н. Гундарева сыграла свою Дульсинею на телевидении.

И тут – студентка. Сможет ли молодая актриса понять смысл давней легенды, сделать ее живой, забавной, понятной и загадочной? Сумела.

Ася

Ася! Асия! И, как называли ее однокурсники, Аська!

Такое явление, как Асия, возникает на приемных экзаменах в театральном институте раз в 100 лет. Появилась вдруг на консультации. Приехала из далекого северного города Ковдор Мурманской области и сразу обрушила на комиссию весь темперамент, противоречащий ее северному происхождению. (Маленький город Ковдор с домом культуры и мамой, которая воспитывала дочку и хотела, чтобы та была актрисой. Она влюбила дочь в театр навсегда, на всю жизнь. Поехала учиться этому странному театру – впервые далеко от дома. В далекий город Ярославль.)

Мы взяли ее сразу, ее невозможно было не взять. Я давно работаю в системе театрального образования, давно выработал для себя алгоритм приема. Почему этого абитуриента «беру», а этого «не беру».

Курс, на котором училась Асия, поначалу ничем не отличался от предыдущих наборов. Многие студенты уже на первом курсе не выдерживали напряжения работы, уходили сами, кого-то убрали мы как людей случайных и неспособных. Но те, кто остался, кто выстоял, кто не сломался в сложных предлагаемых обстоятельствах выживания, – те начали развиваться стремительно. И движение их было, что называется, с ускорением.

Я всегда говорил своим студентам, что работать надо с *сильными*. С теми, у кого получается. Неудача заразна, как болезнь. Необходимо учиться на успехе.

У разных театральных педагогов разные нравственно-эстетические подходы к студентам. Кто-то культивирует у них взаимную ревность, кто-то строит отношения по принципу «божество и ничтожества», кто-то приучает к безрадостной поденщине. Я предлагаю студентам иной путь взаимоотношений: они должны быть не просто утилитарно и эгоистически «завязаны» друг на друге, но – приучиться нуждаться друг в друге. И потому не отказывать друг другу при необходимости (причем вот здесь – в самом простом случае) участвовать в работах друг друга, выбирать, как было сказано, сильных, умелых, удачливых.

С Асей работали все. У нее получалось. Она просто никому не отказывала в работе. Умела слушать и слышать и с радостью подсказывала, когда могла. Просто начинала пробовать этюд, отрывок, роль.

Проба – вот закон. Без комплексов. Без боязни ошибиться: «Это же игра, и только игра».

В этюде с голубями, где Асия вдруг показала старую женщину, которая кормила голубей (таких мы часто видим в парке, сидящих на скамейке, устремивших взгляд в пустоту). Она называла голубей именами людей, один из них был Батя, она его звала, и он прилетал. В этом этюде участвовали все студенты, у каждого в руках было по «птице», они летали вокруг нее, садились на плечи, клевали с руки. Подробность этюда состояла именно в том, как она кормила голубей, как она с ними общалась. И как за всем этим проявлялась ее жизнь.

Это упражнение она неожиданно превратила в явление искусства. Об этом до сих пор говорят на кафедре, когда необходимо подчеркнуть чью-то даровитость.

Дульсинею она сыграла на взлете. Как будто эта пьеса специально была написана для нее (так мне до сих пор кажется).

Она была по жизни человеком, который создавал, мог рождать, поддерживал в неудачах или беде. Асия была любимицей всего института, и относилась и к старшим, и к младшим одинаково уважительно. Умела молчать. Не обо всем говорила публично.

Вдруг, неожиданно для меня, на выпускном экзамене по теоретическим дисциплинам, где у нее была тема, связанная с творчеством У. Уитмена, она написала исследовательскую работу в форме письма поэту – туда, в другое время, из этого. Она вышла к кафедре, где студенты защищали свои работы, и вдруг на ее глазах появились слезы. Мы все – студенты, комиссия – насторожились, возникло какое-то особое внимание к ней и к тому, о чем она говорит. Ася актерски, публично, может быть, интуитивно вдруг открыла свое глубокое понимание поэзии этого странного американца. Она нашла в его поэзии какие-то свои современные смыслы. И это было так интересно и так лично, казалось, что в том времени ей было куда интереснее, чем с нами...

Дульсинея... Роль, которую ей нужно было сыграть в жизни. Есть такие роли! И есть такие попадания. Попадание и педагогическое, и личностное. Я, режиссер и педагог, через эту странную творческую индивидуальность Аси понял на самом деле, что такое Дульсинея. По чувству! По задаче! Она светилась изнутри. Я до сих пор не понимаю, как она это делала, но это происходило.

«Ярославцы, которым посчастливилось видеть дипломные спектакли курса, запомнили Асю Усманову как уникальный талант, как небывалый дар. С такой полнотой самоотдачи, самосгорания играла Ася свои роли, особенно Дульсинею Тобосскую по пьесе А. Володина, что даже поверить в это чудо игры, понять, как может это юное сердечко так интуитивно все постигать и чувствовать, было невозможно. Дар у нее этот был от Бога» (М. Ваняшова).

По окончании института, по блестящим творческим результатам Ася была приглашена в труппу театра им. Волкова и тут же назначена на роль в новой постановке. У меня. Я собирался тогда поставить спектакль по рассказам Аверченко. Не случилось. Она умерла скоростижно.

Ей был 21 год. Поверить в ее уход невозможно. Это судьба. Жизнь. Театр.

Такая у меня была ученица.

3.3. «Дембельский поезд»

В основе своей *школа* должна быть консервативна. Конечно, как любое живое дело, школа развивается, появляются новые методики, уточняются и разрабатываются прежние подходы, возникают новые индивидуальности в педагогике. Но все-таки некоторые положения школы остаются незыблемыми. Прежде всего, это самостоятельная работа студентов, потому что, как нам говорили учителя, «научить нельзя – научиться можно». Через огромный ежедневный самостоятельный труд. На мой взгляд, главная задача педагога – научить студентов получать от этого труда удовольствие.

Спектакли «Дембельский поезд» по пьесе начинающего современного драматурга А. Архипова и «Ой, люли-люли...» по

пьесам знаменитого Н. Коляды (кстати, ученика и учителя) возникли из самостоятельных работ студентов.

Два раза в год мы устраиваем такие аудиторные показы, которые длятся иногда несколько дней. На начальном этапе мы конкретизируем задание, это может быть прозаический текст (рассказ, например), иногда называем круг авторов, дальше это задание усложняется. Таким образом, мы «проводим» студентов через русскую классическую и современную литературу. Иногда, как в случае с «Дембельским поездом» и одноактовками Н. Коляды, работа вырастает в спектакль, но это бывает редко.

Самостоятельным работам студентов я придаю большое значение. Во-первых, я узнаю, как развивается тот или иной студент, насколько усвоен материал, как практические упражнения и работа с педагогом становятся «вработанным» навыком. Во-вторых, мне интересно, о чем они думают. На какие современные темы откликается их актерская природа, что у них болит, о чем им хочется говорить.

Когда молодые люди, проходя творческий отбор, появляются в институте в качестве студентов, после первой радостной встречи мы натываемся на патологическую неграмотность, необразованность недавних абитуриентов. Студенты не приучены читать книги, и это является огромной проблемой. Возникает такое ощущение, что мы разговариваем на разных языках. Поэтому очень важно, что становящийся обязательным поиск материала для самостоятельных показов заставляет студентов читать.

Некоторые, конечно, начинают хитрить, так как ничего не успевают. Театральный институт обрушивает на студентов огромный вал занятий и забот. Они устают сразу. Они берут книгу, и глаза закрываются сами. Все понимаю, сам прошел через это, но приучить студента читать – это тоже педагогическая задача; причем это входит в круг обязанностей преподавателей всех так называемых теоретических дисциплин, но я считаю это обязанностью и проблемой именно мастера курса.

А когда, выходя на сценическую площадку, они пытаются спрятаться за случайной сценой не до конца прочитанной пьесы, то на себе чувствуют, как страшно и стыдно быть беспомощным на сцене. И постепенно, трудно, но читать начинают. Эта привычка читать у многих остается на всю жизнь.

Поиск материала для самостоятельной работы начинает вестись целенаправленно. Конечно, им помогаешь, предлагаешь на что-то обратить внимание – на какую-то пьесу или повесть, роман. Потому что ты – педагог – тоже находишься в этом поиске, и у тебя тоже что-то болит, что-то нравится, а что-то нет. И ты тоже хочешь о чем-то сказать.

Каждый курс отличается от предыдущих. Когда я сам был молодым, я эту разницу не так сильно ощущал. А сейчас очень остро чувствую. Каждый приход нового курса – это новое время, новые оценки, новое отношение к жизни. Разумеется, мои студенты знают свое время лучше, чем я; они о нем не задумываются, они в нем просто живут, не фиксируя его. Я, режиссер и педагог, просто обязан это делать, претворяя время в спектакли. И если моя сегодняшняя жизнь и жизнь коллектива людей, которые работают рядом и зависят от меня, перестанет «читаться» в моих спектаклях, тогда надо срочно уходить. Театр – дело временное. Мы в театре живем сегодняшним днем как никто другой. В кино хоть пленка остается. А спектакль живет только сейчас, закончился он – и все, больше такого не будет. Будет другой, но этот – закончился. И восстановить его невозможно. Пытались когда-то в других театрах восстанавливать спектакли по мизансценам Художественного театра – ничего не получилось. Форму восстановили, дух нет.

«Дембельский поезд», спектакль (1)

В центре истории – три молодых человека.

Тимофей Рябцев откликается на имя «Тихон» (Дмитрий Тархов и еще один исполнитель, о котором хочется сказать особо, – Андрей Слепухин). Молчаливый и, казалось бы, невозмутимый; мужественный, волевой, старше своих соплатников по госпиталю. Потеря обеих ног на недавней войне не превратила его в беспомощного инвалида, виртуозно обращается со своей новенькой «спонсорской» коляской. Когда он прочитал в солдатской газете о безногом американском спортсмене, который выиграл на соревнованиях миллион долларов, у него появилась надежда. Он пишет стихи, наивные, самодельные, но искренние и правдивые. Случайно возникшая идея Литератур-

ного института и учебы в нем дает ему эту надежду на будущее. Он борется за жизнь любой ценой.

Ваня Соколов (Сергей Азеев), совсем молодой новобранец. И дело не в том, что ему только 18 лет. Длинный, тощий, нескладный, кажущийся инфантильным почти до конца истории, пока не прозревает катастрофу раньше и острее других. Он подросток по состоянию души. Он находится в сложном конфликте с миром. Умный. Интеллигентный. «Правильно» воспитанный своими родителями, которые, вероятно, водили его в театр, и, как нам казалось, он его полюбил. Театр оперный. Это сочинили про персонаж мы! У нас он любит оперу и слушает ее (наушники!), когда необходимо отключиться от того, что происходит вокруг. Он так и не успел стать взрослым. Что этот мальчик делает здесь? В этой холодной кафельной белизне стен? Ему бы домой, к маме, читать книги, ходить в театр, любить девушек, наконец.

Третий герой этой истории – Евгений Селезнев (Дмитрий Слинкин), человек необычный, он, как метеорит, попавший в плотные слои атмосферы, сгорает на наших глазах. Не очень образованный провинциал из Кемерово, где местом рождения ему была уже определена судьба: в забой, добывать уголь. Где главная мечта – купить «Жигуль» и со своей девушкой... Ух!

«Алиса» – так его прозвали, потому что главная его проблема – контузия. Серьезная! И его «глюки» или фантазии не дают ему жить нормально. Он боится этих ночных воспоминаний о войне. Поэтому в реальности не дает никому жить спокойно: «Какой покой! Когда жизнь! Мы живы, а это главное! Мы молодцы и выжили, ребята! Прорвемся!»

С одной стороны, он – клоун, шут, ни секунды не может находиться на месте спокойно. Обязательно выкинет какую-нибудь шутку. Жизненная энергия бьет в нем ключом, переливается через край...

С другой стороны, ночные кошмары, от которых никуда не деться, память, от которой никуда не спрятаться, – приводят в отчаяние.

А. Архипов – представитель драматургической школы Екатеринбург, которую собрал вокруг себя Н. Коляда, – написал очень хорошую пьесу. И, по-моему, она была у него чуть ли не первой. Молодой человек написал о себе и своем времени. И что

тут правда, а где вымысел – это для меня как для режиссера уже неважно! Важен факт!

Вот история. За нее зацепились сразу многие режиссеры и актеры в отсутствие хороших пьес или тем, которые хоть как-то были выражены в литературной форме. Ведь мы, режиссеры и актеры, находимся в постоянном мучительном поиске этих современных тем, сюжетов, «героев нашего времени».

Без современного героя, без острых и волнующих тем нет современного театра. Вернее, он мертв или почти мертв. Но важно только то, что я, зритель, иду в театр за чувствами; и если не нахожу их там, то скучаю, томлюсь, раздражаюсь, и потом меня в это заведение («как оно у вас называется, театр?») уже калачом не заманишь.

Так мы теряем зрителя, потом зовем его, устраиваем разные акции с бесплатными билетами, но он, зритель, почему-то не приходит.

И вдруг где-то что-то произошло. Где? В театральном институте? В каком? Идите и смотрите. И уже на спектакль не попасть, и билетов нет! И растерянные студенты не знают, как пристроить на спектакль своих родителей!

Дипломный спектакль, как любой спектакль, рождается трудно. Он именно рождается, и мне всегда важно провести студентов через этот трудный процесс.

Мне важно, что студенты постепенно приходят к художественному решению и как оно проясняется от каждого удачного показа, репетиции.

Вот так и возникла белая кафельная стена палаты в госпитале, лампы дневного света на потолке, тумбочки, кровати... Все – белое! Мы добивались того, что, когда включался свет, эта белизна была по нервам, резала глаза.

Студенты самостоятельно делали все элементы декораций, искали, как добиться этой кафельной белизны, строили, разрабатывали чертежи конструкций.

С. Азеев занимался музыкальным подбором, он моментально, что-то простучав на компьютере, тут же, на репетиции, предлагал ту или иную музыкальную тему. Занимался подбором и разработкой видеопизодов.

Д. Тархов лазал под потолком нашей аудитории, которую мы превратили в госпитальную палату, направлял прожектора, вкручивал лампы, тянул провода и делал все это с удовольствием, не напоказ.

И. Мозговой проявился как замечательный администратор. Он мог достать, казалось бы, все. Пойти в настоящий госпиталь, пробраться туда, куда не пускают, договориться и достать, например, солдатские кальсоны с завязками, старую, выстиранную, синюю больничную одежду. Поразительно, но этот совсем молодой человек мог разговаривать с разными людьми гораздо старше себя, договариваться с ними и потом с победным видом приносить что-то срочно необходимое. Я надеюсь, что ему в жизни очень пригодится этот опыт, а может быть, и талант.

«Дембельский поезд», спектакль (2)

... Три человека. Больничная палата.

Врач (Иван Мозговой), усталый майор, тихий доктор в очках. Бессонница измучила. Жалко этих «детей», но ничего невозможно сделать.

Настя, медсестра (Анастасия Казакова), прячется от приставаний «Алисы», приходя в палату, где «боевая единица» Евгений Селезнев не дает ей прохода. Она... как на переднем крае боевых действий, и всегда проигрывает бой.

Комические эпизоды из жизни молодых солдат в госпитале сменяются драматическими кошмарами «Алисы». А так – все обычно. Если бы не одно обстоятельство: герои этой истории мертвы. Только узнаём мы об этом к финалу, когда их вроде бы собираются выписывать из госпиталя.

Вы-пи-сы-вать!?! По какой причине? Похоронить: «Вот и оркестр подошел, венки вынесли, генерал явно собирается речь произнести...» Нет, нет, нет! Жить! Жить! Хочу жить! Протест: «Эх, я бы сейчас и из гранатомета и по своим, и по чужим», – тихим голосом шепчет «Алиса».

Почему? Почему, ребята? Ведь демобилизация! И орут они дурную песню, и будущее видится радостным, и кровати превращаются в вагоны дембельского поезда, который должен умчать их домой, в жизнь, но... Нет.

И палата – совсем не палата, а чистилище. И нет у них ни рая, ни ада, и Бога нет. Спасения нет. И летит крестик, сорванный с груди Вани, в унитаз.

Первые пробы, первые самостоятельные этюды по пьесе «Дембельский поезд» ничего не принесли. Стало ясно, что ребята не понимают *о чем? Про что?* Никто из них в армии не служил. «Жизни не знают, – сказал рядом сидевший педагог. – Эх...»

А дальше были длинные разговоры. Что такое для вас война? Ведь, по сути, это ваши одногодки, просто вы попали в институт, вам повезло, а они пошли служить в армию, воевать. Причем не пошли, их желания никто не спросил – их послали. Как показывали по ТВ, тогдашний министр обороны обещал взять «этот Грозный» за один день. И вот, когда вся страна отмечала новый год, их, молодых, неопытных, бросили в этот ужас, в эту мясорубку... Гибли дети.

Эта пьеса, как мне кажется, об обманутых надеждах, о счастливой стране, в которой обещали счастливую жизнь. И, как всегда в истории нашей страны происходит, человеческая жизнь ничего не стоит. Можно было бы уже к этому привыкнуть, но почему-то всегда становится больно. Что-то в тебе происходит такое, от чего ты не можешь жить спокойно, а тем более счастливо, к чему нас всех призывают.

Мы говорили со студентами о жизни, и вдруг кто-то сказал: «А вот у меня...» И другой: «А мой друг...» И начались истории, истории, истории. Им надо было дать возможность высказаться, им этого хотелось. Хотелось говорить. Они заговорили.

А мы, педагоги, слушали. Сколько же мы услышали – историй и мнений. Как бурно и страстно они говорили о проблемах страны, о своем поколении, об этой бессмысленной стране. Они вдруг поняли, о чем им играть спектакль, о чем говорить.

Началась настоящая осмысленная работа над спектаклем – с зарисовки, с этюда первого исполнителя «Алисы» (Е. Котовенко): это когда он пишет рапорт и жалуется на врача, который не отпускает его обратно в часть, воевать. Это было началом. Все поняли, что эта история в своих бытовых обстоятельствах – смешная.

А потом неожиданно на каком-то неудачном показе я предложил им решение зачина спектакля: с чего вообще спектакль может начинаться. И тогда возник далекий призывный гудок поезда, музыка вальса «На сопках Манчжурии» и строй солдат в нижнем белье, босиком; они стоят – в строю и не в строю, не солдаты – тени. Они медленно двигаются в вальсе, одинокие, спокойные, на лицах улыбки. Этот танец завораживает своей безжизненностью. Наверное, это танец смерти, вечного покоя. Танец во мраке. Начало истории... И вдруг яркий свет, кафельные белые стены, холодное однообразие больницы. Госпиталь! Мучительное пробуждение. Трудное возвращение к жизни. Так рождалось решение будущего спектакля.

Андрей Слепухин (Тихон)

Он попал в эту работу случайно. Как многое случайно происходит в этой профессии.

Дмитрий Тархов, первый исполнитель этой роли, на тренировке повредил себе позвоночник и не мог репетировать, тем более играть спектакль. Врачи рекомендовали покой и не разрешали активные физические нагрузки. Тархов был освобожден от занятий по танцу и сценическому движению. Было жалко на него смотреть: когда он в ортопедическом воротнике ходил по институту, его все жалели, он что-то тоскливо всем объяснял, а когда приходил на репетиции, уверял, что все сможет, ему только чуть-чуть бы поправиться, и он тут же... Но работа не ждала, зрители купили билеты, а значит, спектакль должен состояться. Таков жестокий закон театра.

Андрей Слепухин узнал, что назначен на роль Тихона в уже идущем спектакле, на который проданы билеты, вечером из телефонного разговора. Ему было поручено знать текст к утренней репетиции, то есть быть готовым.

Надо отдать должное, Андрей оказался молодцом.

Он для курса был, что называется, находкой. Его, конечно, сделали старостой курса. Андрей был чуть старше остальных и, главное, так сумел организовать работу на курсе, что мы, педагоги, не знали проблем. В нем была очевидная и редкая человеческая надежность, редкое же сочетание внешнего (по крайней

мере, так казалось) спокойствия и чувства юмора на грани с едва ли не саркастическими, ироничными проявлениями. Все внутренние конфликты курса, о которых мы узнавали случайно и задним числом, Андрей решал самостоятельно или вместе с курсом. Тихо. Спокойно. Без ажитации.

У Тихона в исполнении Андрея «считывался» опыт жизни, и когда рассказывает о прожитой жизни, ему веришь. Глубокий парень. Содержательный.

Я вспоминаю трудную работу Андрея в «Дульсинее Тобосской», где он играл Луиса. Очень непросто шел Андрей к этой роли. Казалось, не хватало сценического темперамента, ярких эмоциональных проявлений персонажа, особых оценок в событиях, и вдруг (как всегда – вдруг) на одной из репетиций, в сцене с Дульсинеей во время грозы, «прорвался». Появились и правильные эмоции, и верные оценки. Какое это счастье – видеть, что весь твой труд педагога, положенный на этого студента, потому что ты ему однажды поверил, – «вдруг» приносит какие-то результаты.

Это – как бездонный колодец, который все время выкапываешь, и уже возникает ощущение бессмысленности такого труда. И «вдруг» видишь: вот он – результат твоих трудов!

Как ни странно, в этот момент они перестают быть студентами и начинают быть артистами.

Дмитрий Слинкин (Евгений Селезнев)

Центр истории в «Дембельском поезде». Верит в родину, в воздушно-десантные войска и в Ленку – любимую девушку из своего маленького шахтерского городка. Самый жизнерадостный, неунывающий, смешной, гуттаперчевый, он умеет все: делать сальто, делать стойку на руках на спинке кровати, тут же соскакивая, садиться на шпагат, прыгать, и такое ощущение – даже летать. Непоседа, шут: его тело и язык не в состоянии выдержать, как пелось в пошленькой эстрадной песенке, «ни минуты покоя»...

Мы сознательно искали вместе с Дмитрием Слинкиным пластическое выражение пограничного с психологическим срывом состояния непокоя. Нам казалось, что это можно выразить только

через пластику. Он «заводил» всех. Тишина его угнетала. И только тогда, когда врачи делали ему успокаивающий укол и он проваливался в сон, возвращался в кошмар войны, куда, собственно, и стремился вопреки здравому смыслу. Туда, откуда не убежать и не спрятаться, где явь, бред и фантазии прорастали бы друг в друга. Мальчишеское любопытство при встрече с врагом, ваххабитом (Иван Стрюк) да наивные мечты о «гражданке», где ждет его Ленка, тянет к нему свои руки и почему-то плачет, дура.

Этот диапазон состояний главного персонажа «Дембельского поезда», от стремления к самоутверждению, когда он унижает своего товарища, до буйного отчаяния, с которым не могут справиться даже здоровенные санитары, – стал основой решения персонажа. Такое изломанное, болезненно проявлявшееся желание жить было главным в понимании пьесы и самым трудным в работе над нею.

Обманутое поколение, измазанное кровью. От этого уже никуда не деться, с этим надо жить. А как?

...Дмитрий Слинкин появился на консультации, пройдя все московские театральные институты и везде получив отказ (у него был дефект речи, не выговаривалась буква «Л»). Невысокого роста, среднего телосложения, не музыкальный (были проблемы с музыкальным слухом); конечно, его в Москве «прокатили», не могло быть иначе.

Сейчас я вспоминаю, почему *мы* его взяли. Речевики в один голос сказали «Нет!». Педагог по танцу, пожимая плечами, сказал тогда: «Не фонтан, ну, физически развит, ну... И все». Но я его взял. В глазах что-то проявилось, какая-то жесткость. «Настырный, – подумал тогда я, – это хорошо». Взял с условием: исправить дефект речи в течение года, а если не справится – отчислим.

Трудился истово, ничего не получалось. Какие-то проблески, секунды правды в этюдах. И в «Дембельский» он попал случайно, а оказалось – попал на свой материал. И началось стремительное движение вперед. Где-то там, внутри, спала интересная, импровизационная природа *артиста*.

А потом была премьера, и триумф! Я не преувеличиваю, одна статья так и называлась «Триумф» – это после спектакля, который мы сыграли в Москве, на фестивале.

П. Е. Любимцев, председатель жюри фестиваля «Подиум», заведующий кафедрой мастерства актера Щукинского института, профессор, сразу после поклона встал со своего места, поднял руку, остановил овацию и сказал: «Ради одного такого спектакля стоило проводить этот фестиваль». И весь зал, заполненный студентами до отказа, взорвался аплодисментами.

Конечно, в этом успехе была заслуга не одного Дмитрия, а всех ребят: и Андрея Слепухина, и Сергея Азеева, и Бориса Чистякова, и Ивана Стрюка (о котором будет сказано отдельно), и Ивана Мозгового, и единственной девушки – Насти Казаковой. Но Слинкину одному П. Е. Любимцев на следующий день на подведении итогов фестиваля от себя лично вручил приз (юбилейный альбом Вахтанговского театра), хотя никаких призов на фестивале договорились не раздавать.

Да, это было событие! Такое у студентов бывает раз в жизни.

Все московские педагоги, которые смотрели спектакль, спрашивали тогда: «Где вы его взяли, откуда?» И, когда мы с улыбкой рассказывали историю не-поступления в Москву Дмитрия Слинкина, которого там прозевали, не «увидели», – они ахали, разводили руками, поздравляли всех педагогов и наш институт. Приятно было слышать хорошие слова о ярославском театральном институте, о *театральной школе* в Ярославле

Т. Тихоновец, театральная критик, написала в газете «Экран и сцена», что это – лучший спектакль по этой пьесе, который ей удалось видеть, а видела она много: «Его можно показывать на любом фестивале самого высокого профессионального уровня, а этих молодых артистов можно приглашать в любой театр. Спектакль сделан как дипломный, и демонстрирует возможности всех, но это просто талантливый спектакль, он лишен постыдности педагогической режиссуры, в которой, как правило, выхлещивается сам театр, а с ним и ощущение того, что спектакль – это не учебное пособие» («*Завтра начинается сегодня*»).

Потом целая группа ребят была приглашена на работу в ТЮЗ им. А. А. Брянцева (Санкт-Петербург) и сразу включилась в работу над спектаклем «Король Лир», а Д. Слинкину предложили одну из центральных ролей, и спектакль ставил Адольф Шапиро... Мечта! А Дима неожиданно уходит из театра. И переезжает в Москву, где ему заморочили голову съемками

в кино и сериалах. И он дрогнул. Уехал. Дурак! Все были в шоке, когда узнали об этом событии.

Я опять, в который раз подумал, что педагоги – это наивные мечтатели, не знающие жизни. Нам кажется, что мы воспитываем своих учеников, что как-то на них влияем, и опять убеждаемся, что все это – иллюзия. Грустно разочаровываться. Желание стать известным быстро перевесило все мои творческие аргументы, жизнь поставила все на свои места.

Прошло время, улеглись страсти. Теперь «Дембельский поезд» идет на сцене петербургского ТЮЗа, и Дмитрий Слинкин приезжает из Москвы играть в нем своего Женю Селезнева.

3.4. «Сильва»

Что должен уметь делать артист в оперетте? Не «артист оперетты», а «артист, играющий в оперетте»? Играть, петь, танцевать, но все это должен делать не просто хорошо, а безукоризненно.

«Сильва»! «Сильва»! «Сильва»! Афиши в городе, где нет театра оперетты.

Оперетта?

Вдруг?

Не может быть!

В Ярославле?

Откуда?

Театральный институт?

Студенты?

Совместно с театром Волкова?

Невероятно!

Билетов нет!

Как нет? Почему? На студентов?

Примерно об этом говорили театралы Ярославля, когда на фронтоне театра им. Волкова появилась афиша: *Имре Кальман. «Сильва». Совместный проект Академического театра им. Ф. Волкова и Государственного театрального института.*

Город гудел. Телефоны в театре и институте, что называется, раскалились добела. Только и слышно было на улицах,

в транспорте, от самых разных людей: «Сильва»! «Сильва»!
«Сильва»!

Город был заинтригован.

– Они что, с ума сошли?

– Какая оперетта?

– У «драматических» студентов?

– Не может быть!

Даже близкие мне люди, коллеги – актеры театров, педагоги институты – не верили в эту затею.

– Это вы, Александр Сергеевич, погорячились.

– Зачем так «подставляться»? (А про себя, наверное, добавляли: «Зарвался мастер...»)

А мы репетировали.

Беатриса Окулова, заслуженная артистка РФ, педагог по вокалу, готовила вокальные партии, репетировала сложные хоровые куски классической оперетты.

Ирина Новикова, доцент, педагог по танцу, добивалась точности в каждом движении своего танцевального сочинения.

Алена Дикунова, заместитель директора театра им. Волкова, художник-постановщик этой невероятной затеи, доводила костюмы и декорации будущего спектакля.

Все очень волновались.

Директор театра Борис Мездрич, азартно потирая руки в предчувствии театрального события, приглашает Тараса Михайловского – молодого художника по свету из Москвы.

И все это – в Ярославле – было впервые применительно к студенческому спектаклю.

Спектакль должен был закрывать Всероссийский студенческий театральный фестиваль «Будущее театральной России», и наши студенты впервые увидели, как готовится театральное событие. Они были внутри этой подготовки. Театральная машина была запущена, отступить было некуда. Надо было выпускать спектакль.

Из истории курса

Студенты работали быстро и продуктивно. В конце второго года обучения был готов вчерне спектакль «Дульсинея Тобос-

ская» по пьесе А. Володина. Параллельно мужская часть курса репетировала «Дембельский поезд» по пьесе А. Архипова. На третьем курсе уже играли «Дульсинею» и выпускали «Дембельский поезд». Оба спектакли стали событиями в театральной жизни города.

Так получилось, что в институте проводился капитальный ремонт, и учебный театр находился в абсолютной разрухе. Этому курсу пришлось играть свои спектакли в аудитории, которую мы превратили в «малую сцену». Еще и поэтому сыграть «Сильву» было безумием.

Но на курсе были студенты с незаурядными вокальными данными. У них были очень хорошие и красивые голоса. И не учитывать это обстоятельство было, как мне кажется, ошибкой.

С постановкой «Сильвы» мы попали в десятку: в городе нет музыкального театра, а зрители очень ждали такого спектакля. Редкие гастролеры проблемы не решали. Музыка этой оперетты знают все, она, как говорится, на слуху. Среднее и старшее поколение зрителей знают ее почти наизусть. Словом, спектакль ждали.

Спектакль: распределение ролей

Я рискнул. Началась работа. А потом у ректора института, профессора С. Ф. Куценко, возникла эта идея – сыграть спектакль на сцене театра Волкова. И уже потом, после того как идею поддержал директор театра Волкова Б. М. Мездрич, это все превратилось в совместный проект.

Мария Селезнева – Сильва,

Сергей Азеев – Эдвин,

Иван Коряковский – Бони,

Анастасия Казакова – Стаси,

Борис Чистяков – Фери,

Анна Кочеткова – княгиня Юлиана Воляпюк.

Остальные студенты были всеми остальными, то есть танцевали на балу восхитительный вальс, были артистами опереточной труппы, носили фраки, пили шампанское – играли высший свет.

О, этот опереточный высший свет! Это и в театре-то проблема, а тут – студенты.

Я решил не приглашать на роль комического отца взрослого актера, хотя, честно признаться, мысль такая была. На роль князя Леопольда Воляпюк я пригласил своего ученика – Юрия Круглова. Он давно уже закончил институт, и курс, на котором учился, был не менее известный и «событийный». И второе: все остальные возрастные роли все равно играли студенты, то есть – молодые.

Юрий Круглов

Любимый ученик. Ему после окончания института нужно было сразу же уехать в Москву. И я уверен, что там бы он сразу нашел себе «место под солнцем». Но он остался в Ярославле. Какое-то время работал в Ярославском ТЮЗе, доигрывал *наши* спектакли, которые еще шли в этом театре после моего ухода оттуда. Его существование в этом театре было глубоким разочарованием, возникли бытовые проблемы, и, в конце концов, из этого театра он ушел. Казалось, ушел из театра насовсем. Начал зарабатывать на «корпоративах», вел свадьбы, и, надо сказать, стал профессионалом в этом деле. Снимался потихоньку в телесериалах. Ждал.

Мое приглашение поучаствовать в студенческом спектакле принял с удовольствием.

Это надо было видеть – как он репетировал. Он тогда взорвал ситуацию изнутри, потому что в работе намечался кризис. Юрий азартно, смешно, заразительно включился в репетиции. Его импровизационный дар, едва ли не клоунская – эксцентрическая, но не грубая, а обаятельно-легкая манера сценического существования, пластичность и истинная сценическая заразительность стали своего рода камертоном спектакля.

А дальше был успех! Гомерический смешной князь Воляпюк в его исполнении всех покорил. Зрители стонали, уже не могли смеяться.

Эта работа помогла Юрию Круглову. Его заметили, пригласили в труппу театра Волкова. И вот уже в театре он играет Тузенбаха в «Трех сестрах» А. Чехова, Калибана в «Буре»

В. Шекспира, Петю Мелузова в «Галантах и поклонниках» А. Островского. Я очень рад, что, казалось бы, случайно «выпавшая» в студенческом спектакле работа помогла талантливому человеку состояться.

Спектакль: педагогическая задача

Какая педагогически-творческая задача стояла перед нами в этой работе?

Оперетта – театральный жанр, появившийся неслучайно. Легкий жанр: музыка, танцы, незамысловатый сюжет, яркие, но неглубокие характеры, то есть все напоказ. И недаром в основе сюжетов оперетт оказалась жизнь самого же театра, как в «Сильве» (ну, не театра, а кабаре, для оперетты это безразлично), или цирка, как в «Мистере Икс»; там кипят нешуточные «страсти», и сюжет обязательно развивается вокруг любви. Здесь если герой – то «герой», а злодей – «злодей», здесь протак по уши влюблен, а героиня в «драматическом» конфликте со средой. Обязательно есть комическая старуха, обычно это мамаша героя или простака (а героиня – сиротка), причем в прошлом была именно такой, какова сегодня предполагаемая невестка, от которой обязательно надо оградить сына. Что говорить – театр. И снаружи, и изнутри. Восторг! Праздник!

Конечно, как в каждом театральном жанре, в оперетте давно накопились самые разные штампы. Все знают, как надо играть героя или героиню и как они должны выглядеть. Как надо играть опереточную любовь и злодейски интриговать. И уже сами штампы стали предметом театральных шуток и даже предметом научных исследований.

И все же оперетта по-прежнему манит к себе зрителей. Фразы из оперетт давно разошлись на цитаты, а музыку напевают – именно напевают – в хорошем настроении.

В Ярославском театральном институте постановка музыкальных спектаклей не была редкостью, ставили водевили, отрывки с музыкальными номерами. Но оперетту, да еще классическую – нет.

Еще К. Станиславский предлагал проводить учеников через водевили, где надо петь и танцевать – называл это подлинной

школой воспитания. Сам в молодости любил как актер участвовать в подобных театральных затеях. История русского театра знает примеры, когда большие актеры играли водевили и делали это с удовольствием. Зрители любили после какой-нибудь трагедии посмеяться на водевиле.

Решение поставить «Сильву» было продиктовано тем, что на курсе была целая группа поющих студентов, и у всех была отличная хореографическая и пластическая подготовка.

Мое предложение поставить оперетту находилось, как мне кажется, в русле традиций русского театрального образования. Согласен: рискованное дело. Но благородное. А потом – почему бы не пошутить сегодняшним молодым актерам над штампами и нелепостями этого нелегкого «легкого» жанра. Попытаться не просто сыграть острую форму оперетты, но еще спеть и протанцевать на профессиональном уровне.

Студенты справились с задачей блестяще.

Мария Селезнева

Не просто замечательно пела и танцевала, была обворожительной и молодой, что немаловажно. Она проделывала невероятные акробатические кульбиты так, что ни одной опереточной актрисе это просто не снилось.

Возможно, она отчасти уступала им в вокальной подготовке, но как драматическая актриса сумела со своей героини снять налет театральных штампов, и ее Сильва стала событием совсем не студенческого уровня.

Сергей Азеев

Обладающий замечательно красивым баритоном, как в старину говорили – «голос с содержанием». Он не только хорошо *пропел* своего Эдвина, при этом самозабвенно дрался в потасовке с Бони: не служивший в армии юноша имел военную, а не театрально-картонную (опереточную) выправку. И – опять – был молод. Поэтому когда молодая пара пела «Помнишь ли ты...», им верилось. И про любовь им было играть сподручнее.

Иван Коряковский

В процессе учебы был, что называется, студентом проблемным. И вдруг... Раскрылся как блестящий музыкальный артист. Открытие. Удивительная работа в роли Бони – он разве что только не летал по сцене. Именно на этом спектакле он состоялся как артист. Теперь он в Москве, с успехом работает в музыкальных проектах, на него специально ставят спектакли. Оперетта открыла ему дорогу.

Анастасия Казакова

Стаси. Обаятельная, кокетливая, музыкальная, яркая. Участие в «Сильве» проявило эти способности у Насти. Как известно, очень важно, чтобы студент попал на *свой* материал, проявляющий индивидуальность. Происходит это редко. Мы все – и педагоги, и студенты – находимся в мучительном поиске такого материала. Настя пробовала многое, но каждый раз это была полуудача, полууспех, все время чего-то не хватало. Было пролито много слез, пережито много обид.

Но, в конце концов, труд должен быть вознагражден, вера и воля – вот слагаемые успеха Насти. Оперетта «Сильва» окончательно все расставила по своим местам. Это было педагогическое счастье – видеть на сцене настоящий успех ученицы.

Анна Кочеткова

Когда эта девочка из Рязани появилась на консультации, стало ясно, что перед нами – индивидуальность.

Она умнее многих своих сокурсников, была лидером, за которым шли. Вокруг таких студентов формируется особая творческая атмосфера. Она умела рождать идеи. Это редкость.

В профессиональной технической подготовке у нее были проблемы. Фактура – явно не героини (рост, пропорции фигуры – вполне обычные), подвижное лицо с мимикой комедийного плана (кстати – полное отсутствие страха перед гиперболизированными, даже уродующими облик молодой девушки внешними приспособлениями). Изначально она не могла тянуть ногу в упражнениях по танцу, как это делали другие – им это давалось легко. Ей ничего легко не давалось. Танцу училась сложно.

В сценическом движении не могла сделать кувырок. Голос певческий был, но – не разработанный. И при этом – талантлива.

Она была фанатической труженицей. У нее была идея стать актрисой. И она ею стала. Она научилась не просто тянуть ногу в танце, а отплясывать так, что дух захватывало. А на занятиях по сценическому движению научилась не только кувырок делать, крутить сальто, гнуться и садиться на шпагат. И казалось, она умеет все. Ну, а в мастерстве актера она всегда была первой. Всегда.

В «Сильве» в дуэте ее княгини Воляпюк с Фери (Борисом Чистяковым) она была нежна, тонка, ажурна, сентиментальна. Это был фейерверк... Это была победа *в работе над собой*.

После окончания института, как бывает с талантливым человеком, не могла устроиться никуда. Получила приглашение в Краснодарский драматический театр, проработала сезон. Сбежала в Питер, к своим однокурсникам, в ТЮЗ. Удалось устроиться. И опять трудно начала новую жизнь. Не сломалась.

А недавно она получила в Петербурге престижную театральную премию «Золотой софит» за лучший дебют сезона.

Я в нее верю.

Борис Чистяков

Высокий, красивый, музыкальный. С низким грудным голосом. Я в шутку называл его «помором»: он родился и вырос в Архангельской области.

Дует с графиней Воляпюк он (Фери), старый ее поклонник и возлюбленный, вел томно и ласково. Это было воспоминание. Очень смешно было наблюдать, как у совсем еще молодых людей рождались зрелые чувства, опереточная память о былом. Блистательный был дует. Зрительный зал всегда взрывался овацией.

Я очень верю в Б. Чистякова, верю в его обязательную творческую победу.

Спектакль: премьера и финал

Пока шла работа, были моменты, когда хотелось все бросить: ничего не получалось. Не чувствовали жанр. Оказалось, быть правдивым в острой театральной форме – дело сложное. Но по-

том вдруг все сложилось. Сразу. Даже странно: как будто открылись какие-то шлюзы, произошел прорыв.

А на сцене играли премьеру. Давали «Сильву».

Из рецензии: «Легкость! Чарующая легкость спектакля, она во всем: в элегантных декорациях, в движениях молодых артистов. Атмосфера буквально пронизана этой радостной, сверкающей легкостью» (Н. Конев, издание фестиваля БТР «Отсебятина», № 3).

Студенты не только получили возможность выйти на большую – прославленную! – сцену. Это было и практикой, и опытом. Они этим своим студенческим спектаклем помогли театру заработать полтора миллиона рублей.

Впервые на спектакль студентов в Волковский театр спрашивали «лишние билетки» – давно забытая традиция. Пахнуло настоящим театром. Мы доказали этой работой, что развлечение может быть серьезным и благородным делом, имеющим педагогический эффект.

