

ГИТИС. УЧИТЕЛЬ – УЧЕНИК. ДИАЛОГИ GITIS. TEACHER – STUDENT. DIALOGUES

**А. А. БАРМАК,
Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ**

*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

П. В. БОРИСЕНКО

*Московский театр оперетты,
Москва, Россия*

А. Т. МАРШАНИЯ

*Театр Ан Дер Вин,
Вена, Австрия*

Н. С. СТОЛБОВА

*Екатеринбургский
театр оперы и балета,
Екатеринбург, Россия*

**ALEKSANDER BARMAC,
GRIGORIY ZASLAVSKIY**

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

PETR BORISENKO

*Moscow Operetta Theatre,
Moscow, Russia*

ANNA MARSHANIA

*Theater An der Wien,
Wien, Austria*

NADEZHDA STOLBOVA

*Ekaterinburg State
Opera and Ballet Theatre,
Yekaterinburg, Russia*

ЧЕЛОВЕК МИНОРНОЙ ГАММЫ И ЕГО УЧЕНИКИ

АННОТАЦИЯ

Статья подготовлена по итогам беседы профессора ГИТИСа, заслуженного деятеля искусств России А. А. Бармака и его учеников в мастерской музыкального театра. Речь идет об основах педагогики, нацеленной на воспитание современного многогранного актера и режиссера музыкального театра, – сложной области синкретического искусства. Авторы задаются вопросом, можно ли учить в этом старейшем театральном вузе по книгам и что заменяет конкретные театральные пособия по актерскому и режиссерскому мастерству в рамках традиций театральной школы. Обсуждается вопрос, способен ли конкретный учебник, который аккумулировал бы универсальную методологию подготовки актеров и режиссеров, олицетворять живую традицию воспитания в театральной школе.

THE MAN OF THE MINOR SCALE AND HIS PUPILS

ABSTRACT

The article is based on the talk between the Professor of GITIS, the Honored Artist of Russia A. A. Barmak and his students in the musical theatre workshop. The conversation deals with the foundations of pedagogy aimed at educating the modern multifaceted actor and the director of musical theatre, which is a complex area of the syncretic art. The authors wonder whether it is possible to teach by books in this oldest theatre university. And moreover – what can replace specific theatre books on acting and directing within the traditions of the theatre school. The question is discussed, if a specific textbook (which would accumulate a universal methodology for training actors and directors) is capable of personifying the living tradition of education in a theatre school. On the example of the graduates

На примере выпусков мастерской музыкального театра разных лет анализируются универсальные подходы и навыки, безусловные в любых видах современного оперного искусства – от аутентичного до соцартового.

Учитель и ученики оценивают процесс освоения в студенчестве основ действенного анализа и этюдного метода, выделяя, в частности, условия, превращающие элементарное упражнение на внимание, фантазию, общение, воображение, темпоритм в импровизационный этюд. На таких этюдах можно строить будущей спектакль. Рассматривается традиционное разделение понятий метода физического действия и действенного анализа в рамках русской психологической театральной школы. Живая традиция Станиславского и Кнебель открывает все новые возможности в создании условного образа в музыкальном и музыкально-драматическом спектакле.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театральная педагогика, русская театральная школа, музыкальный театр, действенный анализ, этюдный метод, Кнебель, Станиславский.

of the musical theatre workshop of different years, the universal approaches and skills are analyzed, which are undoubtedly in all types of modern opera directing – from authentic to social art.

Both the teacher and his students evaluate the process of mastering the basics of action analysis and the etude method. Especially they highlight the conditions that turn an elementary exercise on attention, fantasy, communication, imagination, tempo rhythm into an organically built etude. It can further become a part of the performance. There is considered traditional difference between the concepts of the physical actions method and action analysis in the Russian psychological theatre school. The living tradition of Stanislavsky and Knebel opens up new opportunities for creating a notional image in a music and music-drama performance.

KEYWORDS: theatre pedagogy, Russian theatre school, musical theatre, action analysis, etude method, Knebel, Stanislavsky.

Григорий Заславский. Добрый день! У нас есть уже целая серия диалогов мастеров и их выпускников в гитисовском альманахе. Совершенно очевидно, что есть школа ГИТИСа. Однажды бывший ректор Вагановской академии спросил: а по какому учебнику у вас учатся студенты-режиссеры? И тут я понял, что у нас нет такого учебника. Есть система Станиславского и книги «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой», «Работа актера над ролью». Есть еще какие-то книги. Но что можно назвать общим для всех учебником? Учебником являются только живые уроки. Только то, что передается от мастера к ученику. И наверное, с этого мы начнем. Хотелось бы, чтобы разговор выпускников мастерской Александра Александровича Бармака соединился с какими-то вашими рассказами, Александр Александрович, о том, чему вы сами учились в ГИТИСе и что восприняли как свое, а от чего отказались. Ведь в жизни мы иногда получаем какие-то уроки, которые потом не используем. Как в том анекдоте про синагогу, которую строит еврей, а потом строит вторую, в которую он не будет ходить. Из тех уроков, которые вы получили тогда в ГИТИСе, что почти в неизменном виде повторяете со своими нынешними студентами, с теми, кто участвует сегодня в разговоре?

