



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

**ПРОБЛЕМЫ
ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ
ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ ШКОЛЫ З. Я. КОРОГОДСКОГО**

XVI Межвузовская научно-практическая конференция
5 апреля 2021 года

Рекомендовано к публикации
редакционно-издательским советом СПбГУП

Санкт-Петербург
2021

Научные редакторы:

С. Н. Соколова, декан факультета искусств СПбГУП,
доцент кафедры режиссуры и актерского искусства, кандидат культурологии;
Д. В. Баканов, и. о. заведующего кафедрой режиссуры
и актерского искусства СПбГУП, доцент

Редакционная коллегия:

С. Н. Соколова, декан факультета искусств СПбГУП,
доцент кафедры режиссуры и актерского искусства, кандидат культурологии;
Д. Н. Катышева, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,
доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ,
почетный работник высшего профессионального образования РФ

Рецензенты:

Е. И. Горфункель, профессор кафедры зарубежного искусства
Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург),
театральный критик, кандидат искусствоведения;
А. М. Воронов, заведующий литературной частью Фонда Людвиг Нобеля
(Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения

П78 **Проблемы** театральной педагогики. Традиции и новации школы
3. Я. Корогодского : XVI Межвузовская научно-практическая кон-
ференция, 5 апреля 2021 г. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2021. —
132 с. — ISBN 978-5-7621-1128-7. — Текст : непосредственный.

Публикуются материалы XVI Межвузовской научно-практической кон-
ференции, состоявшейся в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете
профсоюзов 5 апреля 2021 года.

Авторы докладов — ученые-гуманитарии, педагоги, ведущие специалисты
в области режиссуры и актерского искусства — рассматривают перспективы
развития театральной педагогики в свете творческого наследия народного арти-
ста России профессора 3. Я. Корогодского, а также с точки зрения сегодняшних
реалий переосмысливают теоретические и практические аспекты деятельности
мастера. Исследуют условия формирования творческой личности в процес-
се высшего гуманитарного образования, ресурсы развития театрального искус-
ства и совершенствования режиссерского мастерства. Особое внимание уделяется
инновационным методам преподавания и изучения специальных дисциплин
в экстремальных условиях дистанционного обучения.

Сборник приурочен к 95-летию со дня рождения выдающегося режиссе-
ра, основателя кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП 3. Я. Ко-
рогодского.

Адресовано актерам, режиссерам, культурологам, искусствоведам, препода-
вателям, студентам и аспирантам гуманитарных специальностей.

ББК 85.33

СОДЕРЖАНИЕ

Пленарное заседание НОВЫЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

А. С. Запесоцкий, <i>ректор СПбГУП, член-корреспондент Российской академии наук, доктор культурологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный артист РФ</i> ВЕЛИКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЕДАГОГ ЗИНОВИЙ КОРОГОДСКИЙ	7
Н. В. Буров, <i>профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, первый заместитель председателя правления Санкт-Петербурга и Ленинградской области организации Союза театральных деятелей РФ, народный артист РФ</i> ШКОЛА З. Я. КОРОГОДСКОГО — ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА.	10
Д. Н. Кагышева, <i>профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, почетный работник высшего профессионального образования РФ</i> ПРОБЛЕМЫ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА: СОСТОЯНИЕ И РОЛЬ СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ	17
Ю. С. Лазарев, <i>профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, народный артист РФ</i> ПРОБЛЕМА НАБОРА В НЕПРОФИЛЬНЫЕ ВУЗЫ	25
Е. Г. Александров, <i>профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, заслуженный артист РФ</i> ПЕРВЫЙ КУРС — ОБУЧЕНИЕ В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ	27
Ю. М. Сумин, <i>профессор кафедры режиссуры и актерского искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного института культуры, кандидат педагогических наук</i> ТРЕНИНГИ РАЗВИТИЯ ВООБРАЖЕНИЯ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ	29
Л. А. Алимов, <i>главный режиссер Санкт-Петербургского академического драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской</i> ВЫПУСКНИК И ТЕАТР	31
Е. Б. Костюк, <i>доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат педагогических наук</i> ОСОБЕННОСТИ ДИСТАНЦИОННОГО ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИЯ МУЗЫКИ».	33

Н. Л. Олейникова, <i>доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, кандидат культурологии</i>	
ПРЕПОДАВАНИЕ ДИСЦИПЛИН ПЛАСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В НОВЫХ УСЛОВИЯХ	35
И. В. Вакорина, <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ» В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ	40
А. Е. Берегулина, <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОМУ ДВИЖЕНИЮ В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ ДИСТАНЦИОННЫХ УСЛОВИЯХ	43
О. В. Большакова, <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
О ВОЗМОЖНОСТИ ДИСТАНЦИОННЫХ ЗАНЯТИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «СОЛЬНОЕ ПЕНИЕ»	46

Секция I ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ И ВСЕСТОРОННЕЕ ОСНАЩЕНИЕ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

М. Б. Семенова, <i>доцент кафедры искусствоведения СПбГУП, кандидат искусствоведения</i>	
К ВОПРОСУ О СЦЕНИЧЕСКОМ ДВИЖЕНИИ: «ПЯТЬ КЛЮЧЕЙ К ОТКРЫТИЮ СОБСТВЕННОГО „Я“» (Методика И. В. Ламбы)	50
С. Н. Соколова, <i>декан факультета искусств СПбГУП, доцент кафедры режиссуры и актерского искусства, кандидат культурологии;</i>	
Т. А. Шуклина, <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, актриса Театра поколений им. З. Я. Корогодского</i>	
ПОСТИЖЕНИЕ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ОТ ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА К СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ	53
Д. А. Лагачев, <i>доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКИЙ ТРЕНИНГ НА ЗАНЯТИЯХ ПО СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ	62
М. Е. Александрова, <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i>	
ПРОЦЕСС РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ. ОПЫТ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ	68

УЧЕНИКИ – УЧИТЕЛЮ

С. Г. Жукович, <i>артист Театра юного зрителя им. А. А. Брянцева (Санкт-Петербург), заслуженный артист РФ, ученик З. Я. Корогодского, 9-й «полукруг»</i> ОБ УЧИТЕЛЕ	72
В. А. Дьяченко, <i>артист Театра юного зрителя им. А. А. Брянцева (Санкт-Петербург), народный артист РФ, ученик З. Я. Корогодского, 13-й «полукруг»</i> К 95-ЛЕТИЮ З. Я. КОРОГОДСКОГО	76
В. А. Зиновьев, <i>заместитель директора по учебной работе Высшей школы режиссеров и сценаристов при «Ленфильме» (Санкт-Петербург), ученик З. Я. Корогодского, 13-й «полукруг»</i> ОТ УЧЕНИКА К УЧИТЕЛЮ	78
Н. В. Лебедев, <i>педагог-организатор дополнительного образования Детского творческого центра «Театральная семья» (Санкт-Петербург), актер, ученик З. Я. Корогодского, 16-й «полукруг»</i> ТЕАТР-ДОМ КОРОГОДСКОГО НА СТЫКЕ ЭПОХ (Взгляд из 16-го «полукруга»)	82

Секция 2
ТЕАТР СЕГОДНЯ

А. Б. Исаков, <i>профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, заслуженный артист РФ</i> ЭТИКА И ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА	108
А. С. Шилов, <i>старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i> АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ	111
Д. В. Баканов, <i>и. о. заведующего кафедрой режиссуры и актерского искусства СПбГУП, доцент</i> НА ВЫСОТЕ В СВОЕЙ ПРОФЕССИИ	113
И. В. Рудина, <i>доцент кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП</i> НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКИХ РЕЖИССЕРОВ КАК ОСНОВА СОВРЕМЕННОГО РЕЖИССЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ	115
И. Д. Кузнецова, <i>преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП</i> ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА	119
Г. А. Никитина, <i>старший преподаватель кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП</i> ВИДЕОТЕХНОЛОГИИ В ТЕАТРЕ (Немного истории)	122

А. Н. Наумова,

motion-дизайнер IT-компании XCritical Software,

выпускница кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП

ТЕАТР И МУЛЬТИМЕДИА. ВОЛШЕБНЫЙ НОВЫЙ МИР 124

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 130

**Пленарное заседание
НОВЫЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ
ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ
ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ**

А. С. Запесоцкий,

*ректор СПбГУП, член-корреспондент Российской академии наук,
доктор культурологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ,
заслуженный артист РФ*

**ВЕЛИКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЕДАГОГ
ЗИНОВИЙ КОРОГОДСКИЙ**

Дорогие коллеги и друзья!

Позвольте поприветствовать вас на традиционной Межвузовской научно-практической конференции «Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З. Я. Корогодского». Вот уже в 16-й раз мы собираемся здесь, чтобы обсудить актуальные вопросы в сфере творчества, которой Зиновий Яковлевич посвятил всю свою жизнь.

Сегодня в конференции принимают участие коллеги, друзья, ученики, последователи З. Я. Корогодского. Среди них — профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, почетный работник высшего профессионального образования РФ Дженни Катгышева; народные артисты РФ Николай Буров, Юрий Лазарев, Валерий Дьяченко; заслуженные артисты РФ Александр Исаков, Евгений Александров, Дмитрий Лагачев, Сергей Жукович; профессор кафедры режиссуры и актерского искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного института культуры Юрий Сумин и многие другие.

В докладах ученых-гуманитариев, ведущих специалистов в области режиссуры и актерского искусства освещается широкий спектр вопросов, связанных с подготовкой современных деятелей театра и кино. Уделяется внимание смежным дисциплинам (речи, вокалу, сценическому движению). Особое место отведено инновационным методам преподавания и формированию творческой личности в экстремальных условиях. Участники конференции пытаются переосмыслить творческое наследие З. Я. Корогодского относительно сегодняшних реалий.

2021-й — год 95-летия со дня рождения одного из выдающихся театральных деятелей в истории России. Зиновий Яковлевич говорил:

«Я родом из детства». А мы с вами — из эпохи Корогодского. Достаточно вспомнить Театр юного зрителя им. А. А. Брянцева, когда его возглавлял З. Я. Корогодский, или премию К. С. Станиславского, которая впервые была вручена в 2000 году за театральную педагогику именно Зиновию Яковлевичу.