3.5. «Датская история»

История первая

Я искал пьесу, которую можно было бы взять в работу со студентами, на курс. Было прочитано много разных и интересных пьес, но все время где-то внутри «тикало»: «хорошо, но...?» И это «но» не давало покоя. Приближалось время, когда нужно было что-то предложить для работы, а я все еще искал. Я обращал внимание на то, что у некоторых моих коллег-педагогов в других вузах никогда не возникало такой проблемы: что ставить. Счастливые. Для меня выбор нового материала для работы, студенческого или театрального спектакля, – всегда мучительный и трудный процесс.

Что такое выбрать пьесу для работы? «Пьесу, которая таит в себе загадку. Когда при чтении возникает удивление от непостижимости характеров, непредсказуемости душевных движений героев, неосязаемой переливчатости атмосферы. Пьеса должна дарить радость непонимания. Иначе не возникает желание анализировать ее. Зачем заниматься изначально ясным?»

Пьеса должна провоцировать на спектакль. Еще очень важно не знать, как ее надо ставить. Пьеса выбрана правильно, если между тобой и ею возникают сложные отношения. Это любовь-ненависть», – писал А. Я. Шапиро [63].

Когда Олег Лоевский, бывший тогда заведующим литературной частью Рижского ТЮЗа, прислал новую, только что написанную пьесу А. Я. Шапиро «Датская история», я понял, что это – именно то, что искал. Известная сказка Г.-Х. Андерсена, переосмысленная А. Я. Шапиро, звучала остро и современно. Только об одном просил Лоевский: не выпускать спектакль раньше, чем он выйдет в Рижском ТЮЗе, где его ставил сам автор пьесы.

Распределение ролей – это всегда непростое дело, но тут все сложилось как бы само собой. Пьеса легла на курс: и сразу появились Утка-мама – С. Парменычева, Подруга – О. Апахова; Утята, Старший брат – А. Захаров, Младший – Т. Гваришвили, Сестра – Е. Карпович; Утка-испанка – С. Лызлова, Индюк – И. Баранов, Гусь – О. Решетняк, Петух – Д. Лавров; Куры, Хохлатка – О. Рожина, Рябая – И. Богатырев. Последнюю роль, мне казалось, обязательно должен был сыграть парень, жилистый, худой, длинный. Такая курица должна была быть похожа на те синие, чахлые тушки, которые лежали тогда на прилавках наших магазинов. Белую лебедь должна была сыграть О. Калябкина. Диких гусей и уток сыграют все студенты и... Кто же Гадкий утенок?

Оставался один А. Есин. Высокий красивый парень, но какой-то заторможенный. Собирался вроде бы в военное училище, куда его без проблем устроил бы отец-офицер. Но он, вопреки всему, будучи, вероятно, в конфликте и с родителями, и с миром, самостоятельно поступил в театральный институт. Во всяком случае, внешне он, безусловно, подходил.

Ладно, решил я, попробуем.

Начали репетировать.

Поиск формы, как говорил А. Я. Шапиро, – самый бесформенный процесс. Конечно, никаких уток и гусей играть нельзя, это уже надоело видеть в разных детских спектаклях разных театров. Нужно играть про людей.

Решение родилось внезапно.

Балет! Лебеди – это балет! Первая ассоциация, возникающая при слове «лебедь», у меня была «балет», то есть, театр. Таким образом, в спектакле возникал еще один смысл – театральный. У всех, кто когда-либо занимался балетом, навсегда остается выворотность ног (пятки вместе, носки – максимально врозь), стопы выстраиваются почти по прямой линии, по так называемой «первой позиции». У Лебедей – так, у Уток – все наоборот: носками вместе, пятками врозь. Так очень органично возникла утиная походка, потому что иначе в этой «утиной» позиции ходить нельзя, только переваливаясь с боку на бок. Через пластику определилось основное противоречие: у всех Утят все нормально, а у этого – Гадкого – все навыворот. Ну и урод: «Этот не удался, – говорит в пьесе Испанка, – надо бы его переделать». И когда Гадкий пытался быть «как все» – а он очень старался, – то, ковыляя, действительно превращался в урода.

Мы с художником по костюмам В. Кунгуровым (Германия) одели всех жителей птичьего двора в «рабочие» ботинки, и это очень утяжелило походки.

Нужно было как-то решить «диких». Псевдосвободными, расхлябанными, какими выглядели молодые начала 1990-х, «диких» делать не хотелось. В чем была для меня свобода, когда молодым был я? Не столько в одежде и танцах, как обычно кажется, а в джазе. Джаз! Импровизация! Вот – свобода!

Так в нашем спектакле возник живой оркестрик. Мне нужно было, чтобы студенты научились играть на духовых музыкальных инструментах и сыграли бы «*Saint Louis Blues*», не больше и не меньше. Запомнилась тишина, которая наступила, когда я на репетиции сказал об этом. На меня смотрели как на не совсем здорового, с каким-то трогательным сочувствием. Но режиссер, а тем более еще и педагог, – это закон, и, значит, надо подчиниться, хоть и сумасшедший.

Если у свободных жителей озер джаз, то у жителей двора должна быть своя «визитная карточка»: тоже оркестр, только он должен плохо и фальшиво играть марши. Из этих двух компонентов решения родилась и сценография спектакля.

Денег на художника-сценографа в театре не было, поэтому все пришлось делать самому.

«Датская история» возникла в тот момент, когда я, только что назначенный главный режиссер Ярославского ТЮЗа, набрал свой первый курс в Ярославском театральном институте. Это был курс *при театре и для театра*. Занятия проходили в театре: студентам было выделено помещение репетиционного зала с большим зеркалом на стене и балетными станками по стенам. По сути, в основу решения спектакля и легло пространство репетиционного зала – балетного класса с одной входной дверью. В этом достаточно условном пространстве, по-моему, очень точном, мы начали репетировать. Когда спектакль был готов, мы просто построили на сцене копию: воссоздали наш репетиционный зал и даже подвесили светильники дневного света. Зеркало на стене, в котором отражались персонажи, должно было восприниматься как метафора воды: оно как бы стало лужей для домашних птиц во дворе и озером для диких уток и лебедей.

История вторая

А. Я. Шапиро написал очень жесткую трагикомическую историю о «совковой» жизни и о молодом человеке, который не умеет быть «совком», не может жить *как все*, да и не хочет. Насквозь аллегорическая пьеса, где очень узнаваемые и совсем недавно ужасные сюжеты советской эпохи представлены нелепыми и смешными.

Птичий двор – своего рода модель обывательского, захолустного сообщества. Он представлен смешным и нелепым образом. Утка-испанка – амбициозная дама-чиновница. И рядовые птицы, скромные труженики, жизнь которых проходит в среде скучных и однообразных будней, злословят о «начальстве» и не помышляют ни о каких переменах. Главный смысл их жизни – борьба за кусок хлеба и за выживание в нелегких условиях.

А тут – молодое, только что вылупившееся на свет, доброжелательное и улыбающееся лицо. Существо, ни на кого не похожее. «Урод», одним словом!

Что ему до проблем двора... Ему бы похохмить, развлечься, пошутить, поиронизировать. Он родился только что, и ему этот мир очень нравится – красивый: трава, деревья, небо. Он только не понимает, почему его родная мать-утка и особенно косолапые

старшие братья-утята считают его уродом. Ему очень трудно ходить так, как принято, носить то, что нужно. И почему-то все время хочется смотреть в небо. Почему? Непонятно...

Пьеса недаром названа «Датская история». Дело не только в том, что современный автор из России написал фантазию на тему сказки великого датчанина Андерсена. Дело еще в том, что в советской России несколько десятилетий к разным государственным праздникам (датам) было принято создавать стандартные произведения, которые в шутку называли «датскими». А те, кто их не создавал, оказывался в положении диссидента, похожего на принца датского, безумного Гамлета, на которого намекает в наивной и иронической форме пьеса «Датская история».

Самое современное, не имеющее национальной принадлежности, понятное и детям, и их родителям произведение о «гадком утенке» – история о любви и зависти, о порыве к прекрасному небу и неспособности необычного существа ловко ходить по обычной земле; история о мечте, которая сбывается, несмотря ни на какие жестокости и грубости тех, среди кого растет будущий прекрасный лебедь.

Такой задумчивый персонаж... Чудак, который и сам не понимает, почему его тянет в небо. Над ним смеются его ровесники, издеваются над его странностями старшие обитатели птичьего двора.

А впрочем, как-нибудь обойдется, – думает мать-утка, робко защищая его от всех остальных. Как-нибудь утрясется. Не такое случилось.

Покорность судьбе, терпеливость и равнодушие – вот чему учит птичий двор и его обитатели. Все так живут. Нет выбора, и выхода нет. Уродливая, пошлая, грубая жизнь обитателей двора, не знающих, что бывает иначе.

Настоящая драма происходит, когда вдруг наш герой знакомится с дикими гусями. И тогда возникает мысль о том, что, оказывается, можно жить по-другому, иначе. В одночасье весь устоявшийся мир рухнул. У Гадкого утенка выросли крылья, и он вдруг понял, что может летать: полететь туда, где интересно и неизведанно, о чем снились запрещенные сны.

К свободе! Это слово не произносится, оно рождается. Это – предчувствие. Свобода! И мир рухнул. Все вывернуто наизнан-

ку. И можно улететь, тем более зовут. Но мама... Кого любишь больше всего на свете? Что будет с нею?

Она же, как любая мама, которая любит своего «урода», кричит ему: «Лети... улетай...», – своим поступком-жертвой спасая его.

На этом сказка Андерсена заканчивается, но не заканчивается наша притча «Датская история». Потом, весной, мама-утка ожидает своего сына-беглеца. Даже когда все говорят ей, что он не вернется, она продолжает ждать и надеяться. И вот – о чудо! – он вернулся. На птичьем дворе снова переполох. Красивый и свободный белый лебедь появляется на птичьем дворе.

Возвращение издалека в родные края – важная тема этой истории. История оказалась печальной. Но обязательно – со счастливым финалом.

В спектакле мы искали современный нерв. Конфликт между средой и одиночкой оказался очень близким и понятным. Гадкий утенок еще сам не понимает, что ему надо. Такой высокий, нескладный, с грустным отрешенным взглядом: «Ну не умею я в навозе рыться, не умею и не хочу». И не надо на меня давить своим взрослым авторитетом. Что тут поделаешь? Ну родился уродом. Перемелется. Не такое случалось. Как-нибудь.

Уродливая, пошлая, грубая жизнь, не понимающая, что бывает иначе. Драма начинается, когда обитатели двора догадываются, что возможны другие дали и берега. Какое им дело до этих «диких» уток и гусей, этих свободных, расхлябанных «диссидентов», которые, видите ли, летать умеют. Мы в душе тоже свободны, мы враги принудительного распорядка жизни.

Петух – бунтарь и трус, крикун и дозированный вольнодумец. Чуть подумает своими куриными мозгами и в последний момент на рожон не полезет. Зачем?

Мир перевернулся, когда Гадкий встретился с лебедями. Открывается иная красота, пронзительное осознание собственной причастности к этой красоте. Мы долго искали и, в конце концов, нашли метафору этого высшего мира, этой неземной красоты. Встреча с высоким искусством. Звучит *pas de deux* из «Лебединого озера» П. И. Чайковского, и Гадкий, оказавшийся белым красивым Лебедем, танцует с прекрасной балериной.

А врывающийся на сцену пестрый мир дворовых птиц вдруг оказался уродливым и жутким.

Красота пока не спасла мир.

Я был уверен, приглашая А. Я. Шапиро на премьеру студенческой «Датской истории», что он не приедет, но он приехал. И мои студенты впервые в жизни показывали свою работу автору. После спектакля, собрав студентов, А. Я. Шапиро всех поздравил, а потом неожиданно произнес: «Вы знаете, у вас спектакль получился лучше, чем у меня».

Какую бурю восторга вызвали эти его слова. А потом мы долго говорили о пьесе, о спектакле, о жизни, о театре. Не хотелось расставаться. Всей гурьбой пошли провожать его до гостиницы. И, прощаясь, он произнес: «Увидимся». Никто не придал этому особого значения, а на самом деле с этого «увидимся» все только начиналось и для студенческого спектакля, и для меня.

История третья

Мы приехали в Ригу на лабораторию к А. Я. Шапиро, тогда – главного режиссера Рижского ТЮЗа. Мы – это молодые режиссеры, только что назначенные в свои театры или проработавшие в должности руководителей совсем немного.

Я до сих пор благодарен СТД РФ и особенно кабинету детских театров за то, что они дали мне эту возможность учиться. Снова учиться профессии. В лаборатории. И самое главное – познакомиться с А. Я. Шапиро, режиссером, о котором я уже много знал, многие его спектакли видел на разных театральных фестивалях, и они мне понравились. Теперь вот – личное знакомство.

Нас поселили в маленькую уютную гостиницу на взморье. Была поздняя осень. Солнечно. Пляжи были пусты, и лишь одинокие фигуры виднелись где-то далеко. Холодное море. Запах водорослей, выброшенных на берег. Сосны. Воздух. Хорошо было.

Электричка до Риги – и пешком по красивым улицам до театра. Кабинет большой. Рабочий беспорядок на столе, книги, афиши на стенах, пепельницы на столах – с окурками. Никто, как видно, специально к нашему визиту не готовился. Мы попали в обычную рабочую ситуацию.

А. Я. Шапиро в кабинете не было. Занимался делами где-то в театре.

Встретивший нас администратор с приятным акцентом предложил, не стесняясь, курить и, кто хочет, – кофе, пожалуйста. В театре везде пахло свежемолотым кофе.

Так как народу в кабинет набилось много и все бурно общались друг с другом, появление хозяина как-то пропустили. Потом, конечно, заметили, поздоровались, посмеялись над какой-то его шуткой. Он поздоровался со всеми за руку, внимательно вглядываясь в новые лица.

«Усаживайтесь, прошу. Кто где свободно. Кофе, сигареты, прошу. Давайте начнем.

Сначала познакомимся с теми, кого не знаю. И пусть каждый расскажет о том, чем занимается в своем театре сейчас. Над чем работаете? Какие проблемы? Чего вы ждете от нашей встречи? Чем думаете заниматься в нашей лаборатории?»

Вспомнился Тбилиси и лаборатория М. И. Туманишвили. И те же вопросы при знакомстве. Главное совпадение – не было никакого напряжения, все улыбались. Дальше, уже когда мы стали работать, я все больше и больше находил точки его соприкосновения с М. И. Туманишвили, хотя, конечно, это были разные режиссеры и педагоги. Сразу стало легко.

Когда все высказались, А. Я. Шапиро рассказал, что он занят, как всегда, многочисленными вопросами жизнедеятельности театра, ничего от нас не скрыл – никаких проблем. И самое главное – сейчас выпускает «Датскую историю» по собственной пьесе. Так мы познакомились.

Я, конечно, не мог предположить, что «Датская история» сыграет в моей судьбе знаковую роль и станет началом дружеских отношений с А. Я. Шапиро.

Он возродил лабораторию после достаточно долгого времени. Уже давно «лаборанты» той первой волны – З. Я. Корогодский, Л. А. Додин, А. В. Бородин и сам А. Я. Шапиро – превратились в известных режиссеров, и каждый возглавлял свой театр. Но остались до сих пор верны принципам, которые заложила в них М. О. Кнебель – первый руководитель лаборатории.

«Мы будем заниматься психологическим театром, изучать метод действенного анализа. Так когда-то нам сказала

М. Кнебель, так, мне думается, надо продолжить говорить и сейчас, потому что до сих пор считаю это основным в профессии режиссера», – записал я в свой дневник на самой первой нашей встрече.

М. О. Кнебель была для А. Я. Шапиро своеобразной «точкой профессионального отсчета», о чем он и сам писал: «не был поклонником психологического театра. Шел к Кнебель как лазутчик: выведать тайны противника. А в результате, неожиданно для себя, очутился в пожизненном плену...

Искусство психологического театра, которое исповедовала Кнебель, – всегда в состоянии удивления перед миром. Оно как бы ощущает тщетность намерения постичь его до конца.

Блаженство возникает от самой возможности сделать еще один шаг на пути к тайнам. В этом его дух, можно сказать, религия», – писал А. Я. Шапиро (сборник «Режиссерский театр. Разговоры под занавес века»).

Одет просто, но всегда стильно. Не суетлив. В диалоге внешне разрушает дистанцию между собой и собеседником, но панибратства не допускает. В нем чувствуется какая-то внутренняя сила. Сосредоточенность. Иногда, если кто-нибудь самоуверенно сморозит глупость, никак на это не среагирует – лишь в глазах что-то вспыхнет и погаснет. Выдержка профессионала.

Но он не всегда бывает вежливым. Я видел его в некоторых ситуациях таким, что актеры, а особенно работники административной части разбежались от него, прижав уши, как нашкодившие коты.

Помимо того, что А. Я. Шапиро – замечательный режиссер, интересный, мощный, он еще и удивительный литератор. Сам пишет инсценировки, книги, статьи. Так о театре из практиков, пожалуй, никто сегодня не пишет.

Мысль о М. Кнебель и душевная связь с ее «лабораторными занятиями» то и дело возникает у А. Я. Шапиро, пишущего о театре. И о том, каким хотелось бы его видеть («Она учила видеть, всматриваясь и разглядывая. Тонко и бережно настраивала наше внутреннее зрение – этюдами, разбором текста, анализом живописи. Помогала выработать иммунитет от провинциализма, примитивности и грубости, способность (на уровне рефлекса) при любом изменении театральной моды, при всех изломах

жизни удержать учение» [63, с. 134]), и о том, которого уже никогда не будет.

26 июня 1992 года Рижский ТЮЗ был закрыт. Для всех, кто имел отношение к нашей лаборатории, кто был знаком с А. Я. Шапиро, это прозвучало как гром среди ясного неба. Просачивались, конечно, какие-то слухи, как вести из-за линии фронта, писались и подписывались возмущенные письма в защиту, и думалось: «Нет, не посмеют. Это же Рижский ТЮЗ, это не просто театр, это художественное явление, это...» И так далее. Сотрясали воздух, возмущались: «да как же они посмели руку поднять... да как же они подумать могли, кому пришла в голову эта разрушительная идея». Звучало имя Раймонда Паулса, известного композитора, бывшего тогда министром культуры в новом латвийском правительстве. Нет, не верили. И вот – закрыли.

А. Я. Шапиро обвиняли в том, что его театр только «фон для его успехов», в «непонимании латышскости...» Невероятно! Его успехи – это успехи театра! «Не хотелось бы в Латвии наблюдать такое национальное пробуждение, при котором критерием качества театрального искусства является примитивно понимаемая латышскость, а не высокий профессионализм и талант» (из письма театральных критиков в газету «Латвияс яунатне» от 27 июля 1992 г.).

Как потом говорил А. Я. Шапиро: «Я проморгал начало. Видать, задохнулся от свежего ветра, что после удушливых лет повеял в середине восьмидесятых. И не придал значения запашку гари, который доносился издалека».

А. Я. Шапиро уже давно живет в Москве, мы продолжаем встречаться в нашей лаборатории. Он, когда появляется возможность, смотрит мои спектакли и в Санкт-Петербурге, и в Самаре, и в Москве; и потом долго разговариваем и о спектаклях, и о жизни. Я очень ценю эти наши разговоры, в которых продолжаю открывать для себя профессиональные театральные глубины. Я уважаю А. Я. Шапиро, как старшего коллегу, за мужество, с которым он переносит эти бесконечные удары судьбы, за то, как ведет себя в трудных обстоятельствах, за высокий профессионализм, за любовь к театру.

Книгу «Как закрывался занавес», написанную им по следам драматических событий, очень горькую книгу большого художника, он подарил мне в знак нашей дружбы. Как учитель – ученику. И написал на первой странице: «Саша, дорогой, хорошо бы наши отношения не зависели от положения занавеса. Всегда рад встрече с тобой и твоими спектаклями. Счастливо. Адольф Шапиро. 1998 год. Ярославль».

История четвертая

А. Я. Шапиро руководил тогда Российским центром АССИТЕЖ и был президентом этой международной организации.

Конгресс АССИТЕЖ должен был проходить в России, в Ростове-на-Дону, одновременно готовилась фестивальная программа, в которую отбирались лучшие спектакли стран-участниц.

Наш студенческий спектакль «Датская история» был приглашен на этот фестиваль. Это была большая честь. Впервые студенты стали участниками театрального фестиваля, да еще такого уровня.

Мы сыграли спектакль, и было непонятно, хорошо ли мы это сделали. Была какая-то другая реакция, не та, к которой привыкли, играя у себя и для своих.

Появился А. Я. Шапиро. Поздравил. Сказал, что не подвели, что молодцы, сделал какие-то замечания и умчался. Потом подходили и другие люди: театральные критики, режиссеры, актеры других театров, иностранцы – обнимали, хлопали по плечам и говорили хорошие слова. Студенты стали улыбаться. Расслабились. Стали отвечать по-английски каким-то иностранным актерам. Для них началась фестивальная жизнь. И уже в следующие дни, встречая их на спектаклях других театров, приветствовали как добрых знакомых.

Потом мы получили приглашение на фестиваль в Ташкенте. Очень хотелось показать ребятам Ташкент – мой город, в котором родился, учился, где начал делать свои первые шаги в профессии.

На наш спектакль в Ташкентский ТЮЗ собралось много народа. Много друзей, актеров, режиссеров, просто хороших

знакомых. Люди шли и шли, и администратору некуда было их сажать. Сидели на полу, стояли в проходах. Они пришли ко мне. Они хотели увидеть меня сегодняшнего, и было очень трогательно, когда я вышел перед спектаклем на сцену сказать вежливые приветственные слова, весь зрительный зал встал, и началась овация. Мои студенты были за кулисами и прикоснулись к той части моей жизни, о которой не знали.

Когда спектакль закончился и зрители хлопали и кричали моим студентам «браво!», они плакали.

Все цветы, которые вручили мне, я преподнес одному из моих учителей – Л. А. Ходжаевой. Она сидела во втором ряду и очень внимательно смотрела спектакль. Этот человек не только учил меня правильно говорить (зав. кафедрой сценической речи в Ташкентском театральном-художественном институте); она стала для меня больше, чем учителем, она повлияла на мое сознание, она была воспитателем, мудрым и тонким.

После спектакля мы сидели на заднем дворе театра, которым, кстати, руководит мой ученик Н. Абудархманов, и за чаем мои студенты, раскрыв рот, слушали Л. А. Ходжаеву. Она тут же им рассказала, что они плохо говорят по-русски, назвала все их дефекты, а в остальном говорила о спектакле, моем ученичестве, о времени, когда я был студентом, о том знаменитом курсе, где я учился. Вспоминали. Это была цепочка «учитель – ученик/учитель – ученики». Такая преемственность поколений. И для меня было очень важно, что мои студенты участвовали в этом.

Узбекские коллеги в нашу честь приготовили плов, и я с удовольствием наблюдал, с каким наслаждением мои студенты учились есть плов руками.

Потом была поездка в Самарканд. Их, конечно, «прибило» то, что они увидели: минареты, мечети, базары, гостеприимство. Восток. Это было впечатление, которое останется с ними на всю жизнь.

«Датскую историю» я ставил три раза. Когда меня пригласили на постановку в Южную Корею, я в качестве варианта назвал эту пьесу. Ее специально перевели на корейский язык и, как я и предполагал, пьеса неожиданно прозвучала в Корее. Для корейцев вопрос деления страны на Северную и Южную – не-

простой, даже болезненный. Гадкий утенок улетал из своего двора на свободу, и публика воспринимала это буквально, тема перебежчиков была одной из главных политических тем обеих стран. Ассоциация оказалась прямой.

Я видел, как взрослые зрители плакали в финале спектакля, где Гадкий утенок возвращался в свой двор. Домой. К матери. Кстати, тема свободы оказалась, как ни странно, не главной, хотя и важной. На первый план вышла тема матери, не предавшей, не отказавшейся и все время ожидавшей возвращения своего пусть гадкого, чужого, но сына.

Роль матери в Сеуле замечательно сыграла выдающаяся корейская актриса – первая актриса труппы Театрального центра «Гвен-ги-до» – Ми Ок.

Спектакль смотрели и дети, и взрослые. Он шел несколько лет и был сыгран более 100 раз, а это для Кореи – невероятный успех. Переведенная на корейский язык пьеса сразу стала популярной, ее начали ставить в разных театрах страны.

А. Я. Шапиро эту мою работу, конечно, не видел, только видеозапись. И тут же предложил поставить этот спектакль в Санкт-Петербурге, в ТЮЗе, где уже шли несколько моих постановок, а к тому времени начали работать мои ученики выпуска 2010 года.

И опять возник главный вопрос: кто будет играть Гадкого утенка?

Говорят, что режиссер, распределяя роли, прежде всего, выбирает своих друзей или предложенных дирекцией «любимчиков». Это не совсем верно. Возможно, у кого-то это и так, но только с «любимчиками» дирекции и с друзьями-товарищами не всегда можно решить серьезные творческие задачи. Ошибки в распределении обязательно отзовутся в спектакле, в конечном результате, даже гораздо раньше – в репетициях. И не всегда возможно их исправить. Друзья и «любимчики» будут ярмом висеть на шее и связывать режиссера ненужными обязательствами.

И так раскладывали наш режиссерский пасьянс, и этак. Проблема! Разъехались по разным городам заниматься своими делами. И тут мне пришла неожиданная мысль: а может быть...? Тут же позвонил Адольфу Яковлевичу и сказал: «Может быть, Иван

Стрюк?» Пауза. Ответ: «Я тоже про него думал». Решено. Гадкий утенок – *Иван Стрюк*.

История пятая

Этюд назывался «Осенний лист». На площадке – худая фигура студента, зацепившегося рукой за воображаемую ветку. Это – осенний лист. На нем надета вязаная шапочка, вокруг шеи замотан шарф и на ногах – резиновые цветные сапоги. Ему неудобно, холодно, мокро. И такое ощущение, что этот листок простужен, у него температура, он чихает, лезет за носовым платком в карман, но платок мокрый, хоть выжимай. Что он и делает.

Потом он снимает и выжимает шапочку, из нее буквально льется вода. И все эти действия студент продельывает очень подробно, не пропуская никаких деталей. Он с трудом удерживается на ветке, за которую ухватился рукой, его пытается сорвать с ветки ветер, и он из последних сил пытается удержаться на ветке. Такое ощущение, что листок остался на дереве в одиночестве.

Когда ему «понадобилось» вылить из сапога воду (а вода была самая настоящая!), он зубами зацепился за воображаемую ветку. Все это делается студентом очень смешно и трогательно.

Когда листок «захотел» чихнуть, налетел сильный порыв ветра, который оторвал его от ветки и понес в неизвестность. Мы увидели, как отчаянная попытка удержаться не получилась, но первый ужас полета сменяется восторгом.

Далее студент сочиняет пластический этюд, который называется «Полет», кувырки, красивые пируэты, фляки, положенные на музыку, создают впечатление полета. Длится это недолго. Он думал, что летит, а на самом деле – падает.

Падает на мокрый асфальт дороги, по которой ездят машины, и прилипает к ней. Пытается оторваться, спастись, но... Все закончилось. Как иногда наблюдение рождает у студента поэтическую метафору.

Иван один из первых на курсе начал понимать, что нужно, что такое на сцене *человек действующий*. Присущая ему интуиция была важнее знания. При этом он не лез вперед, всегда

находился немного в стороне, отдельно, вопросов не задавал и только внимательно смотрел, что-то про себя соображая.

Он был настолько худой, что, казалось, это была уже болезненная худоба.

Учился то так, то сяк, не могу сказать – хорошо. Был для всех педагогов теоретических дисциплин студентом конченным, на него многие махнули рукой. Действительно, с образованием у Ивана дело не ладилось, но что удивительно – на него никто не сердился. У него был едва ли не специально выработанный и актерски выраженный прием, который обезоруживал педагогов, особенно женщин: он внимательно смотрел на педагога своими большими глазами, а в глазах – такая тоска, такое желание провалиться сквозь землю от стыда, а на губах обворожительная застенчивая улыбка, – что педагоги, махнув рукой, уходили и, отвернувшись от него, чтоб не заметил, улыбались. «Талантлив, поганец!»

И. Стрюк, действительно, талантлив. Мне он чем-то напоминает выдающегося лирического клоуна-мима Л. Енгибарова. Он чувствует и понимает юмор. Он может так дурачиться в момент, когда объявлен перерыв в репетиции, что никто не уходит курить, а все хохочут, умирая от его дурачества. Настоящая актерская импровизационная природа.

Так получилось, что на курсе у него не было ролей, в которых он мог бы по-настоящему проявиться. Все его актерские пробы были где-то рядом с тем, что нужно. У него не было центральной роли. Это были роли второго плана. Роль жениха в «Дульсинее Тобосской», где он был выразительный, интересный, органичный, очень смешной, понимающий жанр. Но это был только эпизод, главные задачи были у других.

Роль ваххабита в «Дембельском поезде» тоже была хорошо сыграна. Иван точно вел сцену с Дмитрием Слинкиным: какие интересные актерские пристройки находили они в работе друг с другом. Драка, которую они построили самостоятельно, восхищала своей реальностью, тем более они играли эту сцену в двух метрах от зрителей.

В спектакле, выросшем из самостоятельной работы, «Ой, люли-люли» по пьесам Н. Коляды, он играл очень трудную возрастную роль – мужа-агкоголика одной из героинь. Это трудно

даже для опытного артиста: сыграть больного, спившегося интеллигента в так называемой «завязке», а тут – совсем мальчишка, и такое откровение. Откуда он может это знать, – думалось мне. Но это была правда. Правда актерского существования.

Все время казалось, что Иван может больше, глубже, нужно только попасть на *свой* материал, который даст раскрыться настоящему. Но такой пьесы не попадалось. Не было идеи, а может, по-простому, некогда было специально искать. Были другие задачи.

Интересно, когда с возрастом уйдет это инфантильное, детское, наивное восприятие действительности (ведь жесткие обстоятельства жизни обязательно оставят свой след) – каким он станет? Выдержит ли? Не сломается ли? Во что разовьются его способности? И разовьются ли? Не растеряет ли по дороге то, что имеет сегодня? Хочется верить, что сумеет сохранить, ведь он трудяга. Он уже сейчас почувствовал вкус этого нелегкого актерского хлеба. Он умеет и любит работать. Это – единственное, что вселяет надежду.

Ивану повезло. Как важно в театре попасть на свою роль, к режиссеру, которому доверяешь, на свою тему. Иван сыграл Гадкого утенка удивительно. В репетициях с ним не было проблем. Я больше занимался другими артистами, и когда доходили руки до него, то все выполнялось, что называется, с полувзгляда. Любое мое предложение моментально проверялось в репетиции, и если что-то не получалось сразу, то на следующий день Иван предлагал уже «присвоенный» и «вработанный» вариант. Свободно отказывался от уже найденного и опять с удовольствием пускался в поиски.

Очень важно, что эту свою первую главную роль на профессиональной сцене Иван сыграл в окружении близких себе людей – однокурсников. Они помогали и очень «болели» за него. После того как основная репетиция заканчивалась и остальные разбегались по своим делам, они, чуть-чуть передохнув, начинали репетировать самостоятельно, сочинять что-то новое или отработать то, что не получилось сегодня, но обязательно должно получиться завтра. Так происходило еще в их студенческой жизни.

Было приятно наблюдать это их студенческое братство, верность общим принципам, заложенным на курсе.

Я смотрю на первые профессиональные шаги моих студентов с тревогой и надеждой. Не всё и не всегда получается сразу, иногда им приходится долго ждать и тяжело работать для того, чтобы заслужить свой успех. Но когда приходит признание их труда, когда человека заметили, услышали и, главное, доброжелательно оценили, то, вероятно, именно в этот момент у него начинают расти крылья, и хочется летать. Я надеюсь, что у моих учеников это произойдет обязательно. Я им этого желаю.

Но это будут уже другие истории.

3.6. Эстетическое воспитание профессионального актера: необходимость или утопия?

Я думаю, что учить актеров и, соответственно, заниматься актерством необходимо начинать рано. Лет в 14–16. И даже раньше. Когда человек еще формируется и физически, и психологически. И когда можно повлиять на это формирование, не столько обучая, сколько воспитывая. Иначе происходит очень позднее становление. Жизненный опыт не всегда является гарантией эффективного творчества.

Возраст студента чаще всего является очень серьезным препятствием, потому что взрослый человек сложно меняется. Переучивать себя, ломать привычное – это для взрослого человека болезненный процесс.

За последние годы снизился творческий уровень поступающих в театральные вузы. Иногда на улице или в транспорте встречаются интересные, выразительные лица, фактуры. И ты с завистью наблюдаешь за ними, думаешь: «Почему ты не в театральном вузе?»

Небогатый выбор абитуриентов на вступительных экзаменах негативно сказывается на творческой полноценности будущего курса.

Обычно стараешься очень внимательно проводить набор. Пытаешься не пропустить одаренных абитуриентов. Но часто приходится констатировать: на нет и суда нет!

Демографическая «яма»

Нарушен один из главных принципов воспитания-обучения актера: принцип отбора. Отбор – с этого начинается весь процесс подготовки будущего артиста-профессионала. Начиная с 2005 года мы столкнулись с отсутствием среди абитуриентов способных людей. Не то чтобы их не было совсем. Их было мало. Мы вынуждены были брать для обучения людей, в принципе не способных к обучению этой профессии. И дело не только в фактуре студентов. Как часто стали говорить педагоги: «Нет лиц», «Нет интересных фактур». Абитуриенты были невысокого роста, очень часто наблюдались раскоординированность и отсутствие музыкальности. А о воображении и фантазии мы, педагоги, работавшие с новым набором, вообще запретили себе думать. Иначе пришлось бы не брать никого.

Попадались, конечно, «звездочки», но их было мало. И, по сути, мы не имели права брать этих абитуриентов, тем более обманывать, что-либо обещая им в процессе обучения.

Есть профессии, в которых от труда и физических или иных затрат не всегда становишься мастером. В этих профессиях многое зависит от природных данных. Ведь не берут же играть на скрипке, если что-то не в порядке с пальцами или отсутствует чувство ритма. Ведь никогда не стать балериной, если нет природной выворотности ног.

А мы вынуждены были брать абитуриентов, у которых соответствующих профессиональных данных не было или они находились в зачаточном состоянии, не были развиты.

Мы уговаривали друг друга, что, мол, ничего, разовьем и голос, и пластику, и музыкальность подтянем, и говорить попробуем научить, – сами понимая, что лукавим. Но у этой ситуации была неизбежная причина: демографическая яма. Иначе нужно было бы закрывать институт.

И еще одно нелегкое «предлагаемое обстоятельство»: теперь можно было учиться за деньги. Заплатил – и уже студент. Институты стали бороться друг с другом за этих «платников», а их количество являлось одним из критериев оценки деятельности института. Для творческого вуза такое положение – это профессиональная дискредитация.

Талантливых людей много не бывает. И когда они попадают, то это – великая радость и удача. С такими людьми хочется работать, их творческие результаты поражают, удивляют, наступает тот замечательный момент, когда ты, педагог, учишься у своих учеников.

Набор в Ярославском театральном институте, казалось бы, происходит по «остаточному принципу». Наши коллеги из институтов Москвы и Санкт-Петербурга успевают просеять и отобрать лучших, и уже потом «отбракованные» абитуриенты стремятся успеть поступить в Ярославль. И мы, педагоги, с надеждой ждем этот «поток» абитуриентов... А вдруг?

И попадают интересные ребята. Почему-то их не углядели или проглядели в столичных приемных комиссиях. По счастливой случайности они поступили к нам.

Уже потом, на выпуске, встречаясь на фестивалях, педагоги столичных вузов удивляются: «Откуда вы взяли такого талантливого студента?» И мы с улыбкой отвечаем, что это – тот или та, кого не взяли они. Коллеги очень удивляются, пеняя на свою педагогическую невнимательность.

Выпуск 2014 года

...Новый набор 2010–2014 был странным... Поступили 25 человек: 8 девушек и 17 юношей. На этом же курсе начали учиться еще и 7 будущих режиссеров. В общем, 32 человека. Это бюджетный прием. Плюс еще какое-то количество «платников».

Когда они разместились в классе, я в отчаянии поглядел в ждущие от меня чего-то глаза, и у меня мелькнула предательская мысль: «Что я буду делать с этой массой?»

Но жизнь, особенно творческая, не просто сложна, а изумительно и изобретательно сложна. В результате к выпуску (весне 2014 года) на курсе осталось всего 8 человек: актеры – 2 девушки и 5 ребят, плюс 1 режиссер. Остальные по разным причинам ушли.

Сказать, что в театральном институте студенту нужно работать много – это не сказать ничего. С утра занятия по расписанию, а после – и это самое главное – самостоятельная работа.

Все знают, что театр – это искусство коллективное, и поэтому работа в режиме самостоятельной подготовки обязательно проходит совместно, все со всеми. И это обязательно.

Отработка упражнений, элементов тренинга, первые этюды... Задача начального, непростого периода обучения – «пристроиться» друг к другу. Пройти период скандалов и обид, размолвок и непонимания, научиться сосуществовать в коллективе. Совместно. Наконец, понять, что *ты* – только часть чего-то большого.

Однажды студентка подошла ко мне после очередного занятия и со слезами на глазах спросила: «А когда же жить?» «Это и есть жизнь, – пошутил тогда я. – И надо научиться от этого мучительного труда получать удовольствие. “Подсесть”, как говорят сегодняшние молодые».

Кто-то уходил сам: оказалось трудно; ждали других жизненных впечатлений, развлечений, а не работы; поняли, что ошиблись в выборе. А кому-то уйти предложили мы.

Отбор-«сито». На всех этапах обучения и дальнейшей творческой жизни есть жесткое условие нашей профессии. И жизнь, проведенная в «школе», – это только начало. В профессиональной среде отбор будет сопровождать каждого, причем – всю жизнь. И это неизбежно.

«Предлагаемые обстоятельства» судьбы. Ярослав

Появился на консультациях Ярослав Штефанов уже перед экзаменами. Ему было 22 года. Для поступления уже поздновато. За плечами – окончание Бауманского университета и какая-то сложная техническая специальность в дипломе. На вопрос «зачем?» отвечал: «Хочу, не могу без театра. Проучился в Бауманском по настоянию родителей, а теперь закончил, отдал им диплом и хочу заниматься тем, чем хочу, – театром».

Второе высшее образование в России можно получить, только оплачивая его. Готов был на все! Родители помогать ему в этом не могли, поэтому собирался сам зарабатывать на образование.

В Ярославль он попал только потому, что на тот момент в нашем институте плата за обучение существенно отличалась от той, что была в вузах Москвы.

Ярослав родом из Ставрополя, и, естественно, речь его сильно отличалась от принятого в театре русского произношения. Педагоги по речи в один голос говорили о том, что такой говор исправить невозможно. Ярослав обещал сделать все, говорил, что будет рыть землю, но говор исправит, и учиться будет по настоящему.

В чем-то он приемную комиссию убедил и даже растрогал. Мы ему поверили, взяли и не пожалели.

Ярослав оказался талантливым парнем. Упорный, волевой, с непростым характером, он бросился осваивать новую для себя профессию, как в пропасть, отчаянно, без рассуждений. Не все получалось, многого не понимал. Вопросы, которые задавал, всегда были по существу. Один из немногих – в принципе задавал вопросы. Всегда был в гуще жизни курса. Активно участвовал в обсуждении работ сокурсников. Умел слушать, когда его критиковали. Главное, что в нем подкупало, – это его открытость, искренность и «позитивность». Он всегда улыбался. Я не помню, чтобы он жаловался на что-нибудь, хотя жил, вероятно, трудно: стипендии не получал, да еще платил за обучение. Похудел, на лице, как говорят, одни глаза остались. Стремительно передвигался по институту, кудрявую русую голову можно было видеть то на лестнице, то в библиотеке: казалось, не ходит по институту, а летает.

Очень быстро я понял, что этот человек – нашей «группы крови». Свой.

Смешно было наблюдать, как Ярослав со своей инженерной обстоятельностью строил декорации для своих этюдов и отрывков. На вопрос «зачем городить огород, ведь театр – искусство условное», он, не задумываясь, парировал: «Но существование в “условности” должно быть безусловным, и эти декорации должны мне помочь быть правдивым, настоящим». Потом, после показа и разгромного обсуждения, не обижался, а хохотал над собственными наивными представлениями о театре. Чуть ли не больше всех. Но проходило совсем немного времени, и он задумывал и начинал осуществлять свой очередной «гигантский» проект.

Сколько раз мне приходилось защищать своих студентов от замечаний руководства института по поводу того, что они за-

хламили все коридоры, заставили декорациями так, что не пройти, и что пожарники наверняка закроют институт; требовали, чтобы я срочно навел порядок на курсе. Я наводил, но моего строгого наставления хватало ненадолго. Все повторялось с определенной периодичностью. И главным нарушителем институтского спокойствия был Ярослав с его стремлением к обустройству учебного пространства.