Александр Бармак. Я должен сказать, что крепкое и навсегда – это действенный анализ. Потому что пока нет ничего, что хотя бы в малейшей

степени могло заменить действенный анализ или этюдный метод работы над ролью, пьесой. За столетие этот подход претерпел довольно много изменений. На днях у меня состоялась встреча с группой участников фестиваля, который сейчас проходит в ГИТИСе. И одна из тем разговора – «От упражнения к этюдам». Сейчас мы гораздо более свободны в этюдах и ищем какие-то новые возможности их осуществления. Когда я учился, этюд был чрезвычайно «об’идеен». А нас учили так, что наше искусство – это искусство человеческого тела. И вот раскрепостить тело человека, особенно на первом курсе, и разбудить фантазию – самая важная вещь. Как сделать так, чтобы упражнение органически переросло в этюд, чтобы не было разницы между упражнением отдельно на внимание, фантазию, общение, воображение, темпоритм? Как сделать, чтобы упражнение незаметно переходило в этюд? Это обогащалось многими моими учителями, прежде всего Ириной Ильиничной Судаковой – я не был ее прямым учеником, она была моим очень большим старшим другом. А вообще все, что предложила мой учитель Мария Осиповна Кнебель, нам еще предстоит в полной мере оценить. Поэтому я очень боюсь всевозможных «новаций», которые идут не изнутри методологии. Вообще проблема метода исключительно важна сейчас. Разумеется, речь идет не об окостеневшем наборе каких-то приемов, а о живой методологии, которая сию секунду, как говорится, бьется, трепещет.

Г. З. Тогда возникает самый простой и очевидный вопрос: насколько метод действенного анализа помогает вам в повседневной творческой жизни? Анна, Надежда, Пётр?

Пётр Борисенко. Девушки, вы первые.

Г. З. Действенный анализ. Как он вам помогает в вашей ежедневной творческой жизни?

Анна Маршания. Начну, наверное, я. Потому что постоянно должна заниматься действенным анализом. И, как сказал Александр Александрович, фантазия, которую он старался в нас расшевелить именно этим способом мышления, – это естественный процесс, который в нас уже закоренел. Каждый раз, когда мы работали над новым произведением – этюдным ли методом или каким угодно иным, – мы постоянно исходили из нашей фантазии, свободы, внутреннего мышления. Именно этот процесс заложен школой. И навык срабатывает постоянно, внезапно появляется в мыслях, и ты неконтролируемо начинаешь действовать правильно. То есть у тебя заложен механизм включения в этот процесс. Когда разбираешь новое произведение, когда у тебя есть время для домашнего задания, для того, чтобы подготовиться к репетиции, ты прибегаешь к фантазии. К правильному строю мыслительного процесса. Это и есть костяк, за счет чего ты можешь быть свободен в творчестве. Абсолютно свободен. Как артист, как певец. Только благодаря этому ты можешь контролировать процесс, быть в истории, в действии, быть интересным, находить какие-то удобные для себя моменты и творить.

Надежда Столбова. Понятно, что метод действенного анализа мы постоянно используем. Я пользуюсь им как режиссер, работающий в основном



«Медиум» Д. К. Менотти, режиссер Ники Эллиниду (Греция).

Дипломный спектакль мастерской А. А. Бармака.

Учебный театр ГИТИС. 2013 г. Баба (Мадам Флора) – А. Маршиания. Фото В. Сазонова

в опере, но время от времени и в драме. Все мы знаем, что в музыкальном театре большинство артистов не заканчивали ГИТИС, и каждую свою сцену, арию они разбирают по чувствам. Здесь я ощущаю это, а здесь у меня другая эмоция, далее – смена настроения. И этот поток ощущений необходимо поставить на нужные рельсы – выстроить последовательность их действенной логики: чего вы хотите, куда идете, какая у вас задача, чем вызвано и на что направлено каждое действие артиста? Могу сказать, что конкретно в том театре, в котором я сейчас работаю (благодаря тому, что это театр Александра Борисовича Тителя, и тут есть большое наследие людей, которые знают его школу и его театральный язык), понимают, что ты хочешь как режиссер от артистов. Конечно, молодым людям, которые пришли в театр прямиком из консерватории, это трудно. Они привыкли играть эмоции. Или по крайней мере делать вид, что они их играют, или думают, что они их играют. Это наш метод, мы так живем. Действенный анализ в опере конкретно используют немногие режиссеры. Сейчас при засилии европейского театра, где ставится всё по кусочкам – ты тут встал, показал, что ты сумасшедший, здесь ты села и так далее, – действенный анализ никому особо не нужен. Но могу судить по своему театру, что люди по такому анализу скучают. То есть им хочется понимать зачем, почему? И они задают достаточно много вопросов. По крайней мере я чувствую себя в своей лодке, в своей тарелке, работая в этом театре. Не хватает Александра Александровича рядом, нельзя к нему ходить и каждый раз подпитываться и что-то новое обнаруживать. Потому что когда ты варишься в собственной каше, это, конечно, тяжело.

А. М. Я могу добавить. Когда я работала в театре в Австрии, то весь процесс, который у нас был, именно репетиционный, проходил очень тяжело для меня, потому что совершенно другая система. Они не работали с клавиром, с музыкой. Они работали над какими-то кусками. И для меня было непонятно, откуда эти куски вообще рождались. У меня появлялся миллион вопросов. Постоянно спрашивала по действенному анализу режиссера, который делал постановку. А он говорил: почему ты столько спрашиваешь? Я отвечала: потому что не понимаю, что мне делать. Что я здесь делаю вообще? Кто я? Потом приходилось рассказывать, как я проанализировала то или другое. И он соглашался со всем, что я проанализировала и придумала. Соответственно, идею, которая у меня зародилась, он взял к себе в работу. И тогда я начала понимать, что здесь совершенно по-другому устроен процесс мышления. Именно в европейских театрах. Я помню, Александру Александровичу писала: «Господи, как работать с этими людьми? Потому что я не понимаю, что он мне говорит».