Корогодский — человек удивительного таланта, темперамента, широты интересов. Уже будучи действующим режиссером, он поступил в педагогический институт, как говорил сам Корогодский, набраться знаний. За годы работы в театре Зиновием Яковлевичем было поставлено более 100 спектаклей. За время преподавания он выпустил 22 актерских класса — это более 300 актеров. А еще Мастер публиковал книги о театре и педагогике, к примеру «Первый год. Начало», «Этюд и школа», «Возвращение». Он вел мастер-классы в Германии, Нидерландах, Японии, Вьетнаме, США, в странах бывшего Советского Союза.

Чем бы ни занимался Зиновий Яковлевич, вокруг него всегда образовывалась особая аура, как сегодня принято говорить, экосистема, которая захватывала и поглощала с головой. В студенческие годы ему было мало учебных занятий, и он организовал студенческое научное общество, в работу которого был включен чуть ли не весь Театральный институт. Когда Корогодский возглавил ТЮЗ им. А. А. Брянцева, ему недостаточно было просто ставить спектакли для детей — он создал театр для всех. ТЮЗ стал театром для зрителей всех возрастов. Он выстроил уникальную структуру — делегатские собрания, клубы любителей ТЮЗа, родительские конференции — с интересом и творчески. Так возникла уникальная педагогико-просветительская идея, сочетающаяся с мощной энергией юности и дерзкой театральной игрой.

Постоянная потребность в творчестве — один из стимулов жизни З. Я. Корогодского, эту потребность он неустанно воспитывал в своих учениках. «Я внушал и внушаю ребятам уже пятьдесят с лишним лет... что жить в искусстве труднее, чем делать искусство. Надо учиться жить в искусстве», — говорил Зиновий Яковлевич.

И он сам жил, несмотря ни на что. Отлученный от театра, от своего любимого детища вследствие чудовищной провокации и лишенный всех наград и возможности преподавать, Корогодский уехал за границу, где вел мастер-классы, знакомил со своей методикой, основанной на системе К. С. Станиславского, но расширенной, дополненной и апробированной во время преподавания. На предложение остаться за рубежом он дал отрицательный ответ. Вернулся и начал воплощать в жизнь свою идею — «Театр-дом». Создал творческий центр «Семья» и Театр поколений, где собрал воедино главные интересы: детство, театральную школу,

театр. Центр «Семья» стал новым центром притяжения петербуржцев. В этом весь Корогодский.

С 1993 года Зиновий Яковлевич — заведующий кафедрой нашего Университета, которую он возглавлял до последних дней своей жизни. Это еще одна яркая страница жизни гения Корогодского. Он действительно был выдающимся театральным педагогом. Сегодня его ученики, непосредственные и те, кто себя считает таковыми, продолжают традиции, но это всегда непросто. Новые поколения творцов прилагают усилия, чтобы традиции Корогодского сохранились, не ушли в прошлое, а продолжали существовать и развиваться. Мы не только говорим о величии Зиновия Яковлевича и его открытиях, но и стремимся понять современные тенденции развития педагогики, сегодняшнее искусство и осознать свою ответственность перед ним.

Основной тезис данной конференции — «Новые методики преподавания творческих дисциплин в экстремальных условиях дистанционного обучения». Именно в экстремальных! Мы живем в очень непростое время. Пандемия внесла свои коррективы, предложив новые правила игры. Никто из нас не мог и предположить, что почти год обучение будет проходить в дистанционном формате не в отдельно взятом вузе, а по всей стране. Произошло переформатирование мира, разрушение канонов и традиций. Виртуальное пространство стало неотъемлемой частью нашей жизни. Как учить в таких условиях? Образование направлено в первую очередь на формирование личности, что предполагает непосредственное взаимодействие с педагогом и работу в коллективе.

Сегодня, вспоминая З. Я. Корогодского, надо отметить, что Зиновий Яковлевич применительно к человеку, который связывает свою жизнь с искусством, часто использовал две важнейшие категории — понятия «совесть» и «порог боли». Если человек не чувствует боли другого, он не может состояться как артист, говорил Корогодский. Но кажется, что он не сможет состояться и как человек, по крайней мере как интеллигентный человек. Эта концепция разрабатывалась и отстаивается в нашем вузе: «Интеллигент — это образованный человек с большой совестью».

Зиновий Яковлевич, как никто другой, понимал, что задачи высшей школы заключаются не только в обучении, но и в воспитании, и воплощал эту идею на практике. Но процесс воспитания подразумевает непосредственный контакт «учитель–ученик». Только личный пример может стать толчком к развитию. Сегодня мы наблюдаем, как происходит разрушение ценностно-нормативной системы общества, чело-

век становится функцией. Переход в виртуальное пространство усугубляет этот процесс. Экран монитора не дает того эффекта, который присутствует при непосредственном контакте. Тем более когда мы говорим об искусстве, где эмоциональная составляющая процесса общения играет одну из первостепенных ролей, где важна живая энергия совместного творчества.

Уверен, что эта проблема не оставила вас равнодушными, ведь вы, коллеги, остро ощущаете недуги времени. Хочется надеяться, что совместными усилиями будет найден если не выход, то приемлемый вариант обучения и подготовки специалистов в предлагаемых обстоятельствах. Пусть свет гения З. Я. Корогодского поможет нам.

Я благодарю всех участников конференции и желаю вам успехов в работе.

Н. В. Буров,

*профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,
первый заместитель председателя правления Санкт-Петербурга
и Ленинградской области организации Союза театральных деятелей РФ,
народный артист РФ*

ШКОЛА З. Я. КОРОГОДСКОГО — ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Когда мы перечисляем все регалии Зиновия Яковлевича Корогодского, то начинаем, как правило, со слова «профессор» и лишь во вторую очередь произносим «народный артист РСФСР». Наверное, этим подчеркивается то значение, которое приобрела вся деятельность Корогодского. Сейчас, спустя годы после того, как его не стало, становится очевидно, что в первую очередь это педагог, профессор.

Действительно, З. Я. Корогодский смог создать совершенно уникальную школу. Она настолько отличалась от той привычной системы, которой придерживалось большинство мастеров на Моховой, что закономерным был последующий уход Корогодского на Фонтанку, 90. Своеобразная «экстернированность» курса позволяла быть в гуще событий Института на Моховой, потому что вся теория была там; а в студию уходило все то, что Зиновий Яковлевич как учитель пытался вложить в своих учеников, избегая «инфекции» со стороны. То есть, грубо говоря, он создал стерильный творческий блок. Разумеется, невозможно было на сто процентов достичь «стерильности», оторвать одних студентов от других. Но в этом был его романтический порыв.

Конечно, нагрузка на студентов Корогодского всегда была запредельной, максимальной, она не предполагала никаких вольностей, свободного времени и т. д. С одной стороны, это казалось странным, с другой — сейчас, по прошествии многих лет, я понимаю, что это, наверное, был очень верный ход. И те, кто начинал свой профессиональный путь с Корогодским, такие талантливые педагоги, как В. М. Фильштинский и Л. А. Додин (последний еще и выдающийся режиссер), многое переняли от Зиновия Яковлевича и испробовали на практике такие способы существования для актера.

З. Я. Корогодский относился к своим ученикам с большой ревностью — это было отнюдь не общение добренького папы с детьми. Это были жесткие отношения сурового воспитателя, учителя с учеником, потом подмастерьем и впоследствии, возможно, мастером. В этом были и некий феномен школы Корогодского, и сложность для молодого человека, пришедшего осваивать профессию.

Была и еще одна счастливая особенность, которой могла похвастаться далеко не каждая мастерская, — курс З. Я. всегда существовал при театре. И театр мог, так или иначе заняв студентов в своих спектаклях, уже начать привлекать совсем юные таланты, превращая их в людей своей «веры», своего театра, исповедавшего и идею, и методику Корогодского.

Зиновий Яковлевич много времени тратил на общение с молодыми коллегами, начинающими театральными деятелями. Казалось бы, зачем? Он считал, что это необходимо. Он общался в рамках режиссерской лаборатории с представителями любительских и профессиональных театров. То есть он еще был серьезным методистом и просветителем — это было важно!

Мне кажется, Зиновий Яковлевич занимался отнюдь не только формой. Да, его система имела все те же черты, которые имеет традиционная русская театральная школа, в особенности основополагающие первый и второй курсы, но сам метод работы был совершенно особым — не только метод анализа разнообразного ролевого, драматургического материала, но и, например, метод пробы через упражнение «Зачин». Это слово я впервые услышал в ТЮЗе, и оно прицепилось, сейчас я слышу его во многих театральные мастерских. Мне кажется, оно родом именно из ТЮЗа. Как и этюдный метод подхода к роли — именно этюдный, а не «застольный», который царствовал и процветал в большинстве театров того времени.

Вот за что, как мне кажется, должны быть глубоко благодарны Корогодскому все его ученики вне зависимости от того, сложились ли их

творческие судьбы или они ушли в другие области. Мастер очень много внимания уделял, на мой взгляд, важнейшему вопросу, пускай и с немного романтическим флером — вопросу личности актера. Он готовил не «кукольный театр», не актеров-марионеток, полностью находящихся в подчинении кукловода — режиссера. Корогодский всегда стремился и пытался создавать актерские личности, для того чтобы существовал театр не просто профессиональных актеров, владеющих ремеслом, а серьезных, думающих людей со своим внутренним миром, с широкими познаниями и уникальным отношением ко всему тому, что происходит вокруг.

Четыре года, когда происходило мое становление в ТЮЗе, после того как я пришел с Моховой к Зиновию Яковлевичу, прошли без выходных дней. Каждый выходной посвящался необходимым, на взгляд Корогодского, встречам с людьми не просто интересными, но знающими, думающими — то есть для него был важен постоянный процесс осмысления происходящего вокруг, включения в него, реакции на него. Именно поэтому такое пристальное внимание к ТЮЗу проявляли различные службы, в том числе самые серьезные, которые должны были отслеживать идеологическое состояние творческих коллективов. Я могу с уверенностью сказать об этом, так как ощущал этот интерес на себе и иногда вынужден был отвечать на какие-то вопросы. Правда, всегда была защитная реакция — можно было сказать, что у нас в стране главенствует Коммунистическая партия, единственная, верная, правильная и прочее, и если партия не видит каких-то серьезных возражений против такого рода деятельности, значит, и остальным нечего тревожиться. У Зиновия Яковлевича по четвергам — а тогда выходным в ТЮЗе был четверг — появлялись совершенно фантастические люди. Могли прийти, например, социолог Игорь Кон, поэт Белла Ахмадулина, кто-нибудь из крупнейших психиатров того времени или просто коллега, который уже состоялся и как личность, и как актер, и можно было не просто пообщаться, но и что-то получить в свой «багаж». Слово «багаж» тоже оттуда — из школы Корогодского. Он, наверное, его взял еще в своей школе, когда учился у Б. В. Зона.