Самым сложным для него было избавиться от говора. Слава богу, что нам всем повезло, и мы работали с выдающимся педагогом по речи, с мастером – профессором С. В. Бабарыкиной. Тот необходимый результат, к которому Ярослав пришел к концу обучения, – в основном ее заслуга.

Проблема, с которой мы столкнулась, – Ярослав не мог репетировать свободно и безответственно. Он очень трудно идет к результату, на репетициях, что называется, «тормозит», не может сразу включиться в действие. И даже возникает ощущение, что он перестает слышать партнеров, замечания режиссера, чем очень раздражает окружающих, которые вынуждены повторять одну и ту же сцену, эпизод, какой-то нюанс. Ему надо было ночь, как говорится, «на подумать»; на следующий день он все выполнял так, как будто предыдущая неудачная репетиция была не с ним, а с кем-то другим. Все усвоено и понято. Замечательное качество: артист самостоятельно может провести работу над ошибками. Здесь вопрос не только природного таланта, не только интуитивной способности ощутить, преломить, воплотить нужное для роли, – здесь еще работает интеллект, без которого, вопреки известным шуткам и серьезным разоблачениям, актеру трудно.

Несмотря на сказанное о вдумчивости работы, о наличии интеллектуального подхода, импровизационность, думаю, будет главной особенностью этого актера. Иногда его заносит, но это происходит, на самом деле, только с талантливыми людьми. Мне предпочтительнее иметь дело с артистами, которых заносит, чем с теми, кто ждет от режиссера подсказки в любом следующем «шаге», не проявляя себя, а слушаясь. Не люблю «послушных».

В дипломном спектакле «Сиротливый Запад» по пьесе Мартина МакДонаха Ярослав сыграл роль Вэлина. Когда стало известно о распределении ролей, такое назначение, с точки зрения

студентов и некоторых преподавателей, выглядело странным, неуместным и даже ошибочным. Но я был уверен, что эту роль должен сыграть Ярослав. Его психофизическая природа очень точно соответствовала персонажу – закомплексованному, озлобившемуся мужику с душой ранимого ребенка. Некоторые реакции Ярослава-Вэлина были неожиданны, даже непредсказуемы при его едва ли не субливной фактуре (он в юности играл в баскетбол, что развило у него острые и быстрые реакции, которые стали основой его личности и оказались весьма уместны в роли истерично-скандального Вэлина).

В ролях из дипломных спектаклей – и в Вэлине, и в нагловатом неудачнике Ромасике («Жизнь артиста») – Ярослав проявил и наработал не только полетную пластичность, когда издали создается впечатление гуттаперчевой гибкости его фигуры. Он наработал и умение пользоваться скороговоркой, в которой все понятно, выплескиваются и мучающие его эмоции, и странные, выразительные интонации. Наконец, он наработал готовность к смене психоэмоциональных состояний, включающих испуг и восторг, отвратительную суетливость и мрачную заторможенность, готовность замереть в невероятно неудобной, но выразительной позе и мчаться, сметая все на своем пути и подбирая попадающиеся под руку предметы. Глядя на его работы, одни говорят об отвращении – разумеется, к его персонажам, другие говорят о восхищении – его, начинающего актера, разнообразными умениями и парадоксальным обаянием.

Становление и воспитание

Обучить артиста – это значит раскрыть личность, которая не только учится, приобретая профессиональные навыки, но и воспитывает в себе гражданина, человека, который будет отзываться на потребности времени. И эти задачи неразрывны.

Все разговоры о том, что профессиональное обучение для работы в театре не нужно, что природа, особенно если она талантлива, свое возьмет без обучения, кажутся мне наивными и лукавыми, а то и непрофессиональными. Музыка, живопись, цирковым навыкам учить нужно, а почему-то театральному искусству – не надо... Приводятся примеры многих выдающихся

театральных деятелей, актеров и режиссеров, которые профессионалами стали не потому, что учились в конкретных школах, а именно потому что *не* учились.

В дискуссии, опубликованной в честь 150-летия со дня рождения К. С. Станиславского, М. Давыдова, критик и главный редактор журнала «Театр», вместе с несколькими отечественными режиссерами (которые, в основном, не являются театральными педагогами, а работают с уже обученными актерами) обсуждала принципы и саму необходимость «системы Станиславского». Критик искал разные варианты дефиниций – были перечислены «нотная грамота, объективные законы, способ самопознания» [120, с. 41]. Режиссер К. Гинкас, сам прошедший школу Г. Товстоногова и работающий с актерами с явной опорой на традиции русской психологической школы, резко заявил: «...противно бывает слушать ленивых и незаинтересованных, которые не пытались на личном опыте проверить достижения Станиславского» [120, с. 42]. Более «молодой» режиссер, А. Могучий, не прошедший школы, подобной той, что прошел К. Гинкас, демонстрирующий иные принципы работы с актерами, которые ближе к известному клише «актер-сверхмарионетка», пусть в виде формальной декларации, но тоже отдал дань классику: «Станиславский дал искусству множество импульсов, даже противоречащих один другому» [120, с. 45]. Станиславского по-прежнему, как и в нашей молодости, поминают, но к нему все меньше обращаются. Режиссер, меньше всего предьявляющий в своих постановках нравственные императивы в классическом понимании, К. Богомолов, в той же дискуссии трогательно заметил, сравнив Станиславского с князем Мышкиным: «Для меня учение Станиславского несет прежде всего этический смысл» [120, с. 41].

Изучая К. Станиславского, постоянно возвращаясь к его книгам, поражаешься не окостенелости его личности и его текстов, а его умению отказываться от уже найденного, от, казалось бы, собственного опыта. Поражаешься и тому, что «системой» в действительности были не столько упражнения, готовившие к выходу на сцену, сколько жизненные принципы, основы воспитания личности. Полезно напомнить очень важную реплику К. С. Станиславского – его ответ на вопрос о том, что делать ак-

теру, у которого нет воображения: «Надо развивать его или уходить со сцены» [50, с. 73]. Выше упоминалось значимое для театральной школы суждение одного из «пропагандистов» идей К. Станиславского Г. Кристи, но в силу значимости суждения следует еще раз вернуться к мысли о том, что, стремясь «научить своих воспитанников работать самостоятельно, привить им вкус и потребность к ежедневной тренировке» [27, с. 265], педагог приобщает их к тому рабочему состоянию, которое К. С. Станиславский и многие его последователи называли «туалетом актера». Подобных свидетельств и суждений у К. С. Станиславского – несть числа.

Он жил во внутренней творческой свободе. Театр для него являлся частью жизни, а не просто времяпрепровождением, процессом, от которого невозможно освободиться, выключиться и передохнуть. В конце жизни, после того как в Америке вышла его первая книга, он, по сути, отказался от того, о чем в ней писал. Он призвал своих учеников отказаться от привычного опыта и начать все сначала. Начать сначала – это не каждому по плечу. Это может сделать только большой художник.

Последователей К. С. Станиславского иногда обвиняют в догматизме, забывая, что его «система» – это всего лишь индивидуальный опыт, обобщенный им в его книгах. К. Станиславский не навязывал свою систему, он, как подлинный творец, понимал, что нет одного закона на всех, что каждый, вступающий на этот путь, законы творчества должен открывать заново. И это должны быть *его* законы и открытия. К. Станиславский предлагал путь, который должен был привести к творческой свободе. Он пытался только подсказать, помочь, чтобы не изобретать велосипед заново. Возможно, я идеализирую ситуацию.

Подлинная школа сначала знакомит человека с предлагаемыми обстоятельствами этого начального движения по *пути*, погружает в них, указывает на ямы и ухабы, всевозможные ловушки, расставленные по дороге, иногда и даже чаще всего это движение сопряжено с синяками и ссадинами, это бывает больно. Но подлинное образование вместе с наработанными навыками воспитывает дух и волю, и без этого

не стать в театре ни актером, ни режиссером, не стать творцом, личностью.

Говоря о К. Станиславском, не надо забывать, что он имел в виду ту правду, которая была востребована в начале XX века. Меняется жизнь, меняется и правда, которую выражает эта жизнь.

Сегодня невозможно объяснить студентам, почему Книппер-Чехова или Качалов были великими артистами. Сегодня все имеют возможность посмотреть отрывки из их спектаклей в записи. Это – то немногое, что осталось от них. И, как ни странно, эти записи в наших современных предлагаемых обстоятельствах выглядят неживыми, странными и неправдивыми. Много игры, как сказал бы К. Станиславский. И результат просмотра обратный: вместо пиетета у современных студентов эти отрывки из старых спектаклей вызывают ироническое отношение. А ведь и Книппер, и Качалов были «властителями» дум своего, причем не одного поколения. Так меняется театральная правда в обстоятельствах жизни.

Воспитание будущего профессионала, формирование его личности, если этот профессионал – актер, если это личность того, кто предстанет перед публикой как «полномочный представитель» всех других создателей спектакля, – вопреки веяниям и сквознякам, не может обойтись без идей и находок наших предшественников. Это и есть «школа»: от Станиславского – к его ученикам, от них – к следующим, потом – к нашему поколению, потом – к нашим ученикам. Школа профессионализма.

Как говорят, *сырое дерево звучать не будет*. Его необходимо сначала подготовить, то есть проделать над ним некоторую работу, высушить, выстругать, может быть, опять вымочить – и все начать сначала. И только потом из него, возможно, получится скрипка.

3.7. Мы позволяем им быть рядом...

Человек в театральной школе

Разбираясь в проблемах нашей сегодняшней театральной школы, основанной на законах русского психологического театра, базовых законах существования, почему-то уверен, что все

те, кто сегодня является нарушителями спокойствия и разрушителями основ этой школы, все равно рано или поздно к ней вернуться. Европейская театральная школа, за которую они ратуют и приемы которой хотели бы внедрить в российскую художественную жизнь, очень не похожа на русскую. Она не предполагает вторгаться во внутренний мир человека, поскольку неприкосновенность личности формально декларируется как нерушимый социально-психологический закон. А в традициях русской психологической школы, наоборот, без изучения самого себя невозможно достичь больших результатов.

Да, многое изменилось. Но, слава богу, наша театральная школа по-прежнему остается приверженной творческой дисциплине, системности обучения, последовательно двигаясь в творческой свободе через первоначальную несвободу. Без внутренней дисциплины школа будет уничтожена и опустошена.

Театральная школа по-прежнему сопротивляется экспериментам *над человеком*, занимаясь экспериментами *с человеком*.

Наша школа связана с изучением внутреннего мира человека, с исследованием и изучением его. И поэтому, вероятно, для нас нет ничего интереснее живого человека на сцене. Все новации, все технологические приспособления, которыми гордится сегодня театр, – это хорошо. Но почему-то из спектаклей ушла эмоция, почему-то они выглядят выхолощенными, и в них ничего не трогает. А актеры похожи друг на друга. Не индивидуальны. И являются только частью чего-то. Неким элементом театрального действия, как свет, декорация или музыка. Или еще что-то, например, видеoinсталляции...

Наша школа продолжает последовательно готовить человека к изучению самого себя. Это длительный и не всегда приятный процесс. Нужно сначала найти этот мир в самом себе или воспитать его. Тело должно научиться выражать всю полноту и сложность этого мира.

На мой взгляд, сегодня личность каждого мастера и определяет путь данного коллектива, курса, театра. У кого-то это – проверенная столбовая дорога, а у кого-то – тропинка, еле видная тропка, которая блуждает, и неизвестно, куда она выведет. Это нормально! Каждый серьезный мастер имеет свой почерк и, если хотите, свой метод, свои задачи и цели. Ошибки,

конечно, существуют, но они неизбежны и необходимы, если мы говорим об искусстве. Встречаясь друг с другом, сегодняшние мастера курсов, хотя бы они этого или нет, влияют друг на друга. Даже если и отрицают опыт коллег.

Кто-то видит в системе «мастерских» отрицание и разрушение школы. Но это не совсем так. Да, «мастерская» может стать местом творческого застоя и формирования слабых, не готовых к жизни в искусстве людей, если абитуриент попадает к неудачнику, к человеку, не связанному с современным театральным процессом, не ставящему спектакли в театре или не играющему в нем, то есть оторванному от современного театра. И нет, если «мастерская» – это место активной совместной работы, проб, постоянного развития людей и расширения возможностей как мэтра, так и его учеников.

Меня пугает установка на какую-то соревновательность в педагогике. Кто лучше, точнее, успешнее? В этой погоне за успехом и в постоянной борьбе друг с другом хотелось бы не забыть об учениках. Не пытаться форсировать процесс, а просто заботливо и терпеливо, день за днем работать. Процесс воспитания – это не суетное дело, а долгое, с не всегда ясным результатом.

Педагог-личность, педагог-художник – именно он меняет все вокруг себя, создает особую ауру, особую среду, где рядом с ним, а иногда вопреки ему начинают развиваться новые личности.

«Предлагаемые обстоятельства» судьбы. Альберт

Альберт Хасиев родом из маленького среднерусского городка Кинешмы. Он появился в нашем институте случайно. Почему Альберт захотел заниматься театром, я до сих пор не понимаю. Но теперь не понимаю, чем другим, помимо театра, он мог бы заниматься.

Кандидат в мастера спорта по единоборствам – то ли бокс, то ли борьба. Вероятно, ему приходилось самому выживать и защищаться в сложных условиях жизни маленького городка: мальчик «кавказской» внешности с русской мамой вряд ли жил просто. Появившись на консультациях, сразу обратил на себя внимание физической формой, и, пожалуй, это все. Басню и стихотворение он прочитал неважно, по-школьному, просто

выучил текст. Открытая улыбка и невероятное желание поступить убедили нас, и мы его взяли.

Читать книги он начал в институте. Через некоторое время мы заметили, что с ним стали происходить изменения. Он как будто стал свободнее, вышел из боевой стойки боксера, ожидающего удар, увидел, что ему никто не угрожает и не собирается обижать. Он такой же, как все, и так же, как у всех, у него что-то не получается. А если получается, то его отмечали так же, как других. Упорный, настырный, волевой. Эти качества, которые воспитал в нем, вероятно, спорт, очень помогли ему, когда он стал учиться новому для себя театральному делу.

Ему нравилось учиться. Про Альберта я могу с уверенностью сказать, что к результатам по мастерству актера он пришел через сценическую речь. При поступлении понял, что не умеет правильно говорить: мешает говор (смесь «кавказского» акцента со среднерусским растягиванием гласных). Стал заниматься речью истово, как будто доказывал всем и, прежде всего, самому себе, что сумеет. И, в конце концов, стало получаться, его начали отмечать. На наших глазах «проявлялся» другой человек. Его успехи серьезно отличались от результатов однокурсников. Он стал первым на курсе по сценической речи. А мы, педагоги, забеспокоились, как бы «не зарвался», как бы не «зазвездил». Ведь ни глубинных признаков культуры, ни системного образования у него пока не было. Все сумел, всего добился.

Этот молодой человек, действительно, приобрел умение проносить длинные монологи осмысленно и развернуто, держа мысль и меняя интонационный строй, как это было в сложнейших упражнениях, связанных с публичными речами российских юристов. Но главное – это обволакивающее обаяние и изящество манер (это старомодное слово в данном случае вполне уместно), что сочетается в его учебных работах с резкой брутальностью и издевательскими повадками. Он научился изящно опрокидывать в себя противную жидкость из граненой стопки, как мистически-странный аристократ – в одной роли, а также ходить по разоренному дому вразвалку, как самый мерзкий «подзаборный» маргинал – в другой роли.

Произошло чудо. На наших глазах из темного, необразованного человека родилась интересная личность. Он становится

профессионалом. Говорить научился, как аристократ, это ему пригодилось в роли Инферниуса («Жизнь артиста»). И артистом становится интересным, ни на кого не похожим. Он индивидуален. Мне кажется, просматривается серьезная профессиональная перспектива – и как артиста, и, возможно, как театрального педагога. Есть в нем эта жилка: умеет увидеть ошибку и знает, как её исправить. И главное – человек хороший получился, верный, настоящий.

Ответственность театральной педагогики

Это может показаться странным, но мне кажется, что самая острая проблема современного театра – это педагогика. Нападки некоторых новомодных реформаторов на состояние сегодняшней театральной школы, на процесс обучения актеров и режиссеров, на традиции в театральной педагогике, на мой взгляд, выглядят смешными. Попытки разрушить современную русскую систему театрального образования, которая выстраивалась столетиями, представляются мне по меньшей мере безответственными, а то и опасными.

Да, конечно, проблем в современной театральной школе много. Отсутствие своеобразно воспринимающих мир и оригинальных в своем художественном мышлении педагогов, материальная база, которая нуждается в модернизации, и многое другое. Но все равно школа – это единственное, что пока сопротивляется и не поддается разрушению. Я с теми, кто защищает нашу школу, предлагая ее развивать, хранить и оберегать. В этом я вижу важную задачу современной театральной педагогики, хотя тревожных вопросов по-прежнему много.

Воспитать в будущем артисте потребность самостоятельно работать над собой, над ролью, разбудить в нем стремление к постоянному совершенствованию, раскрепостить его творческую природу – это задачи, которые ставились в театральной педагогике всегда. Они остаются главными и по сей день. Можно было бы от них отмахнуться и пройти мимо, не обращать внимания, если бы не одно обстоятельство – попытки разрушить не только традицию конкретной деятельности (преподавания дисциплины, названной в учебных планах «Мастерство акте-

ра)), но и саму систему взаимодействия учителя и ученика, мастера и неопита.

Обычно в любом образовании главенствует мысль о том, что педагог, дескать, что-то знает, а ученик – нет.

Театральное образование – и я на этом настаиваю – другое дело. Учитель сам находится в постоянном поиске, если мы говорим о настоящем учителе и подлинном поиске.

Я обратил внимание на то, что сегодняшней театрально-педагогический процесс тяготеет к «лабораторности». Очень много лабораторий появилось в последнее время. Что они исследуют – неясно. Именно «лабораторность» в разных аспектах, в том числе применительно к разным этапам воспитания студента-актера, отражена в работах выдающегося московского педагога «пластической выразительности» А. Дроздина [15], руководителя актерских курсов петербуржца В. Фильштинского [60], ставшего своего рода гражданином мира в качестве руководителя лабораторий тренингов Ю. Альшица [2], а также адепта игровых аспектов театральной педагогики М. Буткевича [7].

Подчерним: лаборатория обычно – место проб. Следовательно, те, кто их культивирует, занимаются пробами и примериваются к творчеству, но не создают готовый художественный «продукт», для которого нужны подготовленные же актеры. Все хотят иметь дело с уже обученными актерами или режиссерами. Это неплохо, даже хорошо. Только после работы Е. Грозовского [12] и в пересказах других авторов, в том числе А. Васильева, я что-то не помню серьезных исследований («лабораторных работ» как сочинений, обосновывающих природу педагогической работы с актерами) человека и его природы.

А как быть с первоначальным театральным образованием: именно с первоначальным, то есть с выработкой элементарных умений и навыков, и именно с образованием, то есть с формированием личности будущего актера?

Все требуют перемен. Я тоже. Но что-то все время меня торкозит и не дает влиться в стройные ряды ниспровергателей традиций отечественной театральной школы.

Мир меняется, и наша неповоротливая система образования – тоже.

Сегодня мы наблюдаем, что она стала поторапливаться за прогрессом.

Да, школа консервативна, причем любая. Но, может быть, только в условиях консервативности и возможны ростки новаторства, в которых читаются авангардные и модернистские течения? Такое чувство, что мы стоим на пороге каких-то серьезных изменений и школы, и театра.

Молодые артисты и режиссеры, даже очень успешные, приходят в театральную педагогику, почему-то сразу хотят изменить систему вузовского образования, которая, между прочим, их самих очень неплохо подготовила к профессии. Им как педагогам-неофитам не нужны ни экзамены, ни зачеты, они – противники общего образования студентов, они бегут от обязательности. Безответственность – вот необходимое для них условие! Они называют это «территорией свободы», где сам отвечаешь за ошибки и только перед самим собой. О студентах почему-то не думают. В любой момент их можно оставить, бросить – как часто бывает – либо на время, «отбежав» по своим делам, либо насовсем, поскольку наскучило и утомляет. Этим в студентах порождается неверие, что обесмысливает их существование в институте. Студенты не виноваты в том, что педагог вдруг испугался, растерялся и не видит пути движения. Ослеп. Такое бывает.

Вот поэтому важно всем, и опытным, и начинающим педагогам, осознавать: главное в атмосфере репетиций сегодняшней театральной школы – научить не бояться ошибаться, доверять своим партнерам, и поиск – постоянный, радостный процесс. Обязательно радостный, без выкручивания рук и мучительных пыток искусством.

«Предлагаемые обстоятельства» судьбы. Даниил

При поступлении Даниил Могутов покори́л всех. Среднего роста, открытая улыбка, застенчивый взгляд, румянец на щеках – он как будто извинялся за что-то. То ли за то, что не так прочитал басню, то ли за то, что в исполнении песни ошибся, аккомпанируя себе на гармошке. А играл он на гармонии замечательно. Играл еще и на фортепиано, и на гитаре. Музыкальный парень. А как пел свою «Одинокую гармонию»... И в момент, ко-

гда пел, взгляд становился открытым, смотрел грустно, трогательно, безнадежно. А нам, комиссии, было смешно.

Обсуждать этого абитуриента было не надо. Редко так поступают в институт. Кроме своей особой музыкальности, он показал абсолютную координацию: проверку по движению и танцу прошел, что называется, «на ура». В движении заразителен. В нем было особое обаяние, которое выделяло его из общего потока поступающих.

Родился Даниил в Сибири, в Тюмени. Родители: отец работал на заводе, мама на складе, – ну совсем не имели отношения к искусству. А Даниил, как он потом рассказывал, в пионерском лагере впервые попал в театральный кружок, где что-то репетировали. И запало это в душу. Что-то внутри откликнулось на незатейливые репетиции детского спектакля. И уже потом, учась в музыкальной школе, все равно думал о театре. Почему о театре? Вот так бывает...

Он никуда не пытался поступать в Москве, сразу приехал в Ярославль. Судьба! Наша встреча состоялась, и я ни одной секунды не пожалел об этом.

Был период, где-то в начале 3 курса, когда у него наступил кризис. Когда перестало получаться. Надо было что-то с собою делать. Открываться. Не бояться начать говорить о том, что болит. Не прятаться за внешней «милотой» и приблизительной органикой.

Надо признаться, трудно было не только ему, но и педагогам. Все, казалось, было ясно: и материал проанализирован, и текст выучен, и этюды сделаны. Вроде педагогический путь был правильным, а – не давался он нам, что-то мешало. Почему-то боялся приоткрыться, хоть чуть-чуть. Мешала публичность откровения. Не мог он переступить в себе этот порог.

Мы взяли для работы на курсе пьесу В. Семеновского «Жизнь артиста», написанную по мотивам романа Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова». Даниил репетировал главную роль – скрипача Егора Ефимова. Длинные и подробные разговоры на репетициях: что такое гениальность, подлинный талант – благо или наказание Господне, что такое жертва и жертвенность в искусстве? Конечно, Даниилу было нелегко, он был слишком молод, чтобы всерьез понять и прочувствовать

всю глубину и трудность жизни его героя. Но мы были уверены, что он сможет преодолеть в себе страхи, и всячески старались поддержать его, даже когда у него не получалось.

Получилось. Вдруг. Однажды на рядовой репетиции, еще в комнате, не на сцене, возникла особая тишина, напряженность, казалось, передалась всем: и тем, кто был на сценической площадке, и тем, кто смотрел репетицию в аудитории. На наших глазах у Даниила рождались серьезные актерские оценки, и они были не «врепетированные», они именно рождались здесь... на наших глазах.

Студент, который пришел в институт как милый провинциальный «мальчик с гармошкой», превратился в характерного артиста «с достоевщиной», простодушного и высокомерного, воздушного и отвратительного, нежного и жестокого. Его персонаж, который так и не стал подлинным артистом, пролетает через дипломный спектакль, теряя по дороге легкость и гармоничность, подтанцовывая, вздергивая подбородок, обнимаясь с людьми и их же отталкивая, вызывая сострадание и негодование. Он удивляет внешней хрупкостью и бурной эмоциональностью, если угодно – тем изломом, на котором строилось у Достоевского существование каждого, вполне обычного человека.

Помню, как все студенты бросились его поздравлять после окончания эпизода, как искренне целовали, обнимали, пожимали руки. Это был праздник у всех. А он стоял, растерянно переминаясь с ноги на ногу, что-то бурчал в благодарность и отшучивался.

Сколько мне за мою педагогическую практику приходилось наблюдать, как рождается артист! А привыкнуть к такому не могу. Да это, вероятно, и невозможно... Видимо, в этом и есть смысл педагогики – помочь состояться способным. Если ты присутствуешь при открытии таланта, это педагогическое счастье.

Наша театральная школа (имею в виду опыт современных российских театральных вузов, факультетов и отделений) не всегда демонстрирует успехи. Чаще наоборот. И дипломные спектакли средние (если не сказать – плохие), и современный педагогический язык не безоговорочный, и многие выпускники агрессивно-напористы и почему-то безлики. Не очень музы-

кальны. Не очень пластичны. И выглядят одинаковыми, как из одного инкубатора.

Но почему-то проходит время, и ты наблюдаешь, что многие из них устроены, мелькают на экранах, а у некоторых есть даже признаки успешности.

Когда вдруг встречаются образцы высокого искусства, как, например, у студента С. Женовача в спектакле «Скупой» Ж.-Б. Мольера, хочется продолжать заниматься педагогикой, потому что проясняются смыслы и цели.

Таким образом, очевидно, что вопрос воспитания личности, шире – эстетического воспитания будущего актера – находится далеко не на переднем плане. Наша театральная школа, по моим наблюдениям, в основном сосредоточена на технологии актерского мастерства. Она решает маленькие, локальные задачи, забывая о воспитании творческой личности. Если исключить весь пафос этого высказывания и оставить только смысл, приходится согласиться с тезисом о том, что личность будущего художника возникает зачастую вопреки всем нашим технологическим устремлениям. И если мы хотим воспитать такую личность, то, прежде всего, нужно, чтобы педагог тоже ею был. Погружая своих студентов, своих учеников в особую художественную среду, мы *позволяем им быть рядом*, когда у нас не получается, когда мы мучительно ищем ответы на, казалось бы, простые вопросы.

3.8. Можно ли воспитать театрального педагога?

В методических пособиях, в книгах педагогов и практиков театра процесс обучения актеров описан достаточно подробно и разнообразно. Мне представляется важным обратить внимание на еще один ***аспект театрального воспитания и образования – на педагога, его личность и судьбу.***

Специально у нас никто не занимается воспитанием театрального педагога. Бытует мнение, что педагог в театральной школе рождается в протяженном по времени процессе, как бы самостоятельно.

Иногда приглашают преподавать людей с большим актерским опытом, иногда – собственных выпускников, которые не смогли устроиться в театре, «чтобы не болтались...» Иногда артисты,

у которых ничего в театре не «случилось», идут преподавать. И собираются в театральной школе «могучие кучки» преподавателей, которые ничего не сыграли, ничего не поставили, но зато – *учат*. Проблема!

Но я – о молодых. Почему мы предлагаем заняться педагогикой одним и не пытаемся этого делать с другими? На что обращаем внимание? На характер? На личностные качества? На интересную индивидуальность? На личную преданность недавнему педагогу?

Как нельзя спрогнозировать набор абитуриентов в театральную школу, так невозможно предугадать, кто сможет быть педагогом. Сможет состояться как педагог.

Бывали в моей педагогической практике ситуации, когда я убеждался, что помощников-педагогов лучше искать на стороне, не хочется разочаровываться в собственных учениках. Слишком болезненно это бывает, а тут – если что и произойдет, не так обидно и больно.

И все-таки надо признать, что тобой воспитанные ученики, одной с тобой «группы крови» и одной «веры», становятся педагогами чаще, чем воспитанные и обученные на стороне.

Существует ряд проблем, которые являются помехой в подготовке молодых преподавателей театрального вуза. Одна из них – это то, как суметь задержать молодого и одаренного выпускника в институте в качестве преподавателя.

Я полагаю, что в Москве и Санкт-Петербурге такой проблемы нет. Города большие, выпускников театральных вузов много, они востребованы, да и сами молодые пытаются «зацепиться» за перспективное место работы. В провинции все по-другому. После окончания института самые интересные выпускники уезжают «покорять» столицы. И даже если удастся кого-то убедить, уговорить остаться, чтобы поработать в институте, то это ненадолго, так как зарплаты у молодых педагогов микроскопические, жилищных условий (если они иногородние, а они в основном именно такие) – никаких, а институт помочь им не может... Как говорит один из персонажей чеховской «Чайки»: «вот тут и вертись...»

Бывают стажировки в столичных институтах, но это зачастую тоже заканчивается для провинциального института пла-

чевно. Как отметила в своей статье И. В. Азеева, «молодые педагоги провинциальных творческих вузов, получившие возможность пройти обучение <...>, вряд ли вернутся в свои провинциальные школы. Реализуются программы ассистентуры-стажировки практически исключительно столичными (московскими-петербургскими) вузами. Как известно, творческая личность, формирующаяся в российской действительности, попадая в ситуации профессионального обучения в столичном вузе, по окончании его в провинцию возвращается крайне редко» [67, с. 202].

Педагог в театральной школе рождается в протяженном по времени процессе постижения – постижения самого себя в новых обстоятельствах. В общении со студентами, упражнениях и этюдах. Личные жизненные впечатления тесно переплетаются с освоением нового для себя положения. Работа со студентами – это качественно новые возможности проявления творческой личности.

Еще недавно он был студентом, сдавал экзамены и зачеты и не всегда получал высокие оценки. И вдруг по странному стечению обстоятельств *он – педагог*. Студенты младших курсов института, который он только что закончил, – знакомые, а некоторые даже друзья и с ним «на ты», – и все-таки черта уже проведена, и он по другую сторону черты. На него начали смотреть по-другому, в основном иронизируют (молодой педагог часто становится предметом шуток в капустниках, и хорошо, когда эти шутки добрые). Что должно произойти, чтобы на молодого педагога посмотрели как на самостоятельную творческую фигуру? Чтобы обращение «на Вы» и по имени-отчеству стало бы естественным и уважительным, а не иронично-карикатурным?

Жизнь молодого педагога всегда находится в фокусе моего педагогического внимания как мастера курса. И задача, которую я ставлю перед собой, – это расширение диапазона возможностей молодого педагога. И это – во-вторых. А во-первых, сделать так, чтобы он не умер от ужаса (при осознании ответственности) и не «зарвался» (при осознании возможностей).

Воспитание молодого педагога, как я полагаю, – это часть общего педагогического процесса. Способность к самовоспитанию формируется только в хорошо организован-

ном воспитательном процессе. Это не просто передача навыков и приемов. Мировоззрение молодого педагога, его этические принципы, манера поведения на студентов оказывают вполне определенное воздействие. Адаптация молодого педагога в студенческом коллективе (в его новом качестве – именно как педагога) в *мастерской* зависит от умений, которые он приобрел как студент, даже если он этого и не осознает.

Другая мера ответственности.

Трансформируются, подчас рвутся прежние связи и устанавливаются новые.

Для молодого педагога работа со студентами – это возможность что-то добрать, доучить, допонять, допроверить.

Молодой педагог – это просто другой этап обучения. Это первая проба в сфере, где возможно проявить прежде наработанные умения.

Молодой педагог, если хотите, это «назначенный лидер» [87, с. 128–135; 89, с. 57–80] студенческого коллектива. Чаще всего он с курсом «на ты», он – старший товарищ, он знает обо всех внутренних проблемах курса. И так бывает, что, обладая чьей-то тайной, он никому об этом не говорит, даже руководителю курса. Это очень дорого в молодом педагоге, и когда он так себя проявляет, для меня это – знак того, что молодой педагог стал частью курса, его органичной частью.

Может ли молодой педагог помочь студентам в том, чтобы развить их природные способности? Ведь именно это является главной задачей театральной педагогики.

Может ли помочь овладеть элементами актерского мастерства, если он сам не до конца понимает, что и как делать с этими элементами?

Может ли научить студента такой педагог работать над ролью в спектакле, если актерского опыта у него самого не так много? И роли, которые им сыграны, – это работы в дипломных спектаклях или, если повезло, в театре; хорошо, если роли – главные или большие, а если это только массовые сцены?

Часто молодые педагоги, каждый по-своему, в меру своего опыта и понимания, трактуют и интерпретируют элементы *системы*. Оставаясь один на один со студентами, пока блуждают в неясном им самим процессе. И часто студентов заводят

в тупик. В головах студентов возникает путаница, которая приводит к вульгарному пониманию элементов *системы*, к упрощению ее основных законов. Указания по-разному обученных педагогов часто противоречат друг другу и вместо пользы приносят один только вред. Студенты постоянно находятся в состоянии стресса. Горящие глаза, которые отличали их при поступлении, погасли. И ходят по институту унылые люди. Нам приходилось обращать внимание на сложность развития театральной школы как сообщества и будущего актера в этом сообществе [31, с. 238–243].

Попросишь молодого педагога построить или поправить логику этюда. И становится ясно, что сам педагог «плавает» и потому не в состоянии сделать нужное. Допускаю: этюд – задание в высшей степени непростое, и все же это – главное в освоении нашей профессии. А совершенные в этой части работы педагогические ошибки приводят к тому, что потом еще не выработанные навыки приходится ломать. И это, конечно, подрывает доверие к педагогам, порождает разочарование и инертность.

Вероятно, в таких случаях студентов посещает мысль: зачем стараться, зачем активничать? Все равно потом придет мастер и все сделает как надо.

Нельзя забывать, что К. С. Станиславский яростно боролся с иждивенчеством, считая, что это нарушает подлинно творческий процесс. Он называл актерскую пассивность «Злом».

Для меня работа *молодого педагога есть продолжение его обучения*.

Иногда бывает очень трудно не вмешаться в этюд, в работу над отрывком или даже в простое упражнение. Когда ты, более опытный, видишь, что молодой педагог ведет студентов не туда. В ошибку, в тупик. Дать молодому педагогу самостоятельно понять, что это ошибка, и уже вместе искать выход из нее. Постараться сделать это с юмором, шутейно, не обидно, хотя понимаю, как трудно бывает так сделать.

Для студентов подобные неожиданные повороты являются уроком. Они видят, что молодые педагоги тоже учатся. И так же, как они, еще многого не знают. Главное – не бояться в этом признаться. Ошибки в нашем деле естественны, и нечего их боять-

ся. Тот, кто преподает и учит своих учеников учить следующих, может упрекнуть: выдаю желаемое за действительное. Да, в жизни бывает и по-другому, не все так благостно.

Что дает возможность удостовериться в профессиональной состоятельности молодого педагога?

- Неуемный поиск.
- Углубленный (хорошо, если это было в студийном духе) процесс предыдущего обучения, которое прошел нынешний педагог.

- Натренированность.
- Исследовательский интерес.
- Потребность в совершенствовании.
- Стремление к творчеству.
- Характер (волевые качества).
- Вера в свои силы.
- Самостоятельность и неординарность.
- Любовь к повседневной, часто черновой работе.
- Чувство юмора.
- Чувство ответственности. Молодой педагог должен быть не «торопыгой», стремящимся к результату, а терпеливым и упорным «работягой».

- Интуиция (можно до конца не понимать, что такое «действию»; знаю на собственном примере, как это трудно понять, ощутить; необходимо выработать в себе «чувство действия»; если угодно, это – элемент психотехники).

- И, может быть, первое и главное: молодой педагог должен быть приличным человеком.

Иногда на актерском или режиссерском курсе вдруг проявляется кто-то, и ты понимаешь, скорее, чувствуешь, что этот *еще непонятно кто* может быть педагогом. Какие замечания он делает, как смотрит работы своих сокурсников, как реагирует на собственные неудачи, насколько контактен, как к нему относятся сокурсники, умеет ли, в конец концов, рассказывать анекдоты...

Я часто задумываюсь *о природе воспоминаний. Отмечаю два слагаемых.*

Первое – это конкретные бытовые события, мелочи, подробности, что, собственно, и является материалом воспоминаний.

И второе – это повод, по которому воспоминание возникло.

Расскажу историю, которая произошла со мной – молодым педагогом.

Сразу после окончания театрального института, *мастер*, у которого мы учились, – народная артистка Узбекистана, режиссер, профессор О. А. Чернова – позвала меня поработать в институте в качестве педагога по мастерству актера на первый курс режиссеров драмы, который она набирала.

Весь наш выпуск после окончания института был приглашен в Ташкентский академический театр драмы им. М. Горького. Ура! Мы стали артистами такого театра! Наши дипломные спектакли включены в репертуар академического театра. Первые роли, первые вводы. И мы – все вместе. Счастливая творческая ситуация. Редкая.

Окунувшись в работу театра, я почувствовал, что это не совсем то, что представлял себе в студенчестве. Я понял, что ничего про актерскую профессию не понимаю. Все мои романтические представления о театре «разбились о быт». И тут – предложение стать педагогом. Не вместо работы в театре, а плюсом к театру.

У меня тогда были самые поверхностные представления о деле, которым я собирался заниматься. Я ничего не умел. И вдруг – педагог. Па мастерству актера! Да что я могу? Мне бы самому еще поучиться, сыграть бы хоть одну роль, поработать с другими режиссерами, «понюхать» бы, что такое работа над спектаклем, когда опытные артисты – твои партнеры. При этом они подсмеиваются, подшучивают, разыгрывают, свысока хлопают по плечу, и все – *учат*, как надо играть! И как надо в театре жить. Ужас!

И все-таки я рискнул.

Я был чуть старше своих студентов. Всё мое преподавание заключалось в том, что я сидел рядом с руководителем курса, слушал и молча наблюдал. Единственное, что мне доверяли делать на курсе, – это простейшие упражнения в отсутствие мастера. О тренингах тогда никто не слышал, ими стали заниматься позже.

Когда наши студенты учились на первом курсе, мой руководитель на несколько недель уехал выпускать спектакль в другом

городе, и я остался на курсе один. Что делать? Я видел, как мои студенты заскучали. Они задавали мне вопросы по режиссуре, а я не мог на них ответить. И тогда я предложил им проанализировать, сравнить подходы К. С. Станиславского к работе над спектаклями «Отелло» [48, с. 192–310] и «Гартюф» [58]. Посмотреть на «разность» подходов: как менялся сам К. Станиславский и его метод.

Нам было интересно. Я вместе со студентами в свободное от занятий время, после выполнения «машинки», «табуреточек» и других привычных уже упражнений, изучал и сравнивал. Споры были жаркие. И мне казалось, эта работа была очень полезной. Но тут вернулся руководитель курса. И на вопрос «чем занимались?» – мы азартно и восторженно рассказали ей о наших «открытиях». Дальше началось, как говорится, избиение младенцев. Чего мы только про себя не услышали! А я, как педагог, как «организатор и вдохновитель», получил по полной программе. Все это было сделано публично, и не просто сделано, а – в оскорбительной форме. Ничего не объяснив, нам всем дали по рукам. А мне еще и дополнительно... Чтоб не повадно было.

Я извинился перед ребятами и ушел.

Я не понимал: за что? За инициативу? Даже если я ошибся, то эта ошибка носила творчески мотивированный характер – за что было так уничтожать? Я решил больше на курс не приходить и педагогией не заниматься. Во мне что-то сломалось. И самое главное: я понял, что это не мое. Решил играть в театре.

Прошло, вероятно, несколько недель. Мне сообщили, что мой педагог разыскивает меня и просит объявиться. Я, конечно, этого не сделал. Обиделся.

Потом состоялась встреча, меня опять отругали: задираю нос. В очередной раз преподали урок хороших манер: я, конечно, «был неблагодарным», «не ценил хорошего к себе отношения», и вообще меня ругали «только потому, что любили». Это – урок, который я должен был «с благодарностью принять».

Странная это была любовь и странный урок: через наказание и унижение.

Мы долго говорили, и впервые я позволил себе высказать моему мастеру то, что наболело: не могу и не буду «мальчиком на подхвате», быть педагогом формально – отбывать на курсе

в паузах, пока и только потому, что мастер занят другим делом и потому отсутствует. Я говорил, что готов заниматься педагогической при условии уважительного к себе отношения. Я готов учиться быть педагогом. Но эта учеба предполагает особые отношения учителя и ученика, вовсе не унижение и не окрик.

Разговор был трудным. Я до сих пор помню и цену, как мой учитель отнесся тогда к этому.

Теперь извинилась она – мастер. Я знаю, как трудно бывает сделать это. За это я еще больше уважаю ее и люблю.

С этого начались мои сложные педагогические «университеты». Урок, который я извлек из этой жизненной ситуации, для меня остается важным внутренним законом. И вот уже без малого сорок лет я участвую в процессе превращения учеников в коллег-педагогов, причем этот процесс ни для меня, ни для них с годами не становится проще. Но принципы нашей общей работы закрепляются и не опровергаются жизнью. Учеников надо *уважать*. Дело, которым мы занимаемся, такое хрупкое, что разрушить его очень легко. Случайным некорректным замечанием, высокомерием, нетерпимостью. Учеников надо *любить*. Только в любви может что-нибудь родиться. Учеников надо *прощать*. Иногда они совершают поступки глупые и необдуманные. А талантливые люди часто нарушают привычный уклад и общепринятые нормы поведения, ведь, занимаясь театром, мы имеем дело с людьми, как принято считать на бытовательском уровне, не совсем адекватными; особенно это касается учеников, которые пытаются стать педагогами. Это очень трудное дело – стать театральным педагогом.