П. Б. Я скажу в поддержку девушек. На родных просторах порой случается то же самое. Поскольку я здесь представляю жанр, который сейчас все называют архаичным, – оперетту, отношение постановщиков, к сожалению, очень часто бывает точно таким же. Человек приходит и говорит: «Ну, давай». А что давать-то, когда тебе ничего не объяснено, материал не разобран? Что давать? И если не быть обученным этому методу, если не понимать, собственно говоря, что ты, кто ты (как Матвей Абрамович Ошеровский



«Идиот» М. Вайнберга.

Сцена из дипломного спектакля мастерской А. А. Бармака. Учебный театр ГИТИС. 2012 г.
Генеральша Епанчина – А. Маршания. Фото В. Сазонова

говорил, «кто кому тетя?»), то, собственно, что делать? Ну, подумаешь, оперетта! Тут попрыгал, тут потанцевал, тут перьями махнул, тут нота пошла. Ну, что сложного? Тем более существует колоссальная проблема с драматургией, особенно в современных вещах, где вообще-то до смысла докопаться сложно. Вот и вступают в работу, так сказать, серые клеточки. Надя сказала... И я тоже — особенно в первые годы прихода в театр — страдал, что нет рядом Александра Александровича, так хотелось, чтобы он был рядом, чтобы помог. Потому что, выйдя за пределы ГИТИСа, ты понимал, что можешь всё, когда рядом мастер, который четко объяснит систему, что и как. А во взрослой самостоятельной жизни все по-другому. Но бывают исключения, когда все-таки попадаются грамотные люди. А то я уж совсем всё черной краской замазал.

Г. З. Можно я задам вам вопрос совершенно очевидный? Помните, в «Трех сестрах» такой разговор происходит между сестрами и Вершининым: одна из них говорит, что мы знаем много ненужного для нашего города. Что знать три языка — это ненужная роскошь. Вершинин ее успокаивает, что нет такого города, где бы не нужны были образованные люди. Но действительно, нет ли у вас ощущения, что вы знаете много лишнего? И в какой-то момент режиссеры думают: «Ну что нам вот этот вот Пётр со своими вопросами? Или Анна?..» А если артисты задают вопросы? Не каждая звезда, как Ольга Бородина, может развернуться и уйти. И из-за этого у нее и репутация тяжелой, трудной примы. Насколько эти знания в какой-то момент осознаются вами как лишние и ненужные? Мешающие вам в работе?

А. М. Мешает, если ты делаешь работу за режиссера и понимаешь, что весь твой мыслительный процесс переходит как под копирку в то, что будет происходить на сцене. Ничего не меняется. Ты мыслишь, ты работаешь, анализируешь, не спишь ночами, думаешь, как это сделать, потому что понимаешь, что никак не помочь режиссеру, что он, бедный, не справляется. И в итоге получается, что это его режиссура, он за счет тех, кто думает, вылезает. У него большие успехи. Критики и всякие рецензии потом пишут, какой интересный режиссер, какой смысл. Потом жалеешь, что ты вдохновляешь этих людей своими мыслями.

П. Б. Насколько я понял вопрос о лишних знаниях, дело в том, что кроме технологии профессии ведь получаешь что-то еще, и это зависит от мастера. Слава богу, что в нашем студенчестве мы получали систему жизненных ценностей. А получив ее, поверив в нее, приняв ее в свое сердце, ты не можешь пойти на сговор с совестью и поступиться тем, что, как ты считаешь, важно в профессии актера. Иной раз это действительно очень трудно, иной раз ты выглядишь скандалистом, человеком с плохим характером и так далее. Но все равно в итоге... Мы же это несем людям, зрителям. И дело даже не в аплодисментах. Не в громкости, не в количестве аплодисментов. А в том, что спустя какое-то время, когда люди осознают результат общего продукта — спектакля, а благодаря твоей роли получается что-то в целом.



А. А. Бармак и студенты его курса после премьеры спектакля «Буря. Шекспир. Этюды». Учебный театр ГИТИС. 2013 г.

И люди делают из этого какой-то вывод, что-то все-таки для себя выносят. Это важно, на мой взгляд.