С огромным уважением он относился и к моему учителю Татьяне Григорьевне Сойниковой и считал, что ее школа была очень выверенной, соответствующей понятию системы Станиславского, — а сама Сойникова была ученицей Станиславского. Корогодский очень уважал эту школу, потому что уважал и свою — зоновскую. Он в уникальное время закончил режиссерский курс Б. В. Зона, где училось всего семь человек. Из каждого из этой семерки потом получился целый

мир, а Корогодский, ко всему прочему, построил вокруг себя еще один мир за счет учеников и того молодого театра, который он практически создал.

Существовало мнение, что Корогодский, придя в ТЮЗ — знаменитый, брянцевский, первый профессиональный детский театр, — стал ломать его. Я считаю это абсолютно неверным и не имеющим под собой оснований. Он взял у Брянцева все самое хорошее. До сих пор в репертуаре есть один спектакль, который корнями восходит к самой первой тюзовской постановке, — «Конек-Горбунок». То, что он бережно сохраняется, хотя все время приходят новые исполнители, все-таки поддерживая ту удивительную форму и содержание, — это дань уважения Великому капитану Сан Санычу Брянцеву, автору этой идеи.

Я застал некое внутреннее противостояние остатков прежней, старой брянцевской труппы с новыми актерами, ворвавшимися в ТЮЗ вместе с З. Я. Оно было не слишком острым, не выливалось в громкие протесты или тому подобное, но все же было. Новый молодой театр, наверное, шокировал старых актеров. Этих замечательных артистов я знал еще задолго до того, как Корогодский вообще появился в ТЮЗе, до того, как театр переехал на Пионерскую площадь, я их помню по Моховой, когда ТЮЗ был там, в здании, где сейчас располагается учебный театр РГИСИ.

Но все-таки в бытность Корогодского главным режиссером права постановки имели не только молодые — Додин, Фильштинский и иже с ними, но и старые режиссеры брянцевской школы и закалки. У Корогодского одними из лучших актеров стало то поколение, которое сейчас, к сожалению, подошло к порогу ухода. Они не заканчивали его студию, но считают себя учениками Корогодского и честно признаются в этом. Но начинали они, например, у Леонида Федоровича Макарьева, тоже легенды ТЮЗа на Моховой. Я застал его еще в Институте, это был совершенно особенный человек: сказочный, романтический.

Корогодский очень хотел, чтобы все артисты были особенными. Я вспоминаю его сложные отношения с тем или иным актером, скажем так, героического толка, амплуа (нынче так не говорят, но раньше говорили). Иногда от успеха в кино или еще где-то у актера кружилась голова и ослаблялась его связь с главным — тем, что называется театром. Эту связь необходимо сохранять, все остальное должно подчиняться интересам театра. Меня так учили, и Корогодский так учил своих, и все вместе мы договаривались, что это действительно самое важное — в первую очередь интересы театра, и уже потом все остальное. Мне кажется, именно этим вниманием к развитию личности выгод-

но отличалась школа Корогодского. Мы сегодня можем говорить очень определенно и честно — и это объективно, — что школа Корогодского была. Она была создана, существовала и продолжает существовать в его учениках. Может быть, в первую очередь благодаря тому, что закладка человеческой личности происходила в то же время, когда шло обучение профессии.

Очень многие мастера полностью полагаются на педагогов, сопровождающих ту часть обучения, которая в наше время называлась теоретической. Мне кажется, она местами и временами слабела, потому что какая-то часть предметов менялась, адаптировалась ко времени. Когда мы учились, то могли получить блестящее гуманитарное образование — нам только не хватало ума, воли. Корогодский, подстегивая, заставляя своих учеников, делал великое дело.

Сейчас, когда я уже 15 лет как покинул театр и нашел себя немного в другой области профессии, я ясно вижу и признаю в школе Корогодского целый ряд уникальных положительных моментов.

Корогодский настаивал на ведении дневника в профессиональной жизни даже после окончания института, и кому-то это могло показаться издевательством. Это условно называлось творческим дневником: мастера требовали, чтобы мы не только фиксировали там какие-то конкретные утилитарные данные о прожитом дне, но и все время вносили что-то новое, что позволяет двигаться вперед и вверх — именно вперед и вверх, другого движения не должно быть, особенно во время обучения и дальнейшего становления. Корогодский в силу того, что он был учителем подавляющего большинства актеров труппы, мог себе такое позволить, и он заставлял продолжать вести творческий дневник. Если открыть его спустя какое-то время — через несколько лет, сезонов — и перечитать, то можно совершенно четко определить моменты роста конкретного человека, его опорные точки развития, причем не только актерские (там много условностей), но прежде всего личностные.

Сейчас очень часто зрители — неискушенные, плохо просвещенные — сетуют, и совершенно справедливо, на то, что видят все время какую-то усредняющуюся, усеряющуюся массу артистов. «Где эти личности, которые были вроде бы недавно?», — и они называют имена, которые звучали действительно совсем недавно. Но величайшие актеры были и еще раньше. Мне когда-то очень захотелось уйти из ТЮЗа, для того чтобы тогда успеть прийти в Александринский, в то время Пушкинский, театр и поработать со «стариками». Каждый из них был глыбой, личностью, в любом другом театре это обязательно были бы ведущие актеры. А в Пушкинском они были вместе в этой большой труппе,

каждый со своими особенностями. Я помню, многие мне не могли простить того, что я ушел из модного театра в «конюшню», как тогда говорили. А я считаю, что это немного детский подход. Мне действительно нужно было пообщаться с теми «стариками», и я очень многому у них научился: как говорят у артистов, наворовал красок — и не только их.

Конечно, наша профессия — это набор и красок, и радостей, и огорчений, и отказов. Корогодский был прав, сразу, еще при приеме, предупреждая совсем «зеленых» молодых людей о том, что они делают шаг в жестокую профессию, которая вовсе не обязательно будет дарить только цветы, фрукты и вкусное вино. Это профессия, которая будет жестоко испытывать человека, она может подчас обойтись несправедливо с любым — никто от этого не застрахован. Никакой временный взлет не может защитить от возможного жестокого испытания. Это хорошая прививка.

В последний год из-за пандемии мы начали активно использовать медицинскую терминологию, хотя слово «прививка» существовало в контексте школы З. Я. Корогодского всегда. Он пытался сделать прививку и «от», и «для». То есть от того, что ему виделось вредным, и для того, чтобы развивать то, что он считал полезным. Ему надо было, как врачу или, лучше сказать, ботанику, привить дикому стволу веточку, которая в конечном счете должна была начать приносить плоды.

В Корогодском было очень много романтики. Иногда, глядя на все то, что происходит вокруг нас, я сетую, что у нас с этим плохо. Романтика — это не розовые очки, а нечто более серьезное — это умение мечтать. Если приложить к этому волю, то при всем романтизме можно добиваться воплощения своих мечтаний. Корогодский всегда мечтал об идеальном театре, который уже невозможен. Он мечтал о том, чтобы быть центром Вселенной, отцом, создателем, — и я не считаю, что это плохо. Делая нас лучше, он и сам должен был становиться (и становился) лучше. Наверное, ему пришлось прожить жизнь, полную противоречий и испытаний, большинство из которых он вынес мужественно и успешно. Что-то его ломало, и я видел его сломленным, хотя и не сдавшимся. И глядя на него, можно было учиться оставаться в таких ситуациях человеком и сохранять верность своему делу.

Есть три кита, на которых стоит актерская профессия: ум, воля, чувство. Так учили Зиновия Яковлевича, и он сам учил этому. Их, наверное, сформулировал когда-то как закон К. С. Станиславский. Кто-то в другой профессии, в другой ситуации назовет своих трех китов. Но для нас это так и остается: ум, воля и чувство. Ум без знаний или хотя бы жадного стремления к знаниям — спящая функция. Воля воспитывается толь-

ко за счет преодолений, решений, лишений. Чувство никогда нельзя терять, затирать и превращать в атавизм, оно должно оставаться всегда, иначе мы проиграем даже средней руки роботам. Они все равно умнее нас, в них можно вложить больше знаний, чем в нас, знаний механистических, которые быстро достаются и обрабатываются, но не задевают чувств. Все равно никто ничего лучше человека пока не придумал, — значит, Бог есть. Для З. Я. Корогодского Богом был человек, театр.

Еще одно удивительное обстоятельство: Корогодского очень часто подозревали в некой антисоветской, то есть не соответствующей тем или иным канонам деятельности. Он тратил очень много сил на то, чтобы поделиться со своими учениками личным чувством любви к Родине. Заезженное слово «патриотизм», которое сегодня произносится чуть ли не на каждом углу, стало едва ли не ругательным. У Корогодского же это было органичное, но сформированное чувство, оно должно было нежно вырасти из самоощущения человека в пространстве, из его корней. То, о чем мы сейчас говорим и что все равно не можем почувствовать, у него было естественно, и он естественным образом это передавал.

Несмотря на свой скорый уход из театра, я продолжал наблюдать за работой Зиновия Яковлевича, общаться с ним, сочувствовать и сопереживать тому Корогодскому, который все-таки нашел в себе силы создать Театр поколений. Это не просто театр — это способ существования в жизни, даже, можно сказать, сама жизнь. Я думаю, что многие сотни молодых людей, прошедших эту школу и в большинстве своем не ставших актерами, все равно выработали в себе уникальные человеческие качества и, наверное, с благодарностью вспоминают человека, которому в этом году исполнилось бы 95 лет.

Я знаю 95-летних, которые ведут образ жизни, близкий Зиновию Яковлевичу. Однажды я видел некурящего Корогодского с сигаретой — это было совершенно чужеродным явлением. Он пытался в этом повлиять на своих учеников, потому что в профессии это, в общем-то, мешает. Он никогда не делал лишнего глотка вина, потому что ему это было неинтересно: он слишком ценил свое время и был всегда занят делом, а не удовольствиями.