К сожалению, приглашенные мною выпускники в своем большинстве не задержались в педагогах. А жаль. Мне казалось, что им, наиболее одаренным и способным, сам бог велел заниматься театральной педагогической. Но этого не произошло. У кого-то не хватило времени, кто-то испугался ответственности. У всех отказавшихся после некоторого времени работы нашлись свои объективные причины; так, поработав недолго, ушли из этой сферы Иван Баранов, Юрий Круглов. Про одну из тех немногих, кто все же «задержался» в педагогике, расскажу.

Ольга Вадимовна Торопова. Выпускница Ярославского государственного театрального института. Актриса Ярославского

ТЮЗа, куда я, будучи главным режиссером этого театра, привел в свое время ее и еще несколько студентов выпуска 1996 года.

В институт работать пришла сама. Захотела. Понимала, что это – серьезно. Не испугалась трудностей, хотя знала: что-то придется поменять в своей жизни.

Мы с Ольгой договорились, что она попробует заниматься тренингами. Эта ниша в практике нашего театрального института занята не была. Надо признаться, что актерские тренинги сложно пробивали себе дорогу в институте. В основном на кафедре мастерства актера это рассматривалось как баловство, пустое времяпрепровождение. Понадобилось лет двадцать, чтобы на тренинговые упражнения начали обращать внимание. Творческие результаты моих выпускных курсов, достойно оцененные на различных театральных фестивалях, высокие оценки государственных комиссий, большая востребованность выпускников – все говорило о положительном влиянии тренингов на профессиональный уровень выпускников.

Сейчас, по прошествии времени, уже все знают, что на моих курсах тренинг – это одна из важных основ обучения и воспитания. Разные тренинги охватывают сферу пластики, общения, ритма, постепенно усложняются от упражнения к упражнению, помогая овладеть всеми элементами одновременно. Руководители некоторых других курсов тоже стали вводить тренинги в обучение студентов. Так что Ольга стала, что называется, нарасхват.

Нам удалось вместе с Союзом театральных деятелей России устроить так, чтобы Ольга начала учиться в международной лаборатории, созданной режиссером и педагогом Ю. Л. Альшицем [2]. Она стала ездить на занятия за границу, у нее расширился круг профессионального общения, ее заметили. Как это важно для творческого человека – повезло! Изменилась жизнь, изменилось самоощущение.

Надо признаться, что финансово Ольге никто не помогал, она сама искала средства на поездки в Мексику, Италию и другие страны, где проходили занятия лаборатории. С каким восторгом она рассказывает о своих занятиях там; об открытиях, которые она совершает, о талантливых людях, окружающих ее в лаборатории. Как много нового она привносит в наши занятия

в институте. Знания, которые она получает, обучаясь в международной лаборатории, немедленно проверяются в работе на курсе.

Проведение тренингов для меня является своего рода «полигоном», на котором проверяется способность молодого педагога к самостоятельной работе. Когда педагог не руководит процессом со стороны, а является частью его. Она делает тренинг вместе со студентами, она одета в тренировочную форму, находится в активном тренировочном тоне. Педагог собственным примером доказывает необходимость этой непростой формы обучения. Педагог не дает расслабиться, все время подстегивает и подгоняет отстающих, причем не замечанием, а собственным умением и примером. И это, должен сказать, дает явные положительные результаты. Через некоторое время усиленной работы (тренинг обычно проводится 3 раза в неделю по 2 часа) кто-то из студентов начинает выделяться и делать упражнения лучше педагога. Но это ее не смущает, а, наоборот, она это отмечает как достижение студента, хвалит его, ставит в пример, позволяя ему становиться своим помощником. Надо сказать, на тренинге возникает замечательная творческая атмосфера.

Иногда бывает так: когда я делаю со студентами что-то новое, Ольга сама выходит на площадку и пробует вместе с ними, пытается понять и освоить новые для себя упражнения. И не всегда они получаются у нее сразу, но зато когда удаются, она изнутри процесса, не прерывая его, преобразуется из студентки в педагога и уже со знанием дела, тихо и спокойно, помогает студентам делать то, что только сейчас поняла сама.

После приобретения опыта занятий тренингами в нашем предыдущем выпуске (2010–2014), Ольга уже на первом курсе набора 2014 года подготовила три тренинга – все разные, сложные, требующие от студентов исходной подготовленности и определенных умений. Мы вместе что-то меняем, привносим новые элементы, усложняем обстоятельства тренинга. Она растет как педагог, решая сложные творческие и психологические задачи, видя реальные результаты своего педагогического труда.

Теперь вот задумались над вопросом: как применить тренинг в работе с текстом, над спектаклем. Можно ли сделать автора пьесы частью тренинговых упражнений, где импровизация ста-

нет основным подходом к работе над пьесой. Это крайне полезно заниматься таким тренингом, специально сочинять его, имея в виду конкретный драматургический материал. Как через упражнение выйти на понимание темы произведения, ощущение его стиля и жанра?

Занимаясь тренингами, могу уже в самом начале обучения понять, в какую сторону развивается курс, что ему ближе. Через тренинг можно ориентировать студентов на будущий спектакль, когда уже первые упражнения, простейшие этюды говорят о возможном пути, по которому следует вести курс. Как нет одинаковых людей, так нет курсов, которые походили бы на другой. Кто-то легко двигался в сторону озорства и клоунады, чувствовал и понимал юмор; кому-то это было неблизко, и курс тяготел к психологической драме; кто-то был музыкальным, хорошо пел, играл на музыкальных инструментах; а кто-то был, как я это называю, «глухой» (бывает такой набор): студенты начинают проявляться через другое, через движение, например.

Через тренинговые упражнения, на которых вместе с курсом растет молодой педагог, формируется и проявляется «индивидуальность» курса, определяется и развивается индивидуальность педагога.

Мы в основном находимся в плену собственного опыта и эстетической системы, идем по инерции выработанного языка. Чтобы не стать закостенелым, ограниченным ощущением собственной значимости и былых успехов, надо не бояться прихода талантливых молодых. Наоборот, искать их, приводить в профессию – театральную педагогику. Быть чутким к их ошибкам. Уметь не пропустить, когда ростки нового и, может быть, талантливого будут проявляться в твоих учениках. Поддерживать их и, если надо, защитить. Или поставить на место.

У меня с учениками, которые с моей подачи начали заниматься театральной педагогией, – одна система ценностей. У нас даже, на мой взгляд, формируются свои традиции. Мы верим в одно и то же, цели наши совпадают – они могут различаться в деталях, но совпадают в главном.

В педагогике ничего нельзя делать насильно. Приказ – это не наш инструмент. Несмотря на кажущуюся авторитарность педагогической профессии (тем более театрального руководства),

собственная заинтересованность педагога – орудие куда более сильное, чем жесткое указание. Нужно увлечь, влюбить, заразить. Да, бывают ситуации, когда требуется твердость, проявление воли педагога; но это касается в основном организационных, дисциплинарных моментов жизни в *мастерской*. Обмануть студентов не удастся; ты, педагог, сам полностью поглощен своим делом, влюблен в него, и студенты видят, как ты проходишь этот путь вместе с ними, впервые что-то пробуя и даже ошибаясь. И тогда вдруг найденное решение, удачная реакция или неожиданная оценка становятся общим счастливым моментом.

Часть 4. Театральная школа и ее контекст

4.1. Театр в современной городской среде

Наблюдения над театральной жизнью и участие в ней на протяжении тридцати лет – сначала в СССР, затем в так называемом «постсоветском» пространстве, а также за пределами современной России – позволяют сформулировать некоторые важные особенности этой жизни, связанные с масштабами городов. Причем масштаб следует понимать как в прямом смысле – количество жителей, занимаемая площадь, – так и в смысле переносном – культурное, духовное значение того или иного города в жизни страны, региона, восприятие событий, происходящих в этом городе, его жителями и сторонними наблюдателями. Социологи уже неоднократно производили подсчеты, хотя, к сожалению, результаты их исследований не имели широкой презентации. Но то, что высказывается мною как плод эмпирических наблюдений, имеет вполне очевидные строго-научные доказательства, в частности, полученные учеными из Государственного института искусствознания, работавшими несколько лет назад в Ярославле под руководством Ю. У. Фохт-Бабушкина.

Мы уже привыкли к различению городов с точки зрения их масштаба. Но до сих пор не можем привыкнуть к тому, что Петербург вполне очевидно превратился в провинцию, прежде всего, превратился из театральной столицы – в театральную провинцию. Если в 1960–1970 годы даже мощная архаика театра имени Пушкина была непревзойденной хотя бы на уровне режиссерских работ Л. Вивьена, тем более на уровне актерских дарований Н. Симонова, Н. Черкасова, А. Борисова, Ю. Толубеева; если тогда же первым по уровню репертуара, оригинальности решений и по силе влияния на весь театральный процесс страны являлся Большой драматический театр во главе с Г. Товстоноговым, – то теперь даже название Малого драматического театра («Театр Европы») не влияет на статусное ощущение горожан-театралов. «Театр Европы» большую часть времени проводит вне Санкт-Петербурга, а театры, играющие в городе постоянно, по своему художественному потенциалу

в большинстве случаев приблизились к общероссийскому среднему уровню. Специфическое положение Мариинского театра только подчеркивает низведение всех остальных театров на значительно более низкие, прежде всего, в финансовом и, разумеется, в творческом отношении ступени.

Приход же в Александринский театр художественного руководителя В. Фокина дал своеобразный эффект отторжения имперского-императорского петербургского театра от той среды, в которой театр был сформирован изначально. Позиционирование Александринского театра даже не как «театра Европы» (по возможной аналогии с Малым драматическим, руководимым Л. Додиним), а как своего рода «театра вне данного города» откровенно подчеркивается выбором режиссерских имен, ориентацией на определенный драматургический материал, даже отсутствием тесных связей с городом, с его средой через критику – изданием собственной газеты «Империя драмы».

Провинциальная Россия во многом транслирует коллизии столичные, как это было всегда, – и не только в социально-экономической, но и в художественной сфере.

Современная театральная ситуация нашей страны, которая, быть может, не всеми жителями средних или малых городов воспринимается как критическая, определяется, на мой взгляд, следующими особенностями, которые вытекают из изменения масштабов городов как театральных центров и нового соотношения масштаба (теперь, прежде всего, физического) города с уровнем театральной жизни.

Качество публики не отличается сегодня в разных (провинциальных) городах России. Одежда, разговоры в антрактах, способ приобретения билетов примерно одинаковы. Но *лучшая* публика все реже ходит в театр, в том числе и ярославский, потому что театр (как собирательное понятие) перестал ее устраивать. И это касается не только интеллигенции старшего или среднего возраста, но и студенчества, учащихся; мне не раз приходилось слышать от педагогов школ, для которых еще несколько лет назад театр был необходимой и постоянной средой общения, что теперь его, за неимением серьезных творческих опытов, пришлось исключить из «школьного» обихода. Тем не менее я до сих пор храню даже не нашедшие прямого публицистического

применения высказывания, сделанные после спектакля замечательным интеллигентом и профессионалом – В. Жельвисом. Думаю, что Ярославль много потерял от того, что отошли от театральной критики и перестали публиковаться в этом качестве М. Ваняшова, заражавшая своим энтузиазмом, верная поклонница ярославской традиции, и Е. Ермолин, вносивший свежее, парадоксальное видение в оценки спектаклей. Очевидно, им неинтересно продолжать то и дело встречать в выяснение личных отношений вместо обсуждения творческих проблем: театр перестал давать повод для серьезного разговора, а писать театральные фельетоны – плодить бытовые обиды.

Рядом с отношениями «публика – театр» есть и другие векторы отношений: «чиновники – театр» (мне уже приходилось писать о том, что чиновники в основной своей массе перестали ходить в театр с тех пор, как их лишили права разрешать или запрещать спектакли, а личного эстетического интереса у них не сформировалось), «пресса – театр» (этого вектора отношений я коснусь чуть ниже).

Более 20 лет назад, когда я приехал работать в Ярославский ТЮЗ, издали казалось, что Ярославль – один из театральных центров России. Была сформирована и еще не распалась до конца «ось», на которой находились режиссеры-лидеры, построившие в своих городах столь важную для России модель «театра-дома». Замечу, что большая часть этих городов превосходила по формальным масштабам Ярославль, но в театральном мире они ценились одинаково. П. Монастырский – в Куйбышеве, Н. Орлов – в Челябинске, Ф. Шишигин – в Ярославле, В. Редлих – в Новосибирске... Сегодня позиции утрачены. И это связано далеко не только с физическим уходом из жизни мастеров старшего поколения, но – в первую очередь – с изменением позиции городов в отношении своего духовного достояния.

Есть общегосударственная беда: утрачена система гастролей, когда по кровеносным сосудам «текли» взаимодействия и театральный процесс не останавливался на конкретном спектакле конкретного города. Мы тогда видели и слышали друг друга, и каждый руководитель театра был горд возможностью показать свои достижения коллегам.

На протяжении ряда лет мне, в силу постоянного сотрудничества с самарским театром СамАРТ, участия в фестивалях и мастер-классах, приходится наблюдать и поневоле сравнивать театральную жизнь двух городов: Ярославля и Самары. Различия театральной жизни Ярославля и Самары велики в связи с тем, что все больше не только полномочий, но и обязанностей передается с федерального уровня на региональный (это и пенсионеры, и льготники, и ЖКХ, а заодно – и театры). С одной стороны, академический театр в Самаре, возглавляемый уже не П. Монастырским, а режиссером следующего поколения, В. Гвоздковым, изменился, как меняется большинство подобных театральных структур. Он был прежде более тяжеловесным, теперь же работает в коммерческом направлении, здесь стали сами зарабатывать деньги, ставят в основном комедии – все, как у всех, в том числе, как в ярославском театре имени Ф. Волкова.

С другой стороны, в этом городе-миллионнике существует большая государственная поддержка театрального процесса (чиновники ходят в театр и сейчас, развита система мощного спонсорства, во главе «культуры» многие годы стояла С. Хумарьян – серьезный критик московской школы, ее стараниями стал известным и популярным оперный театр и был осуществлен балет С. Слонимского «Иван Грозный» в постановке Р. Стуруа и в дирижировании М. Ростроповича). В Ярославль же С. Юрский, как мне известно, несколько лет не мог приехать с сольным литературным концертом, а привез только коммерческий мелодраматический спектакль «Железный класс».

Совсем иной уровень работы прессы показывает этот волжский город по сравнению со всеми, находящимися вокруг Ярославля, да и с самим Ярославлем. Здесь активно функционирует большая сеть разнообразных по направленности и высоких по журналистскому уровню периодических изданий – ежедневных, еженедельных, в том числе специально посвященных культуре, досугу в его содержательных параметрах. Для этих изданий характерно обилие авторов, профессионально серьезный уровень суждений, эрудиция, насмотренность, в том числе и знакомство с общероссийским театральным процессом. Приятно и вызывает зависть то, что в городе издается специально посвященный искусству журнал с нарядным дизайном, с массой (куда от этого

деваться) рекламы, с актуальными и хорошо написанными статьями разных авторов и в разных жанрах.

Сегодня сместились масштабы восприятия городов руководством страны и регионов, сменился масштаб восприятия самих себя людьми, живущими в этих городах. Редко где встретишь самодостаточность и уверенность в себе профессионалов действительно высокого класса: им то и дело повторяют, что их класс – второй или третий. Исходя из общения с коллегами в театрах многих больших и малых городов России, думаю, что причины происшедших изменений в основном общие: рост приоритета спорта (в иных случаях – досугового бизнеса) по сравнению с театральными или музыкальными приоритетами как в среде местного руководства, так и у части публики; дороговизна билетов (для интеллигенции); потеря связи с молодежью не как «потребительницей» жвачки и пива, а как собеседником; превращение телесериалов в мерило культурной жизни страны (популярность актера формируется не через театр, не через непосредственное общение), при том что еще недавно казалось: нам это не грозит никогда; поиск артистом места в искусстве – тоже через эти самые сериалы.

В результате смещения масштабов и приоритетов мы получили ситуацию, когда театр перестал *воспитывать* артистов и публику, он все больше превращается в учреждение, где эксплуатируют и человека, и помещение, не заботясь всерьез ни о том, ни о другом. Хочется надеяться, что через какое-то время лучшее вернется: талантами Россия не обездолена, новое (или – новые) поколение увидят «небо в алмазах». Таким образом, влияние масштаба города на содержание театральной жизни, несомненно, важно. Но, кроме этого, развитие или распад театрального дела является всего лишь одним из элементов общекультурного поля, неблагоприятное развитие жизни в котором не вызывает сомнений.

4.2. Российский режиссер в современном театре: педагогический модус работы

Ранее нам приходилось анализировать проблемы эстетического воспитания студентов-актеров, сочетания эстетического

и нравственно-психологического аспектов их подготовки как профессионалов [29; 32]; было написано и о воспитании педагога из бывшего ученика-актера (имелись в виду эстетический, интеллектуальный, собственно воспитательный аспекты) [30; 31].

Но есть аспект, о котором практически никто не говорит и никто не пишет, потому что все «педагогические» сочинения режиссеров и режиссеров-педагогов касаются только подготовки актера в вузе. Этому аспекту, который не изучается специально и даже почти не комментируется в критических статьях или в интервью, необходимо посвятить специальный анализ, который включит в себя проблему педагогического воздействия режиссера (имеющего как немалый художественный опыт, так и немалый собственно педагогический опыт) на российских актеров разных театров, а также на иностранных актеров. Мы планируем показать, какие психологические, нравственные и, естественно, художественные проблемы приходится решать приглашенному режиссеру, впервые или изредка работающему с труппами, с которыми у него нет постоянных служебных связей. Таков план презентации моего профессионального опыта здесь и далее в настоящем издании.

На самом деле, после К. С. Станиславского и, может быть, отчасти А. В. Эфроса никто не размышлял о воспитании и продолжении формирования уже взрослого актера, работающего в театре. У А. Эфроса был рассмотрен ракурс, связанный с актерами, которые работали с ним постоянно в одном и том же театре. В нашем случае возникает особая проблема: воспитание актеров, которые могут быть далеко не молоды, имеют множество регалий и форм признания, имеют свои штампы и свои комплексы, и при этом в наших спектаклях осваивают иногда новую для них эстетику, иногда новый литературный материал, иногда новый характер, или новое амплуа, или новый жанр. То есть, имеется в виду все равно – воспитание. Но только работа идет не с «буратино», которого надо обстругать, чтобы высунулся носик и открылись глазки, а с готовыми «папами карло», которым надо вернуть свежесть «буратино», сбрить бороду «папы карло», дать новый заряд творчества, предложить новые «условия игры».

Таким образом, особая проблема – это воспитание взрослых, опытных, обросших самосознанием артистов.

Есть еще дополнительная и очень существенная проблема, хотя, конечно, она касается далеко не всех режиссеров. Один вектор – артисты, которые работают в российских театрах и к которым приходит со стороны режиссер, ставящий один или несколько спектаклей. Я впервые приходил к артистам в Самаре, в академический театр драмы и в СамАРТ, к актерам Саратовского академического театра, в новосибирский «Глобус» и в Омскую академическую драму, в санкт-петербургские театры – ТЮЗ им. А. А. Брянцева, театр на Литейном, Театр комедии. Естественно, приходил в ярославский театр им. Волкова – тоже со стороны.

Второй вектор – зарубежные артисты. Что приходится делать с артистами в Корее (театральный центр в Сеуле, где были поставлены несколько спектаклей по произведениям русских классиков и современных авторов) или в Китае (последний по времени опыт работы в Пекине, в театральном центре «Бэньмо»).

Таким образом, проблема состоит из двух частей: что такое работа режиссера как человека, продолжающего педагогическую деятельность, с «чужими» актерами, как зрелыми, так и молодыми, но выращенными другими людьми и в других условиях, и что такое работа с иностранцами.

...Станиславский в молодости, когда он был просто артистом, а педагогом не был, сам участвовал в спектаклях, потом начал режиссировать, и, учитывая его опыт в Алексеевском кружке, я полагаю, что режиссура и педагогика – это близнецы-братья, что одно является продолжением другого, что без педагогики не может быть режиссуры. И подлинные, крупнейшие режиссеры за всю историю русского психологического театра всегда в той или иной степени были педагогами. Даже если они не работали в высшем учебном заведении и не были профессорами (артисты Малого театра, тот же И. В. Ильинский или тот же Б. А. Бабочкин, помимо того, что они были большими артистами и занимались режиссерской работой, занимались с артистами через свое актерское понимание, анализировали роли), это все равно было педагогией. Они занимались продолжением формирования человека-актера. Задача такая не стояла, но работа

велась. Это была иная работа, чем у тех, кто осознанно и «буквально» занимался педагогикой, как, например, М. О. Кнебель или А. А. Гончаров. Отметим, что последний – выдающийся педагог и режиссер, начинавший несколько раз свою жизнь в искусстве с разными труппами, адаптировавший к себе артистов и адаптировавшийся к ним сам, – подчеркивал необходимость поиска «ключа» к разным актерам – личностям, а не просто исполнителям одной роли. «Возбудители, средства воздействия должны быть дифференцированы в зависимости от особенностей актера: в одном случае – хирургия, в другом – физиотерапия, иногда просто шок, а может быть, и гомеопатия. Инструментарий режиссера сложный, поскольку человеческие “аппараты” не идентичны» [10, с. 363].

Обычно же у режиссеров стояла главная задача – поставить хороший спектакль. А для того, чтобы хороший спектакль поставить, надо было сначала воспитать молодого артиста, а потом из этого, пока еще только подающего надежды артиста создать носителя сценического образа.

Но сейчас, на самом деле, мы рассматриваем совсем другую ситуацию. Когда опытный режиссер (как иногда говорят, режиссер-мастер) приходит к актерам, которые тоже являются или, по крайней мере, считают себя мастерами. Та же самая М. О. Кнебель ставила спектакли не в театре (Центральном детском), которым сама руководила, а в «чужих» театрах, будь то Театр советской армии («Вишневый сад») или театр им. Маяковского («Таланты и поклонники»). О своей работе с замечательной актрисой Л. И. Добржанской над ролью чеховской Раневской М. Кнебель писала именно то, что мы считаем важным, нечасто возникающим, но радостным «педагогическим» эффектом: «Она приняла мою манеру работать, как я старалась угадать ее индивидуальную особенность проникновения в роль <...> Добржанская слушала внимательно, с интересом <...> И сразу искала свой собственный ход к Раневской. Ей нужно было уложить в себе все, что происходило в жизни чеховской героини <...> Внешняя техника не беспокоила меня» [24, с. 452]. Как видим, выдающийся режиссер и педагог, М. Кнебель обращала особое внимание на установление партнерского контакта с актрисой и взаимную готов-

ность к целостному образному решению пьесы. На самом деле, М. О. Кнебель не отделяла педагогику от режиссуры. Интересно, что в «Талантах и поклонниках» у нее играл уже фактически старик, М. М. Штраух; он был на два года моложе М. Кнебель, и им обоим уже было слегка за 70. М. Штраух играл Нарокова, зрелый артист попадал в руки зрелого режиссера. И М. Кнебель запомнила и зафиксировала его тонкие поиски психологически выразительных деталей, что было особенно близко ей самой, оценила взаимопонимание в отношении текста пьесы: «В период репетиций Максим Максимович боялся, что текст Нарокова потянет на сантименты: “Останавливайте меня, ради бога, если у меня появится сантимент”. А после репетиций он снова допытывался: “А я не впадаю в сантимент?”» [24, с. 484].

Приходя в новый коллектив и имея задачу поставить спектакль в конкретные сроки, подбирая артистов, которые могут справиться с творческими задачами, режиссер, разумеется, не стремится решать еще и воспитательную задачу. Просто не до того. Но это все равно происходит, что называется, «по умолчанию», и чем больше масштаб дарования и личности режиссера, тем более интересные педагогические задачи у него возникают в процессе работы со взрослыми артистами.

Вернемся к нашему собственному опыту. Когда приезжаешь в театр, когда договариваешься о новой постановке (а театр, естественно, стараешься выбирать хороший), знаешь традиции, знаешь возрастные параметры труппы, видишь предварительно спектакли и то, что артисты могут, а что и забыли (на этом «забыли» следует сделать акцент и вернуться к нему чуть дальше). Обычно проблемы у всех одинаковые: когда человек выходит из «школы», ему предлагают забыть все, чему он учился, потому что театр – это особый и другой организм. Иногда режиссеры говорят: где вы учились... что вы можете... вы ничего не умеете... Бывает и так, что актеры переходят из театра в театр – и им тоже говорят: забудьте, как страшный сон, то, что было у вас в предыдущем театре.

Актер существует в условиях определенной системы подготовки, лучшей или худшей (сейчас разговор не об этом), но любой вуз, любая профессиональная школа предлагает соб-

ственные, может быть, по сути и не имеющие отношения к Системе Станиславского, систему, логику, принципы подготовки актеров. И вот эти актеры попадают в поток, который язык не поворачивается назвать художественным процессом. Им приходится играть по 2–3 спектакля в день, молодые обычно загружены практически каждый день. Потом эти молодые становятся взрослыми. Кто-то так и остается в потоке, кто-то выплывает на поверхность; молодые становятся взрослыми, опытными, мастеровитыми, амбициозными. Становятся, в числе прочего, сориентированными на результат, преимущественно хороший. Причем и результат сценический, и результат социальный. Результат – успех! Когда начинаются репетиции, артисты очень быстро понимают: будет из этого спектакля толк, будет ли у них успех или нет.

Попутно, конечно, можно было бы обсудить вопрос: многие ли артисты способны это ощутить в процессе репетиций? Это тоже важная и непростая проблема. Можно буквально по именам и театрам назвать артистов, которые, начиная репетировать или даже просто присутствуя на репетициях, сомневались, отходили в сторону, занимали выжидательную позицию, а потом, вдруг, что называется, «закусив удила», впрягались в работу, которая начинала сулить успех и притягивала новые возможности.

Так было в Петербурге, в театре на Литейном, когда начали репетировать спектакль по пьесе М. Горького «Последние» (в театре он идет под названием «Семейный портрет»). Там работали, скажем, очень взрослые артисты, народные и заслуженные: Татьяна Ткач (Софья Коломийцева), Сергей Заморев (Яков Коломийцев), Александр Рязанцев (Иван Коломийцев), Сергей Гамов (доктор Лещ)... Они были в некоем психологическом напряжении: известные артисты, у кого-то большой «шлейф» ролей и удач, кто-то много снимается в кино, в сериалах. У всех была выжидательная позиция. Интересно: в какой момент, в какой ситуации и кто из артистов начал менять свое отношение к работе; и, соответственно, что нужно было сделать мне, режиссеру, чтобы артисты поняли, что я не просто хорошо знаю текст пьесы М. Горького и умею его анализировать, но что я способен им обеспечить успех. (На первый взгляд, это нельзя назвать «воспитанием» взрослых и даже немолодых

людей, но воздействием не только сугубо творческого порядка это является).

Артисты находились в оппозиции ко всему: Горький... тяжеловесная (как им казалось, устаревшая) пьеса... Ориентируясь на зрительскую конъюнктуру, они считали, что это публике не нужно... Слагаемые успеха у сегодняшнего театра другие... Когда они попали в мой спектакль, для них изначально это было зря потраченным временем, хотя они ничего не могли с этим сделать, потому что существует определенный порядок «службы» в театре: они являются штатными сотрудниками театра, выпущен приказ о распределении ролей. Но, приходя на репетиции, они демонстративно поглядывали на часы, на телефоны, даже позы говорили: ну-ка, ну-ка, покажите, ну-ка, удивите нас. Но я ничего специального не предпринимал, не пытался, не дай бог, понравиться. Есть режиссеры, которые, стараясь понравиться артистам, поразить их, с самого начала выдают концепцию, много и азартно говорят. Все же главное – работа, как это ни банально звучит. Когда начинается непосредственная работа, становятся на ноги, то проверяется «на ногах», верен ли анализ, как выстраиваются взаимоотношения, – тут все и происходит. Г. А. Товстоногов называл это поиском языка. И тут происходит то, что называется чудом. Вдруг актеры понимают, причем не на своем примере, а на примере партнеров, что те начинают работать талантливо, интересно, неожиданно, они такими этих партнеров не знают. Мало того, им на репетиции становится интересно. Очень важный показатель, потому что это не сыграешь. Можно показать, «как я уважаю режиссера», можно пожимать руку и говорить комплименты, но симитировать интерес – актерское внимание, актерский взгляд – невозможно даже при большом умении. Взаимоотношения в системе «режиссер-актер» заметны по тому, какие замечания они друг другу бросают, вступают ли в процессе репетиции в полемику, предлагают ли что-то друг другу, видят, слышат, смотрят ли друг на друга или в текст и на стены...

То есть, когда актеру предлагают дидактический посыл, актер, особенно опытный, может лицемерить, но никогда на этот посыл не будет реагировать. Но когда ему предлагают конкретный способ работы, он реагирует на... режиссерское умение не

просто «правильно» анализировать, но и претворить этот анализ в сценический поступок, умение точно выстроить конфликт, точно построить человеческие взаимоотношения в определенных обстоятельствах. Реагирует на профессиональную работу. К нему возвращается то, что когда-то приходилось осваивать в «школе»: он это уже забыл, а теперь вспоминает, и оказывается, что это очень нужно.

Иногда оказывается, что актеры пользуются всем этим, но только пользуются на штампах. Мы же каждого артиста в каждой его следующей работе узнаем: не надо надевать парики и приклеивать носы, артист остается самим собой и тиражирует какое-то количество своих умений. Красивые тиражируют свою красоту, кто-то показывает свой ум и наблюдательность, тиражируют признаки темперамента. Все, что касается актерской технологии, «продается» и «покупается». И вот эти умелые и хорошо «о себе» думающие артисты реагируют на умение режиссера твердой рукой вести их ... к результату, но не к тому, о котором они догадывались раньше и к которому они стремились раньше, а – к новому результату, о котором они, возможно, и не догадывались или даже его побаивались. Ибо актеры со своими житейскими и творческими клише все равно стремятся к успеху, к результату. Но когда они чувствуют возможность успеха, хотя путь к нему и этот самый пресловутый результат отличаются от того, что они знали и чего ожидали прежде, – вот тут они начинают режиссера любить, обнимать-целовать и благодарить. И этот переход в новое творческое состояние сразу становится заметен на репетициях, на которых меняется атмосфера, то есть она возникает из расслабленной или даже слегка агрессивной, очевидно выжидательной, и превращается в атмосферу искренней заинтересованности. Причем артисты вдруг вспоминают и себя, когда они были моложе, и то, что партнер – это не только враг и завистник, а человек, от которого они действительно сильно зависят и которому они, в свою очередь, могут помочь.

Страшно сказать, но как только артисты из «агрессивно-послушного большинства» (так это называлось в постсоветских публицистических филиппиках) превращаются в индивидуально

существующих и заинтересованных людей, они начинают заниматься делом.

И есть еще один важный момент нравственного порядка. В педагогике это просто одно из неперемных условий работы. Важно, когда педагог (и режиссер, оказывающийся поневоле в состоянии и статусе педагога) умеет ждать. Не сразу «гонит» на результат, а дожидается, пока то, что он заронил в артистах, «прорастет», «созреет», и этот артист выдаст то, что режиссеру необходимо для спектакля. Б. И. Равенских при постановке «Царя Федора Иоанновича» больше двух лет ждал, пока «созреет» альянс давно известного ему коллектива Малого театра и «новичка» – И. Смоктуновского. Хотя, возможно, выдающийся режиссер Равенских не до конца понимал, зачем было создавать такой напряженный и в итоге не реализовавший художественных задач конгломерат актеров разных школ, эстетических установок и художественных возможностей. А, может быть, стоит учесть установки и привычки коллектива Малого театра и предположить, что Равенских не столько ждал, пока что-то прорастет в артистах, сколько ждал, пока они снизойдут до общего замысла и необходимости работать в единой стилистике; он же видел разницу в творческих подходах у Смоктуновского, с одной стороны, и остальной труппы, с которой он немало работал и даже в определенной степени воспитал, – с другой.

Но вернемся к вопросу об умении режиссера ждать и о нравственных моментах работы с «чужими» актерами. Что здесь стоит во главе угла? Опыт режиссера? Твердость позиции режиссера? Особое психологическое чутье? Чего ждать и – сколько ждать? Ведь, если в пруду нет карпа, то можно ждать с удочкой на берегу вечно, при этом карп не клюнет никогда. Но если где-то эта рыба есть, но спряталась, можно тихонечко посидеть на берегу, карп приплывет и схватит наживку. Важно знать: сколько и чего можно ждать в ситуации начала работы с «чужими» актерами.

Напомню о своей принципиальной позиции в отношении студентов и начинающих актеров: они растут на успехе. Это же касается и опытных, подчас избалованных артистов. Хотя успех, осознаваемый в процессе репетиций, – вещь относительная. Вот почему есть смысл зацепиться за, казалось бы, ничего не знача-

щую мелочь и во время репетиции сказать: «Вот-вот, какой вы молодец, как вы это точно заметили (или сделали, или поняли – варианты всегда найдутся)». Потому что артисты очень точно запоминают то, что нашли они сами, это они запоминают очень прочно. Пусть такой скромный успех будет признан одним человеком, но этот человек – их режиссер. Не случайно, когда спектакль выпускается и начинает жить своей жизнью, уже без присутствия приглашенного режиссера, обрастая «штучками», актерскими приемами, чтобы не сказать штампами, они иногда забывают, с чего все начиналось, им кажется, что авторы находок и, соответственно, авторы успеха – они сами. Стоит попутно отметить: когда с этими же актерами мы встречаемся в следующей работе (в моей практике такие повторные опыты бывают достаточно часто), уже не нужны никакие «воспитательные» меры, не нужно ждать, не нужно объяснять. Разве что – кому-то, кто впервые включается в работу уже ранее сложившегося мини-коллектива. А этот мини-коллектив уже знает: будет работа, будут вопросы и находки, будет успех, поэтому все идет достаточно быстро и бесконфликтно.

В этой связи показателен опыт одного из ведущих артистов Омского академического театра драмы – Михаила Окунева. За плечами – главные роли в постановках Гоголя и Шекспира, «Золотая маска», высокое самосознание, прекрасная физическая форма. Но... при распределении ролей в «Сирано де Бержераке» (спектакль 2014 года) ему было уже за 50, естественно, и по его темпераменту, и по его внешним данным – едва ли не идеальный Де Гиш. В Омске давно был спектакль-легенда с Сирано-Н. Чонишвили (Чонишвили-старшим, как говорят теперь). Старшее поколение образца XXI века не без ревности ожидало новую работу, сомневаясь в том, что в их театре вообще есть Сирано. Было достаточно ироническое и, повторю, недоверчивое отношение к достаточно молодому актеру Р. Шапорину, который до того сыграл Городулина в моей постановке «На всякого мудреца довольно простоты»: был успешен, имел репутацию внутритеатрального диссидента. Это назначение на главную, звездную роль было для труппы серьезным раздражителем. И актер М. Окунев, будущий де Гиш, был одним из главных звеньев в раздраженном и ироническом противостоянии труппы

новому спектаклю в целом. И это противостояние не из кулуаров, а непосредственно в репетиционном зале! Ибо ему распределена другая роль.

Когда мы занимались поисками сценического языка «Сирано...», актеры не очень понимали, почему здесь, простите за каламбур, языком являются стихи. Потому что стихи никак не сочетались с пониманием современности актерами «второго десятилетия третьего тысячелетия». И мне приходилось напоминать, что существует некий приподнятый тон, который иногда называют «оперностью», особая театральность, изысканная каноничность, риторичность. Я их призывал и успокаивал: «Подождите. Посмотрите. Все получится». Но когда начинали работать над каким-то конкретным эпизодом, особенно массовым, с гвардейцами, они шли едва ли не по бытовой логике. Психологическая правда, которую они предлагали, вступала в противоречие не просто со стихотворным, но с поэтическим языком Ростана, с необходимостью фехтовать, носить тяжелое обмундирование, сапоги, шляпы с роскошными перьями, передвигаться по крупным плоскостям-ступеням.

Недоумение и внутренний дискомфорт у основной массы актеров держались достаточно долго. М. Окунев потом сыграл роль де Гиша блестяще. Но в начале репетиций он, как активный человек, имеющий немалый авторитет в труппе (как обычно его все спрашивали про «как», «что», «что из этого выйдет»), был в оппозиции. Сирано он по возрасту уже не мог играть, разве только финал. Де Гиш – это хорошая роль, по сути, одна из главных у Ростана. Но «звездности», которая стоит за Сирано, действительно, здесь нет. Таких, как роль Сирано, в мировом репертуаре, с актерской точки зрения – успех, память поколений – вообще единицы. Играя де Гиша, М. Окунев занял в спектакле грандиозное место. И только потому, что он вовремя понял: начинает складываться работа; появилась музыка и выставили декорации, совершенно не бытовые, стал понятен масштаб действия, актеры увидели «картинку». Мизансцены строились с размахом, благо сценическая площадка театра в Омске допускает определенный размах. Редкий случай: появились даже парики для мужчин.

И актеры стали говорить странную по нынешним временам вещь: «Какой красивый спектакль». Было видно, что им приятно участвовать в этой ... красоте. И это понимание предстоящего успеха (на котором растет, развивается и в любом своем возрасте и положении существует актер) произошло не на стадии выхода на площадку, как в петербургских «Последних», а совсем поздно – на стадии выпуска. Актеру М. Окуневу вдруг становилось приятно от того, какое масштабное место его де Гиш, этакий театральный злодей, занимает в спектакле. Он вдруг понял, что ему отведено много места.

Я верил в зрительский успех, потому что зритель устал от бытовщины, от Васи-Пети-Мани, от ватников и треников. Даже в совершенно статичной сцене «под балконом» идут только стихи, а в зале была абсолютная тишина: люди слушали стихи, им было интересно. В этой ситуации актер М. Окунев, опытный, успешный, давно привыкший играть первые по значению роли, получил здесь роль, казалось бы, статичного злодея. Фигура его персонажа могла трактоваться как пародийная, он мог быть, как это чаще всего и бывало, показан таким оперным злодеем. Но для этого актера, обросшего самоуважением, были найдены (как ни странно, и это не противоречит тому, что было сказано выше о неуместном психологизме) именно психологические мотивировки. В спектакле был важный момент, когда де Гиш «ломался», когда в финале они с Сирано подхватывали фразы друг у друга, и оказывалось, что этот де Гиш лет 20 назад мог бы быть не на месте Сирано, а самим Сирано. Из врага он превращался в парадоксальное alter ego, понимая Сирано, но понимая, что жить так, как жил Сирано, он не мог. Появилась парадоксальность, появился объем, и актер, которому не хотелось играть клишированного злодея, к тому же не первую по значению роль, получил радостную возможность сыграть что-то для себя неожиданное.

Актер М. Окунев имел успех, после которого он сказал, что хотел бы поработать со мной над серьезным спектаклем, только чтобы спектакль был поставлен «на него».

Так обрисовывается педагогический модус режиссерской работы с ведущими артистами российских театров: через недоверие и настороженное ожидание – к взаимному интересу –

к пониманию общих задач и необходимости взаимодействия – к своеобразным художественным решениям – к зрительскому успеху и ожиданию новой работы. Модус непростой, но проверенный практикой и позитивный по своей сути.

Я по-другому не умею (решение педагогических проблем в работе с актерами Ярославского театра им. Волкова)

Театр имени Федора Волкова. Самое интересное, на мой взгляд (в конце 1990-х годов), это «старики». Они для любого серьезного театра, для любой труппы и камертон, и фундамент, а подчас и балласт (но это не про «волковцев»). В любом случае – серьезная проблема.

В случае же с моей работой в театре им. Волкова речь идет не просто о «стариках»: один из них был еще и моим педагогом, а потом и коллегой. Поставленные мною в разные годы спектакли, классика – «На всякого мудреца довольно простоты», затем, после немалой паузы, «Тартюф», «Таланты и поклонники», – дали опыт работы со всеми поколениями, но, прежде всего, именно со «стариками» (В. Солопов, Н. Терентьева), хотя и среднее поколение к моменту нашей работы было успешным и нарастило свои приемы и штампы (В. Кириллов, Т. Иванова, Т. Гладенко). И у всех – только и именно потому что «волковцы» – ощущение если не непогрешимости, то особенной судьбы, прав, признания.

К концу XX века казалось: такое самоощущение актеров, не слишком плодотворное для творческого развития, требовавшее преодоления, придания динамичного импульса, было прямым следствием того, выйдя из-под крыла «великого и ужасного Фирса», подлинного лидера и мэтра, к тому времени уже ушедшего из жизни Ф. Е. Шишигина, – всегда было и остается присутствием актерам «первого русского». Но важно помнить, что сам Ф. Шишигин вовсе не ваял актеров-памятников – он был поистине чуток и критичен к ним – своим ученикам, коллегам, любимцам.