А. Б. Я хочу сказать, что здесь дело не столько в сумме знаний, а в сумме умений и навыков. Конечно, если актер будет бесконечно задавать режиссеру вопросы, то от него избавятся. И этого делать не нужно. Я всегда своим студентам говорю, что вопросы задавать режиссеру, особенно молодому, бессмысленно. Во-первых, потому что он не ответит ни на что. Ну, почти наверняка. А вопрос в том, чтобы вы и без него умели правильно существовать на сцене. То есть вы бы сами понимали, что такое событие, что я в этом событии делаю, как я отношусь к предлагаемым обстоятельствам. То есть здесь важна именно сумма навыков и умений. Вот это должно быть заложено в выпускнике, актере. И это помогает ему жить. Жить и выживать, между прочим. А не просто спрашивать, а какая у меня тут задача. Есть такой тип актеров. Их никто терпеть не может. Надо самому знать и самому уметь. Ведь что такое клавир? Вот Аня говорит, что с клавиром не работают. А что она имеет в виду? С клавиром не работают, и с партитурой не работают. Потому что их не воспринимают правильно. Это запись событийного ряда нотными знаками. Запись событийного ряда музыкой. Поэтому мы не музыку ставим, а пытаемся просуществовать в том событии, которое композитора толкнуло к этим музыкальным размышлениям. И вот пока режиссер не поймет, что он ставит событие, а не музыкальные размышления композитора, которые поставить невозможно, ничего у него не выйдет. Никто музыку поставить не может. Поэтому возникают вопросы, о которых Аня говорит. О чувствах, об эмоциях и так далее. Так вот чем наш факультет, мне кажется, важен, в отличие от консерватории, даже замечательной? Он важен именно тем, что призван

давать эту сумму навыков и умений, которые дадут возможность существовать, например, в сложном и, конечно, в абсолютно восхитительном жанре оперетты. Здесь ведь ничего не может быть промежуточного. Понимаете, может быть средний драматический спектакль, но средняя опера – это ужасно. Ужасно.

Г. З. Александр Александрович, а есть ли что-то, чему вас учили, помимо истории КПСС, исторического диалектического материализма и научного коммунизма...

А. Б. Я как раз это не учил.

Г. З. Как? Совсем не учили?

А. А. Учил, но не особо.

Г. З. Понятно. Ну, оценки есть. Помимо этих предметов есть ли что-то, что вы от себя отринули, сочтя, что вот это уже можно и не учить? Уже и не пригодится. Из тех уроков, что вы получили в ГИТИСе.

А. Б. Мне трудно ответить. Я вообще не очень понимаю, как у режиссера может быть что-то ненужное. Что-то может казаться ненужным, но мы должны уметь абсолютно все перерабатывать исходя из своих задач, своих целей, из своих мечтаний, если угодно. Поэтому, что в ГИТИСе в области профессии было бы сейчас не нужно, я себе не представляю. ГИТИС, как и вся методология, и вся театральная школа, давно уже поняли, что не книжка «Работа актера над собой» является для нас учебником. Нет. Она сейчас хороша как некий документ, как кладовая знаний. Ведь что такое физические действия? Это спасение для любого актера. Как только он начинает просто выполнять физические действия, разумеется, не абы как, а исходя из задач, из своей цели, то сразу успокаивается, сосредоточивается, у него появляется свобода. В частности, в музыкальном театре это необычайно важно. В музыкальном театре 99,9% артистов сосредоточены на вокале. И к сожалению, это иначе быть не может. И как при этом предложить артисту нормальное человеческое поведение? Вот тут физические действия невероятно полезны, невероятно важны. Это огромное открытие Станиславского. А что касается действенного анализа, то действенный анализ – это проверка события на площадке собственным телом. И если режиссер не понимает, что это событие, написанное музыкой, то актер должен это знать. Актер должен постигнуть, что он существует не просто на сцене, а в событии. У меня есть такое слово неакадемическое – «насобачиться». Вот в процессе обучения в институте актер должен так «насобачиться» этим умениям, чтобы они вошли в его плоть и кровь. Вот это важно. Конечно, не все этим могут овладеть в полной мере. Но мы занимаемся. А так, если выкинуть идеологическую проблему, которая многие годы была как кость в горле... Я скажу сейчас вещь очень вредную, может быть, с точки зрения моих коллег. Ну, не прошел у нас Михаил Чехов. Приезжал Жданов, его ученик, сотрудник и наследник, работала лаборатория. А выяснилось только одно. При всей гениальности Чехова, при гениальности упражнений, которые он давал – упражнения Чехова мы делаем, – выяснилось только одно:

Чехов и Жданов не знали методологии. Потому что Станиславский все совершил тогда, когда их уже не было в Союзе. И это они не знают.

Сейчас говорят, что Анатолий Васильев перевел Марию Осиповну Кнебель на французский язык. Я знаю, что года два назад какой-то молодой человек приезжал и, представившись проректором театральной школы в Варшаве, сказал, что они тоже хотят перевести «О действенном анализе пьесы и роли». Интерес к этой методологии просачивается и туда. Уверен, что она там окажется во всей полноте, и что там умные люди, которые поймут, насколько эта методология сокращает работу над спектаклем. Даже с точки зрения экономии времени и сил. Действенный анализ – это потрясающая вещь.

Г. З. А чем он отличается от метода физических действий – с учетом тех страшных споров, которые когда-то происходили между Кнебель и Кедровым, скажем?

А. Б. Кедров делал упор на метод физических действий в отрыве этих действий от событийного ряда. Кнебелевский этюдный метод он не принимал. Более того, он не принимал ничего из того, что сделал Немирович-Данченко – «второй план», внутренний монолог – без чего мы уже и на первом курсе не можем работать. И у него получилось, что физические действия стали оголенными. А ведь они, конечно, погружены в определенную атмосферу. И в этом отношении характерны упражнения, которые я сейчас даю первому курсу: ты пришел после какого-то события, и в голове у тебя только это событие, и думаешь ты только о нем, это твой внутренний объект внимания. Но при этом выполняешь целый ряд необходимых тебе физических действий: вошел в дом и по заведенной программе идут полумеханические действия и разговоры. А внутренний монолог занят главным событием. Этот навык дает только тренинг. И создание такой системы – большое достижение. Но все-таки самому Станиславскому понадобилось понятие «событие» и понятие «этюда». И это, конечно, сократило затраты сил, и одновременно осознание понятий силы удешевило.