Так что в моей памяти остался такой образ: очень цельный с одной стороны, безумно противоречивый — с другой, разрывающийся от страстей и комплексов, которых в нем было немало, от трудностей, выпавших на его долю. Конечно, он ушел зрелым, сложившимся, сделавшим очень многое человеком, но все-таки рано. Мы можем продлить жизнь Зиновия Яковлевича Корогодского, время от времени обращаясь к тому наследию, которое он оставил. Такие вещи не стареют, потому что они

созданы из эфемерных материй, которые бывают прочнее стали. Самое главное — у нас еще есть поводы для размышлений. Если мы успеем передать это кому-то еще, прежде чем уйдем сами, наверное, не лишним было бы объяснить, откуда это идет, а именно — из школы З. Я. Коргодского.

Д. Н. Катгышева,

*профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,
доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ,
почетный работник высшего профессионального образования РФ*

ПРОБЛЕМЫ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА: СОСТОЯНИЕ И РОЛЬ СЛОВЕСНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ

Прежде чем обратиться непосредственно к конкретным проблемам, нельзя не учитывать современный историко-культурный и социальный контекст деятельности отечественного театра в условиях цивилизационных сдвигов (или «разлома») в наступившей эпохе глобализации. Процессы, происходящие в нашем театре, — не исключение. Они связаны с тем, что происходит и в мировом театре — не только драматическом, но и музыкальном (опере, балете). И здесь не все можно списать на глобализм. Стремление к обновлению, к рождению новых художественных идей, преобразующих сложившиеся традиции мировых и национальных театров с их особой самобытностью, — некая генетическая закономерность, связанная с парадигмой развития общества, сменой цивилизационных эпох, что всегда влекло за собой смену эстетических вех. Неслучайно на каждом историческом этапе развития театра рождалась новая театрално-драматическая система, в которой присутствовала полемика, критицизм по отношению к предыдущей. Так было во все эпохи — Античности, Возрождения, Просвещения, романтизма и далее, когда формировались художественно-эстетические системы в разных модификациях (критический, фантастический реализм и др.).

Дальнейшее развитие порождало все новые нравственно-философские и художественно-эстетические составляющие. Рождались экспериментальные течения весьма многообразного списка «измов» наших дней (неофутуризма, постмодернизма), сметавших с «корабля современности» весь предыдущий опыт, как в том гимне «...разрушим... до основания, а затем...» А затем не оставалось следов или все-таки элементы, «кирпичики» встраивались в фундамент следующих течений или

просто синтезировались. Мы нередко наблюдаем это в современных спектаклях-скандалах, спектаклях-провокациях. Находится целая армада блогеров, журналистов (без специального театроведческого образования), утверждающих эти опусы как новое слово в искусстве. Но искусство (как и наука) — особая система, саморазвивающаяся и саморегулируемая. Оно само отбирает в традиции, в базисных началах то, что позволяет ему далее развиваться и совершенствоваться, выращивая плодотворные художественные идеи будущего театра. Задача истинных ценителей (критиков, театроведов, искусствоведов, балетоведов) — обнаружить опережающее стремление искусств выявить те признаки нового, которые способствуют подлинному его саморазвитию.

Если обратиться к конкретным явлениям современной сцены, то нетрудно заметить все возрастающую роль режиссера-постановщика. Некоторые из них уверены, что зрителю особенно интересно, какова будет режиссерская интерпретация (а чаще деформация) того или иного классического драматургического или литературного текста. Но зрительская аудитория по-прежнему сосредоточивает свой интерес на актере. Его определяющая роль о театре исторически сформирована. Именно актер — непосредственный носитель живых энергий, обусловленных его духовно-эмоциональной природой. Именно он воздействует на зрителя, обеспечивая тот замечательный катарсис — «очищение путем страха и сострадания» (Аристотель). Как отмечает функцию актера в культуре философ Ю. Шор: «Подлинный актер ищет в себе саму идею искусства, воплощает необходимость присутствия в культуре художественного начала»¹. Однако в современной, особенно экспериментальной режиссуре актер отодвинут, а иногда задвинут на второй план и дальше, а чаще вытеснен экранами, микрофонами, нетеатральными средствами. Сценическое слово теряет свою ценность в драматическом театре. А когда оно исходит от Пушкина, Гоголя, Островского, Достоевского, Чехова, то теряет качество искусство словесности.

Речь на сцене, лишённая смысловой и художественной выразительности, превращается в бытовое коммуникативное средство. Зритель слышит либо унылую скороговорку, либо логическое ударение в каждом слове и бессмысленные паузы. Иногда используется и ненормативная лексика (в качестве отсебятины), а также громогласие, крикливость по каждому поводу, что якобы обострит эмоциональность, ярко проявит темперамент участников диалогов.

¹ Шор Ю. М. Идея актера и идея театра в современной культуре : материалы VII Межвуз. науч.-практ. конф., 26 марта 2012 г. СПб. : СПбГУП, 2012. С. 11.

Одно из справедливых и важных требований К. Станиславского — «актер должен уметь говорить». Из этого следовало его внимание к постановке голоса (с подключением по вокалу), к развитию четкости дикции, верности законам орфоэпии. Слово как таковое есть уникальный инструмент культуры, в котором заключены художественно-смысловые и коммуникативные ресурсы, особенно в звучащем слове, тем более — на сцене. Здесь подключаются «корни слов», внутренние монологи, их действенная природа. Слово углубляет и психологически проявляет внутренние мотивы действий героев, импульсы их душ и сердец. Последнее влияет на характер тембра голоса в роли, его эмоциональную окраску. Именно в слове концентрируется весь комплекс выразительных средств речи на сцене, где зачастую воплощаются уникальные тексты классиков словесного искусства — драматургов, писателей, поэтов.

Трудно переоценить роль поэзии, особенно русской, в курсе обучения актера сценической речи. В строчках преобладает паузник: неравно-великие строчки стихов, сочетание ритмических и психологических пауз, соответствующих принципу изохронности (ритмической равно-великости строк). Поэзия тренирует чувство ритма, внутреннее видение, всю сенсорику актера, без которой речь мертва и не обладает выразительностью и воздействием на сидящих в зале.

Обратимся к поэзии С. Есенина. Его стихи о родине, природе, «братьях наших меньших», матери и, конечно, о любви отличаются образностью, они необычайно чувственны, насыщены зрительными, слуховыми, обонятельными и осязательными ощущениями. «Есенин — это наши духовные корни, которые будут способствовать возрождению России... отражение правды о России является основой творчества поэта»¹. Как верно заметил поэт Т. В. Григорьев: «...Есенин был живым, бьющимся комком той аристократичности, которую вслед за Пушкиным мы зовем высшим моцартовским началом, моцартовскою стихией...». А Георгий Иванов не без оснований утверждал: «...о Есенине, не преувеличивая, можно сказать, что он наследник Пушкина наших дней»². Кроме того, представляет особую ценность мастерство исполнения поэтом своих стихов. Есенин и Маяковский создали традицию «звучащей поэзии», которая получила широкий отклик у зрительской аудитории (а стихи Есенина находят отклик во всех социальных слоях).

Это справедливо отметил В. Набоков в своем эссе о Н. Гоголе «Тайны иррационального, познание при помощи рациональной речи»³. Эту

¹ Митрополит Сергей (Фомин). Отрывок из интервью в фильме А. Поршикова «Дорогие мои, хорошие».

² См.: stihi.ru.

³ Набоков В. В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб.: Энтар, 1993. С. 285–286.

мысль убедительно поддерживает философ Г. А. Праздников: «Творчество, откликаясь на „тайновидение“, „тайнослышание“ таланта, выходит за рамки привычного, стабильного, непротиворечивого и оказывает непредсказуемым неизвестным <...> Искусство участвует в гармонизации человека и мира, в том числе своей удивительной способностью сохранять и переживать тайну как тайну»¹. В этой связи не меньшую роль в театре в сложившейся ситуации играет режиссер. Его роль в ряде достаточно многочисленных случаев претерпела существенные изменения. Это относится к режиссерской профессии в мировом и отечественном театре. Работа над словом, особенно над монологом, требовала от постановщика особых усилий в спектакле, если он заботился о смысловых ресурсах драматического действия, ритмически и целенаправленно выстроенного. По мнению К. С. Станиславского, это формирует внутреннюю форму спектакля. А если речь идет об инсценизации произведений поэзии и прозы, то неизбежно возникает необходимость в создании образа автора в актерском воплощении и режиссерской интерпретации. Данная задача по-разному решается в инсценизации прозы и поэзии. В этом смысле показателен стиль Гоголя в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» с его принципом сказочности, где все реальное превращается в фантастику, а фантастика подтверждается самыми неожиданными реальными подробностями (отрывок из «Майской ночи...», описание реального свидания винокура с головой).

И другой Гоголь, как верно заметил Н. Асеев, петербургский — в шинели и в мундире, при шпаге и шляпе, «почти что русский Мефистофель, выбивающий огонь из пепла, вино из деревенского стола!» И наконец, третий Гоголь — Гоголь римский с его тоской по России, с язвительной точностью берущий на острие пера, как на штык, городничих и смотрителей богоугодных заведений»².

И конечно, Гоголь в «Мертвых душах», где нельзя актеру не учитывать специфическую многоплановость этого писателя. С одной стороны, приподнятая романтика его лирических отступлений, с другой — фантастический гротеск (прием острых противоположностей, рождающий постоянный сдвиг планов восприятия) в воплощении характеров и развитии основных тем, правде бытовых деталей.

Работая над текстами крупнейших писателей-классиков, творчество которых является вехами в истории мировой литературы, надо учесть

¹ Праздников Г. А. Искусство — непотаенное бытие тайны // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок : материалы VI Всерос. науч.-практ. конф., 19 февраля 2016 г. СПб. : СПбГУП, 2016. С. 42.

² Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. М. : Сов. писатель, 1961. С. 15.

следующее обстоятельство. Оно поможет актеру сделать необходимые открытия в области стиля. Это — знакомство с предшествующей данному автору традицией в системе выразительных средств.