Ф. Е. Шишигин декларировал свое пристрастие к педагогике как главному в театре делу («Есть у меня мечта, давнишняя. Я бы перешел в Москву или Ленинград, но не как режиссер <...> Я перешел бы в ЛГИТМиК <...> или в ГИТИС, взял бы курс,

сам бы его набирал <...> не ставил бы спектаклей, а учил бы этот курс <...>» [121, с. 265]). И, не просто режиссер, но по званию педагог, он даже в своих «первых» и «главных» артистах видел немало недостатков, судил о них беспощадно, подчас, кажется, на уровне приговора. О ведущих, лучших – лучше каких не было и быть не могло, – о своих актерах Ф. Шишигин, приступая к работе над «Детьми солнца», писал заметки, которые говорили о нем как о педагоге, начинавшем работу с актерами сначала в каждом следующем спектакле. И только в этом был смысл, о котором, возможно, потом, приступая к другим спектаклям и с другими режиссерами, люди забывали: об одном из артистов говорилось, что он начал с «коренного непонимания» роли главного героя; режиссер-педагог пытался перетасовать артистов и думал, не отдать ли кому-то роль, предназначавшуюся другому; сетовал – «иногда до тоски и боли разочаровываюсь в распределении ролей»; у одной актрисы боялся «вульгаризации», у другой – «деланности»; огорчался несоответствием голоса и фактуры мужчины и осуждал женщин, которые «убивают своим неумением работать»; иронически упоминал «страдания» одной героини и «поверхностность» другой [121, с. 301–302].

С одной стороны, непогрешимые и неприкасаемые, с другой стороны, собственным мэтром-«Фирсом» критикуемые, – «волковцы» были непростой творческой «компанией».

Итак, первая наша с «волковцами» работа – «Мудрец». Многое – «впервые»: у В. Кириллова тогда была первая по настоящему главная роль. Для меня это была первая встреча с театром им. Волкова в городе Ярославле (я к тому времени уже возглавлял другой ярославский театр).

Наше знакомство и работа с Солоповым была уже давно, актер стал к тому времени «национальным достоянием»: он вернулся в Волковский после работы в других российских театрах, но здесь был шлейф его молодости, его успеха, влюбленных поклонников его «молодых» ролей, вроде Печорина или Глумова. Я же для него как ученик в прошлом был «Саша», хотя прилюдно он обращался только «Александр Сергеевич».

Но путь был совершенно тот же самый, что и в других случаях. Позиция в театре была такова: «Что этот новый режиссер, который недавно появился в городе, руководит другим театром

и поставил там какие-то, пусть удачные спектакли, получил премии (например, уже были признанные в России спектакли «На дне», «Ромео и Джульетта»), – будет делать в нашем, академическом, “первом”?) Когда меня пригласили на постановку в Волковский, мне предварительно очень понятно объяснили, куда я иду. Кроме того, как и в случае с «Сирано» в Омске, я посмел посягнуть «на легенду»: в этом театре был знаменитый спектакль, в котором Солопов играл Глумова, а в Ярославле осталось немало зрителей, который тот спектакль еще помнили или, по крайней мере, о нем слышали. И мне говорили о том, что я пытаюсь чуть ли не разрушить легенду. Я сам от разных людей слышал иронические возгласы по поводу начинавшихся репетиций и, кстати, по поводу назначения В. Кириллова на главную роль. Так было до момента, пока не началась собственно работа.

Кстати, вопрос выбора актера на роль трактуют по-разному. Кто-то считает, что это вопрос не «педагогический», а «режиссерский». Конечно, режиссер через распределение ролей осуществляет трактовку литературного материала. Но это и вопрос педагогический, поскольку режиссер, выбирая на роль неожиданного актера (Кириллов-Глумов), который либо вообще о себе еще не заявил, либо заявил, но приобрел определенные собственные штампы и имеет штампы восприятия публикой и коллегами, – режиссер видит и представляет его в новом качестве. Но надо подчеркнуть, что режиссер (в данном случае – я) по факту, не ставя перед собой такую цель, берет на себя педагогическую ответственность за то, как дальше будет развиваться артист. Я по-другому не умею! У меня получается именно так.

Если бы не работал в институте параллельно с постановкой спектаклей, я, может быть, никогда не научился, с одной стороны, рисковать, а с другой – уметь ждать. Я и режиссером стал только благодаря тому, что работал в институте: через педагогику в результате пришел к режиссуре.

Но вернемся в «Мудрецу» в театре им. Волкова. С одной стороны, спектакль-легенда, артисты старшего поколения – сами по себе легенды, с другой стороны – главный герой, Кириллов, который никем не воспринимался как реальный претендент на роль Глумова и а priori вызывал сомнения в своей состоятельности. Я помню характерное ощущение: если бы

спектакль шел к провалу, а такие вещи становятся понятными очень быстро (как ни покажется забавно, понимает ли режиссер, что делает), – то никакой корифей Солопов, как бы хорошо он ко мне ни относился, ни спас бы меня. Да что говорить, он бы просто ушел из спектакля или, напротив, сделал так, чтобы меня не было в театре.

Но он остался и работал, и надо отдать должное так называемым «старикам», прежде всего, Солопову и Терентьевой: они работали как юные пионеры. Они не боялись идти на не знакомые им прежде решения. Узнавая что-то непривычное, они уже в силу мастерства и опыта очень быстро «приспосабливали» новое к тому, что умели прежде. Их пристройки, их импровизация (которая мне в репетиции казалась импровизацией, а на самом деле это была вовсе не импровизация, а уже апробированные прежде приемы и детали, по сути – домашние заготовки) были уместны, профессиональны и показательны для других артистов. При этом надо помнить: на репетиции всегда сидит много народа. Прибегали не только занятые в спектакле люди, но и другие: артисты, работники цехов, администрация. А артисты совершенно спокойно выходили на сцену. У нас репетиции были веселые. Артисты не боялись ошибаться, пробовать, репетировали с радостью.

Есть важное понятие, которое можно рассматривать как синоним «панибратства» и которое никогда не должно возникать на репетициях, ни с корифеями, ни с начинающими артистами, – «равенство». Но равенство не синоним, скорее, альтернатива панибратства. Конечно, я не считал себя равным мастерам старшего поколения, но – я владел материалом, у меня было решение, они владели мастерством, и у них была готовность к работе. Им было очень интересно, когда их знания вдруг подвергались некоей ревизии, предлагались другие решения и открывались новые смыслы.

По поводу смыслов... Напомним, что имя Ф. Шишигина, поставившего тот спектакль-легенду, само было легендарным. А тут приходит относительно молодой режиссер и подвергает пересмотру то, что сделал когда-то «наш Фирс», опровергает смыслы постановки, которая здесь стала уже классической, – в этом была проблема. Я помню достаточно серьезные дискус-

сии с Солоповым, но надо отдать должное Владимиру Алексеевичу: эти споры носили творческий характер. Он умел понимать других, признавать чью-то правоту, он до конца своей жизни (2015 г.) умел слышать время, понимал, что оно изменилось, театр изменился, и «театр Шишигина» – это история, хорошая, плохая (к ней можно относиться по-разному), – но ушедшая в прошлое история. А в «Мудреце» это касалось не только социальных или нравственных вопросов, но и художественных приемов, шире – художественного языка.

Можно спросить: в каком направлении по отношению к спектаклю, которого я не видел, двигалась моя режиссерская работа и что должны были преодолеть в себе эти мастера старшего поколения? Проблема – была. Они привыкли «играть голосом», привыкли играть «крупными мазками», так сказать «жанрить» (или, как это еще называют, «бытовить»). Они придумывали для себя яркую, сочную, крупную манеру существования. А я предлагал современный язык, другие темпы. Проблема была в том, что они не успевали за темпами, которые я им предлагал. Они сопротивлялись: «Мы скороговорим, мы выбрасываем смысл». Я успокаивал: «Подождите, давайте научимся быстро говорить и медленно двигаться». Вот тут как раз можно говорить о школе. Я напоминал: «Владимир Алексеевич, вы же педагог, вам надо просто решить вопросы координации». И возразить было нечего, потому что он, опытный артист, в начале репетиций не мог этого сделать: он медленно говорил, но медленно же двигался. Вот что практически сразу сумела сделать Н. И. Терентьева – это создать контрапункт тела и речи; она сразу поняла природу конфликта, она приняла эти современные темпы, современный театральный язык. С нею и с Солоповым мы убирали «жирные» мазки, интонации, ударения едва ли не на каждом слого, глубокомысленные (якобы) паузы. Я расхрабрился и иногда уже иронизировал по поводу такой сценической манеры актеров Волковского театра. Они мне потом уже прощали это, понимая, что я не злобствую и не вышучиваю их без любви и уважения, а просто корректирую сценическую манеру.

О Кириллове – «не ожидавшемся» главном герое. Фактура, в частности рост, который из-за худощавости кажется меньше, чем есть на самом деле... В плане ролей шлейф был – что-то

вроде «цанни», и по конкретным ролям, и по поведенческим проявлениям – живой, бойкий, не столько хитрый, сколько изобретательный, но лишь часть фона, а не центральная фигура картины. И вдруг – коронная роль русского классического репертуара. Анти-Чацкий, этакое безнравственное чудовище, главная негативная перспектива всей русской культуры. И это все ложилось на его хрупкие плечи. Мне, повторю, многие задавали вопрос: «Почему Кириллов?», ведь были рядом красивые, рослые его же поколения артисты. Примерно такое же недоумение высказывали мне потом по поводу другого знакового назначения на роль классического репертуара в том же Волковском театре: «Почему Майзингер – Тартюф?» При том, что тоже уже не первой молодости, при том, что были за плечами и опыт, и немало ролей, и – как всегда в таких случаях – собственные штампы и достижения.

И так каждый раз: почему Сирано? почему Глумов? почему Тартюф? Не того выбрал, не тому выдал аванс. Не на того «поставил».

Вопрос состоит в том, что надо было в Кириллове-Глумове преодолеть, что вырастить или раскрыть? Объясню, почему я назначил Кириллова. Мне казалось, что из всех на тот момент молодых артистов (ему было 33 года) он – единственный – мог быть на сцене злым, поскольку Глумов – злой. Он находится в мощном конфликте с тем временем, которое ему досталось для жизни. Именно с временем, а не с конкретными, противными ему людьми: он, талантливый, в России, которая получила свободу, вот они, возможности для талантливых людей, – и ничего ожидавшегося не произошло. Как у Ильфа и Петрова о Корейко, – «пульсы были маленькие, злые, нетерпеливые». Разочарование – злость – агрессия. Поменялись вывески на кабинетах, вроде бы ушли Крутицкие, которые, тем не менее, продолжают влиять, хотя и не из служебных кабинетов, к ним еще добавились Городулины. Между прочим, именно это происходило в России после 1991–1993 годов, а мы ставили спектакль в 1998. И вот эти молодые люди, которые так жадно и эмоционально приняли эту «революцию» (и ту, в отдаленном прошлом, и эту, произошедшую только что), опять оказались обманутыми, отодвинутыми, обобранными. И мне казалось, что Кириллов очень

точно это выражал, он был не только злым, но по-настоящему оскорбленным и потому гневным. И деятельным, в отличие от всего его либо аморфного, либо глупого окружения. Я понимал, что именно таким может быть современный герой. В чем-то даже страшный, несмотря на сублильную внешность.

Конечно, поначалу было понятно, что В. Кириллов просто испугался. Он испугался живого Солопова, который – легенда о прежнем спектакле – приходил на репетиции и работал рядом с ним, испугался ответственности и возможного провала, работы с новым для театра и для него режиссером. Надо отдать должное: он был сначала просто очень ответственным в отношении новой роли, а потом он стал слушать и воспринимать.

Если говорить о педагогическом развороте работы со взрослыми и достаточно опытными актерами, стоит вспомнить работу над «Царем Федором Иоанновичем» в московском «Ведогоньтеатре». Царя Федора играл давно работавший педагог (а прежде еще и выпускник) Щепкинского училища, он же руководитель театра – П. Курочкин. У нас с ним были принципиально разные подходы к материалу пьесы, к работе над спектаклем. С немалым актерским и педагогическим опытом ему было не просто войти в новые творческие отношения; когда он начал репетировать Федора, когда мы начали разговаривать с труппой, мне кажется, он тоже испытал испуг. Он не очень понимал, что я хочу от него и других артистов. Ему нужно было не просто поменять взгляд на конкретную роль, но, скорее всего, поменять мировоззрение. Надо было уйти от бытового театра, в русле которого он был воспитан и привык работать, в сторону условного, политически ангажированного, метафорического, при этом не лишеного психологизма. Короче говоря, современного театра по манере игры, лишеной патетичности и прямолинейных функциональных оправданий. Вначале он был напряжен, а потом говорил: «Я не понимаю... Я много лет преподаю и играю, но не понимаю, как ты читаешь пьесу. Я не понимаю, почему я не вижу того, что прочитал ты». Опять, как видим, идет разговор о смыслах, об обстоятельствах, о предметном анализе. И вот что странно: актерская работа получилась у П. Курочкина замечательная, современная, тонкая и точная; но учит он своих студентов в «Щепке» по-прежнему, как учил 10–

15 лет назад. Но и в других спектаклях, которые он ставит сам или ставят другие режиссеры, он тоже играет по-другому, у него всегда присутствует сочетание патетичности и бытовых подробностей.

Так происходит с большинством актеров. Они попадают к режиссеру, который имеет силу и решимость, чтобы влиять на актера, уводить от знакомого и привычного, а не просто репетировать. Или, как говорят, ставить.

В связи с «Мудрецом» и педагогическими интенциями в работе с актерами следует сказать еще об одном актере, который сыграл там свою, как считали многие, поистине звездную роль. Валерий Сергеев, назначенный на Мамаева, попал, как говорится, «в десятку». Работала и его фактура рано располневшего и занявшего руководящий пост гедониста (он тогда уже был директором Волковского театра). Ему была присуща наивная консервативность взглядов, привычка гордиться стариной как личным достоянием – это именно он начал внедрять в массовое сознание представление, ставшее затем слоганом, относительно «первого русского». Он сумел провезти театр с гастрольными спектаклями по многим странам Европы, возил даже в Америку, а уж потом и гастрольные маршруты «Мудреца» были самыми длинными и разнообразными. Человек вырос в СССР, в небольшом городе, но, возглавив театр, очень быстро научился вести себя как барин, позволявший себе несдержанность, этикие высокомерные выходки по отношению к зависимым. И потому в «Мудреце» он получил как раз абсолютно «свою» роль: там очень многое совпало с его психофизическими данными и личностными качествами. С ним, уже вкусившим власти, репетировать было едва ли не легче всего. На репетициях он был очень податлив. При этом разрывался между визитами в министерство, директорскими обязанностями в театре и репетициями. И на репетиции приносил все проблемы своего директорства. Заканчивал работать в своей сцене, бросал «ну все, я побежал» и убежал. Это было и смешно, и нелепо. Это было совершенно по-мамаевски.

Однако такая незапланированная амбивалентность актерского и бытового поведения давала прекрасный творческий результат. И в продолжение рассмотрения вопроса об отношении акте-

ров к работе с новым режиссером и ожиданиям, которые должны сбываться: у Сергеева был актерский «нюх», он очень точно ощущал, что спектакль идет к успеху, он надеялся на успех театра. Его Мамаев и сам вовсе не должен был быть отвратительным, скорее забавным; только должно было ужасать именно то, что такое вредное и бессмысленное существо не отвратительно. Это даже страшнее, чем если бы он был по-настоящему отвратительным. Мамаева не делали отвратительным и другие режиссеры: таких господ много, они привычны и по-своему милы, ибо есть другие, похуже; не отвратительными были и О. Басиллашвили у Г. Товстоногова, и В. Ларионов у М. Захарова.

А почему В. Майзингер был назначен на Тартюфа? Потому что необходимо было выбрать новое для города (Ярославля) лицо. Мне очень важно было, чтобы люди, которые приходили на спектакль, в принципе не знали этого артиста.

Что такое аферист, который попадает в дом Оргона? Это по определению абсолютно новое лицо. Значит, его труднее распознать, труднее сориентироваться в отношении его свойств и побуждений. Но, кроме того, Майзингер – хороший артист с сильным отрицательным обаянием. И те, кто его не воспринимал как имевшего право (!) на такую роль(!), делали это именно потому, что «чужак». Характерная особенность относительно прочно сложившихся театральных коллективов: чем более успешен «чужак», тем более стойким является такое неприятие. Что касается Майзингера – это было новое лицо, актер, по психофизике очень гибкий. Но любопытно следующее: когда задумывался «Тартюф», как раз многие думали, что заглавная роль достанется... В. Кириллову. Это должно было быть отрицательное обаяние, этакое злобно-темпераментное начало, поэтому и труппа, и сам Кириллов видели в новой роли его. Тем не менее, психофизика Тартюфа, если вспоминать пусть немногочисленные удачи советского театра, – то эта психофизика, начиная с вкрадчивого М. Кедрова в версии К. С. Станиславского, была иной, чем имели мы с Майзингером. Иной она была и по сравнению с тем, что сделал А. В. Эфрос: он дал простодушно-решительного, сухопарого, узколицего С. Любшина рядом с круглым, вялым, рыхлым А. Калягиным-Оргоном. У нас было в принципе обратное ре-

шение. Остролицый, выглядящий сухоньким, суетливый Оргон-С. Куценко – и абсолютно вальяжный, с мягкими чертами лица, которые не часто сочетаются с отрицательным обаянием, никуда не торопящийся Тартюф-В. Майзингер. Работа «на сопротивление», но – если в театре на Литейном или в Омске источником сопротивления были поначалу не принимавшие свое назначение на роль артисты, то здесь сопротивление возникало между материалом и публикой (позиция, которая к тому же присутствовала и внутри труппы). Публика в Ярославле привыкла к тому, что театр Волкова находится на площади Волкова, и, чтобы поменять ее позицию без заигрывания, без «ужимок и прыжков», по сути, нужно сформировать другой характер сопротивления. И это уже другая сторона вопроса, поскольку со стороны удививших публику актеров (Кирилова, Майзингера) сопротивления не было.

Интересным опытом и плодотворным результатом можно считать нашу работу с С. Куценко (Оргон, «Тартюф», затем – Дулебов, «Таланты и поклонники»). С одной стороны, опытный артист, который сыграл много ролей в театре им. Волкова, с другой – опытный педагог, а в период постановки наших двух спектаклей – еще и ректор Ярославского театрального института. Понятно, что для него вхождение в работу с новым режиссером могло быть не самым простым, как и для меня – включение нового для меня актера (и коллеги-педагога) в рабочий ритм репетиций.

Я, естественно, видел С. Куценко во многих спектаклях других режиссеров, помнил, что, скажем, в недолго шедшем спектакле «Профессор Сторицын» по Л. Андрееву он был наиболее живым, точным, нервным, хотя роль не была главной. Видел, как опытный актер и опытный педагог трансформировал вработанные актерские навыки в зависимости от предлагаемых обстоятельств работы с тем или иным режиссером. Хотя видел и то, что режиссеры ждали от него примерно одного и того же: острых быстрых реакций типичного «простака», комедийных акцентов, которые, надо отдать должное, не доходили до пошлого нажима, но легко и с удовольствием воспринимались публикой как понятные жанровые маркеры. Это было и в гоголевском Землянике, и в грибоедовском Фамусове, которые, несмотря на

то, что классические комедии ставились разными режиссерами, оказались если не родными, то двоюродными братьями с их хитроватыми манерами и скрытой наглостью.

Мольеровский Оргон был для актера С. Куценко испытанием, но – для нас обоих – радостным итогом. Умение держать стихотворный ритм в сочетании с прекрасным бытовым чутьем, проявлявшимся на уровне простейших и подробных действий, давали эффект живого характера, без «классицистских» котурнов и абстрактной условности. Оргон не был жалок при всей его слепоте и наивности, даже подчас вызывал раздражение своим активным сопротивлением здравому смыслу, – но это и был тот актерский диапазон, в котором родился характер по-своему обаятельного и вовсе не глупого парижанина, неудачно встретившегося на пути жестокого жулика. Наше взаимопонимание не потребовало долгих объяснений ни в этой роли, ни в роли антипода Оргона – жестокого эгоиста Дулебова у Островского.

Параллельный педагогический опыт не препятствовал (поскольку мы не пытались «воспитывать» друг друга), но способствовал достижению результата (мы реально шли навстречу друг другу, доверяя и поддерживая в сценических решениях). Это и есть один из неоспоримо действенных путей решения педагогических проблем в работе с актерами-мастерами.

4.3. Театральное творчество без политики (из Ярославля в Пекин)

В предшествующих частях нашей книги, где обсуждалось решение педагогических проблем в ходе работы над спектаклями в российских театрах, куда многие режиссеры, и автор этих строк в том числе, приходят на время в качестве приглашенных на одну постановку, – было сказано о штампах и предубеждениях, психологических и эстетических парадоксах взаимодействия режиссера со взрослыми, опытными, знаменитыми и уверенными в себе артистами. Было подчеркнуто плодотворное состояние взаимного интереса и внимания, готовности к пониманию и необходимости терпения (последнее – прежде всего, со стороны режиссера). Иное дело – работа не просто с «чужими» артистами в своей стране, но налаживание творче-

ских контактов с представителями другой национальной художественной культуры. Ниже мы продолжим обсуждение весьма показательной и непростой специфики работы с коллективом российского (петербургского) театра и в сравнении с ней – специфики работы с зарубежными артистами.

В некоторых спектаклях и в некоторых театрах буквально до последнего момента были актеры, которые продолжали оставаться не позиции выжидания и противостояния, хотя и выполняли режиссерские задания. В частности, в спектакле «Семейный портрет» («Последние» на Литейном) это был игравший Якова Коломийцева С. Заморев. Актер с серьезной творческой биографией, интеллигент, владеющий французским языком (как сейчас мало кто из актеров), он был внутренне в стороне от репетиций. И после одной из репетиций вдруг признался: «Я понял, что я таким себя не знаю. Вы “посадили” меня на тихий голос, подчеркнули интеллигентность персонажа, это стало новыми красками». И в спектакле этот человек смотрелся, действительно, как чужой всей остальной семейке, изысканный и нежный.

Но в театре на Литейном был дважды сложный опыт: в «Поминальной молитве» и театр был тот, где я не работаю постоянно, и на роль главного героя пригласили актера, который никогда не играл в этом театре, хотя известный, успешный в другом театре, в кино, на телевидении, «чужая» звезда – В. Кухарешин. Это было главной причиной оппозиционных настроений в театре: что же в нашем театре нет своих Тевье? Всем ведущим артистам казалось, что они могут сыграть! Как было у наших знаменитых сатириков: «Вырастим ведьму в своих рядах...» А тут – бенефисная роль уходит в чужие руки! Видимо, планировал свою работу в этой роли А. Рязанцев (в «Семейном портрете» – Иван Коломийцев, громогласный, жесткий, несколько прямолинейный). Играет в кино, сам ставит спектакли, чем не Тевье? Тем более с режиссером он незадолго перед тем успешно поработал над другим спектаклем...

Нужен был другой артист. Его искали, нашли и пригласили. Валерий Кухарешин.

Здесь и была дополнительная сложность: не просто новый актер, не ввод, а роль-преодоление (опять – преодоление),

неожиданная для труппы, да и в чем-то для самого актера. Но в принципе здесь заметных проблем не было, хотя мы не были до этого знакомы. Но мы слушали друг о друге, я видел работы Кухарешина в кино и на телевидении («Прохиндиада», «Агент национальной безопасности», «Улицы разбитых фонарей»), в театре – манкий, свободный, стильный, способный на патетичность, но имеющий элементы здорового хулиганства в своей сценической манере. Артист с опытом главных ролей и успеха. Он музыкален, поэт, участвовал в необычном эксперименте Мариинского театра, где в знаменитом мюзикле играл – и пел – профессора Хиггинса. Он, в свою очередь, как потом оказалось, прочитал в Интернете все, что можно найти обо мне и моих спектаклях. Ему захотелось это сыграть: роль, спектакль, партнеры (в первую очередь, Т. Ткач, с которой мы уже делали «Семейный портрет»), – и это было очень важным для меня актерским посылом.

Надо сказать, он интересно репетировал, очень много предлагал, внимательно слушал. Говорил о счастье возвращения к настоящему процессу, потому что в собственном театре, который существует в «потоке» повседневной работы, это стало редкостью (сейчас играет в Молодежном театре на Фонтанке, а поскольку он учился у Л. А. Додина, то и начинал работать у него). Кстати, я как-то спросил у него, почему он не остался вместе с другими выпускниками знаменитого додинского курса – получается, что не было конфликта, но и творческий альянс не состоялся. Иными словами, артист этот с собственной позицией и знающий себе цену.

Вопрос: надо ли было что-то в его этом самом опыте преодолевать? Или, что называется, использовать ядерную энергию в мирных целях, ни в чем друг друга не убеждая, ничего друг другу не демонстрируя, идти в одном направлении на основании доверия друг к другу и интереса к материалу? Самое главное, что он легко шел на сотрудничество. Вот как складывалась первая сцена: опасный для актера и для спектакля в целом нарратив, возникающий до начала действия, до появления других персонажей. Там можно было начать эксплуатировать местечковый акцент, увлечься жестикуляцией, – но от этого мы отказались с самого начала репетиций. В момент выпуска главное, на что

мы оба направляли усилия (то есть, мне направлять усилия актера), – это настойчивый уход от библейской патетичности, к которой располагает и текст, и ситуация.

Хотелось ясности и простоты. И правильно: этот местечковый молочник не может быть библейским персонажем, это претензия, лишенная связи с реальным материалом Шолом Алейхема. «Что тебе нужно, человеке?», – это простой вопрос, хотя и вопрос всей жизни. Поэтому нужна была простота, но простота, лишенная бытовизма. Да, актер не сразу «поймал» это мироощущение и эту интонацию – мы над этим работали. Мы вместе с ним шли к цели, потому что актер слышит, умеет слышать, готов анализировать. Иногда после репетиций он говорил: «Вот, мне кажется, я сегодня что-то понял». А на следующей репетиции предлагал: «попробуем... попробуем...» Репетиция с ним невольно начиналась до начала общей репетиции: назначенное время еще не наступало, но мы оба согласно своим привычкам приходили раньше и начинали работать, а другие актеры подходили и подключались к тому, что мы с ним делали. Это важный момент: артист не ждет, пока режиссер скажет «начали!», он приходит уже с какой-то творческой задачей; встречаясь, мы не начинаем каждый раз заново, а продолжаем.

Возможно, здесь тоже есть момент воздействия, не будем называть его педагогическим или нравственным, но... артист с опытом, имеющий признание, вроде «накормленный» во всех отношениях, – приходит работать, потому что ему интересно. Потому что он живой. Ведь иной актер, с положением, опытом и возрастом за плечами, может отказаться от роли (а потом откровенно жалеть об этом) только потому, что она недостаточно высоко стоит в списке, в программке. Каботинство, что говорить, существует, хотя и меняет формы, но с В. Кухарешиним обошлось без него. Выигрывают те артисты, которые готовы заниматься делом.

Это – закон, распространяющийся через любые границы. Напомню, что наши выдающиеся старшие коллеги имели относительно небольшой, но весьма показательный опыт работы с зарубежными артистами, отмечая и ментальные особенности своих подопечных в других странах, и специфичность их вхождения в репетиционный процесс, и типичность собственно твор-

ческой работы, к которой в итоге удавалось приобщить. Так, Г. А. Товстоногов, наряду с мастеровитостью финских актеров, с которыми в Хельсинки ставил «Три сестры», отмечал удивительную для него ситуацию: «...этим мастерам было невероятно трудно понять, что такое наш Чехов, у этих актеров не было той боли, без которой играть Чехова невысказимо. И надо было расстревать, даже шокировать этих благополучных людей, приезжавших с загородных вилл в собственных автомобилях на наши репетиции» [56, с. 22].

И вот теперь можно сказать о моей недавней работе с китайскими актерами. Не буду сейчас сравнивать работу в Пекине с работой в Сеуле, хотя, казалось бы, такое сравнение напрашивается, поскольку речь идет о соседях – людях близких национальных корней. В Корее была интересная ситуация: губернатор проявил интерес к работе над русской классикой, вспомнил свои университетские годы, и ему даже удалось сыграть роль трактирного слуги в поставленном нами «Ревизоре». Но это экзотика не театральная. Была существенная разница в работе в названных странах, поскольку в Корее был государственный театр, а там – постоянная, сложившаяся труппа; а в Китае были два актера, выдающихся, очень известных, первоклассных – «национальное достояние».

Про актеров, по чьей инициативе в театральном центре «Бэньмо» должен был ставиться спектакль «Служебный роман» по «Сослуживцам» Э. Рязанова-Э. Брагинского, мне сообщили, что оба они – обладатели двух государственных премий «Цвет сливы» и «Золотой лев» (к сожалению, в России сейчас чрезвычайно мало знают о современной китайской культуре, о культурной жизни, в моде – старина, поэтому описывать все нюансы актуальных практик надо было бы отдельно). Нам более понятно, каковы артисты, когда смотрим на список сыгранных ими спектаклей: они – Фэн Сяньчжэнь (будущая Калугина) и Хань Тоншэн (будущий Новосельцев) были партнерами и в рязановско-брагинской «Иронии судьбы», и в пьесах крупнейших европейских авторов, «Мертвые без погребения» Ж.-П. Сартра и «Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта, и в некогда широко известной у нас пьесе Л. Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна». Она – театральная звезда, он – еще

и популярнейший киноактер, в Китае это называется актер или актриса «первого уровня», в нашей версии – это «народные», к тому же всенародно любимые артисты. Когда мы с ними вместе выходили на улицу, транспорт останавливался, и это – в центре многомиллионного Пекина.

Для того чтобы эти два артиста работали в выбранной ими пьесе, менеджментом были подобраны остальные актеры, с которыми у главных и всенародно любимых неплохие, прежде всего творческие, отношения.

В отличие от трупп, в которые я прихожу в России, которые в той или иной степени знаю и в которых сам выбираю актеров для назначения на роли (да, могут быть пожелания руководства, просьбы самих актеров, и все же это факультативно), знаю возрастные особенности, темперамент, возможности актеров, – в отличие от подобных, нормальных, с нашей точки зрения, условий работы, ситуация здесь была диаметрально противоположной. Это была ситуация международного менеджмента, основой которого был заказ со стороны артистов, занимающих первое положение не просто в театре или в городе, причем в столице, а в стране. Это все равно, что в прежние времена, когда были бесспорные и единоличные властители театральных дум и чувств, ставить спектакль на М. Ульянова и Ю. Борисову или как ставил Г. А. Товстоногов на А. Фрейндлих и В. Стрельчика, позже – на ту же А. Фрейндлих и О. Башилову. Сверхизвестные, сверхлюбимые и, по сути, неприкасаемые артисты, «под» которых руководство театрального центра попросило руководство Союза театральных деятелей России найти режиссера. Был райдер, просто не названный таким словом: режиссер не должен быть молодым, должен быть именитым – с премиями, регалиями, наградами, чтобы соответствовать главным артистам по своему статусу, с признанием, с опытом. Так сказать, «мы заказываем блюдо», и его будут «кушать» наши первые артисты. Ситуация достаточно экстравагантная для нашей российской практики: фактически театральный режиссер выполняет заказ и не может влиять на важнейшую художественную составляющую будущего спектакля (художник, музыка – это было «доверено» российской стороне) – выбор актеров. Но именно поэтому мне и стало интересно. В такой

странной парадигме я не работал никогда или почти никогда, если отбросить самые первые режиссерские шаги: театр и артисты были мне знакомыми, но выбор тогда был не за мною.

В то же время было и другое важное и непростое обстоятельство. Два актера – со «шлейфом», творческим, репутационным. Ансамбль к ним подбирали тоже до вхождения в работу режиссера. В результате мне присылали набор фотографий, где видны лица, где более или менее видна фактура, но не виден темперамент и неизвестен опыт (хотя сведения о сыгранных ролях были, но что там за спектакли, кем ставились, как игрались? И потом роли не только и не столько в известном нам мировом, классическом или современном репертуаре, а в национальном, о котором тоже судить не было возможности). Таким образом, трудно было понять, какой опыт за ними стоит.

Еще одна, далеко не техническая проблема – это сроки: 42 дня от момента прилета в Пекин до момента отлета, от начала репетиций до первых двух премьерных показов на публику. Конкретные сроки, не мною выбранные артисты, площадка для репетиций и сценическая площадка для публичного «проката» – разные, на прокатную площадку мы выходили за два дня до премьеры. Артисты, кстати, так привыкли работать, но весь комплекс проблем, стоявших передо мною и вместе со мною – перед ними, был по-своему для меня уникален.

И все же наиболее существенная проблема, которая в России некоторое время назад была решена радикально и редко-редко возникает, но о ней предпочитают тогда не вспоминать, – возраст актеров. У нас уже забыли, когда актеры играли роли персонажей, будучи вдвое старше этих самых персонажей (в Китае актрисе 61 год, актеру – 59, а текст Рязанова-Брагинского заканчивается фразой о том, что вскоре после благополучного финала у любящей пары было уже три мальчика...). Но с этим ничего было не поделать. Актриса – инициатор постановки – ко всему прочему озвучивала Калугину-Фрейндлих в нашем фильме, а Рязанов, у которого в Китае сложился буквально культ, приехав туда, носил Фэн Сяньчжэнь буквально на руках (благо она небольшого роста) и жалел, что не знал ее раньше, иначе занял бы в каком-нибудь из своих фильмов. И музыка А. Петрова, которую мы взяли в свой спектакль, звучит в нынешнем Китае

с дисков, в транспорте, в ресторанах, по телевидению. И потому вопрос с возрастом пришлось решать радикально: убрать финальную фразу о третьем родившемся мальчике, просто забыть о несоответствии возраста актеров и персонажей. То есть, по нашим театральным представлениям, пришлось делать уже не столько «Служебный роман», сколько, скажем, «Дальше – тишина».

Хотя по эмоциональному строю они, конечно, играли все же «Служебный роман», который, повторю, в Китае невероятно любим. И когда шла премьера, и зрительный зал хохотал и аплодировал, все фотографировали (там нет запрета на использование гаджетов во время спектакля, видимо, потому что нет сложившейся традиции театральных посещений в привычном нам качестве). Они хохотали так, как будто это была самая что ни на есть гомерически забавная комедия, у нас ни на давних спектаклях, ни на фильме такого хохота никогда не было. Они безумно хлопали после каждой песни: актеры пели вживую, а главная героиня поет хорошо, правильно, музыкально, это такое достойное «актерское пение». В антракте актеры уже начали говорить, что ждали хороший прием, но не предполагали, что он будет таким шквальным. Они говорили странную для меня вещь: «У нас в Китае так не реагируют». Действительно, там не принято после спектакля вставать и аплодировать стоя. Видимо, материал в сочетании с эмоциональным посылом актеров вызвал такую непосредственную и радостную реакцию.

Получается, что педагогический эффект затронул не только актеров, но и публику. Как говорили актеры и представители менеджмента, этот спектакль многое нарушил в привычном строе театральной жизни Китая. Такого не было ни в немногочисленных государственных театрах, ни в этом театральном центре, где обычно ставятся только наиболее кассовые, заранее предполагающие широкий зрительский резонанс спектакли. Поэтому коммерческая жизнь спектакля была продолжена сверх запланированных рамок, кроме Пекина и Шанхая, поехали в другие города, существенно увеличилось и время показа.

Но вернемся к возрасту артистов, который требовал не просто педагогических, но особых режиссерских и, если угодно, педагогических решений. Когда я шел на первую репетицию,

думал, как сделать, чтобы возраст артистов не очень «читался». Я заранее скорректировал текст, но ведь лица не очень скорректируешь. Это озадачивало, создавало напряжение.

А потом, когда начались репетиции, я обнаружил, что это неважно! Они свободные, органичные. Причем они не тянули за собой чемодан со штампами, которые, как у любых больших артистов, у них тоже есть. Я ведь смотрел спектакли, в которых в это время они играли, а главный герой все время снимается на телевидении: какой канал ни включи, там обязательно Хань Тоншэн. Я видел штампы и «приемчики» Фэн Сяньчжэнь, зрители от нее уже ждут этого. Называют они это «манерой»: «это – ее манера». По-нашему говоря, она иногда хлопчет лицом, подчеркнуто что-то показывает. Она характерная актриса, в молодости играла героинь, потом перешла на другие роли. Кстати, в Китае в 60 лет все артисты обязательно уходят из государственного театра, а дальше те, у кого это получается, играют по контракту в коммерческих проектах.

И, конечно, замечательно, что нашлась кампания, которая взяла «звездных» артистов и, в конечном счете, дав им работу, на них же и заработала. И не случайно, видимо, после завершения нашей работы и актеры, и менеджмент говорили о том, что хотят теперь каждый год ставить в том же составе под моим руководством по спектаклю. У них такое не принято, как свидетельствуют и сами китайские театральные деятели, и российские ученые, и педагоги-гуманитарии, бывающие в стране: в Китае театральное искусство в привычном для нас формате не существует, помимо музейно-традиционных форм, больше нет почти ничего, драматический театр европейского типа только-только начинает складываться и заявлять о себе – сказываются идеологические и культурные пробелы, которые возникли в период «великой китайской революции», событий, происходивших с середины 1960 годов и до начала 2000-х.

Во время репетиций, особенно в начале процесса, была и очень сложная техническая проблема: перевод. Неправда, что «язык искусства не нуждается в переводе», – нуждается, ибо в действительности очень важна вербальная основа нашего творческого взаимодействия. Но, с другой стороны, режиссерская установка на обязательно обретаемое взаимопонимание –

это важный, хотя и ненавязчивый педагогический посыл. Так вступал в работу над «Вишневым садом» с ведущими японскими артистами А. В. Эфрос: «Я стал рассказывать и показывать актерам, как всегда это делаю, не обращая внимания на то, что они не знают языка. Точно так я показывал бы нашему Волкову или Перепелкиной. Остальное – дело переводчика. Всегда уверен, что если говоришь и показываешь то, что надо, общий язык с актерами найти нетрудно» [64, с. 343]. Как ни простоудушно выглядит это суждение, оно верно, хотя нуждается в некотором дополнении. Я убедился в том, что необходим переводчик, который не просто знает русский язык, но понимает контекст – и художественный, и психологический. Так было у меня в Сеуле, где работала супружеская пара, в которой он был режиссером и театральным педагогом, но русский язык знал похуже, а она, инженер по образованию, знала русский язык прилично, чувствовала нюансы и становилась реальным модератором (а в Сеуле я делал и Чехова, и Гоголя). Наш процесс, связанный с переводом, в Китае был сложнее, чем в Корее, и он был сложнее, чем у ученых и лекторов, которые чаще всего заранее пишут свои тексты и дают их переводчикам. Здесь же у нас сначала сменились четыре (!) переводчика, которых «учить» было труднее, чем артистов, ибо детали, нюансы, а также темп работы были для них непреодолимым препятствием. Они должны были работать не с научным нарративом, а с живым, незапрограммированным полилогом. Таким образом, была отдельная проблема – установление контакта с новыми артистами, и отдельная проблема – установление контакта с иноязычными артистами, не имевшими достаточной поддержки от переводчика. И надо отдать должное артистам: они быстро почувствовали, что переводчики доносят до них не то, что говорю я.

Я понимал, что скоро наступит такой момент, когда мы все вместе придем к необходимости выработки собственного языка – творческого, возможно, в меньшей степени зависящего от квалификации переводчика. То есть, работать с новыми для меня, иноязычными-инонациональными актерами приходилось вопреки нашей национальной и моей личной режиссерско-педагогической установке: через показ – через эмоцию – через жестикуляцию – через мимику, пластику, через показ рисунка,

даже реакции. И все это – в очень точном соотношении с текстом. Пришлось выстроить такую систему: переводчик произносит для актеров текст пьесы, а я в это время рассказываю и показываю действенную сторону роли. Они наглядно видят, что им нужно сделать в определенный момент пьесы. Вот к такому собственному «языку» репетиций мы пришли в конце концов, а точнее, дней через десять после начала репетиций, и тут все сразу встало на свои места. Более того, актеры очень быстро восприняли мои русские словечки: я мог прервать или остановить их – «не-не-не! не-не! не-не!», и они понимали мой посыл без помощи переводчика, который знал слово «нет», а все остальное для него было непроходимыми дебрями.