А споры вокруг были в меньшей степени спорами художников. Это было все-таки столкновение идеологического



Дипломный спектакль «Буря. Шекспир. Этюды». Учебный театр ГИТИС. 2013 г.
Фото В. Сазонова

порядка, потому что Марию Осиповну Кнебель выгнали из Художественного театра фактически по доносу Кедрова, который сказал, что вся эта ерунда, которую понаделал Немирович, – сплошной идеализм, а физические действия – материализм, потому что они физические. В ЦК сказали – мы, конечно, за физические. И пошло это искусственное разделение. А потом все вульгаризировалось. Понадобился Товстоногов, чтобы переломить ситуацию. Далее многое изменил Анатолий Эфрос. Давно пора кому-то написать исследование о том, что делала Мария Осиповна Кнебель в ЦДКЖ – Центральном доме культуры железнодорожников. Потому что из театра ЦДКЖ вышла целая плеяда блистательных режиссеров, и там варился этот метод. Утвердить его в советское время было довольно сложно, и хорошо известно, какую роль в этом сыграл Алексей Дмитриевич Попов.

Г. З. Интересно, а кто же напишет про ЦДКЖ?

А. Б. Кто-то из театроведов, способных поднять все материалы и по ним реконструировать ситуацию. Ведь там и Товстоногов бывал, и Эфрос, и Шатров, и значительный ряд других крупных фигур. Потом же из театра ЦДКЖ она попала в Центральный детский театр, а там была уже целая лаборатория.

Если в драматическом театре артист сплошь и рядом скрывается за текстом и сюжетом, то в музыкальном театре он скрывается за музыкой и пением. А почему? Не потому, что он так хочет, а потому что не понимает, что есть событие. И режиссеры, к сожалению, за исключением тех, кто заканчивает ГИТИС, понимают, что опера – это событие, записанное музыкой, а ставят музыку. Это ошибка. Тут как-то на одну из конференций ВГИКа приезжал несколько лет назад докладчик и хвалился: «Вот, посмотрите, какие мы делаем упражнения на музыку». И действительно, звучала музыка Баха, а они на сцене летали, ползали, катались, поднимались. Всячески демонстрировали, как они чувствуют музыку. Зачем? Ничего, кроме вреда, такое понимание дать не может.

Что касается театра музыкального, то понятие события там практически отсутствовало и отсутствует сейчас, а вот физические действия – эта методология очень помогает артистам.

Г. З. А чего не хватало после мастерской? Вы вышли в жизнь, пришли в театр и «...а вот этому-то нас и не учили в ГИТИСе»... Чему не учили? Есть что-то, чего недостает в программе?

П. Б. Чего не хватало... Вы знаете, развернутый ответ на этот вопрос приведет к констатации проблем и общего состояния современного театра, да и всей культуры... Не хватало руки мастера, которая вела, тащила, ограждала, поддерживала и прочее. Одно его присутствие внушало спокойствие и понимание, что роль будет «сделана»... Что не может дать институт? Ну, наверное, то, что в репертуарном театре дает преемственность поколений, традиции театра и жанра, практика играть не «благодаря», а «вопреки», «поймать или не поймать случай» и так далее. Институт – это школа, а театр – это всё...

Вот сейчас, когда уже пройдена, наверное, половина жизненного и творческого пути, когда сам занимаешься наставничеством, могу сказать, что мне не хватило в программе обучения основ профессиональной педагогики и психологии. И конечно, хотя, наверное, я наступаю на большую мозоль, но... не хватает этого года обучения, который украден у молодых артистов (раньше учились 5 лет). Они приходят в театр не познавшие прелесть, вкус и смысл практического опыта игры на сцене. Они не готовы погрузиться в жесткое производство театрального продукта.

Н. С. Режиссеры, выходящие в жизнь из ГИТИСа, – могу сказать это про себя – хотят как можно больше знать о мире современных театральных технологий. Театр не стоит на месте – еще вчера лонжерон, который ездил вверх и вниз, или поворотный круг были верхом технологичности, а теперь это уже старый театр. Сейчас все должно летать, быть заряжено световыми, звуковыми и другими эффектами. Поэтому хотелось бы, чтобы выпускники не планировали свои первые спектакли только из установки, что на пустую сцену выйдет артист – и все, в лучшем случае при этом у них будет вертеться круг. Конечно, в учебных спектаклях мы все делаем буквально на полу. Мы научились работать с одним фонарем и четырьмя костюмами и при этом делать оригинальные, интересные работы. Более того, я в годы учебы видела потрясающие постановки, которые опережали даже то, что происходило в этот момент в крупных театрах. Любые молодые студенты, занимающиеся у талантливых педагогов, шагают в будущее. Но все-таки не хватает информационной осведомленности – и не просто констатации, мол, есть где-то такая технология. Было бы здорово, если бы режиссеры могли ходить в Большой театр и Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, и не просто в качестве гостя-зрителя, а посмотреть машинерию, понять, как этот театр устроен технологически.