Творчество писателя, рассматриваемое в контексте традиций, дает возможность более ясно осознать, что нового он внес в художественное содержание, а следовательно, в систему стилевых средств, выразивших это содержание. В частности, одна из трудных задач, которую приходилось решать А. С. Пушкину, — создание образа лирического героя. Решить эту задачу ему помогало знакомство с традициями в этом плане. Как верно заметил исследователь В. Виноградов, структура субъекта (лирического героя, авторского «я». — Д. К.) — ключ к пониманию реформы стиля, произведенной Пушкиным. В чем же суть этой реформы? Для ответа на этот вопрос надо обратиться к некоторым историческим фактам в области литературы. Известно, что в литературе Древней Руси отсутствовал образ автора как индивидуальность. Вместо него была риторическая, лишенная конкретных черт маска проповедника.

Некоторое движение вперед в этом плане намечилось в повестях Карамзинского периода (сентиментализм). Сам Карамзин писал: «Ты берешься за перо и хочешь быть автором, спроси же самого себя, наедине, без свидетелей, искренне: каков я? Ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего».

Итак, у Карамзина проблема писательской личности сливается с проблемой автопортрета. Это было шагом вперед по сравнению с безликим образом автора древней литературы. Но каково было соотношение отраженного с реальностью?

Карамзин стремился в первую очередь не к тому, чтобы изображенная им действительность была правдива, объективна, соответствовала «натуре» вещей, а к тому, чтобы она отвечала системе этических и гражданских норм, которые были заданы писателем. Образ автора, созданный Карамзиным, нивелировал различие в речи писателя и персонажей и не выходил за пределы стиля «салона».

Пушкин вступил в борьбу с манерой сентиментально-классического автопортрета. Это обстоятельство часто не учитывают исполнители его произведений, пытаясь в образе лирического героя воссоздать внешний (а чаще бытовой) портрет Пушкина-человека. Поэт же разрушил субъективную ограниченность авторского «я», свойственную предшествующей традиции. Пушкин вывел своего лирического героя за узкие рамки автопортрета, и это надо учитывать в работе над образом поэта.

Пушкин создает образ многоликого автора, на которого повлияли все противоречия и многообразие исторической действительности. Ав-

тор часто близок героям, но он не сливается с ними и не растворяет их в себе. Поэт, создавая образы, меняет плоскость сознания и в то же время отрешен от своих персонажей, становится их противником, меняя их оценку по ходу сюжета. Образ лирического героя служит главным средством раскрытия художественной действительности, а не портрета отдельного человека.

Таким образом, Пушкин в своем творчестве гениально predetermined один из основополагающих принципов художественного слова. Это принцип создания образа автора, меняющего плоскости сознания (от автора к персонажу) с целью раскрытия событий, характеров героев. Но он всегда остается центральным образом повествования, центрирующим его художественное единство и оценивающим изображаемое.

Проблема авторского стиля неизбежно возникает при воплощении текстов великих поэтов как в чтецких циклах, программах, так и в моноспектаклях. К примеру, поэзия В. Маяковского, особенно его ранняя лирика — неизбежный участник литературных программ и моноспектаклей. Стремясь к эпически всеобъемлющему охвату жизни, Маяковский одновременно пронизывает глубоким лиризмом описываемые явления. Как верно отмечал поэт Н. Асеев, поэтическую культуру, стилевые средства В. Маяковского определила его социальная установка на язык улиц и площадей. Отсюда ораторское начало в его поэзии, стремление вывести поэзию из комнатных, вполголоса произнесенных словечек на трибуну, в огромные залы собраний, к множеству слушателей.

«Стих его, — писал Н. Асеев, — не мог укладываться в размеренный ранжир бесконечных повторов строк, пригодных для чтения наедине. Строки должны были чередоваться в зависимости от пределов человеческого дыхания, в зависимости от величины предложения: размер подчинялся сказанной фразе. Стих многократно переходил от обращения к лирике, от остроты к мягкости — все это в пределах одного стихотворения. Эта всегда была убеждающая, исполненная страсти, гнева, нежности речь»¹. Так сформировались основные стилевые особенности «слышимой» поэзии В. Маяковского.

Не поняв этого разговорного начала в творчестве поэта, его жанровой многоплановости в пределах одного стихотворного произведения, актер может скатиться к лобовой, крикливой декламации и исказить образ лирического героя. Как верно отмечали отечественные литературоведы, художественному сознанию Маяковского было присуще качество, которое можно охарактеризовать понятиями напряженности, интенсив-

¹ Асеев Н. Как читать Маяковского // Маяковский В. В. Избр. произведения. М. ; Л. : Гос. изд-во, 1930. С. 19.

ности, экспрессивности. Поэтому ему было необходимо сделать поэтически полноценным, заостренным любое слово. Тут он огромную роль отводил интонации, что особенно должен учитывать актер-исполнитель. Приемы, с помощью которых интонация у Маяковского приобретает особое значение и придает слову эмоциональный накал, различны. Этому помогает и ритмическая система стиха, разнообразно акцентирующая каждое слово, не давая ему спрятаться в тень. Разнообразный интонационный строй, помогающий остро и эмоционально выявить мысль, возникает от разных форм обращения поэта к слушателям. Это формы широчайшего диапазона — от интимного разговора до ораторского пафоса трибуна на площади. Синтаксические конструкции (пунктуация) работают на интонацию. Графическое расположение строк Маяковского продиктовано задачей: отмечать смысловые и синтаксические группы, на которые распадается стих, подчеркивать логические ударения, логические и психологические паузы. Все это служит смысловой, художественной выразительности. Для актера «лесенка» Маяковского — режиссерская.

Анализ стиливых приемов Маяковского показывает усиление функций живой речи — непосредственное обращение, повелительное наклонение, убыстренность с пропуском подсобных частиц. Маяковский желает изгнать описательное начало в стихе, стремясь к краткости и действенности фразы.

Актер должен внимательно отнестись к смене лексики поэта и его способам рифмовки. В одном случае это может быть связано, например, с переходом от бытового плана к лирическому или патетическому (см. «Скрипка и немножко нервно»). В другом — изменение в речевом строе происходит как результат изменения в развитии самого переживания. Особая роль отводится Маяковским глаголу, который усиливает действенность стиха, и это тоже надо учитывать.

Мы не останавливаемся на проблеме эволюции стиля. Естественно, что поэмы «Флейта-позвоночник» и «Облако в штанах» различаются по стиливым средствам и характеру лирического героя. Эволюцию стиля, отражающую эволюцию образа актера, лирического героя, надо учитывать при работе над произведениями разных авторов.

Приведенные примеры свидетельствуют еще об одной сфере деятельности актера в работе над текстом, над словом, а если речь идет о классиках или особенно уникальных авторах — о постижении неповторимой индивидуальности, выраженной в том числе в своеобразии их стиля в слове как еще одной ипостаси сценического перевоплощения в образ. И здесь режиссура — прямой помощник актеру, своего рода путеводитель. Однако...

В настоящее время наблюдаются тенденции частичной утраты своеобразия национальных культур, попытки навязать некую обобщенную ментальность независимо от личности автора текстов, его принадлежности к определенной художественной традиции. Выдвигается тезис о наступлении некой новой эпохи театра. В иерархии искусств (а театр — синтетический род искусства) в качестве главной фигуры утверждается режиссер с его абсолютной ролью автора спектакля. Тем самым обозначается новый этап в развитии театра — «постдраматический», в противовес течению истории мирового и отечественного театра, на разных этапах развития которого, в эпохи разных театральнo-драматических систем с выдвижением новых эстетических принципов (Античность, Возрождение, классицизм, романтизм и др.), новации начинались именно в драматургии. Прав был Вс. Мейерхольд, заметивший, что все новые тенденции в режиссуре как профессии возникали в связи с новыми отечественными принципами в драматургии. Новая драма, особенно с приходом А. Чехова, потребовала реформы как в актерском искусстве, так и в формировании режиссуры как профессии.

Постдраматическая режиссура отвергла важную роль автора-драматурга, писателя-прозаика, поэта как носителей художественных идей, обновляющих традиции отечественного театра. Эти идеи отражались в актерском, изобразительном, музыкальном, хореографическом искусствах, формирующих идейно-художественную целостность спектакля. Заодно отвергается и репертуарный психологический театр в разных формаобразованиях и модификациях и, как следствие, роль искусства словесности на сцене. Именно произнесенное живое слово, художественно выразительное, а тем более относящееся к искусству словесности, способно донести в подтексте, паузах, интонационном богатстве и многообразии подлинное понимание поэзии, текста литературного, драматургического.

Это относится к искусству словесности в той же поэзии, а также к слову в драматургии, особенно в инсценизации классиков поэзии и прозы, в сценической драматургии моноспектаклей, где личность актера, его мастерство сценического слова возвращают ведущее место актеру в процессе воплощения персонажей и образа автора, а в поэзии — лирического героя. Искусство участвует в гармонизации человека и мира и, что не менее важно, несет человеку надежду во всех его жизненных испытаниях. И этому служит искусство словесности, о чем свидетельствует знаменитое изречение поэта Осипа Мандельштама: «Если поэзия не лечит — это не поэзия». То же относится и к театру. Если он не лечит душу — это не театр.

Ю. С. Лазарев,*профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,
народный артист РФ*

ПРОБЛЕМА НАБОРА В НЕПРОФИЛЬНЫЕ ВУЗЫ

В 2018 году на встрече президента России с деятелями театрального искусства был поднят вопрос театрального образования. Тема, затронутая на этой встрече, не только оказалась в центре внимания профессиональных педагогов, режиссеров и критиков, но и заинтересовала широкую общественность.

Вопрос о том, должны ли заниматься подготовкой актеров только профильные вузы или ее можно пройти и в других институтах, стал более чем актуальным. Точки зрения педагогов, представителей академий и театров зачастую были противоположными. Хотя справедливости ради надо отметить, что все сходятся в одном: профессиональное образование артистам необходимо.

Практически все звезды русского театра были выпускниками специализированных вузов, и в советское время не было проблемы профильного или непрофильного образовательного учреждения. Все изменилось в 1990-е годы, когда коммерческая составляющая стала во главу угла. Многие непрофильные вузы открывали театральные отделения, не имея ни методик, ни традиций, а чаще всего и квалифицированных кадров. Об этом, например, говорил заместитель художественного руководителя Александринского театра Александр Чепуров, указывая, что это недопустимо. Многие театральные деятели имели схожие позиции по этому вопросу и настаивали на необходимости сохранения высоких стандартов профессии.