Китайские актеры испытывают глубокий пиетет к русской культуре, в частности, к К. Станиславскому, – но они его не изучали. Это такой теоретический пиетет. Тем не менее, в своей сценической органике, в психологических оценках, в психофизическом состоянии – его достижения и фиксации – лучшие из китайских актеров интуитивно работают по К. Станиславскому. У них абсолютный реализм, правда жизни, правильная психологическая разработка роли. Что такое конфликт, что такое обстоятельства – это все они понимают так же, как и мы. Этому их «учить» не нужно, нужно только, во-первых, обнаружить это их свойство, во-вторых, использовать, то есть наблюдать, ждать, подсказывать. И это – несмотря на принципиальную разницу китайской и русской педагогических театральных школ: если у нас принято обучать актеров через взращивание (индивидуальности, понимания и т. п.), то в восточной традиции, в частности китайской, обучение – это тренировка, направленная на высококачественное исполнение технических заданий. Впрочем, возможно, что какие-то намеки на русские театральные традиции пришли к китайским актерам через наше кино, работу с которым они вели как участники озвучения.

Важно теперь, по завершении работы над спектаклем, определить: что надо было китайским актерам подсказывать, что они улавливали в процессе репетиций лучше всего, а что для них так и осталось недостижимым?

Подсказывать нужно было все. Любую мизансцену, любой жест. Когда они уже осваивали то, что было изначально подска-

зано, когда понимали, в каком направлении идет работа, дальше они могли начинать импровизировать. Самое интересное, что они начинали импровизировать в жестко заданном мною рисунке, и это было хорошо.

К примеру, сцена, которую очень любит публика и в фильме самого Э. Рязанова, – когда секретарша Верочка учит Калугину осваивать походку «от бедра». В нашем пекинском спектакле актриса по фактуре совершенно иная, чем была в фильме маленькая ехидная Л. Ахеджакова; в Пекине это была даже не драматическая актриса, а танцовщица и модель: ее пригласили в спектакль, чтобы она тоже по-своему украсила его. Да простится мне такое сравнение, но великих балерин приглашали в игровые фильмы, например, великую М. Плисецкую – в «Анну Каренину» на роль Бетси Тверской. Наша юная Верочка – едва ли не на голову выше Калугиной, молоденькая, с длинными ногами, для которых демонстрация правильной походки – привычное занятие. Она утрированно шагала параллельно рампе, как цапля, а рядом с нею ковыляла немолодая, в юбке непонятной длины Калугина. Итак, танцовщице, хорошенькой, молоденькой, популярной, исходя из коммерческих соображений, предложили участие в проекте «Служебный роман», создав тем самым для русского режиссера дополнительные педагогические проблемы. Конечно, не могло быть и речи о попытке привить этому очаровательному существу основы русской психологической школы – на это просто не было времени. Вместо того чтобы прививать, выращивать и воспитывать, приходилось использовать то, что человеку присуще от природы и чему он научен прежде (это адаптировалось к задачам роли). Единственное, без чего невозможно было обходиться, – это без мотиваций: приходилось объяснять и обсуждать, почему тот или иной человек так или иначе поступает. Вот и Верочка: это – роль второго плана, но она важна, она не случайна, она запоминается. А ей, учитывая, что у нее вообще не было опыта работы в драматическом спектакле, надо было только показывать, потому что в хореографии она привыкла к языку показа и другого просто не знала. Ей нужно было обозначить внешний рисунок. Я ей только сказал, чтобы она вспомнила, как ходит по подиуму – это ведь не просто бытовая походка высокой молодой красотки, это особый тип движения.

И тогда она эти шаги цапли нашла сама, а я только поддержал и закрепил. Исполнители главных ролей понимали смысл, а дальше мы договаривались о степени их эмоциональных проявлений. Иногда приходилось останавливать: «дальше не надо, это будет перебор».

Необходимо признать и подчеркнуть, хотя это и не удивительно: китайские актеры откровенно работают на публику. А разве наши, российские артисты – не так? Другое дело, что не у всех это получается качественно и успешно. Не приходится ставить вопрос о том, чем и как они заманивают публику – им это не нужно. Публика счастлива самим фактом их существования.

Важная деталь: китайские актеры, как мне показалось за 41 день работы, не склонны к халтуре. Думаю, у них этого не может быть, потому что тогда их не позовут в другой раз. Это, по сути дела, цена вопроса: отдача максимальная и на репетициях, и на спектаклях. Мои репетиции шли по 9 часов, а когда заканчивались, артисты самостоятельно оставались и еще раз все проходили; лимита репетиционного времени не было (для сравнения: в Сеуле я работал с труппой государственного театра, там профсоюз до секунды отслеживал длительность рабочего времени и запрещал его превышать).

Я не видел их вживую в других ролях, только видео, возможно, не самые показательные, но могу попытаться определить, что актеры использовали из своего прежнего опыта, а что все-таки является результатом нашей совместной (а моей – режиссерской и педагогической) работы. Скажем, ушла их определенная, явно специальная яркость, подчеркнутость той самой манеры, прежде всего, у героя и героини. Я все время пытался их немного «приглушить», поскольку, хотя они все и стараются играть в реалистической манере, но декларативность, подчеркнутость у них не отнять. У нас это называется «плюсовать». В пьесе – ситуация бытовая, обыденная, поэтому декламационность по возможности убирали. Помню, актеры больше всего настораживались каждый раз, когда понимали: я меняю манеру, предлагая им другую, а новую зрители, которые привыкли к ним и любят их, не знают. Тут было некое напряжение, поскольку они не знали, как к этому относиться. Но потом, пока меня не

было, они между собой разговаривали и я видел новый результат: вопрос о том, что и зачем они делают, был снят, они без сопротивления пошли по предложенному мною пути. Вероятно, они поговорили с коммерческим директором и перед ним отстаивали мой способ репетиций. Это была важная творческая акция, вряд ли ее можно называть результатом педагогической деятельности, но определенный воспитательный, причем взаимный в этом отношении опыт, несомненно, был. Мы все, и я, и артисты, подтвердили свое право на творческий эксперимент. Значит, нужно, чтобы творческий эксперимент состоялся в экстраординарной ситуации (где по определению проще пользоваться имеющимися наработками, которые, во-первых, уже приносили успех, а, во-вторых, сильно сокращают время работы), когда спектакль делается заново, а не переносится на основе уже ранее сделанного на новую площадку и труппу.

Кстати, если говорить о связи с фильмом и о его влиянии на артистов, то очень важное понимание дала музыка А. Петрова, которая «пришла» в пекинский спектакль из фильма Э. Рязанова. Когда они начали петь песни, они поняли, что делать это так, как они обычно делают, с жестикуляцией, с нажимом, – невозможно. Надо было работать камерно, лаконично, даже скупое. На это работала и сценография. В видеозаписи, сделанной для меня китайскими коллегами, видно, что даже позы они, особенно мужчины, принимают явно не характерные для современной китайской культуры, для китайского воспитания; скорее американизированные либо космополитичные: у них то одна рука в кармане брюк, то легкая небрежная ссутуленность. Глобализация, безусловно, повлияла и на бытовые проявления, поэтому кое-что космополитичное есть не только на сцене, но и в обыденном поведении.

Итак, слагаемыми нашего совместного, как оказалось, успешного результата были: их пиетет (к русской культуре, к любимому русскому фильму, к русскому режиссеру) и мой пиетет (известные, лучшие китайские артисты). И мы не испугались друг друга. Совместившиеся в нашей работе творческие умения, таланты, дисциплина, стремление к поставленной цели (имею в виду китайских актеров) дали возможность достичь того успеха, о котором я упоминал выше.

И, разумеется, был очень важный момент человеческого общения вне репетиций. На режиссерском столике появлялся чай взамен выпитого; стоило заболеть руке, они приносили пластырь, инструкция по применению которого мною не читалась, ибо была только на китайском языке, но мне объясняли, что таким они сами пользуются и не жалеют. А когда в перерыв приносилась еда, то мы садились рядом, и я палочками ел вместе с актерами – они наблюдали, как я веду себя в непривычных условиях. Тут не все можно «сыграть», поэтому воспитательный, педагогический момент (момент взаимодействия и готовности принять и понять друг друга) просвечивает и сквозь повседневность, и сквозь творчество. Родилась взаимность, артисты не просто отработывали свои гонорары, они меня приняли в свою «команду».

Остается догадываться, за счет чего это произошло, но надо иметь в виду и мое открытое, доброжелательное отношение к ним за дисциплинированность и пунктуальность, свойственную китайским актерам в высшей мере, за то, что я на всех репетициях, несмотря на множество сложностей, был позитивен. Элементарно – за вежливость, поскольку, как мне известно, и там есть разные режиссеры, которые могут и кричать, и грубить; они так и говорили – «странный русский режиссер», то есть, не истеричка и не хам.

Ситуация подспудного противостояния, выставленных колючек, нежелания, неготовности работать (мы о ней говорили применительно к российским актерам) могла существовать. Была настороженность. Спрашивали мое мнение, когда я ходил смотреть спектакли, где они были заняты, телевизионные спектакли с участием главного актера, когда он мне специально сообщал, что, мол, сегодня можно посмотреть. Тогда часть репетиции могла быть посвящена разбору этих спектаклей, взгляду на их творчество в целом. Но там я говорил абсолютно так же, как говорил бы здесь с российскими актерами, с профессиональной точки зрения. Я абсолютно не пытался им понравиться в этот момент. Думаю, это тоже в какой-то мере способствовало наведению мостов между нами.

Значит, несмотря на легенды о том, что театр – какое уж там воспитание, какой уж там педагогический эффект! – это терра-

риум единомышленников и место для кипения и выплескивания негативных эмоций. Я понял, что в Китае режиссер никого близко к себе не подпускает, там есть дистанция, а я эту дистанцию всегда ломаю. Молодых актеров, которые близки по возрасту к моим студентам, я и в России, и в других странах называю на «ты», так уж повелось. Я даже китайских актеров попросил, учитывая специфическую ментальность, чтобы они мне сказали, если я что-то буду делать, с их точки зрения, не так: мало ли какие могли быть недоразумения с учетом языкового барьера. Но они, к счастью, не возникли. Другое дело, что и я не позволяю переходить некие границы, но, конечно, дистанцию убираю или, по крайней мере, сокращаю, и это, если угодно, – важный педагогический прием, утверждающий если не равенство, то доверие как основу совместного творчества. Педагогический момент заключается и в том, что демонстрируется доброжелательность, готовность приятия чужой персоны и чужой точки зрения. Кроме того, они поняли, что я оценил их способности и профессионализм; однако не могу сказать, кто из нас раньше оценил друг друга, ведь их было много, а после моего ухода они говорили на родном китайском языке. О чем? Кто знает...

Можно сказать, что педагогический посыл позволяет обнаружить при всех естественных ментальных различиях эстетическую интеграцию русского и китайского театра.

4.4. Речь сценическая, русская, осмысленная, выразительная (режиссерский взгляд на проблему)

Чем больше проходит времени от того момента, когда я сам выходил на сцену в качестве артиста, относительно недавно закончившего институт (это уже больше 40 лет), тем больше я вижу, насколько меняется подготовка сценической речи у артистов, которые приходят работать в театр. Отмечу: есть подготовка в смысле качества (уровня) и подготовка в смысле учебного процесса. В данном случае меня интересует именно качество, которое присуще речи, звучащей со сцены.

Прежде всего, подчеркну: нет такого профессионально состоятельного режиссера, по крайней мере, в российском художественном пространстве, который бы не придавал значения этому

самому качеству речи, звучащей со сцены. Причем это значение не провозглашается, не декларируется, а присутствует в реальной практике, которую можно наблюдать в сценических произведениях.

Для режиссера чрезвычайно важны детали актерского существования, в том числе – его речи: профессионал понимает, что «организм актера, его фактура, высота голоса, тембр, его биологический ритм» поставлены, как это обозначено в рассуждениях М. Захарова о профессии, в один номинативный ряд [21, с. 129]. Подлинно профессиональный режиссер, Л. Додин, как следует из записи репетиций над одним из его чеховских спектаклей, буквально при первой же встрече с актерами напоминает им о нюансах речи, которая еще только должна будет зазвучать со сцены, о том, что «надо научиться ставить ударения, подчеркивать нужные ремарки, многоточия...» [14, с. 17]. Один из самых образованных отечественных режиссеров, знаток давней практики Художественного театра, А. Шапиро, работавший со многими выдающимися актерами, как бы со стороны анализировал работу И. Смоктуновского в роли короля Людовика (пьеса М. Булгакова «Кабала святош»), обращая внимание на интонационный рисунок, на психологические нюансы, реализованные через речь: «Их величество были поглощены принятием пищи и лишь иногда <...> не без удивления обнаруживали присутствие Мольера – “остро пишете”. Людовик дезориентировал беднягу, а потом внезапно жалил и ласкал. Подобно опытному фехтовальщику, он долго подготавливал выпад, тщательно скрывая момент укола» [63, с. 93]. Шепот и крик, пауза и смена ритма – все это режиссерская забота, которая должна быть разделена актерами. Причем всеми: как столичными, применительно к которым размышляли упомянутые выше режиссеры, так и провинциальными.

Прежде всего, я имею в виду провинциальную сцену: и в Петербурге, и в Москве еще есть педагоги, которые умеют слышать, учить, в целом ощущать профессию, есть остатки «прежней роскоши», а вот в провинции все стало, на мой взгляд, едва ли не катастрофически.

Провинция северная (скажем, Вологда), провинция уральская (скажем, Екатеринбург, Челябинск), провинция волжская (ска-

жем, Саратов, Самара), провинция сибирская (скажем, Новосибирск, Омск) – везде проблема одна и та же, распространяющаяся, как ковровая бомбардировка. Одна и та же в том смысле, что нет мастеров, нет педагогов, которые могли бы в должной мере готовить артистов высокого класса. Но качество сценической речи в разных регионах одинаково огорчает и возмущает. Если говорить об уровне, то где-то он более высокий, а где-то – средний. Нельзя сказать, что в каком-то городе замечен особенно низкий уровень, все равно есть какие-то персоналии, которые еще держат достойный уровень. Причем это личности преклонного возраста, артисты старшего поколения. Например, в Омске: во-первых, это блестящие артисты с высоким уровнем подготовки (В. Алексеев, Н. и М. Василиади, М. Окунев, В. Прокоп, или, к сожалению, уже ушедший из жизни Е. Смирнов)! Как они разговаривают в свои немалые годы, в 70–75–80 лет! Какая это великолепная русская речь! В следующем поколении, конечно, тоже есть артисты, которые хорошо говорят. Они учились давно и были подготовлены в местных вузах или студиях.

Вот, допустим, артист, который в Омске сыграл в моем спектакле Сирано де Бержерака – Руслан Шапорин. Он человек относительно молодой, насколько знаю, ему еще нет 40. Его подготовка вполне профессиональна: хорошее правильное дыхание, голос на опоре, отличная дикция. Все это слышно. Это культура сценической речи, которая еще сохраняется, но, к сожалению, у единиц. Следующее поколение, которое приходит в театр, имеет и голоса пожиже, и дыхание не то, и – самое главное – слышим орфоэпические проблемы; у таких артистов целый «букет» недостатков в звукоизвлечении.

Некоторые из таких артистов даже вырастают в хороших, но речевой аппарат у них остается на уровне наших «домашних радостей». Постепенно к такой речи привыкаешь. Они даже что-то играют, но...

В поколении 40-летних артистов, хорошо говорящих, причем еще способных говорить стихами, совсем немного. То, что удастся тому же Шапорину, – результат высококачественного обучения, которое человек прошел и хорошо актуализировал... или все же (плюс к первому) индивидуального таланта, природных данных и возможностей. Талант, активное желание совершен-

ствоваться, реализация того, что в прежних поколениях было естественным и обязательным, а в этом поколении – почти эксклюзив. Когда этот актер пришел в театр, нынешние «старики» были лет на двадцать моложе, и начинающий актер сумел с ними поработать, находясь в непосредственном контакте. Все «уроки», вся «школа» для такого актера была именно в театре.

На самом деле вопрос сценической речи – это вопрос не только обучения (конечно, очень важный вопрос), но вопрос еще личностной установки артиста, понимания проблемы, желания совершенствоваться. И если в относительно молодом поколении таких артистов мало, то это вина не театрального обучения, но совсем иной, внехудожественной ситуации – поколенческого сдвига: либо равнодушия, либо недостаточного трудолюбия. Это имеет значение как часть общей большой проблемы.

Москва и Петербург сохраняют за собой «право первой ночи», отбирают абитуриентов, которые туда едут со всей страны. Там вообще не берут талантливых людей с речевыми проблемами: для таких абитуриентов вопрос поступления даже не обсуждается. Иное дело, что считать «проблемной» речью. Говор? Скороговорку? Природные дефекты? Добавим сюда еще голосовые проблемы. Правда, голос может быть специфическим, – и с таким не берут. Не так давно обсуждали голос Елизаветы Боярской – хрупкой девочки с нестандартным «басом». Мне кажется, в отличие от других, кто обсуждал ее голос, что он вполне нормальный: низкий, грудной, даже красивый женский голос. Я не согласен с тем, что этот голос контрастирует с ее внешними данными. По-моему, это вполне определенный типаж «героини». Кто-то голос называл грубым, удивляясь тому, что с такими данными взяли в старейший петербургский вуз. Можно обсуждать, взяли бы девочку с такими данными в театральный вуз, да не в провинции, а в том же Петербурге, не будь она «театральным ребенком»?

Но, впрочем, это частный случай, который уже «состоялся». На самом же деле в театре не хватает голосов. Техника актера – это проблема сцены, как ни прозвучит парадоксально: техника артиста – это не только вопрос технической подготовки, но вопрос художественности. В больших залах, где более 500 мест (как, например, в Ярославском театре им. Волкова) молодые ак-

теры либо срывают голоса, либо приучаются форсировать звук и перестают при этом быть органичными. Они приучаются «подавать текст» в зрительный зал. Впрочем, этим умением артисты старшего поколения владеют, они знают, что такое «посыл».

Важный момент: в процессе выпуска спектакля нет времени на *обучение* актеров. Хотя можно возразить: репетиционное время должно быть потрачено на другое, но молодые артисты в сегодняшнем театре – люди, по сути, недообразованные. Они многое недополучают, что-то не успевают усвоить. Хотя это кажется странным, поскольку и раньше учили 4 года, и сейчас – те же 4 года. В данном случае мы считаем необходимым обсуждать собственно сценическую речь – речь, звучащую со сцены, а не процесс обучения актеров...

Когда режиссер приходит в театр и обсуждает вопросы предстоящей постановки, особенно, если идет речь о классической пьесе, при распределении ролей невозможно не замечать речевых проблем. Есть у актера или актрисы хорошие внешние данные, но при этом – большие проблемы с речью. Да, приходится идти на компромиссы. В уже упоминавшемся Омске я делал «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Замечательный, совсем юный на тот момент актер с прекрасной психофизикой Сергей Сизых; для него это была первая крупная роль. Глумов был молоденький, тоненький, можно сказать, хорошенький, едва ли не хрупкий, на вид – неиспорченный «цыпленок», по сути – страшный кукушонок. И – с неустрашимым дефектом речи, там и с артикуляцией было не все ладно, и с дикцией, через которую приходилось «продираться» (впрочем, небезуспешно) в быстрых и легких монологах и диалогах. И ты закрываешь глаза, идешь на этот компромисс, но, в конце концов, в результате все равно проигрываешь, потому что работа не становится в полной мере цельной, оставаясь той самой «домашней радостью». Как только спектакль попадает на фестиваль, играет на гастролях, становится объектом критического анализа, звучат упреки: хорошо, интересно, но юноша плохо говорит, вероятно, не обучен... Либо так: «мальчик» хороший, проблемы с речью почти не заметны по ходу спектакля, но в финальном монологе – все оказывается на виду.

Вот здесь все же придется сказать о педагогах, которые сегодня работают в вузах, в театральных студиях. В основном это артисты местных театров. Эти педагоги часто сами с невнятной школой, читай – без школы в полном смысле слова. Где эти артисты-педагоги учились, чему учились – никто не знает. Впрочем, что написано в дипломах, известно, но эти записи не гарантируют качества подготовки тех, кто должен хотя бы ретранслировать, а уж тем более интегрировать своих подопечных в профессию. Вопрос преемственности профессионального развития решается через местные театральные студии, филиалы вузов и т. п. Никого не хочу обижать, но уровень этой ретрансляции не обеспечивает нужного качества актерской подготовки. Артисты по-разному попадают в театры и разными путями приходят в преподавание.

Мне пришлось разговаривать по поводу программ обучения с актрисой, которая сегодня как раз преподает сценическую речь. Разговор поневоле сбивается на «школу», без которой ни в коем случае профессию приобрести невозможно. Вот я и спрашиваю актрису-педагога, по каким программам она работает со студентами? Сама ли их разрабатывает? Ответ: «Не-ет, что вы, мы перерабатываем московские и питерские программы. Причем это такой микс, отовсюду понемножку». И эти программы, в основном, существуют для проверяющих. А работают они по... собственным воспоминаниям. Но в таком случае есть еще одна весьма существенная деталь: московские и питерские программы по учебному предмету «Сценическая речь» чрезвычайно сильно отличаются друг от друга спецификой работы по орфоэпии, принципами формирования репертуара. Не менее существенно отличаются и программы разных московских вузов. В результате микс не просто рождает приблизительность, эклектику, но лишает такую работу методологии.

Есть и организационно-творческая проблема: кафедры сценической речи в провинциальных вузах и студиях – это странные «компании», малочисленные по составу сотрудников. Хорошо еще, если там оказываются реже актеры, чаще актрисы, работающие в театре. Они хотя бы практики. Но есть люди, которые не работают нигде, кроме этого самого учебного заведения. Съездили на какие-то курсы, где-то с кем-то повстречались,

посидели на уроках у кого-то, чего-то поднабрались случайно, не проверили на себе. Вот это, на мой взгляд, уже близко к катастрофе.

Конечно, в провинции есть артисты, которые говорят хорошо. Допустим, Павел Маркелов в СамАрте. Но у него школа, имеющая серьезные традиции в области сценической речи, – Малый театр, Щепкинское училище. У него были проблемные звуки, когда он поступал учиться, были сонорные звуки, с которыми он работал, была гнусавость. Но это было все исправлено! Там есть голос, там есть опора, его – слышно! Он понятен, он вняттен. И я видел, как он сам до сих пор работает, хотя стал уже ведущим артистом труппы, сыграл серьезнейшие главные роли. И, конечно, когда он разговаривает на сцене, демонстрирует совершенно иной актерский уровень по сравнению с большинством его коллег-партнеров.

Есть и еще одна существенная деталь, важная для актера, который *виден* на сцене, а не *звучит*, скажем, по радио: это артикуляция. Признак живой человеческой речи. Если говорить о Р. Шапорине (Омск), П. Маркелове (Самара), то они при всех возможных частных претензиях к ним производят впечатление на публику наличием артикуляции.

Небольшое отступление об особом вопросе – о телевидении, его влиянии на речь, звучащую со сцены. Полагаю, что телевидение является своего рода толчком для появления вялого, необязательного русского произношения, неоправданной торопливости, безынтонационности, в конечном счете – невыразительности публично звучащей речи.

Понятно, что изменились темпы жизни. Невольно в обыденной, а подчас и профессиональной речи возникает спровоцированная режиссером скороговорка, где вялая речь и отсутствие опоры на согласные звуки лишают произносимое существенного смысла.

Возвращаясь к упомянутому «эффекту телевизионной невыразительности», могу подчеркнуть: телевидение, которое многих, слабых и доверчивых, портит, сбивает с профессионального тона, не то чтобы культивирует отсутствие артикуляции, но как минимум прощает отсутствие выразительной (да просто – четкой, внятной) артикуляции. Напротив, такая речь считается со-

временной по манере, а значит приемлемой и даже культивируемой.

А у этих артистов (Р. Шапорин, П. Маркелов) и других, в основном представителей старшего поколения, – хорошая речь является обязанностью и необходимостью. Есть лицо артиста. Если артист обладает элементарно выразительной артикуляцией, он обязательно выигрывает по сравнению с другими. Поэтому так важны и заметны относительно молодые актеры, о которых упомянуто выше, способные привлекать внимание публики; старшее поколение – скажем, Вера Карпова, которая недавно сыграла няньку в моем спектакле «Правда хорошо, а счастье – лучше» (актрисе за 80, но речь – отточенная, уместно подчеркнутая – ее особое достоинство). Совсем-совсем старшее поколение Волковской сцены, Владимир Солопов (Светлая память!) с его изысканно-образцовыми модуляциями и даже не подчеркнутой, а просто имевшейся артикуляцией; это Наталия Терентьева, у которой и грузинская крестьянка, и московская дворянка, и французская «старуха» говорят слышно, но не форсированно, внятно – и каждая, что важно, в своем темпе.

Как заметила недавно Н. И. Терентьева, «хорошая актерская речь – это уважение к зрителю». Приветствуя труппу Малого театра на фестивале в Ярославле, Н. И. Терентьева поздравляла публику с тем, что она услышит настоящую русскую речь. Я напрягся в ожидании легендарного звучания: пусть в записях и видеосъемках, но мы помним, как М. И. Царев не просто разговаривал, но декламировал. Там были замечательные живые «старухи». И вот сегодня идет «Горе от ума», публика – в недоумении: у Чацкого ничего не понятно; естественно, хорошо разговаривает Ю. М. Соломин, но стоит ему отвернуться от зрительного зала, тоже ничего не понятно. Молодые артисты... лучше их речь не комментировать. И если это русская сценическая речь, то театр, вероятно, закончил свое существование. Даже нет возможности поставить «диагноз», определить, что же произошло в старейшем русском театре: голосов нет, не работает дыхание? Видимо, срывает всеобщая торопливость, ведь сегодня начинают учить в институте «быстрее-быстрее»...

Речи в вузах учат три года, а на четвертом курсе уже выпускают дипломные спектакли. Должны быть выработаны речевые

рефлексы, с которыми человек дальше пойдет в жизнь. А эти профессионально значимые рефлексы не формируются. Голосом и орфоэпией студенты занимаются только в «школе», но придя в театр, практически никто к этому не возвращается. Отсюда – ощущение профессиональной несостоятельности и надвигающейся катастрофы.

Итак, уважения к зрителю, о котором сказала Н. И. Терентьева, я сегодня в большинстве театров не наблюдаю. Об этом даже никто не говорит, хотя это – часть профессии. И сценическая речь – речь, звучащая со сцены – перестает быть частью актерской профессии. Простите за резкость, но не случайно сегодня в актерство лезут бывшие КВНщики, ребята из «Камеди клуб»: они все сегодня снимаются, даже не в рекламных клипах, а в фильмах. При этом они не идут на драматическую сцену, как это было когда-то с первыми и немногими КВНщиками и любителями из студенческих театров, вроде «Нашего дома» в МГУ. Получается, что узнаваемая, иногда обаятельная, часто гротескная «мордочка» заменяет собою внятную речь, содержательное высказывание (страшно сказать, мысль). Мордочка... Забавно. Или, как говорит молодежь, «прикольню».

Но обратимся непосредственно к центральной, на мой взгляд, или, по крайней мере, одной из важнейших проблем современной театральной жизни.

Артист получает *роль в классической пьесе*. Не будем сегодня вспоминать о том, что Л. Н. Толстой написал «Власть тьмы» таким языком, звучание которого современному актеру воспроизвести не под силу. Да и тексты А. Н. Островского – не все, но многие. Например, пьеса «Правда хорошо, а счастье – лучше», поставленная мною недавно в Театре комедии в Петербурге. Пьеса написана тяжелейшим не просто для произнесения, но для понимания языком. Огромное количество диалектных оборотов, оборванные фразы, переименование привычных слов необразованными людьми. А. Н. Островским уже заложена речевая характерность, как, впрочем, и многими другими ответственными классиками. Действительно, у того же А. Н. Островского, М. Горького, даже у А. П. Чехова («даже» –

поскольку у него речь персонажей строится фрагментарно, импрессионистично, не бытово) – большие массивы текста.

Вопрос: способен ли современный артист, молодой или среднего поколения, тот, кто суетливо ведет свою профессиональную жизнь, снимается в рекламе и/или озвучивает ее, если повезет (как он думает), снимается в сериалах, ситкомах, «звучит» на презентациях, в транспорте, в торговых центрах, – способен ли такой артист в необходимые сроки, а они теперь чаще всего сжатые, *выучить* массив текста и *присвоить*, актуализировать те специфические речения, о которых было сказано только что? Это ведь не только Толстой, или Островский, или Горький, или Чехов, – но это, например, такие авторы, как Н. Коляда, как Е. Гришковец, даже тексты, написанные в технике *verbatim*. Они тоже основаны на больших массивах текста. Правда, *verbatim* позволяет и культивирует «отсебятину», редуцирование, упрощение; а другие роли надо именно выучить. Укладывается ли текст в психофизику артиста? Конечно, артист должен быть профессиональным человеком, он вынужден и обязан выучить текст. Другое дело, что взрослые артисты очень сложно учат текст; молодые учат текст легко... Но! Взрослые артисты, освоив текст, могут блестяще владеть монологической речью, они умеют технически «распределиться». Например, В. Карпова, сошлось на уже упомянутый недавний опыт нашей работы над Островским. Для нее как раз и была главная проблема: боязнь того, что не сможет выучить текст. Или В. Солопов, или Н. Терентьева. Там тоже были опасения невыученного текста. Тем не менее, текст был выучен, всегда!

Другая коллизия: актриса, играющая много, в том числе главные роли. Возраст – 50 с небольшим. А. Н. Островский. Текст «не выучивается», путается, обывляется, подстраивается под привычное. Полагаю, это – актерская распушенность: актриса позволяет себе быть якобы современной, то есть, не выучив текст классической пьесы, нести отсебятину. Актриса выходит на сцену и кажется самой себе органичной и естественной, позволяя себе «по чуть-чуть» переиначивать исходный материал. Она якобы разговаривает «своим» языком, что в принципе сегодня в театре допускается довольно часто. Я этого не допускаю. Если я работаю над классической пьесой, предупреждаю: «Гос-

пода актеры, текст надо знать». Для меня это знак культуры, если угодно, культурный код.

Но я знаю и то, что сегодня многие режиссеры классические тексты переиначивают, называя это этюдами. Предлагают этюдную форму классических текстов, визуализируют, убирая большие текстовые объемы. Театр – это зрелище, спектакль делается для глаз – так объясняется «работа» с текстом. Играются «этюды на тему», текст в этом случае необязателен, избыточен, излишен.

Невозможно однозначно оценить или кратко рассмотреть бытование сложного и всегда меняющего свои конкретные пропорции театрального треугольника, в который входят текст, режиссер и актер. В разных театральных традициях, в разных личностных парадигмах на первый план, который, собственно, и предстает перед публикой, выходят то текст, то актер. Как ни странно это прозвучит в устах режиссера, могу отметить, что наиболее проблемная, а подчас и негативная в плане получения результата художественная ситуация, когда на первый план, отесняя текст и актера, выходит режиссер.

Можно задать вопрос: в провинции, где подготовка актеров слабее и меньше проявляется произвол в работе с текстом, – этот самый текст остается нетронутым? К сожалению, нет: новомодные течения и туда дошли. Это видно везде, где играется современная драматургия.

Это вопрос уже не автора-драматурга, а режиссера. В частности, молодого или относительно молодого режиссера. Можно послушать, как актеры разговаривают в спектаклях, например, Т. Кулябина (Новосибирск, Москва): вяло, спокойно, обязательно с микрофонами. С каких это пор, спросим мы себя, на сцене драматического театра, в помещении, которое вмещает 500–600, максимум 800, зрителей, артисты, имеющие профессиональную подготовку, ходят по сцене и не то, чтобы поют (это было бы понятно, хотя тоже неверно), а просто *разговаривают с микрофонами*? Это некая «правда», как они говорят, такая «естественность». Во времена молодости А. В. Эфроса было такое ругательство: «шептательный реализм». Но даже тогда звучала живая речь, не дополненная техническими возможностями.

Другая коллизия. Режиссер берет классический текст и использует его в качестве определенной «подстилки» или «подставки»: как диван, как кресло, как замену коврику у двери. Мы говорим об эксплуатации исходного литературного текста – о многократном повторении фрагментов одного и того же текста. Такие вот режиссерские изыски, требующие – по идее – особой работы от актеров, владеющих сценической речью. «Три сестры», и не только этот спектакль в постановке Ю. Бутусова, идет больше 4 часов за счет тех самых многократных повторений фрагментов чеховского текста [84]. Какая задача в этом случае ставится перед актерами и как они решают эту задачу? Видимо, решается задача достижения художественной целостности, и не решается задача, при которой сценическая речь артиста была бы главным объектом внимания режиссера и, соответственно, публики. Актеры при этом должны один и тот же текст произнести несколько раз. Как это происходит? И что получает в результате зритель? Задача, стоящая перед артистами, – техническая или художественная? Полилог сестер Прозоровых произносится в названном спектакле несколько раз; что происходит – меняются интонации, темпоритм? Нет, в том-то и дело, что ничего не меняется, это своего рода цирковой прием, потому что, когда текст повторяется два-три раза, он по определению окрашивается иронически и становится смешным. То есть, от актера требуется не владение речью, а бескрасочное, формальное произнесение, других – художественных – задач не ставится. Можно считать это новой театральной культурой, а можно – пошлостью. И снова вопрос профессии: развивает ли это актерский потенциал или ограничивает актерские возможности? И так ведь не только у одного или двух режиссеров. Это даже развращает артиста, если спектакль имеет успех. Но, с другой стороны, нет ответа на вопрос: почему, если возникают напряженные в эмоциональном отношении эпизоды, все переводится в истерику, в крик? Зачем на сцене биться в конвульсиях и срывать голоса? Мало того, зрителей сажают совсем близко к артистам, буквально в метре от нас по полу катаются артисты, «выплывавая» слова. Какой смысл текста? Какая сценическая речь? Там буквально «ошметками» вылетают голосовые связки!

Эта ситуация влечет за собой вопрос о сочетании пластических и речевых элементов. Рассказывали характерную историю, очень давнюю уже. Г. А. Товстоногов ставил «Третью стражу» – спектакль по пьесе Г. Капралова о Баумане и его окружении. Стржельчик, Копелян, Рецепттер, Призван-Соколова и молодая актриса, выпускница ГИТИСа – Лаврентьева. Она репетировала роль знаменитой актрисы Художественного театра Андреевой. Она уже играла в театре, но это – первая ее большая роль. Хороша собой, статная, когда ходит по сцене в длинной юбке, очевидно соответствующей эпохе. Эпизод: она должна нервно прохаживаться по авансцене и выговаривать что-то Бауману-Стржельчику. «Ира, – говорит Товстоногов, – Вы должны от этого кресла до этого стола решительно пройти и за это время произнести такой-то кусок фразы». Ответ актрисы: «Георгий Александрович, я не могу ходить и говорить одновременно». Я с такими «неумениями» встречаюсь очень часто. Работаю с опытными артистами (народными артистами), очень хорошими артистами. И для них существует почти неразрешимая проблема: быстро говорить и медленно двигаться. Они – раскоординированы!

А если не «быстро говорить и медленно двигаться», а говорить и фехтовать, сочетать другие пластические задачи с речевыми? Этому в принципе учат... должны учить в институте. Однако на уроках сцен движения не учат фехтовать, причем довольно часто, как это ни покажется странным. В некоторых вузах сегодня фехтование вообще отменили. За ненужностью, потому что в театре это не востребовано. А речью занимаются, что называется, ни вашим, ни нашим, ни то не умеют сочетать с этим, ни это делать хотя бы по отдельности. Вот и вопрос: как же они «попадут в конце посылки»? И ведь попадают... В конце концов, они попадают в театр, становятся артистами. Если театр занимается тем, чем сегодня занимается чаще всего, то есть, поденщиной, они худо-бедно делают хотя бы что-то.

И где все амбиции, где все благие намерения, которые когда-то, может быть, и были у молодых, начинающих артистов? Они все постепенно гаснут, гаснут, гаснут, и артисты превращаются в «ничто».

Но, возвратимся к сочетанию пластической и речевой активности. Скажем, Константин Райкин. Актер с чудовищно сложным от природы речевым аппаратом. Артист, который постоянно, даже каким-то эпатажирующим образом демонстрирует готовность и умение сочетать эти два вида активности. И делает это замечательно. Он это *может*: блестяще читает стихи, великолепно двигается. Но была эволюция. Ноги выделявали фортели, раздавалось закадровое пение – так все начиналось в «Труффальдино из Бергамо». Но когда он играет сегодня свои театральные роли, включая и Гамлета, и Лира, и скупцов, весь гротескный ряд, – видно, что все соединилось.

Сегодня он играет возрастные роли, где человек может говорить с дефектами и странностями. Главное, с точки зрения, которая нам важна, – это человек, которого природа наделила вовсе не идеальным речевым аппаратом (таких можно назвать немало) и вовсе не идеальными пластическими характеристиками (небольшой рост, пропорции тела). Данные, с которыми приходилось начинать как с «исходным капиталом»: мужчина, субтильного телосложения, невысокого роста. И роли, достижения, работа. Подготовка – да, есть, но это другое. Однако здесь еще важнейшая «деталь» – индивидуальность. Вот сочетание: природные данные (позитивные и негативные, требующие не столько развития, сколько преодоления) и работа. Начиная с первых ролей-эпизодов, когда он только пришел в «Современник», и заканчивая нынешними, зрелыми, – он постоянно трудится. И совершенствует свои профессиональные умения.

Вот здесь пора сказать об актерах с априори невыигрышными природными возможностями и блестящими результатами, в том числе в сфере звучащего слова, сценической речи. О Юрском. О Демидовой [82]. Это личности! Особые театральные фигуры! Впрочем, не просто фигуры: эти люди обладают высоким интеллектом, в связи с чем творческое целеполагание они осуществляют не от спектакля к спектаклю (здесь режиссер с ними поработал – результат достигнут, а здесь нет, и результат «пустой»), а имеют, что называется, по жизни. Они, как это ни банально звучит, работают над собой постоянно, они испытывают интерес к работе. Важный момент: они воспитывались в то время жизни нашего театра, когда сценическая речь имела очень

важное значение для подготовки артиста. А сегодня, когда режиссер берет пьесу, в том числе классическую, особо – западную, – ах, сколько возникает проблем, которые не решаются. В-первых, перевод, во-вторых, даже не перевод – подстрочник! Так появляется в Александринском театре «Гамлет», обытовленный, в полном смысле прозаизированный, к тому же сильно сокращенный. В результате перед артистами, начиная с молодых, вроде Лысенкова-Гамлета, и заканчивая взрослыми, вроде М. Игнатовой-Гертруды, стоит задача: не шекспировский текст произнести, а произнести текст современного молодого автора, который пересказал Шекспира своими словами [82]. При этом в театре, руководимом В. Фокиным, проблем, о которых мы говорим, значительно меньше, чем в других театрах. Как художник и как художественный руководитель театра, он за этим следит, он ценит слово и качество его звучания. Это человек, тоже воспитанный в культурных правилах и координатах. Но есть и те, кто пренебрегает этими культурными координатами. Для упоминавшегося Ю. Бутусова важно другое, причем я упоминаю этого режиссера как лучший в своем роде образец современного театра. Но, как ни парадоксально, есть режиссер, который многими своими, в том числе повторяющимися, решениями не вызывает интереса. Это К. Богомолов. Когда он стал в качестве артиста появляться в своих спектаклях, обнаружилось, что у него очень много речевых дефектов. Но это – неважно. Говорит он внятно и вполне осмысленно. Этого у него отнять нельзя, когда он выходит в роли, к примеру, Дмитрия Карамазова. Очень интересный эффект: в отличие от Ю. Бутусова, который обставляет карнавализованными элементами многочисленные повторы, здесь стилистика псевдобрехтовская. Но даже если она псевдобрехтовская, все равно предполагается внимание к процессу говорения. Иначе будет нарушена стилистика. И вот что интересно: у К. Богомолова все артисты могут говорить монотонно, как говорит молодежь, «перпендикулярно смыслу», но всё, что они говорят, слышно и понятно. Правда, он работает с хорошими и хорошо обученными артистами. Когда он сажает фронтально и делает длинную парную сцену в «Гаргантюа и Пантагрюэле» с артистами В. Вержбицким и С. Чонишвили, которые много занимаются озвучением, рассказыванием исто-

рий, – получается, что современный режиссер, который может ставить спектакль «поперек» автора, мимо авторского смысла, дает возможность актерам и заставляет их говорить так, что смысл, пусть искаженный, но читается, и со словом, с артистами, несущими слово, результат достигается [86].

Мне кажется, в обоих типах театра (*театр, который сегодня называют традиционным театром*, который бережно относится к классике, который с пиететом дышит на каждую букву, внимателен к авторскому тексту, – и тот театр, который называют сегодня современным, где звучит «другая» речь, где существует «другая» (ненормативная) лексика) мы все заняты поисками правды. Иное дело – как и в чем это выражается. Одни идут через форму к смыслу, другие «вскрывают» содержание.

Артист на сцене должен быть правдивым, как ни банально это звучит. Этому нас учили, и это – установка на всю жизнь.