Другой момент. Если ГИТИС – это мастерская актерско-режиссерская, в ней несколько режиссеров и 17–18 артистов, в других вузах обычно только режиссерские курсы и поэтому совсем другие возможности. Но когда режиссер музыкального театра приходит ставить спектакль, то имеет дело не только с солистами, но и с хором. А хор – это 50, 80, 120 человек. И вот с этой массой необходимо что-то делать. А четкого понимания, как, поначалу нет. Это очень большая часть нашей работы, просто огромная в таких спектаклях, как «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, где хор – главное действующее лицо, причем двойной. И режиссеру нужно с ними что-то делать. Помогают только дирижеры-хоровики или энтузиасты, которые просто хотят петь. Мне кажется, это отдельный вопрос подготовки будущих режиссеров, не знаю, как его можно было бы решить. Наверное, педагоги должны ориентировать, как с этим работать. Можно почитать книгу Б. А. Покровского, как он работал с хором. Но книга – это одно, а живая работа с большой массой людей – это конкретная практика. Покровский писал о том, как он отправлял для работы с хором Большого театра учеников,



«Идиот» М. Вайнберга.

Сцена из дипломного спектакля мастерской А. А. Бармака.

Учебный театр ГИТИС. 2012 г. Фото В. Сазонова

и как было важно, что рядом сидит мастер, который может поправить и поддержать.

И еще. Для любого драматического режиссера, помимо классики, важно понимание современных пьес. Все режиссеры ищут свою драматургию, прощупывают ее, грубо говоря, выискивая жемчужины. В музыкальной режиссуре то же самое. Мы, конечно, разбираем оперную классику, но есть современные авторы, в первую очередь авторы XX века, которых мы тоже хотим ставить. И очень благодарны Александру Александровичу за то, что на занятиях мы ставили «Идиота» Мечислава Вайнберга – современный оперный контекст не прошел мимо нас, мы освоили опыт XX века. Но есть композиторы, которые работают сейчас, в наше время, и если уже мечтать обо всем по гамбургскому счету – это тоже очень большая образовательная ниша. Она важна еще и потому, что большинство режиссеров, выходящих из ГИТИСа, начинают не с оперных хитов на огромной сцене, как правило, им предлагают начать с современных композиторов. Хорошо, когда композитор жив и готов работать, а если не жив – все сложнее. К столкновению с оригинальной авторской музыкой большинство режиссеров оказываются не готовы – в голове-то у них звучит «Травиата». Для того чтобы прийти к своему «Борису Годунову», они должны пройти довольно долгий постановочный путь. Поэтому мне кажется, что взаимоотношения с современными, особенно молодыми композиторами для студентов-режиссеров музыкального театра – потенциально важная составляющая их воспитания. И ГИТИС мог бы обеспечить им такого рода взаимодействие – помимо того, что мы изучаем современную музыку. При знакомстве с партитурой Римского-Корсакова он уже тебе ничего не сможет сказать, а в отношениях с композитором-современником все другое, и это, на мой взгляд, было бы очень полезно.

Г. З. Можете рассказать о каком-то уроке, который остался в памяти и сегодня (вчера или, может быть, завтра) помогает в профессии справляться с «трудными местами»?

П. Б. Сложно вырвать из памяти один фрагмент... Их сотни, но по горячим следам, после только что сыгранного спектакля вспоминается следующий случай... Был удачный показ в аудитории на зимней сессии третьего курса постановки «Хлопотун, или Дело мастера боится». И нам предложили перенести его в Учебный театр. Мы были безумно рады и горды, но в то же время понимали, какая это ответственность. Тогда, в 1996 г., это был редкий случай – играть дипломный спектакль в Учебном театре с середины третьего курса (при пятилетнем еще обучении). И вот – премьеры... Мучительны последние минуты перед выходом на сцену... Когда выйдешь – всё, ты в своей стихии, но ДО... И вот я дрожу в кулисе (у меня главная роль), а рядом возникает Александр Александрович. «Ты что?» – «Страшно...» – «Ты что, тюкнутый? Ты представляешь, как сейчас волнуется Репейкин, подъезжая к дому Радимова? Сколько ему предстоит сделать, скольким людям помочь?» Конечно, я сейчас, спустя четверть века, не ручаюсь за точность слов, но смысл был в том, что я должен свое человеческое волнение перевести, направить в волнение персонажа, что я и сделал. И, клянусь вам, делаю до сих пор. Позже я прочитал о подобном случае в воспоминаниях Сергея Яковлевича Лемешева. Ему так же, как и мне Александр Александрович, Константин Сергеевич Станиславский



За кулисами Учебного театра.

Дипломный спектакль мастерской А. А. Бармака «Хлопотун, или Дело мастера боится» А. И. Писарева на музыку А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева. 1998 г.

перевел волнение молодого тенора в трепет Ленского, мчащегося на свидание с Ольгой Лариной.

Н. С. Наш мастер остр и богат на язык. И он на каждом занятии в институте постоянно рассказывал уникальные байки и истории постановок, пересыпая их собственными словосочетаниями и буквально афоризмами. Мы в нашей группе в социальных сетях завели журнал, куда записывали все его выражения. И в конце, когда выпускались из ГИТИСа, мы этот журнал напечатали и подарили Александру Александровичу. Там есть много совершенно потрясающих фраз, которые помогают жить и учиться. Но какого-то одного особенного урока выделить не могу. Практически каждый урок был уникальным. Отмечу первые уроки – они особенно важны. Когда Александр Александрович рассказывал о том, что такое школа театра переживания, школа представления, нам, приехавшим главным образом из провинции и только намечающим свой путь в режиссуре, слабо понимавшим разницу между разными формами театра и даже шаблонно их оценивающим, он выстраивал картину театрального мира. Когда ты начинаешь детали понимать и осознать, это и формирует полноценный взгляд на театр.