Но какие вузы следует считать профильными, а какие нет? Так, заведующий кафедрой театрального искусства СПбГУ В. В. Лобанов напоминает, что Университет — это изначально многопрофильный вуз с различными гуманитарными и естественно-научными факультетами. Из этого следует, что понятие «непрофильный вуз» не может относиться к университетам.

Определение «профильности» или «непрофильности» очень важно, но первоочередной задачей любого вуза, в котором обучаются специалисты для театра, является уровень подготовки. На этом вопросе следует остановиться особо.

Для подготовки профессиональных артистов требуются театральные педагоги высокого класса, специализированные аудитории, учебные театры, базы практик. Все это не проблема для многих современных

вузов, но часто у них нет главного — потенциального абитуриента. Процесс набора сложен и мучителен. На актерские кафедры каждый год приходят поступать тысячи молодых людей. Пройдя отбор, поступают на курс, но во время обучения нередко выясняется, что педагоги совершили ошибку при наборе, приняв профессионально непригодного абитуриента. Работа с такими студентами оборачивается напрасной тратой времени и сил как педагогов, так и обучаемого, не говоря уже о том, что возможность трудоустройства такого выпускника по специальности в театр представляется практически невозможной.

К. С. Станиславский предлагал выстраивать отбор абитуриентов следующим образом:

1) общий просмотр и отсеив неподходящих претендентов: на данном этапе должны уйти люди с неисправимыми дефектами и явно физически непригодные, а также абитуриенты с плохими данными, затрудняющими обучение на актерском факультете;

2) отсеив абитуриентов, внутренне непригодных к профессии актера;

3) работа с группами оставшихся абитуриентов. К такой работе необходимо привлечь аспирантов. Под общим руководством главного педагога аспирант должен провести в «своей», порученной ему группе несколько занятий, в результате которых станет понятно, кто может пойти дальше, а с кем следует распрощаться¹.

Но даже такое «сито» не является страховкой от ошибок.

Большинство вузов, которые принято называть профильными, сегодня работают под руководством министерства культуры, которое определяет технологию набора и позволяет им самостоятельно регламентировать систему отбора потенциальных абитуриентов. Например, можно использовать собеседование, на котором частично отсеиваются люди, не имеющие отношения к профессии. Далее система туров: первый, второй, третий, а нередко еще и коллоквиум. Такой подход позволяет снизить вероятность ошибки и отобрать наиболее талантливых абитуриентов. К тому же театральные классы в большинстве случаев составляют не более 25–30 человек.

Непрофильные вузы чаще всего относятся к системе министерства образования и вынуждены, как говорится, играть по его правилам. И вот уже человек с высоким баллом ЕГЭ, но не очень талантливый, оказывается на бюджетном месте вместо другого — творчески одаренного, но с меньшим баллом ЕГЭ. Система туров упрощена: творческое испытание и профессиональный экзамен. Это во много раз увеличивает веро-

¹ Станиславский К. С. Работа актера над собой. Дневник учителя. М. : Худож. лит., 1938. С. 158.

ятность ошибки — приема на курс человека, который фактически окажется профессионально непригодным. Численность группы достигает 40–50 человек, что зачастую сводит на нет возможность индивидуального подхода к развитию творческой личности.

Система подготовки творческих работников имеет определенную специфику, которая не учитывается министерством образования, а часто и администрацией вуза, в котором существуют творческие кафедры. На таких кафедрах, как правило, работают профессионалы, отвечающие за результаты своей работы. Но из плохой глины не слепишь хорошего горшка. Хочется пожелать, чтобы администрации вузов позволили педагогам самостоятельно регулировать процесс набора на творческие кафедры, и тогда «профильность» или «непрофильность» перестанет быть проблемой, а будет зависеть только от уровня выпускаемых специалистов.

Е. Г. Александров,

*профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,
заслуженный артист РФ*

ПЕРВЫЙ КУРС — ОБУЧЕНИЕ В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ

Дистанционный формат обучения — это не ноу-хау 2020 года. Так, в 1969 году в Великобритании был открыт первый в мире университет дистанционного образования — Открытый университет. В то время в академической среде он вызвал шквал критики. Но это учебное заведение функционирует по сей день, в нем ежегодно обучаются 200 тыс. студентов из более чем 50 стран мира.

Россия присоединилась к Болонскому процессу, среди параметров которого красной строкой отмечены дистанционное обучение и электронные курсы¹. Распространено мнение, что сегодня формат электронного обучения получит новый импульс в развитии и поставит в один ряд качество получения образования как в очной форме, так и в дистанционной (онлайн).

В 2020 году в связи с пандемией коронавируса всем образовательным учреждениям было предписано обеспечить реализацию образовательных программ с применением электронного обучения и дистанционных технологий. Многие вузы стали разрабатывать учебно-методические

¹ *Овсянников В. И.* Дистанционное образование в России. Постановка проблемы и опыт организации / сост. В. И. Овсянников. М. : РИЦ «Альфа» МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2001. 230 с.

комплексы, которые могут использоваться студентами самостоятельно. Занятия представляют собой различные контенты: лекции, конспекты, аудиозаписи, презентации, видеоролики, цифровые библиотеки и др. Все это студенты могут изучать самостоятельно, находясь в любом месте, где есть выход в Интернет. Звучит очень позитивно. Но так ли все замечательно на самом деле?

Обозначим несколько проблем:

- отсутствие личного общения с преподавателем;
- технические проблемы в ходе дистанционного обучения;
- отсутствие возможности развивать навыки живого общения (с преподавателями, учащимися, администрацией вуза);
- не все профессии можно освоить дистанционно;
- отсутствие самомотивации и самодисциплины;
- студент не может сравнить свои достижения с достижениями сокурсников;
- отстраненная оценка материала;
- преподавателю сложно оценить невербальные показатели усвоения и понимания материала;
- обезличивание преподавателя и студентов;
- соблазн несамостоятельной учебы и плохого контроля выполнения домашнего задания.

Из всего списка остановимся только на двух недостатках: отсутствие личного общения с преподавателем и обезличивание преподавателя и студентов.

Подготовка актеров и режиссеров — затратный процесс, который требует постоянного контакта преподавателя и студента. Как говорил З. Я. Корогодский, это школа развития души. Система подготовки выстроена таким образом, чтобы максимально раскрыть талант будущего выпускника. Первый курс начинается с тренинга. Например: упражнения на расслабление, которое снимает физические, а вместе с ними и психологические зажимы студентов. Возможно ли проводить их в условиях дистанционного обучения? Нет, потому что данные упражнения требуют усиленного контроля со стороны преподавателя. Только правильно выполненное упражнение позволит достичь максимального эффекта. Личность мастера и преподавателя в сфере театрального образования имеет первостепенное значение. На I курсе происходит непосредственное знакомство ученика с учителем, учителя с учеником. Между ними должно возникнуть максимальное доверие, без этого невозможно дальнейшее движение. В отсутствие личного общения преподавателя со студентом не приходится говорить об установлении такого доверия.

Кроме того, во время обучения в дистанционном формате невозможно увидеть всю группу, к примеру численностью 40 человек. Следовательно, преподаватель теряет эмоциональный контакт со студентами. Театр — дело коллективное, об этом говорил еще К. С. Станиславский. Возможно ли создать команду единомышленников, научить их, как говорят в театральной среде, «дышать одним воздухом», когда все находится на расстоянии? Утрачивается атмосфера театральной мастерской, студенты и преподаватель становятся безликими. Ведь и актер, и режиссер — прежде всего личности!

Таким образом, можно говорить о том, что дистанционный формат на сегодняшний день не годится для использования в практических дисциплинах. Эта проблема требует поиска решения. Являясь мастером I курса кафедры режиссуры и актерского искусства, могу констатировать, что этот курс после семи месяцев дистанционного обучения упущен.

Ю. М. Сумин,

*профессор кафедры режиссуры и актерского искусства эстрады,
Санкт-Петербургского государственного института культуры,
кандидат педагогических наук*

ТРЕНИНГИ РАЗВИТИЯ ВООБРАЖЕНИЯ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

Нет необходимости обсуждать проблемы, возникающие в процессе реализации образовательных программ с переходом на дистанционное обучение, — они достаточно подробно освещаются в различных научных и популярных источниках. Особые сложности возникают у преподавателей актерских, пластических и вокальных дисциплин. Хотелось бы рассмотреть ряд упражнений и тренингов, которые могут позволить, не нарушая целей и задач обучения актеров и режиссеров, сохранить высокий образовательный эффект.

Не секрет, что искусство актеров и режиссеров, с помощью которого происходит отражение действительности, позволяет создать сценические образы, используя развитые навыки воображения творческого человека. Рассматриваемые ниже тренинги будут посвящены формированию этих навыков, столь необходимых в работе каждого художника. Анализируя многолетний опыт преподавания актерского мастерства и режиссуры, можно утверждать, что каждый преподаватель учит своих студентов эмоционально воспринимать действительность, придумывать

и дорисовывать ее в своем воображении. Люди, их характеры и отношения, предметы, животные, место, время, планы будущих действий — все, что может в дальнейшем помочь рождению сценического образа, подвластно творческому переосмыслению. Рассмотрим несколько упражнений и тренингов, способствующих совершенствованию профессионального мастерства актеров и режиссеров. Упражнения могут состоять из четырех частей:

- пробуждение процесса воображения;
- развитие первоначального замысла и создание киноленты видений;
- окончательное формирование творческого замысла с формулировкой режиссерско-драматургических категорий;
- сценическое воплощение.

Сценическое воплощение можно рассматривать только в реальных условиях аудитории или театральной площадки при создании малых театральных форм — этюдов, сценок, зарисовок, эстрадных номеров, инсценировок небольших литературных произведений. При дистанционном обучении возможно обсуждение с преподавателем после просмотра предварительной видеозаписи.

Формирование режиссерского замысла на основе заданной фразы

Это упражнение может быть предложено будущим режиссерам. Его цель — развитие навыков рождения драматургического и режиссерского замыслов.

1. Заданная фраза (определяется педагогом).
2. Какие образы говорящих возникают при произнесении этой фразы?
3. В каких предлагаемых обстоятельствах может быть произнесена данная фраза?
4. Какие чувства она вызывает?
5. Кто произносит и кому адресована фраза?
6. Каковы цели говорящих?
7. Результатом каких размышлений является эта фраза?
8. Как можно ее продолжить?
9. Какую проблему отражает эта фраза?
10. Тема будущего представления.
11. Характеристика потенциальной зрительской аудитории.
12. Авторская идея.
13. Режиссерская сверхзадача.
14. Афишное название.