Нужно ли заниматься поиском одной правды? Да, нужно. Нужно ли, чтобы актеры были органичными (в процессе говорения, в контексте сценической речи)? Да, нужно. Нужно ли искать характерность в речи? Да, конечно. Нужно ли артистам уметь говорить «наособинку», владеть говорами? Да, обязательно. А этого сегодня вообще не умеют. Сейчас уже трудно припомнить кого-то из известных артистов, которые бы владели говорами. А ведь в обучении сценической речи это был когда-то целый раздел. С одной стороны, всегда избавлялись от природных, приобретенных по ходу жизни говоров, очищали актерскую – сценическую – речь. Но, с другой стороны, если персонаж имеет специфическую речь, эта краска должна была присутствовать на сцене.

Наверное, следует упомянуть о владении говором, в том числе замоскворецкими словечками и оборотами, как, например, в Малом театре, в его «старой» версии. Наверное, надо вспомнить работу И. Ильинского, который владел словом еще и как выдающийся чтец: его знаменитый Аким во «Власти тьмы» со всеми невероятными, сорными «тае»... Но И. Ильинский работал со словом за пределами театральной площадки, это был концертный, а затем и телевизионный опыт, существенно расширявший его актерские горизонты. У него был большой чтецкий репертуар, он осваивал разные детали и нюансы. И когда дело дошло

до «Власти тьмы», то, возможно, И. Ильинский был единственным человеком, который сумел справиться с невероятным, искорверканным толстовским речевым массивом. И все странные, лишённые семантической привязки звуки, междометия, сочетания были наполнены таким смягченным обаянием. Это был не просто говор, а уже особый способ существования через речь, вернее, через невозможность облечь в речевые формы эмоции и настроения. Это, как считали критики, видевшие спектакль и писавшие о нём, была великая актерская работа с удивительным речевым решением.

Многие старые актеры Малого театра, тем не менее, умели работать с говорами, с просторечием: есть же звучащая речь В. Рыжовой, Е. Турчаниновой. Умел достигать вершин стилизации Б. Бабочкин – но это опять не столько театральная работа, сколько телевизионная, «Плотницкие рассказы» В. Белова. Наверное, стоит вспомнить и Е. Лебедева, родившегося на Каме, обучившегося в Москве, работавшего в Тбилиси (известно, что сохранение русской речи в неприкосновенности было особенностью актерской работы в так называемых национальных республиках). У него был снят его врожденный диалект (говор) [97]. Речью он владел столь же виртуозно, как и пластикой. У него был прекрасный музыкальный слух. Для него речь была огромной и важной частью жизни, и поэтому с ним можно было проделать опыт, чрезвычайно жестокий и давший блестящий комедийный результат. Это было тогда, когда в «Мудреце» была вынута вставная челюсть, и его Крутицкий в полном смысле шамкал. С мягкими губами, не закрепленными ни на каких твердых основаниях, он говорил положенный текст. Невероятный риск и смелость – актер был лишен пристойных способов выражения! Но Е. Лебедев мог делать что угодно: скороговорку, выдавать псевдопатетические интонации. Его артикуляция, подрагивающие и пляшущие губы, невероятно надувающиеся щеки не мешали внятному произнесению текста: от Артуро Уи до пьяненького торгаша в «Энергичных людях» или менторствующего профессора Серебрякова. У него была фантастическая природная координация. Отдельные элементы его психофизики могли функционировать таким образом, что создавался невероятный эффект.

Было время, когда в Щукинском училище говорам и другим деталям уделялось большое внимание. На сцене было время волжских, окающих говором (у Островского, у Горького). Был даже не говор, а некий говорок у С. Юрского в фильме «Любовь и голуби», этакое представление актера о странностях речи деревенского «чудика», вряд ли там была конкретная региональная или социальная привязка, но – необычность речи, особенно для такого артиста-интеллектуала (а впрочем, он стилизовал речь персонажей и в эстрадном чтении рассказов Зощенко [95]). Если говорить о кино, то весьма занятный актерский опыт был у Н. Михалкова в «Вокзале для двоих»: золотой зуб, болтовня, скороговорка, приклатненность на грани похабщины. Он пошел от персонажа с его специфическими, мерзопакостными чертами. Артист смог сделать эту речевую зарисовку, причем артист, имеющий прекрасную артикуляцию, фонетически характерную московскую речь. При его специфическом, «белом» голосе и несомненном ярком актерском обаянии он создал убедительный речевой портрет подзаборного персонажа.

И еще один интересный, хотя весьма спорный опыт: «Рассказы Шукшина» в Театре наций. Спектакль поставлен литовским режиссером А. Херманисом, для которого русская речь, в том числе сценическая, не есть органически присущая и необходимая. Язык оригинала и язык спектакля для него не являются родным. Но именно в этом спектакле сделана попытка работать с говорами. Причем актеры (Е. Миронов, Ч. Хаматова, Ю. Пересильд) – «обучены» чистой русской сценической речи. Можно ли считать это удавшимся опытом, может быть, экспериментом? Там вполне определенно была поставлена задача: с одной стороны, дать ироническое решение, намек на «народность», «сибирскость», с другой стороны, за этим намеком, рисунком возникала лирическая картинка, попытка душевного единения с любимым автором. Правда, может показаться, что это стало у очень добросовестных артистов абсолютно *отдельным от характеров* упражнением по сценической речи. Мне кажется, тем не менее, что эти речевые «игры» вполне органичны, интонации и фонетика «присвоены».

Но разве, ставя сегодня какую-то из пьес Островского, Горького (а у него почему бы не поокать), делая, кстати, иностран-

ный акцент (Шарлотта у Чехова), мы не должны заботиться о качественном звучании странной, небытовой речи? Было время, когда ставились пьесы еврейских авторов, и все артисты говорили со сцены на русском языке с еврейским акцентом. Это было нелепо, потому что на самом деле персонажи по сюжету говорили на своем родном языке, который просто звучал как русский – не говорят же при постановке пьес Шекспира с английским акцентов или Шиллера – с немецким. Другое дело – реально иноязычный акцент, звучащий по сюжету. Сейчас возможности технических решений велики, актерам можно не «играть» акцент. Когда Л. Додину понадобилось получить польский акцент в постановке «Варшавская мелодия», он пригласил на роль Гелены свою студентку-польку. В этом была правда, не только речевая. Когда-то в первой постановке этой пьесы Ю. Борисова делала акцент очень хорошо, но это была специально сделанная актерская работа. Она делала хорошо, прежде всего, потому, что ей была свойственна музыкальность, а акцент наилучшим образом может воспроизвести артист, который обладает музыкальностью. Акцент – это фонетика, в определенной степени – артикуляция, но в принципе – вопрос техники. Вот этому техническому умению студентов уже тоже не учат. И взрослые актеры немного умеют. Я не видел ни одну Шарлотту, которая убедила бы меня своим акцентом, не среднеарифметическим, а вполне конкретным, немецким, хотя и сбитым долгой жизнью в России.

...Есть в нашей профессии и в проблеме сценической речи как неотъемлемой части нашей профессии общее, универсальное, «большое» и осязаемое многими. Но есть и свои, личные вопросы и пристрастия.

Для современных режиссеров текст давно перестал быть основой спектакля. Все можно рассказать своими словами. И тут неважно, как артист разговаривает, есть ли у него дефекты речи. Режиссеры ищут эти дефекты, называя краской, индивидуальностью, характерностью. Точно так же, как Д. Крымов ищет дефекты фигур и лиц, чтобы эти дефектные люди присутствовали на сцене.

Но – о *сценической речи*. Когда начинаю работать над пьесой, особенно классической, для меня очень важна *интонация* буду-

щего спектакля. Без этого я не могу начинать работу ни с художником, ни с композитором.

Интонация – это такое предчувствие будущего спектакля. Именно об интонации я начинаю разговаривать с артистами при первых встречах на репетициях. Мне очень важно заразить их не только собственным ощущением будущего спектакля, но и вытащить у артистов их собственные интонации. И только тогда мы приступаем к тексту. Иногда это удавалось: в «На дне», когда репетировал в СамАрте; в «Сирано», мне кажется, удалось; в Новосибирске удалось, когда делал «Месяц в деревне». Или Островского – «Мудреца» в театре Волкова, «Правду» в Санкт-Петербурге. Это все абсолютно разные в стилистическом плане работы. Попытаться сформировать интонацию – очень важный методологический подход.

Существует интонация, характеризующая общий тон будущего спектакля, и интонация, которая может быть воплощена в речи кого-то одного из персонажей, не обязательно главного. Да, сначала – общий тон. А потом необходимо найти эту интонацию у каждого артиста. Это не значит, что интонация находится легко. Иногда не находится вообще. И по прошествии нескольких лет смотришь давнишний спектакль и обнаруживаешь вдруг эту живую интонацию. Через время начинаешь слышать то, что когда-то найти в репетициях не удалось.

Как артист к этому приходит? Он начинает вдруг совершенно точно существовать и в смысле, и в интонации. Потому что игровая интонация рождается от артиста, не от режиссера. Режиссер может задать обстоятельства, даже талантливо показать, но интонация все равно возникает потом – через артиста.

Диалог. Это самое сложное, что есть в театре. Диалог – это феномен речи (слова, звука) или феномен коммуникации (взаимодействия)? Конечно, в театре – это феномен коммуникации. Мы же говорим о речи как некоем технологическом моменте профессии. Если человек через собственную речь не способен передать мысль, смысл, то никакая коммуникация не состоится. Он должен быть ясен, внятен, понятен, нужно, чтобы его услышали. И должно быть взаимодействие, причем это – уже вопрос режиссуры.

Сегодня это подменяется всякими режиссерскими штучками или, наоборот, актеров прикрывают музыкой, внешними приемами, показными эмоциями, общением через третью точку. Есть масса приемов, с помощью которых можно это сделать, это режиссерские штампы, которые я коллекционирую. Для того чтобы артист существовал в правильных физиологических обстоятельствах, его заставляют бегать туда-сюда, обливаться водой, хорошо бы, чтобы артист повалился в грязи хоть чуть-чуть, при этом обязательно выпил стакан водки, и уж, конечно, нужно расчесать волосы, начать бросаться едой. И чтобы изо рта летела еда. Так идут «Три сестры» А. Жолдака в Александринском театре.

При этом уходит сценическая речь как элемент культуры. Здесь, наверное, нужен разговор о другом, более общем проблемном поле: об актерской культуре. О связи актерской культуры в целом и сценической речи в ее конкретном, прикладном значении.

4.5. Спектакли как компонента театральной школы

«Ромео и Джульетта» (Ярославский ТЮЗ+ЯГТИ)

Самое жестокое произведение мировой классики, пожалуй, – шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта», ибо гибнут в ней предопределенно и неизбежно, губя при этом друг друга, совсем молодые, не претендующие ни на власть, ни на славу, «просто так». В спектакле Ярославского ТЮЗа мы хотели, чтобы зрители изначально попадали в город страданий и смертей, когда, пересекая зрительный зал, спускаясь по лестнице от амфитеатра к сцене, вступали бы в обычно заповедное пространство, заполненное могилами и крестами. Там, на сцене, они и остаются на протяжении всего спектакля, прижатые вплотную к обнаженным телам сражающихся юношей, к решетке, к крестам.

Зрители вынуждены активно в эмоциональном плане соотноситься с действием спектакля, ибо все происходит не просто на их глазах – в их ближайшем, непосредственном присутствии. А дерущиеся, любящие, гибнущие *рядом с ними* – такие молодые! Такие неукротимо непримиримые! Такие беззащитные! Один взмах кинжала, случайный удар меча, маленькое несова-

дение во времени – и смерть настигает этих красивых, веселых, беззаботных – прямо у ног зрителей.

Вражда оказывается столь же вечным спутником человечества, как и любовь; этот мотив когда-то вошел в мою актерскую и педагогическую практику в самом начале профессиональной работы.

Мне представляется важным сослаться на то, что моя собственная студенческая жизнь в 1975 году завершилась дипломным спектаклем «Вестсайдская история» по пьесе А. Лорентса. В этом спектакле я не только играл одну из ролей, но уже работал в качестве ассистента режиссера.

И главные герои, и почти безымянные участники общих сцен, жили яростно напряженной жизнью. Бегом, в одно мгновение, заполняли сцену члены двух враждующих шаек, рожденных «чревом» жестокой Америки. Проносились вожаки, как в игольное ушко, протаскивая за собой извивающийся хвост приятелей; бегом вверх по лестнице, бегом по узкой площадке-мостику, бегом вниз; один, другой, третий – промелькнули и скрылись. Бегом в темноте они приносили и уносили детали оформления. Даже почти невидимые силуэты двигались резко, четко, продолжая и в этих паузах действие спектакля. И в эти мгновения можно было различить: вот этот – из «акул», а этот – из «ракет» быстро сошлись, пересекая сцену, и тут же резко и враждебно повернули в стороны.

Все в спектакле происходило на грани взрыва. «Дерганый» танец сменялся дракой, а драка выглядела своеобразным ритуальным танцем; да она и была ритуалом, сопровождавшим несчастную, ненадежную жизнь этих уличных мальчишек и девчонок.

Сюжет спектакля, в котором начиналась моя актерская и режиссерская карьера, вызывал в памяти трагическую историю шекспировских Ромео и Джульетты. Американец польского происхождения и девушка из Пуэрто-Рико впервые встречаются на танцах – и через головы скачущих и кружащихся людей ищут друг друга взглядами. Любовь рождается, но царящая вокруг атмосфера вражды и жестокости обрекает ее на гибель. Так же, как в старинной истории Ромео и Джульетты, брат героини убивает человека из клана противников – и тут же сам гибнет от руки возлюбленного сестры.

Жестокость порождает только жестокость; в жестокой игре перебрасываются сначала курткой, а в другой раз – девушкой, прибежавшей предупредить возлюбленного подруги об опасности. Анита, до этого зажигательно танцевавшая, занозистая и заразительно-темпераментная, а теперь – избитая и истерзанная, проклинает эту непреодолимую жестокость. И даже более жестоким, чем в старину, будет финал этой истории: месть, удвоенная, утроенная, ворвется в любовь, выстрел в спину оставит в объятиях Марии мертвого Тони.

Вот уже все кончилось – и, повторяя рисунок, возникший в прологе, уходят со сцены по одному из каждой группы, минуя застывших влюбленных. А они разъединены в своей любви, теперь уже навсегда.

Неистовый темп и неослабевающий жесткий ритм «Вестсайдской истории», шедшей без перерыва ровно два часа, могли выдержать только очень молодые люди. И очень увлеченные.

В одной из рецензий на тот давний спектакль было написано то, что я мысленно желаю сегодня своим выпускникам: «Только бы не устали. Только бы выдержали. Только бы сохранили». Все эти «только бы» – не об одном спектакле, который сегодня может выглядеть ярче, чем вчера, или наоборот, вчера ярче, чем сегодня. Главное – только бы они на годы своего творчества сохранили эту жадность людей, не способных насытиться и пресытиться театром, работой, только бы не утратили этого счастливого ощущения полета, которое не является результатом стажа или опыта, а только – особого состояния души.

Стремление противопоставить жестокой действительности единение человеческих существ в любви и взаимопонимании вошло в дальнейшем в мое режиссерско-педагогическое *credo*. Вот почему на аналогичных мотивах были построены дипломные спектакли, которые я осуществил как театральный педагог: собственно классическая версия пьесы В. Шекспира «Ромео и Джульетта», бытовая драма, написанная около 20 лет назад Н. Колядой, «Мурлин Мурло», лирическая «Панночка» Н. Садур по Н. В. Гоголю. *Такие произведения я считаю логичными аргументами в диалоге с современной массовой культурой.*

Если массовая культура держится не просто на эффектных комбинациях зрительных образов или словесных средств, но и

на спецэффектах – и в этом ее несомненная сила, – то в постановке классики, идущей на таком минимальном расстоянии от небольшого количества посвященных в таинство любви и искусства зрителей, обычные театральные эффекты неприменимы. Дрожащие губы нетерпеливой Джульетты, судорожная энергия Ромео, бешеная раскованность Меркуцио, жар ласковой суеты кормилицы оказываются по-человечески заразительны, как по-человечески пугающи то и дело возникающие потасовки и мелькание звонких мечей.

Единственный необычный прием, примененный в постановке Шекспира, заключается в том, что где-то там, на театральной галерке, возникают причудливые картинки маскарада, застывают и мелькают в окошечках позади зрительного зала фигуры юных любовников. А сюда, к зрителям, на сцену, где обычно происходит действие, отрешенное от них рампой, – все ближе подтягивается накрывший весь пустой зал траурный креп и, наконец, замирают в последнем объятии влюбленные, никак не совпадающие во времени друг с другом.

В середине XX века возникло понятие «театр жестокости». В нашем случае, когда жестокость заполняет масскультовские произведения и саму жизнь едва ли не в равной мере, театр принципиально стремится обходиться без демонстрации жестокости: даже схватки выглядят по-своему элегантно в силу странности и непривычности оружия, умения актеров владеть им. Ненавидящие глаза и бессмысленная случайность поводов погружают, втягивают зрителей в атмосферу губительной вражды, запирают в наэлектризованном пространстве сцены. Зритель не может в силу театральных обстоятельств, предложенных ему, отрешиться от своей сопричастности происходящему, и в этом можно видеть своеобразный педагогический эффект театрально-го «сочинения».

Смысл этого эффекта можно счесть более значимым, если вспомнить, как часто и как примитивно массовая культура эксплуатирует классические произведения, созданные в них ситуации, нравственные коллизии, характеры. Не стоит подробно доказывать хотя бы тот факт, что все многочисленные латиноамериканские и редкие европейские сериалы, которые демонстрируются по всем телеканалам и воспроизводятся на видеопленке,

основываются либо на сюжете «Ромео и Джульетты» (они внезапно полюбили друг друга, но из-за вражды неких групп погибли сами и погубили других), либо на сюжете «Золушки» (у нее не было ничего, кроме юности, терпения и трудолюбия, но «счастливый случай» вознаградила ее прекрасным принцем), либо на мифологической истории рода Атридов, где царили любовь, ревность, кровосмешение, путаница и забвение, внезапное узнавание и месть.

Своего рода миссия театра, которую я стремлюсь осуществлять вместе с моими юными учениками-актерами, заключается сегодня в том, чтобы сквозь толпу масскультовских ремейков пробиться к художественному первоисточнику, а вместе с ним – к источнику человеческой духовности. Основой для этого является работа над классическими произведениями мировой и русской литературы.

«Бешеные деньги» (ТЮЗ им. А. А. Брянцева, Санкт-Петербург)

А. Н. Островский предугадал «рыночную ситуацию» в России рубежа XX и XXI веков. Он первый назвал «бешеными» деньги, которые не наживают, не копят, не зарабатывают и даже не воруют. Это деньги случайные, их не тяжело приобретать и не страшно терять.

Но вместе с деньгами «бешеными» стали самые простые и естественные чувства: долг, дружба, наконец, любовь.

Бальзак – о продажной любви куртизанок. Шекспир – о любви ценою в жизнь. Русские «Бешеные деньги» – о том, что люди не знают подлинной цены ни деньгам, ни любви.

Русская сатира – о любви к деньгам, и это – у юной красавицы!

Русская мелодрама – о деньгах, которые не жалко отдать за любовь, и это – у расчетливого купца!

Русский Островский – о невероятной и смешной, жуткой и трогательной смеси нежных чувств и жестких нравов. Современный Островский – о нашей жизни, а спектакль «Бешеные деньги» – это воспоминание о будущем.

Для современного Петербурга – «великого города с областной судьбой», как назвал его Д. С. Лихачев, – характерна театральная многополярность, в которой одним из главных век-

торов является работа над классикой. Большинство крупных государственных театров по-прежнему, в отличие от театров провинциальных, считают классику своей визитной карточкой. В этом мне пришлось убедиться, работая в ТЮЗе им. Брянцева над постановкой «Бешеных денег» А. Н. Островского. Городу с его постоянной претензией на значимую социально-экономическую роль в жизни страны оказалась созвучна предложенная в нашей постановке трактовка классического произведения, основанная на следующих позициях.

Человек, живущий постоянно не в Петербурге и не в Москве, забавляясь, наблюдает исконное непримиримое противостояние двух столиц – двух городов, мнящих себя центром мира и стремящихся доказать не столько миру, сколько друг другу факт своего преимущества. Основанием для наблюдений послужили не только ход интерпретации пьесы А. Н. Островского «Бешеные деньги» (постановка осуществлена мною в 2003 году в Санкт-Петербургском ТЮЗе им. А. А. Брянцева), но и особенности восприятия спектакля в двух российских столицах – сначала Петербурге, затем в Москве, на фестивале «Островский в доме Островского».

Замысел спектакля изначально совершенно не предполагал акцента на привычном конфликте двух столиц. В ходе работы над спектаклем вместе с петербургскими актерами, художниками, музыкантами названная проблема вовсе не стояла. Она стала заметной тогда, когда спектакль вышел к публике, когда о нем заговорила критика, то есть на стадии восприятия, а не замысла.

Для петербургских зрителей и критики обидным, чуть ли не унижающим оказалось открытие: как так, московская «кондовость», позволявшая ощущать их, петербуржцев, более тонкими и изысканными даже в хитрости, лжи или наглости, переведена в плоскость петербургского «изыска»?

Вместо поддевок у мужчин, аляповатых тряпок-шалей у женщин – заведомо рационально подобранная цветовая гамма костюмов, витиеватая ломкость модерна в тонких кружевных накидках (интерпретация «сдвигала» пьесу не только в пространстве, но и во времени, ибо смысл спектакля точнее воплощался в антураже особенно красивом, изящном, наконец, непривычном для России).

А вместо купеческих сахарных голов и самоваров в бутафорском исполнении – пустая (уж не англизированная ли?) лужайка, по которой свободно передвигаются обладатели бешеных денег и охотники за оными. Огромное пустое пространство, задаваемое зеленым «ковром» на сцене, было абсолютным «петербургским» видением, которое в тесноватой (во времена Островского) Москве было бы не вполне возможно. А ведь именно московская жительница Лидия Чебоксарова в мечтах видит себя порхающей по столичным просторам, она, «как бабочка», не может жить без «золотой пыли». Выдающийся сценограф Март Китаев, предложивший образ зеленой лужайки, следует заметить, также не является коренным столичным жителем (если иметь в виду русские столицы); выросший и сформировавшийся как профессионал в куда более камерной среде Риги, отчетливо и остро он ощутил особый характер того сценического пространства, где разворачивается история «пустой души».

Начало спектакля с живым оркестром предполагало создание атмосферы праздника, атмосферы роскоши, не столько реально имеющейся, сколько невероятно желанной; атмосферы игры во флирт и в поиски богатства (зеленое сукно – стол, за которым сражаются игроки: непременный мотив русского искусства). Фоном первого действия спектакля стала сильно увеличенная афиша Малого театра, обозначившая момент «очуждения», связанный со взглядом из другого времени и из другого города, а не с буквальным воспроизведением перипетий нелепого брака хищной бесприданницы и сверхпорядочного промышленника.

Зеленая просторная поляна становилась единственно возможным фоном для развертывания графической цветовой гаммы. Белые, а затем черные фраки и сюртуки мужчин, игра жемчужно-неопределенных оттенков и четкой очерченности кружевных отделок в женских платьях создавали особую, подчеркнута театральную среду обитания людей, для которых роскошь – это житейская повседневность (художник по костюмам – М. Воробейчик). И потому в сверхнарядном, на взгляд современных зрителей, туалете можно просто присесть или прилечь на шелковую «траву» газона. Такая роскошь естественно продолжалась и в сценическом решении, когда над зеленым ковром возникала немыслимых размеров красивая хрустальная люстра.

В подобном решении был и совершенно прагматический смысл.

При буквальном воссоздании среды обитания персонажей нужно было бы несколько раз поменять интерьеры: дом Чебоксаровых, дом «в три окошечка», куда муж съезжает вместе с Лидией. При специальном внимании к интерьерам нужно было бы отдельно решать и декорации сада, где начинается действие пьесы. Это обязательно уводило бы спектакль в интерьерное разыгрывание бытовой истории.

Создавая образ эпохи Н. А. Островского, современные постановщики, за редкими исключениями, лишены возможности использовать исторические интерьеры. Сегодня подлинный интерьер времен Н. А. Островского – весьма и весьма дорогостоящее явление; его можно увидеть разве только в музеях. Да и воссоздавать его в театре нет эстетической необходимости, важнее передать дух, смысл пьесы. Чаще всего мы видим появление подделок либо гротесковое, причем далеко не согласованное со смыслом пьес насаждение осовремененных или даже просто современных предметов быта, элементов одежды. Такой Островский стал достаточно привычным. И никого сегодня не удивил бы зеленый парик на Аркашке Счастливецеве, шокировавший не только зрителей «Леса» у Вс. Мейерхольда, но, по собственному свидетельству актера, и исполнителя этой роли – И. Ильинского. Сценический «экстрим» становится расхожей монетой, которой следовало противопоставить поиски стиля, дошедшие до абсолютизации характерной для позапрошлого века «стильности».

В связи с этим принципом решались и характеры персонажей пьесы. Основой визуального решения облика Василькова (его сыграл молодой актер А. Титков, для которого роль стала первой столь крупной в его карьере) было важное для спектакля «предлагаемое обстоятельство»: он долго жил за границей. Поэтому он носит вещи дорогие и модные, но, во-первых, будучи даже не москвичом, а провинциалом, он их носить так и не научился, и, во-вторых, как человек «дела», он откровенно безразличен к своему внешнему виду. Среди московских модников и модниц он, совершенно «заграничный», выглядит, тем не менее, едва ли не клоуном и вызывает насмешки. И только в финале спектакля, приняв законы охотников за бешеными деньгами, он появится

в идеально ему подходящем, теперь уже белом пальто и костюме, с супермодным шарфом, и будет выглядеть как метафора успеха и благополучия.

Как режиссеру спектакля, мне представляется характерным своеобразный конфликт восприятий, возникший в связи со спектаклем у московских и петербургских критиков. Спектакль сразу после премьеры привлек к себе немалое внимание петербургских критиков, которые высказывались как на страницах прессы, так и в ходе специально зафиксированного обсуждения премьер сезона в Союзе театральных деятелей (01.12.2003 г.).

«Бешеные деньги» были приняты в Петербурге как заметное художественное событие, а его создатели фигурировали в нескольких номинациях ежегодной театральной премии «Золотой софит». И, тем не менее, в анализе некоторых петербургских критиков присутствовал момент недоумения фактом возвращения к звучанию собственного текста Н. А. Островского, а также – и это главное – своего рода разочарование от того, что на сцене отсутствовал «посконный» и «домотканый», сугубо «московский» Островский. Вот несколько высказываний: *«В спектакле режиссер отступил от классического представления о пьесах Островского. Его спектакль можно играть и в Париже и про Париж, это можно играть про современную московскую тусовку, про власть денег, которая царит в этой среде»*. Характерно, что речь идет о «московской тусовке», от которой житель Петербурга, как города (очевидно) более интеллигентного, отгораживается. Намеренная эффектность, подчеркнутая «столичность» облика москвичей, которые во времена Островского не были столичными жителями, в определенной степени раздражили современных петербуржцев, которые *сегодня не являются столичными жителями*.

Московская же критическая версия заметно отстранялась от петербургской обиды за свою «второстепенность», по сути – просто не обращала внимания на названный мотив. И потому применительно к нашему спектаклю говорилось о *«драме провинциала в столице»* как о проблеме, в высшей степени значимой для современной России. При этом, как видим, совершенно неважно было, что Москва при Н. А. Островском столицей не была; для провинциала Василькова она была столичней столичного.

И последнее замечание, которое представляется существенным с точки зрения сопоставления восприятия столицы как первого и главного города. Уже после того, как была показана петербургская версия московской пьесы, в самой Москве, сначала в «доме Островского», а потом и в других театрах, вновь стала ставиться пьеса «Бешеные деньги», актуальность которой, казалось бы, сегодня лежит на поверхности. Так Петербург, став зеркалом московской жизни позапрошлого века, вернул Москве интерес к ее буржуазно-капиталистическим истокам и вкус к далекому от «бытовщины» решению классического текста.

«Ревизор» (Сеул, Южная Корея)

Интересным и поучительным является режиссерский (а по сути, и педагогический) опыт «трансляции» театральной школы в иную национальную среду.

Как это ни парадоксально, но в многополярной театральной жизни крупных городов классика является необходимой компонентой. Свидетельство этого я обнаружил в ходе работы с актерами Государственного театрального центра «Гвен-ги-до» в Сеуле (Южная Корея). Здесь предметом внимания руководства театра и публики стал великий русский автор – Н. В. Гоголь. Мне пришлось представить Гоголя в современной корейской столице, живущей особой культурной жизнью, стремящейся не оглядываться на чужой авторитет, заботливой к собственной культуре, собственному образованию, собственным детям.

Диалог, который составляет предмет нашего интереса, имеет своим основанием специфику жизни современной Южной Кореи, о чем будет сказано в первую очередь, и особенности интерпретации русского классического произведения с учетом чужой ментальной основы актерского творческого и зрительского восприятия, о чем будет сказано далее.

Инициатором моего приглашения в Южную Корею и постановки был господин Хонг-Са-Джонг, не просто координатор творческих проектов, а фанатичный поклонник русской культуры. Писатель, называющий свое огромное поместье с натуральными лесными фрагментами, водоемами, мостиками «Ясная поляна». Публицист, пишущий еженедельные обзоры культурной и общественной жизни в ежедневной газете «Донг-А», распространяемой по всей стране. Отличает известного чи-

новника от искусства весьма приличное знание мирового культурного опыта (побывав я в Ярославле, он задавал вопросы в храме Ильи Пророка о византийском влиянии на фресковую живопись и изразцы, сравнивал православную «версию» «Отче наш» с грегорианским хоралом).

Генеральный директор был назначен в государственный театральный центр незадолго до того, как пригласил меня на постановку русской классики. Ему было нужно, чтобы не просто режиссеры из России ставили произведения русской классики (после моего «Ревизора» художественный руководитель Александринского театра В. Фокин поставил там «Женитьбу»), но чтобы сама система творческой подготовки актеров была поставлена на основы, сходные с тем, как это было в России времен расцвета ее театра.

Особой причиной интереса к русскому режиссеру в Корее я полагаю сходство наших человеческих позиций в отношении профессионализма, чувства ответственности за процесс и результат работы. Они это называют словами «русское чудо». Такое же чудо для них – наша режиссерская методология, по поводу которой испытывают изумление, недоумение, искренне восхищаются непонятным для них способом достижения творческого результата.

Но есть и «корейское чудо». Манера работы в Корее: тщательность, ответственность, пунктуальность. График предстоящих репетиций в Корее и график пребывания корейского гостя в России составляется заранее. При информации о ходе работы в Корее они сообщали не только номер рейса и время его отправления из Москвы и прибытия в Сеул, но и такие же сведения – на два почти месяца вперед – относительно обратного пути. Очень серьезно принимали к исполнению все пожелания, обеспечивающие необходимый творческий результат; не стоит нервировать читателей и называть сумму, которую заплатило руководство театрального центра за приобретенный в антикварной лавке старинный телефонный аппарат. У нас эта сумма составила бы бюджет спектакля в провинциальном театре.

Чувство долга – и национальная черта жителей современной Южной Кореи, и свойство деловых людей, хоть и от искусства – неукоснительно диктует беспрекословное соблюдение договоренностей.

Наше общение продолжилось и в Ярославле. Тон общения корейских коллег – без попыток дать оценку чужой жизни, чужим нравам, без предложений по изменению мирового государственного или нравственного устройства. Но – традиционная для Востока самодостаточность: даже классический «международный» язык, английский, знают не очень хорошо, а уж о других языках говорить не приходится. Переводит выпускница петербургского (не лингвистического) вуза, жена театрального педагога; просила называть ее по-русски «Соня», на самом деле ее имя звучит «Сон Ёнг». Она не знает театральной специфики и не очень хорошо владеет русскими реалиями, поэтому ее перевод – живой, не лишенный юмора и беглых комментариев «от себя», – оказывается длиннее, чем реплики собеседников. Хотя, как говорят аборигены, корейский язык «короче» русского.

Одна из неперменных составляющих любого, в данном случае корейского, «чуда»: терпимость к разным верам, разным интересам, умение привлекать и использовать (не стесняясь этого и умея за это благодарить) разные источники духовного или материального богатства.

И еще о важном элементе «корейского чуда». В театре, играющем мировой репертуар, существует своеобразная система руководства-наставничества, когда есть главная по положению актриса Ми Ок и такой же по положению актер; однако в «Ревизоре» им достались роли далеко не главные: ей – унтер-офицерша, а ему – вовсе почти бессловесный лекарь Гибнер. Надо сказать, что такой характерный для России сугубо художественный, нечиновничий подход к распределению ролей корейские актеры приняли мужественно, проявляя активность во время работы и выражая после премьеры благодарность, которая могла бы соответствовать ведущим ролям.

Впрочем, там и губернатор главной провинции, Сон-Хак-Кю, игравший в университете в студенческом театре, тоже попросился на роль, старательно репетировал и успешно сыграл трактирного слугу в премьерном спектакле. И это была не только художественная, но политическая, да еще и предвыборная акция (заметим, неожиданная и весьма удачная). Для трудолюбивых и дисциплинированных корейцев, как в великом русском театре, нет маленьких ролей!

Действительно, государство Южная Корея оплачивает – по нашим меркам, щедро, по собственным меркам, адекватно – все то, что имеет смысл для здоровья, духовного и физического, нации. Другого рецепта никто не изобрел и вряд ли сумеет: корейское, как прежде японское, чудо – это результат постоянного и ответственного внимания государства к людям и благодарного, не менее ответственного отношения людей к своему долгу, семейному, профессиональному.

Соединение русского и корейского «чудес» дало результат в виде поставленного за неполных полтора месяца спектакля, о принципиальном замысле которого следует также кратко сказать.

Несмотря на то, что действие было перенесено в начало XX века, смысловые акценты русской классики были близки и важны для людей иной национальной культуры. Приступая к постановке, беседуя с актерами и готовя аннотацию для корейской публики, я считал нужным сделать следующие акценты.

На Западе и на Востоке по сей день испытывают уверенность в том, что именно русские режиссеры способны особенно тонко показать разницу между смешным и трагическим полюсами в жизни провинциалов. Именно они, с точки зрения иностранцев, знают, как развеселить публику и заставить ее задуматься над ужасом вечного произвола чванливых глупцов, недобросовестных чиновников и ничтожных оборотней.

Для России Н. В. Гоголь – основатель великой комедийной школы – значит так же много, как для Англии В. Шекспир или для Франции Ж. Мольер. Пьесы Н. В. Гоголя кажутся простыми анекдотами о ничтожных людях. В «Женитьбе» несколько мужчин сватаются к одной не очень молодой женщине, а тот, кто победил в соперничестве, вместо похода в церковь выпрыгивает в окно. В «Игроках» несколько жуликов обыгрывают друг друга, не успевая уследить за тем, кто кого обманул.

Но самое значительное сочинение Н. В. Гоголя в драме – это «Ревизор», сюжет которого опирается на многолетнюю мировую традицию. В основе пьесы – путаница: незаметного молодого человека, случайно застрявшего в провинциальном городке из-за отсутствия денег, жители во главе с городничим принимают за важного столичного чиновника, дают ему взятки, сватают ему своих дочерей, умоляют о покровительстве. Он же, сорвав «цветы

удовольствия», уезжает в сопровождении наглого слуги, оставив горожан в ужасе перед появлением настоящего ревизора.

Многие великие режиссеры в России ставили «Ревизора», многие великие актеры играли роли в этой пьесе. Роль городничего имеет традицию от М. Щепкина до И. Ильинского в Малом театре, от К. Лаврова в Петербурге до А. Папанова в Москве. Роль Хлестакова играли и забавный Н. Дюр в Петербурге еще при жизни Н. В. Гоголя, и нервный трагик М. Чехов в Художественном театре в начале XX века, и гротесковый актер театра Сатиры в Москве А. Миронов. Считали за честь поставить эту пьесу, как вершину творческого пути, великие режиссеры – К. Станиславский, В. Мейерхольд, Г. Товстоногов, В. Плучек. Ее ставили русские режиссеры за рубежом: О. Табаков – в Польше, В. Фокин – в Англии.

К. Станиславский стремился показать атмосферу наивности, в которой могла произойти история с мнимым ревизором, и показать персонажей пьесы как неразумных детей.

В. Мейерхольд показал своеобразный космос, где масштаб глупости и жестокости воплощался не только в отдельных людях, а в пространстве, похожем на гроб с веселыми украшениями.

У всех режиссеров мистика, связанная с появлением мнимого ревизора в маленьком городке, находила комическое или трагическое объяснение в повседневном (бытовом) поведении людей. Особое значение придавалось страху, который испытывают «человечки» не только перед непонятными явлениями, но и перед обычным наказанием за мелкие повседневные грехи (провинности).

В России эпохи Н. В. Гоголя и его последователей стало привычным выражением «мельничий человек»: это не только небогатый или незнатный, но духовно незначительный человек, который вызывает гнев и жалость, раздражение и умиление. И в этом – один из великих парадоксов русской классической комедии, которая, по мысли ее автора, должны была вызывать у зрителей «смех сквозь слезы».

Наша современная режиссерская позиция естественно опирается на классическую режиссерскую традицию, сложившуюся именно в России. И к иностранным актерам я пришел с памятью о том, что делали наши классики.

Список литературы

Литература (основная)

1. Акимов, Н. Театральное наследие [Текст]. Т. 1. – Л., 1978.
2. Альшиц, Ю. Тренинг Forever! [Текст]. – М. : ГИТИС, 2009.
3. Барба, Э., Савареze, Н. Словарь театральной антропологии [Текст]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2010.
4. Бирман, С. Г. Путь актрисы [Текст]. – М., 1962.
5. Брехт, Б. Теория эпического театра. «Покупка меди». Театральная практика [Текст] // Театр. – Т. 5/2. – М., 1965.
6. Брук, П. Пустое пространство [Текст]. – М., 1976.
7. Буткевич, М. М. К игровому театру: Лирический трактат [Текст]. – М. : Изд-во «ГИТИС», 2002.
8. Вахтангов, Е. Материалы и статьи [Текст] : сборник. – М., 1984.
9. Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия [Текст] / составитель В. Я. Виленкин. – М., 1973.
10. Гончаров, А. А. Режиссерские тетради [Текст]. – М. : Всероссийское театральное общество, 1980.
11. Гротовский, Е. К бедному театру [Текст]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2009.
12. Гротовский, Е. От бедного театра – к театру-проводнику [Текст]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003.
13. Дикий, А. Статьи. Переписка. Воспоминания [Текст] : сборник. – М., 1967.
14. Додин, Л. Репетиции пьесы без названия [Текст]. – СПб. : Балтийские сезоны, 2004.
15. Дрознин, А. Дано мне тело... Что мне делать с ним? – М. : Издательская группа «Navona», 2010.
16. Ефремов, О. «Все непросто...» Статьи. Выступления. Беседы. Документы. – М., 1992.
17. Завадский, Ю. Система Станиславского – путь к созданию сценического образа [Текст] // Типический образ на сцене : сборник. – М., 1953.
18. Завадский, Ю. А. Учителя и ученики [Текст]. – М., 1975.
19. Захава, Б. Мастерство актера и режиссера [Текст]. – М., 1978.

20. Захава, Б. О принципах вахтанговской школы [Текст] // Евгений Вахтангов : сборник. – М., 1984.
21. Захаров, М. Контакты на разных уровнях [Текст]. – М. : Центрполиграф, 2000.
22. Кедров, М. Статьи, речи, беседы, заметки [Текст] : сборник. – М., 1978.
23. Кнебель, М. О действенном анализе пьесы и роли. – М., 1982.
24. Кнебель, М. О. О том, что мне кажется особенно важным [Текст]. – М. : Искусство, 1971.
25. Кон, И. С. Открытие «Я» [Текст]. – М., 1978.
26. Корогодский, З. Я. Начало [Текст]. – СПб., 1996.
27. Кристи, Г. Воспитание актера школы Станиславского [Текст]. – М., 1978.
28. Кристи, Г. Основы актерского мастерства [Текст]. – М., 1970.
29. Кузин, А. С. Можно ли воспитать театрального педагога? [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 4. – С. 329–335.
30. Кузин, А. С. Мы позволяем им быть рядом... Продолжение размышлений [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 1. – С. 160–164.
31. Кузин А. С. Театральная школа (ракурсы) [Текст] // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 1. – С. 238–243.
32. Кузин, А. С. Эстетическое воспитание профессионального актера: необходимость или утопия? [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 3. – С. 213–217.
33. Лобанов, А. Из статьи «Театр и школа» [Текст] // Андрей Михайлович Лобанов : сборник. – М., 1980.
34. Любимов, Ю. Рассказы старого трепача [Текст]. – М. : Новости, 2001.
35. Мастерство режиссера. I–V курсы [Текст]. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2009.
36. Мейерхольд, В. Статьи, письма, речи, беседы [Текст] : в 2 т. – М., 1968.
37. Михоэлс, С. М. Статьи. Беседы. Речи. Воспоминания о Михоэлсе [Текст]. – М., 1965.