И еще. Второй семестр мы делали очень много выгородок на учебной сцене для определенных эпизодов. Посвятили этому опыту несколько дней. Помню, что почти после каждого такого представления своей выгородки Александр Александрович отправлял нас в библиотеку читать С. М. Эйзенштейна о монтаже и выстраивании кадра. И когда мастер добился от нас внятных выгородок, понимания пространства после пятого прочтения Эйзенштейна, мы осознали, что это универсальные законы. Теперь видишь декорацию и мгновенно понимаешь, что в ней не так, можешь просчитывать детали – какой угол должен быть больше, какая деталь для чего предназначена. Мастер смог добиться не просто понимания, а своего рода четкой аналитики декорационного пространства и мизансцены. Чтобы, проходя на любой спектакль – свой или чужой – считывать эти принципы быстро и безусловно. Вот этот урок я особенно ценю, потому что не всегда есть возможность взаимодействовать с художниками-технологами или художниками, нацеленными на работу с пространством, – бывают художники с уклоном в авторство костюмов. Школа Бармака тут всегда выручает. Знаю, что многие мои коллеги, опираясь на принцип гитисовской школы режиссерского владения пространством, как, например, Дмитрий Черняков, самостоятельно способны делать это в своих спектаклях. Большой урок Александра Александровича. Он помогает всегда.

Г. З. Есть ли для вас что-то из уроков ГИТИСа, что оказалось ненужным?

П. Б. Очень хочется вспомнить пример, но такого нет.

А. Б. Я думаю, что они бы дорого сейчас дали, чтобы вернуться в ГИТИС.

П. Б. Да. По молодости могло казаться что-то малозначимым, а потом приходит осознание нужности всего, чему учили.

А. Б. Это точно.

Н. С. Это верно.

А. Б. Я знаю людей, которые гораздо дольше работают в театре, и все равно у них жажда вернуться. Это правильная жажда. Артист должен всегда стремиться возвращаться на урок мастерства. Хотя всякое возможно, и что-то Наде могло не пригодиться...

Н. С. Как раз наоборот. И я хочу вас процитировать. Александр Александрович на первом же занятии сказал, что режиссер – это вор. Это человек, который должен все тащить в свои закрома. Это к вопросу о ненужном.

Наверное, в жизни что-то такое и есть, что я узнала в ГИТИСе и что мне совсем никогда не пригодится. Но у меня полное ощущение, что мои закрома, все то, что я туда беру, все, что анализирую, – мне жизненно необходимо. Вы правы, и мне вообще кажется, что не просто хочется вернуться – человеку, который работает в театре, который практикует, нужно регулярно возвращаться в свою alma mater. Было бы вообще здорово, если бы у нас была какая-то история, что мы могли бы каждые пять лет прийти к своему мастеру, проверить соответствие методу и вернуться к своей театральной работе. Это действительно необходимо, мы ведь тоже засоряемся...

Г. З.: Тут кто-то недавно выступил с вроде бы безумной идеей о том, чтобы у дипломов о высшем образовании появился срок действия. С одной стороны, мысль кажется странной: человек окончил вуз и имеет диплом, и как можно отнять диплом спустя время? А то, о чем вы сейчас сказали, – это может быть не просто компромиссное решение, а осмысленное.



После экзаменов по мастерству актера.
Студенты мастерской А. А. Бармака, 1994 г.

Любой человек, какую бы специальность он ни получил, должен время от времени повышать квалификацию. То, о чем однажды говорил – и я это очень надолго запомнил – Михаил Горевой. Он довольно забавно проиллюстрировал разницу между американским и русским актером (а у него неплохая голливудская карьера – хоть и играет он русских злодеев). По мысли Горевского, американский актер, заканчивая театральную школу, находится на низшем уровне своего профессионального развития. И дальше на протяжении всей жизни – мне рассказали, что каждые два года у Аль Пачино есть эти месяцы на повышение квалификации – и каждый год американский актер повышает квалификацию и поднимается все выше и выше. А русский артист, когда он выходит из стен ГИТИСа, ВГИКа или Школы-студии МХАТ, находится на высшей ступени своего развития и постепенно опускается. Это очень печально. Когда ты в первый раз сталкиваешься с этим аргументом, то думаешь – как же это убедительно.

А. Б.: Там три гения – Аль Пачино, Роберт Де Ниро и Мерил Стрип – не знаю, как сейчас, но раньше, мне рассказывали, что они периодически собираются, и что они делают? Этюды.

А. М. Нам тоже так надо, Надя.