15. Жанр.
16. Предполагаемая сценическая площадка и ее краткая характеристика.
17. Сжатый сюжет.
18. Задание сценаристу.
19. Задание художнику.
20. Задание композитору.

Особое внимание студентов необходимо обратить на подробность описания зрительской аудитории. Будущие режиссеры как первые зрители должны предугадывать реакции публики на происходящее действие. Эта предусмотрительность и будет определять отбор сценических выразительных средств и актерских приспособлений. Также необходимо соизмерять плоды фантазии с реальными техническими особенностями сценической площадки.

Подобные упражнения, развивая воображение будущих актеров и режиссеров, формируют у них навыки правильного понимания и формулирования режиссерских и драматургических категорий, таких как предлагаемые обстоятельства, конфликт, сквозное и контрсквозное действия, событие, событийный ряд, главное событие, сюжет, драматургическая композиция, сверхзадача. Для обучающихся важно не только знать определение того или иного понятия, но и освоить практическое их применение, что будет способствовать расширению творческих возможностей и улучшению взаимопонимания между режиссерами и актерами в репетиционном процессе.

Л. А. Алимов,

*главный режиссер Санкт-Петербургского академического
драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской*

ВЫПУСКНИК И ТЕАТР

Мои многолетние наблюдения и как актера, и как режиссера, и как руководителя театра за тем, как вчерашние выпускники театральных школ погружаются в такое непростое и сложносочиненное дело, как русский репертуарный театр, позволяют сделать несколько базовых (естественно, для меня) выводов.

Прежде всего наиболее приемлемой считаю модель, когда мастер курса и является лидером какого-либо театра, и набирает и обучает курс, что называется, для себя, то есть прежде всего для нужд и потребностей ведомого им театра. Я сам учился в такой мастерской Л. А. Додина

и знаю все преимущества такого сосуществования, как театр-мастерская, когда студенты быстро входят непосредственно в практическую жизнь театра и на собственном опыте понимают механизмы «общезития» в таком непростом организме, как театральный коллектив. В данной ситуации, когда выпускник входит в профессиональную жизнь под присмотром мастера, педагогов, которые зачастую являются сотрудниками театра, молодому актеру легче преодолеть нередко болезненный момент вхождения в новый коллектив со сложившимися традициями и устоями, избежать, к сожалению, непременно возникающих недоразумений этического характера и т. д. На примере театров нашего города и в целом по стране можно с уверенностью говорить о том, что когда изначально театр обучает, а затем принимает под крыло своих птенцов — выпускников, профессионально-творческие достижения таких коллективов несравненно выше, чем у коллег.

Однако в ситуации, когда театр по той или иной причине не имеет возможности воспитывать «своих» актеров, а набирает их со стороны, неизбежно возникают трудности вхождения вчерашнего еще студента в новое сообщество. Чудесно, если эстетика мастерской, где воспитывался юный актер, совпадает с эстетикой театра, куда его приняли на службу. Но это случается, как мы прекрасно понимаем, далеко не всегда. И молодой актер начинает терзаться неизбежными в таком случае вопросами и сомнениями: «А меня учили по-другому! А в нашей мастерской репетировали не так! А наш мастер говорил о работе над ролью совсем другое...» И так далее. Хорошо, если новые товарищи к метаниям начинающего актера отнесутся с пониманием и главное — с терпением, дадут ему возможность оглядеться, понять, как они работают, и объяснят это новичку, а не просто бросят его как не умеющего плавать в реку ежедневных репетиций, срочных вводов. Но и сам выпускник должен проявить такт, терпение и волю, чтобы понять принципы существования именно этого театра. Однако если он чувствует, что его представления о театре и о том, что он видит вокруг, не совпадают, то, конечно, ему лучше уйти самому, как бы тяжело ни было, чтобы не превратиться в распространенный тип «непонятых», «непринятых» и «уникальных» актеров, которые годами жалуются на жизнь и ждут своей главной роли.

Увы, мир театра, хотя и прекрасен, но жесток, поэтому всегда нужно искать «своих по духу и крови». Наше дело коллективное, и если перефразировать классика марксизма, то нельзя жить в коллективе и быть оторванным от него.

В связи с этим хотелось бы обратиться к выпускникам, входящих в профессиональную жизнь. Друзья, будьте любознательны и не ленились! В наш век информационного бума и развития технологий легко можно найти информацию о театре, куда вы поступили на службу, а то иногда становится не по себе, когда молодой актер совершенно ничего не знает об истории театра, на сцену которого он выходит, о его основателях, актерах, которые составляли и составляют славу этого театра, знаковых спектаклях и т. п. Меня, честно говоря, это повергает в тоску. Как же можно не поинтересоваться, не узнать что-нибудь интересное и удивительное, например, о здании (чаще всего историческом), в двери которого ты теперьходишь каждый день?! Я, к примеру, сталкиваюсь с этим очень часто. Поэтому, дорогие выпускники, призываю вас обращать внимание на детали: работа в театре начинается с мелочей. Например, с обращения по имени и отчеству к руководителю театра, которому вы направляете свое резюме (за последние несколько лет такое обращение совсем исчезло). С элементарного интереса и знаний о том месте, где вы хотите работать или уже служите. С уважительного отношения к истории коллектива, какие бы времена он сейчас ни переживал. И вообще, в нашем деле обязательно нужно быть по-настоящему любопытным и любознательным.

Если все эти совсем не сложные требования — подлинный интерес к новому месту работы, собранность, взаимоуважение, желание, готовность много и разнообразно работать, постоянное стремление узнать что-то новое — будут выполняться, то такой проблемы, как «выпускник и начало работы в новом театре», по крайней мере, для вас существовать не будет. Азарт, взаимоуважение, работоспособность — на мой взгляд, именно это нужно актеру-выпускнику, входящему в профессиональную жизнь.

Е. Б. Костюк,

*доцент кафедры искусствоведения СПбГУП,
кандидат педагогических наук*

ОСОБЕННОСТИ ДИСТАНЦИОННОГО ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИЯ МУЗЫКИ»

Современный образовательный процесс в условиях пандемии связан с активным использованием технологий дистанционного обучения.

До 2020 года образовательный процесс также включал элементы дистанционного обучения, прежде всего тестовые задания, которые студент

мог выполнить удаленно в определенное время, а преподаватель — проверить результаты. Так, например, в рамках дисциплины «История музыки» были разработаны задания в форме викторин по музыке эпохи Возрождения, музыке XVII–XVIII веков, а также отдельные тестовые задания по оперному искусству русских и зарубежных композиторов, инструментальной музыке эпохи романтизма. Отдельный блок заданий, включающий не только музыкальную викторину, но и задания в форме эссе, был разработан для изучения музыки XX века. Однако ситуация многочасового обучения онлайн в условиях введенных из-за пандемии ограничений на очную форму обучения актуализировала задачи по освоению новых форматов взаимодействия с учащимися.

Дисциплина «История музыки» читается студентам гуманитарных специальностей, в частности актерам и режиссерам, с учетом их специализации. Например, делается акцент на творчестве композиторов, знакомстве с характерными для эпохи произведениями, поскольку в практике подготовки роли или постановки пьесы актерам и режиссерам, безусловно, необходимо знать музыку эпохи, в которой живут герои, и понимать, какая музыка и каким образом поможет воссоздать нужную атмосферу.

В меньшей степени представлен анализ средств выразительности музыки, который более широко используется при обучении тем специальностям, которые направлены на углубленное знание законов музыкального развития.

Практика проведения лекций в формате онлайн-трансляции выявила ряд проблем, которые дистанционно решить довольно затруднительно. Например, невозможно качественно проводить опрос, задавать вопросы, так как при очном обучении между учащимися и педагогом постоянно происходит диалог, что, как показала практика, проблематично в условиях дистанционного обучения. Безусловно, для коммуникации есть чат, в котором студенты пишут свои ответы. Чат — та форма, которая позволяет только информировать, в нем трудно дать развернутый и тем более эмоционально окрашенный ответ. Кроме того, пишут не все студенты — не более пяти человек, остальные (а их большая часть) в этом не участвуют. В результате педагогу непонятно: то ли они не знают ответа на вопрос, то ли знают, но считают, что уже все сказано и незачем писать. Несомненной трудностью стала возможность подробного изучения, например, оперных произведений, особенно на первом этапе начала дистанционного обучения в период пандемии. Возникающие проблемы технического характера (обрыв связи, «притормаживание» воспроизведения) привели к использованию лишь

одного приема для решения проблемы: интернет-ссылка на нужное произведение помещалась в чат с рекомендацией момента времени, с которого нужно воспроизвести. Сложность ситуации заключалась в невозможности отследить реакцию на слушаемое студентом, на качество усвоения материала, а также в проблеме синхронности комментариев педагога к тому, что звучит. Существенным прорывом стало техническое усовершенствование на платформе Мираполис, которое предоставило возможность транслировать с рабочего стола педагога произведение, что позволило, прежде всего, сделать управляемым комментарий, синхронизировать визуальный и аудиальный материал.

Проблема проведения семинарских занятий решалась в формате онлайн-конференций. К положительным моментам совершенствования платформ дистанционного обучения можно отнести появившуюся возможность для студентов самостоятельно загружать презентации, управлять ими в ходе доклада, озвучивать. Надо отметить, что такой формат решал задачи совместного просмотра материала, его оценки, хотя опять-таки реакция студентов на услышанное по большей части оставалась не до конца понятной, так как комментарии давали не более 5–6 человек.

К минусам проведения семинарских занятий в формате дистанционного обучения можно отнести технические неполадки, которые обозначались «притормаживанием» звука, невозможностью обмена мнениями из-за технических несовершенств, эмоциональной ограниченностью.

Представляется, что как вынужденная форма в условиях ограничений из-за пандемии дистанционное обучение может быть полезным, однако перевод учащихся на такой формат на постоянной основе неизбежно приведет к проблемам социально-профессионального характера.