38. Немирович-Данченко, Вл. И. О творчестве актера [Текст]. – М., 1984.
39. Пансо, В. Труд и талант в творчестве актера [Текст]. – М., 1972.
40. Поламишев, А. Мастерство режиссера: от анализа – к воплощению [Текст]. – М. : Искусство, 1992.
41. Попов, А. Д. Творческое наследие [Текст] : в 2 т. – М., 1979, 1980.
42. Ремез, О. Я. Введение в режиссуру [Текст] : учебное пособие. – М., 1987.
43. Симонов, Р. Н. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове [Текст]. – М., 1981.
44. Снежицкий, Л. На репетициях у мастеров режиссуры [Текст]. – М., 1972.
45. Спектакль в сценической педагогике [Текст]. – СПб. : Чистый лист, 2006.
46. Станиславский, К. Из записных книжек [Текст] : в двух томах. – М., 1986.
47. Станиславский, К. Моя жизнь в искусстве [Текст]. – М., 1990.
48. Станиславский, К. Работа актера над ролью [Текст] // Собрание сочинений. – Т. 4. – М., 1957.
49. Станиславский, К. Работа актера над собой // Собрание сочинений. – Тт. 2–3. – М., 1954–1955.
50. Станиславский, К. С. Собрание сочинений [Текст] : в 8 т. – М. : Искусство, 1958–1961. – Т. 2.
51. Станиславский, К. С. Собрание сочинений [Текст] : в 8 т. – М. : Искусство, 1958–1961. – Т. 6.
52. Сулержицкий, Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком [Текст]. – М., 1970.
53. Таиров, А. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма [Текст]. – М., 1970.
54. Товстоногов, Г. А. Беседы с коллегами [Текст]. – М., 1988.
55. Товстоногов, Г. Зеркало сцены [Текст]. – Т. 1, 2. – Л., 1980.

56. Товстоногов, Г. Не правдоподобие – правда образа [Текст] // Театр. – 1977. – № 4.
57. Топорков, В. О технике актера [Текст]. – М., 1958.
58. Топорков, В. Станиславский на репетиции [Текст]. – М. : АСТ-Пресс, 2002.
59. Туманишвили, М. Введение в режиссуру [Текст]. – М. : 2003
60. Фильштинский, В. Открытая педагогика [Текст]. – СПб. : «Балтийские сезоны», 2006
61. Чехов, М. Литературное наследие [Текст] : в 2 томах. – Т. 1. Воспоминания. Письма. Т. 2. Об искусстве актера. – М., 1995.
62. Чехов, М. Об искусстве актера [Текст] // Литературное наследие. Т. 2. – М., 1986.
63. Шапиро, А. Как закрывался занавес [Текст]. – М. : Новое Литературное Обозрение, 1999.
64. Эфрос, А. В. Продолжение театрального романа [Текст]. – М., 1993.
65. Эфрос, А. В. Репетиция – любовь моя [Текст]. – М., 1993.

Литература (дополнительная)

66. А. И. Кацман – театральный педагог [Текст]. – СПб., 1994.
67. Азеева, И. В. Развитие современной российской театральной школы в ситуации модернизации системы высшего образования [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 1. – С. 202.
68. Азы актерского мастерства [Текст] : сборник статей к 40-летию театрально-педагогической деятельности Владимира Викторовича Петрова. – СПб. : РЕЧЬ, 2002.
69. Актер в современном театре [Текст]. – Л., 1989.
70. Актер. Персонаж. Роль. Образ [Текст]. – Л., 1986.
71. Аристотель. Сочинения [Текст] : в 4 т. – М., 1976.
72. Арто, А. Театр и его Двойник. – СПб. ; М. : Симпозиум, 2000.
73. Барбой, Ю. М. Структура действия и современный спектакль [Текст]. – Л., 1988.
74. Барт, Р. Мифология [Текст]. – М., 1996.

75. Бартошевич, А. Гамлет нашего времени [Текст] // Экран и сцена. – № 9. – 17.05.2010.

76. Берн, Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы [Текст]. – Л., 1992.

77. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 11918–1922 гг. [Текст] / Запись К. Е. Антаровой. – М., 1952.

78. Боровский, Д. Убегающее пространство [Текст]. – М. : ЭКСМО, 2006.

79. Вайнцванг, П. Десять заповедей творческой личности [Текст]. – М., 1990.

80. Выготский, Л. Психология искусства [Текст]. – М., 1968.

81. Гиппенрейтер, Ю. Б. Введение в общую психологию [Текст] : курс лекций. – М., 2001.

82. Демидова, А. С. Тени зазеркалья: Роль актера : тема жизни и творчества [Текст]. – М. : Просвещение, 1993.

83. Дидро, Д. Парадокс об актере [Текст]. – М., 1938.

84. Дунаева, А. «Театр страсти» Юрия Бутусова [Текст] // Петербургский театральный журнал. – Блог, 14 апреля 2015.

85. Зейгарник, Б. В. Теории личности в зарубежной психологии [Текст]. – М., 1982.

86. Злотникова, Т. С. Образ поступка – парадигма массовой культуры [Текст] // Вопросы культурологии. – 2015. – № 4. – С. 87–94.

87. Злотникова, Т. С. Творческая личность и власть: творец как лидер [Текст] // Философские науки. – 2012. – № 10. – С. 128–135.

88. Злотникова, Т. С. Часть мира... Театр [Текст]. – М. ; Ярославль, 2005.

89. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012.

90. Из истории сценической педагогики Ленинграда [Текст] : сборник статей и материалов. – Л., 1991.

91. Калмановский, Е. С. Книга о театральном актере [Текст]. – Л., 1984.

92. Козаков, М. М. Актерская книга [Текст]. – М., 1999.

93. Коклен-старший. Искусство актера [Текст]. – М. ; Л., 1937.

94. Кох, И. Э. Основы сценического движения [Текст]. – Л. ; М., 1962.
95. Крымова, Н. А. Имена [Текст] // Избранное : в 3-х томах. Проект Н. М. Скегиной. – М. : Трилистник, 2005.
96. Лапшин, И. О перевоплощаемости в художественном творчестве [Текст] // Художественное творчество. – Пг., 1922.
97. Лебедев, Е. А. Испытание памятью [Текст]. – Л., 1989.
98. Лордкипанидзе, Н. К. Актер на репетиции [Текст]. – М., 1978.
99. Лордкипанидзе, Н. К. Режиссер ставит спектакль [Текст]. – М., 1990.
100. Мальцева, О. Юрий Любимов. Режиссерский метод [Текст]. – М. : АСТ, 2010.
101. Марков, П. О театре [Текст] : в 4-х тт. – М., 1977.
102. Мастерство актера [Текст] : сборник статей. – М., 1985.
103. Мастерство режиссера. Первый курс [Текст] : сборник научных трудов / отв. ред. О. Я. Ремез. – М. : ГИТИС, 1982.
104. Мой любимый актер [Текст]. – М., 1988.
105. Молочевская, И. Б. В режиссерской мастерской Г. А. Товстоногова [Текст] // Из истории сценической педагогики Ленинграда (ЛГИТМиК) : сборник статей и материалов. – Л. : ЛГИТМиК, 1991.
106. Овладевая театральной профессией. Проблемы комплексного воспитания и обучения [Текст] : сборник статей. – М., 1990.
107. Орлов, Ю. М. Восхождение к индивидуальности [Текст]. – М., 1991.
108. Пави, П. Словарь театра [Текст]. – М., 1992.
109. Полякова, Е. И. Станиславский-актер [Текст]. – М., 1972.
110. Портреты актеров [Текст]. – Вып. 1. – Л., 1971.
111. Портреты актеров [Текст]. – Вып. 2. – Л., 1973.
112. Проблемы творческого воспитания актера [Текст]. – М., 1959.
113. Режиссерский театр [Текст] / авторы проекта и редакторы-составители А. Смелянский, О. Егошина. – М., 1999.
114. Рождественская, Н. В. Проблемы сценического перевоплощения [Текст]. – Л., 1975.

115. Рыжова, В. Личность актера [Текст]. – М., 1978.
116. Симонов, П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций [Текст]. – М., 1962.
117. Симонов, П. Категории сознательного, бессознательного и сверхсознательного в творческой системе К. С. Станиславского [Текст] // Бессознательное: Природа, функции, методы исследования : в 4-х тт. – Т. 2. – Тбилиси, 1978.
118. Смирнов-Несвицкий, Ю. Ключ к образу: Размышления о способах игры в современном театре [Текст]. – Л., 1970.
119. Степун, Ф. Основные типы актерского творчества. Природа актерской души [Текст] // Из истории советской науки о театре. 20-е годы : сб. ст. – М., 1988.
120. Что такое система Станиславского? Дискуссия: Модератор – Марина Давыдова [Текст] // Театр. – 2013. – № 10. – С. 41–46.
121. Шишигин, Ф. Люблю жить в актере! Очерки. Воспоминания. Дневники. Спектакли [Текст] / авт., ред., сост. М. Г. Ваняшова. – Ярославль, Рыбинск : Изд-во ОАО «Рыбинский Дом печати», 2012.
122. Юзовский, И. И. М. Горький на сцене МХАТ [Текст] : О спектакле «Враги». – М. ; Л. : Всерос. театрал. о-во, 1939.

Приложения

Биографическая справка об А. С. Кузине

*(Публикуется с любезного согласия Е. В. Кононова,
главного редактора, автора-составителя издания «Золотой фонд
Ярослави. Высшая школа: Биографическая серия». Выпуск II. –
Ярославль : ИЦ «БИОГРАФИКА», 2012)*

Профессор кафедры мастерства актера Ярославского государственного театрального института, Народный артист РФ, Заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Международной премии им. К. С. Станиславского, лауреат премии Ленинского комсомола и других премий, член Союза театральных деятелей РФ, кандидат педагогических наук

Родился 15 октября 1953 года в Ташкенте. Отец – Кузин Сергей Дмитриевич (1924–1973), токарь высшей квалификации, работал на заводе «Узбексельмаш». Мать – Кузина Евгения Алексеевна (1923 г. рожд.), трудилась в системе дошкольного воспитания. Супруга – Злотникова Татьяна Семеновна (1950 г. рожд.), профессор кафедры культурологии ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель науки РФ. Сын – Кузин Андрей Александрович (1978 г. рожд.), окончил факультет русской филологии и культуры ЯГПУ, работает в МУП «Яртелесеть», пишет и аранжирует музыку, в том числе к спектаклям отца. Дочь – Кузина (Шахова) Елена Александровна (1987 г. рожд.), выпускница ЯГПУ (специальность «Журналистика»), специалист службы корпоративных коммуникаций СЖД – филиала ОАО РЖД; обладатель золотых медалей ВВЦ, гранта Президента РФ и Президентской стипендии.

К числу основных четырехзначных вех в жизни А. С. Кузина надлежит отнести следующие: он окончил Ташкентский театрально-художественный институт им. А. Н. Островского (1975 г. – актерский факультет, 1983 г. – режиссерский факультет). С 1975-го по 1990 год – актер, режиссер Ташкентского академического русского театра драмы. Преподаватель Ташкентского театрально-художественного института им. А. Н. Островского (1976–1990). Главный режиссер Ярославского ТЮЗа (1990–

2003). Преподаватель (с 1992 г.), доцент (с 1996 г.), профессор (с 2004 г.) кафедры мастерства актера Ярославского государственного театрального института, художественный руководитель курса. С 2005 года возглавлял Самарский театр «СамАрт», ныне приглашенный режиссер этого театра.

Среди авторов, чьи пьесы А. С. Кузин ставил как с ведущими актерами театров, так и с «зеленой» молодежью – не только русские и западные классики (Гоголь, Островский, Тургенев, А. Толстой, Горький, Чехов, Шекспир), но и авторы-экспериментаторы, каждый опыт которых требует от режиссера новых решений и нестандартных интеллектуальных и образных подходов – Альбер Камю (первая еще в СССР постановка «Калигулы»), скандальный итальянский нобелевский лауреат Дарио Фо (гротеск «Не играйте с архангелами»), русские и зарубежные авторы-экспериментаторы, такие, как Коляда и Фугарт, начинающие драматурги (Архипов).

Именно А. С. Кузиным была создана в самом начале 1980 годов в Ташкентской академической драме одна из первых в Союзе «малых сцен». История этой сцены и ее первых спектаклей (в частности, поставленной по классической восточной поэзии драмы «Семь долин») – это история сопротивления и преодоления, прежде всего – предубеждений старшего поколения актеров, боявшихся прямого и близкого контакта со зрителями. Зато кинорежиссеры, музыканты, молодые критики поняли: именно в этих камерных, напряженно-драматичных и чрезвычайно забавных, контрастных по отношению к скучноватой жизни и глубокомысленной традиции спектаклях рождается новый, синтетический, живой и органичный театр.

В своем режиссерском творчестве А. С. Кузин является продолжателем традиций русского психологического реалистического театра, постановщиком 100 спектаклей. Поставленные по произведениям мировой и русской классики, современной западной и русской драматургии, его спектакли отличаются оригинальностью интерпретации авторского замысла, глубиной и тонкостью проработки психологического рисунка ролей, разнообразием сценического рисунка, актуальностью звучания в современном социально-нравственном контексте. А. С. Кузин показал себя как последовательным строителем театрального

коллектива в Ярославском ТЮЗе, так и мастером, режиссером-постановщиком, умело строящим работу с новыми творческими коллективами в различных театрах. Чего стоит ставший на многие годы гордостью театра имени Волкова спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» с фантастическим по выверенности дуэтом выдающихся «стариков», великой кокетки Н. Терентьевой и великого стилизатора давних эпох и манер В. Солопова.

Спектакли Кузина еще на раннем, ташкентском этапе «благословляли» выдающиеся авторы-современники: *Б. Окуджава*, чей роман «Глоток свободы» Кузин инсценировал как пронзительную балладу о молодом и наивном, верящем в добро и смертельно раненном злом человеке, русском маленьком «человеке на все времена»; *Э. Радзинский*, приехавший в Ташкент специально на «Продолжение Дон Жуана» – не только поставленное Кузиным, но и сыгранное им (роль мстительного и алчного Сганареля потрясла драматурга, который после спектакля признался режиссеру-актеру, что тот фантастически сильно играет, сильнее своего маститого московского «дублера»); лично предоставлявший право на постановку своих пьес *Г. Горин*, согласившийся отдать «Чуму на оба ваши дома» в Ярославский ТЮЗ («Поскольку знаю, как вы это можете сделать»); *Л. Федосеева-Шукина*, приехавшая в Ярославль на премьеру сказки В. Шукшина «До третьих петухов» и вдохновленная спектаклем на полный нежных и забавных отступлений рассказ о Василии Макаровиче, адресованный режиссеру и узкому кругу его актеров в начинавшем новую жизнь ТЮЗе.

С самого начала своего творчества А. С. Кузин отличается не просто независимостью суждений, внутренней свободой, но и полным отсутствием чинопочитания, касается ли это сферы официально-должностного или сугубо творческого общения. Но и панибратство ему чуждо в той же мере, что и чинопочитание; это важно, если учесть, что профессиональными образцами, художественными и нравственными, для Кузина на протяжении всей его карьеры являются люди самого высокого ранга – Товстоногов, Эфрос. В чем-то и другие, но эти двое – главные: по их режиссерским пристрастиям, прежде всего к классике как индикатору сценической жизни, по их потребности и высокому умению строить жизнь актеров как единой творческой семьи, по

их готовности идти от жизни и к жизни, но не подпрыгивать и не догонять ее...

К своим зрелым годам Кузин вписался в масштабы современного, причем не только российского, театра. Его спектакли – разномасштабны, если иметь в виду камерную стилистику или эпический размах. Его актеры умеют играть масштаб личности или соотносить человеческий масштаб с масштабом животных или неодушевленных предметов – отсюда и карнавальность, и простодушие, и трагический гротеск, и психологическая пронзительность горьковских «Последних», показанных на малой сцене, или толстовского «Царя Федора Иоанновича», идущего среди стен старинного, музейного сооружения. Смертельно трогательный «Ромео и Джульетта» и жутко-жесткое продолжение в «Чуме на оба ваши дома». Воздушное парение недолюбивших людей в тургеневском «Месяце в деревне» (Новосибирск) и изысканная издевка над любителями играть чужими судьбами в мольеровском «Гартюфе» (театр им. Ф. Волкова), либо капризная наглость жадной красотки в «Бешеных деньгах» Островского (С.-Петербург).

Таков был и опыт с сеульским губернатором, которому в «Ревизоре» была отведена роль трактирного полового, а главной по традиции актрисе – роль унтер-офицерши. Это – художественная необходимость, как художественная необходимость – сочинение спектакля по Твардовскому, певуче-решительного, пронзительного в сценах смерти и забавного в сценах военного быта спектакля о хрестоматийном Теркине, которого полюбила масса самарских зрителей. И – своего рода творческое кредо, «Датская история» (по «Гадкому утенку»); пьеса коллеги-режиссера А. Шапиро, поставленная сначала со студентами в Ярославле, а затем воссозданная в Южной Корее, где спектакль играют вместо 20 раз вот уже несколько сотен, что вовсе не принято у этих прагматичных людей. Им история непонятого, пересилившего и перелюбившего свои неурядицы существа в чуждом и уродливом мире оказалась так же близка, как в свое время ярославцам.

Когда Кузина пригласили возглавить Ярославский ТЮЗ, у него был выбор из нескольких театров в разных городах России, в том числе и значительно более крупных, чем Ярославль. Город старинной театральной культуры привлек его, и жизнь

в течение года, с семьей, при круглосуточной загрузке в театре, казалась естественной платой за эти бескорыстные устремления. Первый инфаркт – буквально следом за оглушительно успешной премьерой «На дне», спектакля настолько мощного, что его невозможно было вывезти на гастроли, и зрители, и ведущие российские критики – И. Соловьева, Т. Шах-Азизова – ехали в Ярославль на «это невероятное зрелище». Коллеги и начальство патетически называли Александра Сергеевича прирожденным строителем – а он и строил театр в течение 13 лет, привел сюда своих студентов, каждый выпуск – с несколькими готовыми спектаклями.

Отклики на спектакли Кузина многократно публиковались в газетах «Культура», «Экран и сцена», в «Независимой газете», в журнале «Театральная жизнь», «Петербургском театральном журнале», представлялись на общероссийских теле- и радиоканалах. Вот некоторые из характерных критических реплик по поводу разных спектаклей, написанных в разные годы.

М. Дмитриевская («Петербургский театральный журнал»). Имя А. Кузина в последние годы ассоциируется с «уходящей натурой», с тем театром, где строят Дом, не торопятся к успеху, не бегут по грязи за наградами, а работают, разбирают, занимаются действием, стилем.

И. Соловьева («На дне» в Ярославском ТЮЗе, «Экран и сцена»). Не так уж часто увидишь спектакль, о котором тянет рассказывать, как рассказываешь о городе, где до сих пор не бывал, или о дорожной встрече, или о задевшем ум ходе чьих-то рассуждений...

Е. Маркова, С.-Петербург (газета «V Всероссийский фестиваль искусств для детей и молодежи», Самара, 2002). Хочется публично признаться в любви к Александру Кузину. Я не первый год смотрю его спектакли и очень уважительно отношусь к творчеству этого человека. Всегда у меня почему-то возникает ассоциация с Шарлем Дюлленом, у которого на театре «Ателье» была нарисована черепаха и написано: «Спешить некуда». Кузин работает, не подвергаясь никаким веяниям моды, что не значит, что он не занимается поиском нового театрального языка. Он работает неспешно, и он идет от себя.

П. Руднев («Независимая газета», о «Чуме на оба ваши дома»). Сидя на крыше, мы проникаемся не покидающей нас тревогой, предчувствием трагедии, которые становятся в спектакле А. Кузина главными мотивами. Сюжет засиял лирической чистотой, чинным достоинством, присущим глубоко трагическим повествованиям, шутки заострились.

М. Тимашева («Петербургский театральный журнал», о «Последних» М. Горького). Эти спектакли делаются ни за два, ни за четыре месяца. На них уходят годы жизни и работы. Впору считать это по нынешним, быстрым временам подвигом – человеческим и профессиональным. Дальше случается обыкновенное театральное чудо: когда человек талантливый начинает пристально вглядываться в хрестоматийный текст, тот оживает и оказывается совершенно современным.

Утомление от случающихся сбоев во взаимопонимании с чиновниками и коммерсантами от культуры А. С. Кузин компенсирует репетициями, а продукт этих репетиций, спектакли, находит понимание и у публики, и у критики. И последняя формулирует их общее – режиссера, публики и свое, критическое – понимание жизни в искусстве и жизни искусства. Как написал в одной из своих статей наш земляк, Е. А. Ермолин, «можно только удивляться упорству, с каким Кузин пытается открыть зрителю глаза на ограниченность его повседневного опыта. Самодовольству молодости он предъявляет неопровержимые свидетельства его ущербности и вводит зрителя в иные измерения бытия. Режиссер хочет уверить нас в заразительности красоты. Кто узнал ее, не может оставаться прежним».

Для таких людей, как А. С. Кузин, – то есть людей, живущих в рамках современных тенденций, – естественны занятия наукой, откуда закономерной была защита кандидатской диссертации, немалое для практика количество постоянно появляющихся публикаций. Здесь он также идет по стопам «классиков» отечественной режиссуры – Товстоногова, Кнебель, Эфроса, Туманишвили, Шапиро.

Александр Сергеевич принимал участие в работе творческих лабораторий таких режиссеров, как Г. Товстоногов, А. Эфрос, М. Захаров, А. Шапиро, М. Туманишвили. Работал и продолжает

сотрудничать с художниками Э. Кочергиным, М. Китаевым, Ю. Гальпериним, А. Орловым, К. Даниловым.

Спектакли А. С. Кузина, поставленные в Ярославле, Самаре, Саратове, Красноярске, Новосибирске, Москве, Санкт-Петербурге, были представлены на гастролях и фестивалях в России (Москва, Санкт-Петербург, Самара, Екатеринбург, Ростов-на-Дону, Новгород Великий, Белгород, Кострома, Геленджик, Нижний Новгород, Магнитогорск), Узбекистане (Ташкент), Белоруссии (Минск), Чехии (Прага, Градец-Кралов), Дании (Копенгаген), Нидерландах (Амстердам), Финляндии (Хельсинки), Турции (Стамбул, Анкара), Корею (Сеул), Японии (о. Хоккайдо).

Дипломные спектакли, подготовленные А. С. Кузиным, становились лауреатами фестивалей дипломных работ театральных школ. Александр Сергеевич подготовил более 120 учеников, имеющих почетные звания (лауреат Государственной премии Узбекистана, Заслуженный деятель искусств Узбекистана, Народные и Заслуженные артисты России, Узбекистана, Киргизии, Туркменистана), лауреатов международных фестивалей, премий Ярославской области им. Ф. Г. Волкова и «Лучшая роль года», а также 8 главных режиссеров театров и телевидения, более 10 театральных педагогов, из них 5 доцентов.

А. С. Кузин – член Союза театральных деятелей РФ. Кандидат педагогических наук (2003), профессор (2004). Член-корреспондент РАЕН (1997). Член президиума Российского центра АССИТЭЖ (Международная ассоциация театров для детей и молодежи).

Удостоен званий «Народный артист РФ» (2011), «Заслуженный деятель искусств РФ» (1996). Лауреат премии Ленинского комсомола (1986), 8 премий Ярославской области за заслуги в развитии театрального искусства, премии Самарской области «Театральная муза» (2000, 2002, 2004), премии Станиславского «За вклад в театральную педагогику» (2011) и премии М. И. Царева (2009). Лауреат премий международных фестивалей «Реальный театр» (Екатеринбург), «Радуга» (С.-Петербург), «Голоса истории» (Вологда), «Молодые театры России» (Омск) и др.

*Список творческих работ (спектаклей)
режиссера А. С. Кузина*

1. Смерти для песни нет. По Г. Лорке. Автор инсценировки и режиссер. Театр-студия «Ильхом», 1978.
2. Когда горит сердце. В. Кин. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1978.
3. Тиль. Г. Горин. Ташкентский театрально-художественный институт (ТТХИ), 1980.
4. «Золушка». Е. Шварц. ТТХИ, 1981.
5. До третьих петухов. В. Шукшин. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1982.
6. Живи и помни. В. Распутин. ТТХИ, 1983.
7. Ромео и Джульетта. В. Шекспир. ТТХИ, 1983.
8. Продолжение Дон Жуана. Э. Радзинский. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1983.
9. Семь долин. По произведениям классиков восточной поэзии. Автор инсценировки и режиссер. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1983.
10. Сестры. Л. Разумовская. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1984.
11. Лесная карусель. В. Баграмов. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1984.
12. День рождения кота Леопольда. А. Хайт. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1985.
13. Глоток свободы. Б. Окуджава. Автор инсценировки и режиссер. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1986.
14. Русские водевили. ТТХИ, 1986.
15. День рождения принцессы. А. Костинский. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1986.
16. Во саду ли, в огороде. Т. Василенко. ТТХИ, 1987.
17. Не играйте с архангелами. Д. Фо. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1988.
18. Лекарь поневоле. Ж.-Б. Мольер. ТТХИ, 1988.
19. Марафон. К. Конфортес. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1988.
20. До третьих петухов. В. Шукшин. Алтайский краевой театр драмы. Барнаул, 1988.

21. Калигула. А. Камю. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1989.
22. Лев зимой. У. Голдмэн. Ташкентский академический русский театр драмы им. Горького, 1990.
23. Золушка. Е. Шварц. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1990.
24. Одинокий домовой снимет угол. По А. Тэйлору. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1990.
25. Иисус Христос – суперзвезда. Л. Уэббер. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1990.
26. До третьих петухов. В. Шукшин. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1990.
27. Лесная карусель. В. Баграмов. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1990.
28. Чукоккала. По К. Чуковскому. Автор инсценировки и режиссер. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1991.
29. Помечтай немного обо мне. Автор проекта и режиссер. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1991.
30. Шерочка с машерочкой. Н. Коляда. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1991.
31. Быть или не быть. У. Гибсон. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1992.
32. Хоббит. По Р. Толкиену. Автор инсценировки и режиссер. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1992.
33. Мастерская глупостей. М. Туханин, В. Селегей. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1992.
34. Два мастера. Ю. Елисеев. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1992.
35. Вечер русских водевилей. А. Писарев, П. Каратыгин. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1993.
36. На дне. М. Горький. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1994.
37. Кошкин дом. С. Маршак. Опера. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1994.
38. Дорога длиною в 1418 дней. Автор проекта и режиссер. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1995.

39. Датская история. А. Шапиро. Ярославский государственный театр юных зрителей и Ярославский государственный театральный институт, 1995.
40. Эти свободные бабочки. Л. Герш. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1995.
41. Царевна-лягушка. Г. Соколова. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1995.
42. Новогоднее шоу. Автор проекта и режиссер. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1995.
43. Ромео и Джульетта. В. Шекспир. Ярославский государственный театр юных зрителей и Ярославский государственный театральный институт, 1996.
44. Тринадцатая звезда. И. Ольшанский. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1996.
45. Кто поедет в новый год? М. Бартнев. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1996.
46. Сказка о непролитої слезинке. М. Першин. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1997.
47. Клинич. А. Слаповский. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1997.
48. Джунгли. А. Минкин. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1997.
49. На всякого мудреца довольно простоты. А. Островский. Российский академический театр им. Ф. Г. Волкова. Ярославль, 1998.
50. Чума на оба ваши дома. Г. Горин. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1998.
51. Чу-ха-ха. По К. Чуковскому. Автор проекта и режиссер. Театр «СамАрт». Самара, 1998.
52. Малыш и Карлсон, который живет на крыше. А. Линдгрэн. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1999.
53. Доктор Чехов и другие. По пьесам А. Чехова. Театр «СамАрт». Самара, 1999.
54. Доктор Чехов и другие. По пьесам А. Чехова. Ярославский государственный театр юных зрителей, 1999.
55. Ночной канал. Р. Эрдуран. Ярославский государственный театр юных зрителей, 2000.

56. Остров сокровищ. М. Рощин. Ярославский государственный театр юных зрителей, 2001.
57. Последние. М. Горький. Ярославский государственный театр юных зрителей и Ярославский государственный театральный институт, 2001.
58. Женщина в подарок. Э. Тердзони, И. Вайме. Театр «СамАРТ». Самара, 2001.
59. Снегурушка. М. Баргенов. Руководитель постановки. Ярославский государственный театр юных зрителей, 2001.
60. Мурлин Мурло. Н. Коляда. Ярославский государственный театральный институт, 2002.
61. Панночка. Н. Садур. Ярославский государственный театральный институт и Ярославский государственный театр юных зрителей, 2002.
62. Космическое путешествие. М. Баргенов. Ярославский государственный театр юных зрителей, 2002.
63. На дне. М. Горький. Театр «СамАРТ». Самара, 2002.
64. Жизнь Бенвенутто Челлини. Руководитель постановки. Ярославский государственный театр юных зрителей, 2003.
65. Мизантроп. Э. Лабиш. Руководитель постановки. Ярославский государственный театр юных зрителей, 2003.
66. Бешеные деньги. А. Островский. Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А. А. Брянцева. 2003.
67. Очень простая история. М. Ладос. Театр «СамАРТ», Самара, 2004.
68. Ревизор. Н. Гоголь. Театральный центр «Гвен-ги-до», Сеул, Южная Корея, 2004.
69. Поминальная молитва. Г. Горин. Драматический театр, г. Рыбинск, 2004.
70. Очень простая история. М. Ладос. Ярославский государственный театральный институт, 2004.
71. Василий Тёркин. По А. Твардовскому. Хроника подвига (автор инсценировки и режиссер постановщик). Театр «СамАРТ», Самара, 2005.
72. Счастливый Ганс. М. Баргенов. Театр «СамАРТ», Самара, 2005.
73. Семь долин. По произведениям восточной классической поэзии (автор инсценировки и режиссер-постановщик). Ярославский государственный театральный институт, 2005.

74. Остров сокровищ. М. Рошин. Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А. А. Брянцева. 2005.
75. Карусель по господину Фрейдю. А. Шницлер. Ярославский государственный театральный институт, 2006.
76. Царь Федор Иоаннович. А. К. Толстой. Театр «Ведогонь» (Зеленоград, Москва), 2006.
77. Месяц в деревне. И. Тургенев. Новосибирский театр «Глобус». 2007.
78. Датская история. А. Шапиро по Г. Х. Андерсену. Театральный центр «Гвен-ги-до», Сеул, Южная Корея, 2007.
79. Тартюф. Ж.-Б. Мольер. Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А. А. Брянцева. 2007.
80. Здесь живут люди. А. Фугарт. СамАРТ, Самара, 2008.
81. Ревизор. Н. Гоголь. СамАРТ, Самара, 2008.
82. Лес. А. Островский. Академический театр драмы, Самара, 2008.
83. Сиротливый Запад. М. Макдонах. Академический театр драмы, Самара, 2008.
84. Дульсинея Тобосская. А. Володин. ЯГТИ, 2008.
85. Дембельский поезд. А. Архипов. ЯГТИ, 2009.
86. Ай, люли-люли. По пьесам Н. Коляды. ЯГТИ, 2009.
87. Чу-ха-ха. По сказкам К. Чуковского (восстановление). СамАРТ, Самара, 2009.
88. На дне. М. Горький. Театр «Ведогонь», Москва, 2009.
89. Филумена Мортурано. Э. де Филиппо. Красноярский театр драмы, 2009.
90. Сильва. И. Кальман. ЯГТИ / Академический театр им. Ф. Волкова, 2009.
91. Чертова дюжина. По А. Аверченко. Академический театр им. Ф. Волкова, 2010.
92. Медведь. Предложение. Юбилей. А. Чехов. Театральный центр «Гвен-ги-до», Сеул, Южная Корея, 2010.
93. На всякого мудреца довольно простоты. А. Островский. Омский академический театр драмы, 2011.
94. Дембельский поезд. А. Архипов. Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А. А. Брянцева. 2011.
95. Тартюф. Ж.-Б. Мольер. Академический театр им. Ф. Волкова, 2011.

96. Датская история. А. Шапиро. Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А. А. Брянцева, 2011.
97. Семейный портрет (Последние). М. Горький. Театр на Литейном, Санкт-Петербург, 2012.
98. Бешеные деньги. А. Островский. Академический театр драмы им. А. Слонова, Саратов, 2012.
99. Борис Годунов. А. Пушкин. Костромской театр драмы им. А. Н. Островского, 2012.
100. Таланты и поклонники. А. Островский. Академический театр им. Ф. Волкова, 2012.
101. Сиротливый Запад. М. МакДонах. ЯГТИ, 2013.
102. Сирано де Бержерак. Э. Ростан. Омский академический театр драмы, 2013.
103. Жизнь артиста. В. Семеновский (по «Неточке Незвановой» Ф. Достоевского). ЯГТИ, 2013.
104. Поминальная молитва. Г. Горин. Театр на Литейном, Санкт-Петербург, 2014.
105. Жизнь артиста. В. Семеновский (по «Неточке Незвановой» Ф. Достоевского). СамАРТ, Самара, 2014.
106. Дульсинья Тобосская. А. Володин. Театр «Старый дом», Новосибирск. 2015.
107. Novecento. А. Барикко. Театр «МЫ», Самара, 2015.
108. Служебный роман. Э. Рязанов, Э. Брагинский. Театральный центр «Бэньмо», Пекин, 2015.
109. Странная миссис Сэвидж. Д. Патрик. Самарский академический театр драмы им. М. Горького, Самара, 2016.
110. Чукоккала. К. Чуковский. Ярославский государственный театральный институт, Ярославль, 2016.
111. Правда хорошо, а счастье – лучше. А. Н. Островский. Академический театр комедии им. Н. П. Акимова, Санкт-Петербург, 2016.
112. Ночь Гельвера. И. Вилквист. Ярославский государственный театральный институт, Ярославль, 2016.
113. Страх и отчаянье в Третьей Империи. Б. Брехт. Ярославский государственный театральный институт, Ярославль, 2016.
114. Не только любовь. Р. Щедрин. Академический Мариинский театр, Санкт-Петербург, 2017.

Список публикаций А. С. Кузина

1. Кузин, А. С. Театральная педагогика: исторические и социально-психологические аспекты [Текст] : монография. – Ярославль : ЯГПУ, 2003.

2. Кузин, А. С. «Урок» в театральном вузе. Особенности обучения на младших курсах театральной профессиональной школы (из опыта работы) [Текст] : учебно-методическое пособие. – Ярославль : ЯГПУ, 2003.

3. Кузин, А. С. Театральная педагогика как личностная самореализация [Текст] // Человек, образование, культура накануне 21 века : материалы конференции. – Ярославль, 2000.

4. Кузин, А. С. Становление профессионала или саморазвитие личности? [Текст] // Роль творческой личности в развитии культуры провинциального города. Материалы региональной научной конференции. – Ярославль, 2000.

5. Кузин, А. С. (в соавторстве) «Должны ли манеры без конца идти под гору?» (Образование и искусство в России эпохи маскульта) [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2001. – № 2 (27).

6. Кузин, А. С. Художник Гальперин [Текст] // Петербургский театральный журнал. – 2001. – № 25.

7. Кузин, А. С. Михаил Чехов и традиции русской актерской школы [Текст] // Ценностные традиции и новации в сфере образования и культуры : сборник трудов по материалам IV межрегиональной конференции. Книга 2. – Ярославль, 2002.

8. Кузин, А. С. Ночное интервью [Текст] // Ярославль многоликий. – 2002. – № 3.

9. Кузин, А. С. Педагогические принципы классиков русской режиссуры: К. С. Станиславский и В. Э. Мейерхольд [Текст] // Литература, язык, культура: актуальные вопросы изучения и преподавания. – Ярославль, 2002.

10. Кузин, А. С. Современный студент и классическое наследие (на материале постановки спектакля «Последние» по пьесе М. Горького) [Текст] // Роль творческой личности в развитии культуры провинциального города : материалы региональной научной конференции. – Ярославль, 2003.

11. Кузин, А. С. Становление актера-профессионала и классическая пьеса [Текст] // Филология. Культурология. Речевая коммуникация : материалы международной конференции «Чтения Ушинского». – Ярославль, 2003.

12. Кузин, А. С. Проблема социальных контактов и возможности ее решения в практике театральной педагогики [Текст] // Социальные контакты детей: Материалы международного симпозиума. – Ярославль – Кострома, 2003.

13. Кузин, А. С. Идеи русских философов В. В. Розанова и Ф. А. Степуна и проблематика актерского творчества [Текст] // Феникс : Ежегодник кафедры культурологии Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева. – Саранск, 2003.

14. Кузин, А. С. Специфика приобщения молодого актера к профессиональной деятельности [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2003. – № 4.

15. Кузин, А. С. Социально-профессиональное становление специалиста в провинциальной культурной ситуации [Текст] // Пастуховские чтения. – Ярославль, 2004.

16. Кузин, А. С. Театр в современном городском пространстве [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2005. – № 4.

17. Кузин, А. С. Конфликт двух российских столиц: опыт интерпретации «московского» драматурга Островского на современной петербургской сцене [Электронный ресурс] // Столицы и столичность в истории русской культуры. Интернет-конференция. – Портал Auditorium.ru. – 2005.

18. Кузин, А. С. Конфликт двух российских столиц: опыт интерпретации «московского» драматурга Островского на современной петербургской сцене [Текст] // Столицы и столичность в истории русской культуры : научный сборник. – Ярославль, 2006.

19. Кузин, А. С. Русско-корейский диалог на театральной сцене [Текст] // Язык и общество: диалог культур и традиций : сборник материалов международной научной конференции «Чтения Ушинского». – Ярославль, 2006.

20. Кузин, А. С., Злотникова Т. С. Актер [Текст] // Культурология : энциклопедия : в 2 тт. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 1.

21. Кузин, А. С., Злотникова Т. С. Мейерхольд В. Э. [Текст] // Культурология: Энциклопедия : в 2 тт. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 1.
22. Кузин, А. С., Злотникова Т. С. Станиславский К. С. [Текст] // Культурология: Энциклопедия : в 2 тт. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 2.
23. Кузин, А. С., Злотникова Т. С. Чехов М. [Текст] / Культурология: Энциклопедия : в 2 тт. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 2.
24. Кузин, А. С. Театральная школа (ракурсы) (К 150-летию со дня рождения К. С. Станиславского) [Текст] // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 1.
25. Кузин, А. С. Современные смыслы театральной «школы» [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 1.
26. Кузин, А. С. Театральная школа: современные смыслы [Текст] : учебное пособие. – Ярославль : ЯГТИ, 2013.
27. Кузин, А. С. Эстетическое воспитание профессионального актера: необходимость или утопия? [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 3.
28. Кузин, А. С. Мы позволяем им быть рядом... Продолжение размышлений [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 1.
29. Кузин, А. С. Можно ли воспитать театрального педагога? [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 4.
30. Кузин, А. С. Современная театральная школа в контексте традиции и актуальных вызовов [Текст] // Российская театральная школа в XXI : материалы всероссийской научной конференции (Ярославль, 25–30 ноября 2015 года). – Ярославль : ЯГТИ, 2016.
31. Кузин, А. С. Российский режиссер в современном театре: педагогический модус работы [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 4.
32. Кузин, А. С. Решение педагогических проблем в работе с актерами театра им. Ф. Волкова [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 5.
33. Кузин, А. С. Театральное творчество без политики (из Ярославля в Пекин) [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 6.

34. Кузин, А. С. Интеграция театральных держав (из опыта работы русского режиссера в Пекине и Сеуле) [Текст] // Культура и образование в контексте международной политики крупных государств Евразии и Америки в XIX и XXI веках : материалы Международной научной конференции, Ярославль, 27–28 июня 2016 года. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016.

35. Кузин, А. С. Речь сценическая, русская, осмысленная, выразительная (режиссерский взгляд на проблему) [Текст] // Речевое творчество актера. Данность и предчувствие : коллективная монография. – СПб. : Изд. РГИСИ; «Чистый лист», 2017.

36. Кузин, А. С. Речь, звучащая со сцены (режиссерский взгляд на актерские проблемы) [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 3.

37. Кузин, А. С. Человек, говорящий и живущий на сцене [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 4.

Учебное издание

Александр Сергеевич Кузин

Театральная школа: современные смыслы

Учебное пособие

Редактор Ж. К. Гапонова

Компьютерная верстка Ж. К. Гапоновой

Обложка *К. А. Колобенин*

В оформлении книги использованы рисунки Натальи Каргановой.

Подписано в печать 05.09.2017 Формат 60×90/16.
Объем 17,75 п. л., 14,7 уч.-изд. л. Тираж 500 экз. Заказ № ____

Редакционно-издательский отдел
Ярославского государственного театрального института:
150000, г. Ярославль, ул. Депутатская, 15/43, (4852)31–41–14
E-mail: admin@theatrins-yar.ru
Официальный сайт ЯГТИ: www.theatrins-yar.ru

Отпечатано с утвержденного оригинал-макета
в типографии «Канцлер»
150007, г. Ярославль, ул. Полушкина роща, 16.
Тел.: (4852)58–76–37; 58–76–59