А. Б. Импровизационное начало как самое главное постепенно, постепенно заслоняется суммой приемов. Это неизбежная вещь. А чтобы сумма приемов не превратилась в штамп, во что она превращается неизбежно, – нужен кислород этюдов. Умные артисты этим постоянно занимаются. Я тоже ребятам говорю: посмотрите целый ряд выдающихся фильмов, какое огромное количество вы найдете в них одиночных этюдов первого курса. Только внимательно посмотрите. Например, «Однажды в Америке». Там идет этюд за этюдом, они здорово могут это делать. И возникает вопрос: а как импровизировать в оперном театре, где все от такта до такта композитором выведено? Конечно, можно и нужно, потому что импровизация – это спонтанное восприятие сценической жизни. Живое восприятие того, что происходит вокруг тебя, и то, что рождает твой ответ. Действие начинается с восприятия – и не важно, в какой из форм театра. Как только я воспринимаю, у меня возникает *отношение* – то, о чем замечательно писала Судакова. Уже мое действие становится эмоционально окрашенным. Но как только артисты начинают действовать пением, они перестают думать об интонации, которую затвердили с дирижером, а возникает живая интонация, и в конце концов необходимый обертон, и, что самое ценное и главное в искусстве пения, – окраска звука. Неповторимая окраска звука, по которой мы различаем и ценим оперных артистов. Но это рождается только из полноценного импровизационного начала.

Но если ты скажешь в консерватории, что артист должен постоянно импровизировать, тебя выставят за порог. А ГИТИС этому учит.

Г. З. Вообще бывает, что учителя в ГИТИСе ошибаются в своих надеждах. Про кого-то единодушно говорят: «звезда», а потом выясняется,

что звездами становятся совсем другие. Часто ли такие ошибки случаются? Интервью – не исповедь. Но вот Надежда, Анна, Пётр – вы с ними связывали какие-то большие надежды или, наоборот, они вас приятно удивили?

А. Б. Я тут как раз скажу, что с Петром, Надеждой, Анной никаких проблем не было. Анна пришла – тоненькая, как колосок, не умела петь, маленькая красавица – и пела моцартовскую юную Барбарину. Я попросил ее: «Вы можете поменять задачу?» И она мгновенно ее изменила. Все было ясно. Но некоторые разочарования были. Такова профессия. Когда ты набираешь, веришь во всех. Потом тебе кажется кто-то менее успевающим. Но сейчас у меня в затылке все время мысль: да-да, он (или она) не раскрылся, трудно идет работа – а потом мгновенный прорыв.

Может бледно на курсе смотреться человек, а на сцене театра он взорвется, превысит все ожидания. Главное, чтобы у него были правильные навыки. С другой стороны, я столько видел – и ребятам говорю – не верю в легкие начала. Бывает, выходит человек и после первого этюда ощущение «Боже, какая гениальная или гениальный! Какой режиссер». Пара лет – и абсолютно никто не знает, как соблюсти этот баланс. У всех бывают ошибки. 27 человек у меня на курсе. И все они разные. Главная необходимость – терпение. Потому что если нет терпения, можно выгнать, отчислить.

Г. З. Вы часто отчисляете с курса?

А. Б. Нет, кое-кто уходил. Последний такой громкий уход был Николая Баскова с курса, на котором учился Пётр Борисенко.

П. Б. Но там уход был продиктован еще и тем, что весь курс против него восстал...

А. Б. Но вообще терплю всегда. Во-первых, я жду. Во-вторых, я все время думаю о том, что артист должен быть образованным человеком. У нас мало образованных людей сейчас, с интеллигенцией происходит что-то серьезное. Тут нужно быть осторожнее в стремлении к отчислениям.

Ко мне, скажем, поступила исключительно талантливая девушка на режиссерское. Параллельно она прошла в литературный институт, планировала учиться в двух вузах одновременно. На носу сессия, она была на занятиях два раза. Зато всем при встрече рассказывает, что она учится у Бармака. Невероятно одаренный человек – и это может быть одаренность, которая ровным счетом ни во что не выльется. А рядом есть какой-нибудь трудяга, и у него все сложится.

Но это я опять увел все в минорные тона.

Г. З. Скорее, вы реалист.

А. Б. Мне кажется, что я человек минорной гаммы. Во всяком случае терпение – одно из самых главных достоинств педагога. А в работе артиста и художника я бы тоже не приветствовал нетерпение – «не несись на всех парах».

Г. З. Спасибо большое!

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бармак Александр Александрович – профессор кафедры мастерства актера Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: director@gitis.net
ORCID: 0000-0002-4574-6311

Заславский Григорий Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Борисенко Пётр Владимирович – солист Московского театра оперетты.

E-mail: rina198011@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3539-843X

Маршания Анна Темуровна – солистка Театра Ан Дер Вин.

E-mail: annamarshania@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8260-1031

Столбова Надежда Сергеевна – режиссер-постановщик Екатеринбургского театра оперы и балета.

E-mail: veilla@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3081-2846

Бармак А. А., Борисенко П. В.,
Заславский Г. А., Маршания А. Т.,
Столбова Н. С. Человек минорной гаммы и его
ученики // Театр. Живопись. Кино. Музыка.
2020. № 4. С. 103 – 120.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-103-120

ABOUT THE AUTHORS

Aleksander Barmak – Professor at the Department of Actor's Skills of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: director@gitis.net
ORCID: 0000-0002-4574-6311

Grigoriy Zaslavskiy – PhD in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Petr Borisenko – artist of The Moscow Operetta Theatre.

E-mail: rina198011@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3539-843X

Anna Marshania – soloist of Theater An der Wien.

E-mail: annamarshania@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8260-1031

Nadezhda Stolbova – director of Ekaterinburg State Opera and Ballet Theatre.

E-mail: veilla@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3081-2846

Barmak A. A., Borisenko P. V.,
Zaslavskiy G. A., Marshania A. T.,
Stolbova N. S. The man of the minor scale and his
pupils. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.
2020, no. 4, pp. 103 – 120.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-103-120