Н. Л. Олейникова,

*доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,
кандидат культурологии*

ПРЕПОДАВАНИЕ ДИСЦИПЛИН ПЛАСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В НОВЫХ УСЛОВИЯХ

Искусство живет в любое время и в любых обстоятельствах. Искусству не страшны ни голод, ни война, ни чума. Человечество пережило не одну катастрофу, но при этом никогда не переставало творить. Как один из видов творчества танец во все эпохи вдохновлял людей, служил

эмоциональной разрядкой в тяжелые времена. Когда человек растворялся в танце, он забывал заботы и беды и просто отдавался природе движения. В истории известны случаи, когда во время пандемии «черной смерти» по пустым улицам европейских городов бродили миннезингеры, игравшие на музыкальных инструментах, чтобы находящиеся в домах люди могли ненадолго забыть о чуме и потанцевать в семейном кругу. К сожалению, сейчас ситуация повторяется. Люди вынуждены сидеть по домам, а студентам хореографических и актерских кафедр приходится изучать искусство танца, находясь вдали от педагога. Очевидно, что виртуальное обучение такой дисциплине, как танец, никогда не заменит живого общения с преподавателем и однокурсниками. Для этого существует ряд причин.

Во-первых, танец — это пластическая дисциплина, требующая регулярных тренировок под присмотром профессионала. Камера ноутбука, компьютера или телефона не позволяет преподавателю увидеть студента должным образом, чтобы различить все ошибки, которые из-за этого могут стать привычными. Непосредственное воздействие исключается. Невозможно просто подойти и поправить ошибки учащегося.

Во-вторых, непосредственный контакт вызывает дополнительное желание работать. Студент чувствует себя некомфортно, когда вместо рядом стоящих однокурсников и все объясняющего преподавателя он видит глазок веб-камеры и какие-то квадратики на экране. Из-за этого возникает ощущение эфемерности всех усилий и достижений.

В-третьих, работа по данной дисциплине — это не только движение, но и ее осознанное построение. Понимание своих действий позволяет в момент танца не быть заложником своего тела, а, напротив, с его помощью воплощать художественные идеи. От этого пластика становится свободнее и органичнее. Действие же предполагает наличие партнера, то есть опять-таки соприсутствие. Также для студента очень важно знать ответы на вопросы: «Что это за эпоха? Кто я? Почему я здесь? Кто все эти люди вокруг?» И многие другие, которые помогают актеру не просто бессмысленно передвигаться по сцене, а быть в контакте с собой, партнером и зрителем.

В-четвертых, танец — это не просто свобода мыслей и пластики. Это все-таки работа над своим телом. Студент выполняет физические упражнения, воспитывает выносливость, имеет дело с ритмом и музыкой. Только часть этой работы может выполняться дистанционно.

Пластическое воспитание — один из важнейших предметов для студента-актера. На занятиях по дисциплине мы через практику познаем себя, исправляем физические недостатки, учимся ощущать себя по-

другому, выражая эмоции не через слово, а через свое тело, познаем культуру других народов, стараемся понять их психофизику, присваивая себе их характерные черты.

В условиях пандемии этими вещами заниматься очень сложно. Мы лишились самого главного — практики. Единственный возможный выход — заниматься дистанционно. Это никогда не заменит живого общения и творческой атмосферы, которая царит во время занятия, но как бы ни была трудна ситуация, нужно извлекать из нее пользу. А польза, безусловно, есть.

Как оказалось, на дистанционных занятиях мы стали успевать поднимать вопросы, на которые в вечном бешеном ритме творческого процесса зачастую не хватало времени. Мы разбираем психофизику ролей, что поворачивает понимание роли совершенно в другую сторону, приходит осознание, почему и как персонаж сделал тот или иной жест, совершил то или иное действие. Изучаем менталитет разных народов, их национальные танцы, вникаем в суть их жизнеустройства и традиций. Эта «передышка» дает студентам спокойно посмотреть на все с разных сторон и сделать более подробный анализ своей работы.

Перейдя на дистанционный формат, мы со студентами начали погружаться в историю танца на материале фильмов и театрально-танцевальных постановок. Студенты познакомились с новыми интересными кинолентами и телепрограммами, в которых как раз и можно найти большое количество «наблюдений», жизненных ситуаций и даже черт национального характера. Благодаря просмотру фильмов и подробному разбору с педагогом им становится понятнее, как раскрыть пластический образ персонажа и применить его в разработке роли.

Нам часто говорили, что современному поколению повезло: мы живем в мирное время, у нас нет ни голода, ни войн... Действительно прекрасно, что у нас сейчас намного более комфортные условия, чем, например, сто лет назад. Но вот мы столкнулись с новой проблемой, которая загнала нас в свои квартиры. Пандемия стала испытанием для всех, но особенно это почувствовали люди сценического искусства, в котором все держится на «трех китах»: сцене, зрителе и, конечно же, актере. Без этих трех составляющих невозможно представить исполнительское искусство. И когда всех закрыли по домам, люди искусства оказались в крайне непростых условиях. Что может станцевать человек, партнер которого находится в сотнях километрах, что может выучить студент, сидя на стуле и пытаясь услышать слова педагога через наушники? Что, наконец, может сделать педагог, не находясь рядом с учеником? Эти вопросы задает сейчас каждый второй, а каждый третий опускает руки:

творить так невозможно, а учить или учиться — тем более. Видите ли, такие условия не подходят для творчества.

Но чтобы не предаваться унынию, я хотела бы напомнить, что каких-то 80 лет назад были не то что неподходящие условия для творчества — для жизни не было условий. Обратимся к истории. Возможно, не вполне корректно сравнивать войну и пандемию, но тот страшный опыт показывает, как важно не сдаваться, продолжать работать и развиваться в любых условиях.

Артисты Театра оперы и балета им. С. М. Кирова выступали в блокадном Ленинграде наперекор голоду и врагу. В блокадное время, когда многие ленинградцы не могли даже подняться от слабости, они — артисты Мариинки — умудрялись петь и танцевать. Откуда они черпали силы, чтобы не только выжить, но и вдохновить других на противостояние врагу? Ответить на вопрос призван сборник «Танцую под обстрелами», который выпустили совместно Музей обороны и блокады Ленинграда, Военный музей Карельского перешейка и творческое объединение «Ленинградская сюита».

Наталья САХНОВСКАЯ:

«Все устали от войны, но никто не сдается»

Солистка Театра оперы и балета им. С. М. Кирова вместе с супругом, Робертом Гербеком, составляли «золотой дуэт». Когда началась война, Натальи Павловне было 33 года, Роберту Иосифовичу — 34. Театр эвакуировали, но «золотой дуэт» остался в Ленинграде. Оба стали не только блокадниками, но и участниками войны, оба пережили Великую Отечественную, не прекращая выступать, и ушли в почтенном возрасте в начале 1990-х.

Вернемся в 1942 год, в блокадный Ленинград, где по пустым холодным улицам идут девять молодых ребят во главе с офицером. Они уходят на фронт, из последних сил превозмогая себя. Этим ребятам суждено зажечь огонь в сердцах тысяч солдат, ведь они отправляются танцевать. А возглавляет их старший лейтенант Аркадий Обрант, первый военный балетмейстер. Эта история началась зимой 1942 года, когда его назначили командиром взвода агитбригады политотдела 55-й армии Ленинградского фронта. Его задача была очень непростой, особенно для того времени: создать танцевальную группу. Именно в этот момент старший лейтенант вспомнил о воспитанниках из Дворца пионеров. В конце первой, самой страшной блокадной зимы Обрант пришел в город разы-

скивать учеников. И нашел их — истощенных, ослабевших, потерявших родных и близких. Один и вовсе уже не мог ходить.

Девять детей, на которых возлагалась большая надежда — вдохнуть жизнь в сердца солдат и рабочих. Этих еле живых ребят доставили в прифронтовое село Рыбацкое, где начались первые репетиции. Так возник детский военный ансамбль. Танцоры выступали, преодолевая себя, а зрители в зале плакали, глядя на них, двигавшихся из последних сил¹.

Затем начались репетиции и выступления во фронтовых условиях, часто по несколько раз в день. Танцевать приходилось в палатках, в тесных избах при свечах, иногда практически на передовой — без музыки, настила солому на пол, чтобы не был слышен стук каблуков².

Первоначально ансамбль состоял из девяти участников. Это были Нинель (Нелли) Раудсепп, Валентин Клейман, Геннадий Кореневский, Вероника Мефодьева, Феликс Морель, Валентина Сулейкина (Уварова), Вера Лудинова (Штейн), Мирэль Аваков и Владимир Иванов. Позднее состав был расширен до 18 человек³. Репертуар состоял из десятков танцев! «Красноармейский перепляс», «Краснофлотский танец», «Яблочко», «Варшавянка», «Казачья пляска», «Танец татарских мальчиков», «Лезгинка» и комический грузинский танец «Багдадури», украинский, белорусский, молдавский, цыганский танцы. Своеобразным символом коллектива стала «Тачанка» — танцевальный номер на музыку К. Листова, созданный еще до войны⁴.

Ансамбль стал известен на всю страну. А когда в 1944 году подростки приняли участие в антифашистском слете молодежи с концертом в Колонном зале Дома Союзов, их встретили стоя шквалом аплодисментов. После этого ансамбль выступал в Георгиевском зале Кремля, на сцене Театра Красной армии, а 9 мая 1945 года — на Дворцовой площади Ленинграда⁵.

Вот на кого надо равняться! Пандемия не повод перестать творить! Хорошо, что у нас есть возможность заниматься хотя бы дистанционно. Безусловно, это нужно ценить.

Говорить, что сейчас сложные времена для творчества — значит обижать своих соотечественников, которые в адских условиях на все находили и место, и время, и силы. Что касается нынешней ситуации, то мы

¹ Подробнее см.: <https://ria.ru/20200330/1569193707.html> (дата обращения: 21.12.2020).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

не ценим, что имеем. Ведь пока мы находимся дома и работаем удаленно, мы можем заняться теорией, без которой не может быть практики. Дистанционные занятия позволяют погрузиться в историю танца. Мы должны взять максимум от этого времени, чтобы потом, когда закончится пандемия, каждый из нас вернулся к прежнему образу жизни, обогащенный новыми полезными знаниями.

И все же если спрашивать меня о том, как должны проходить занятия по танцу в электронном формате, я смело могу заявить, что не имею ни малейшего представления. Дело в том, что высшее образование — это возвращение будущих профессионалов. И если по таким предметам, как история театра, культурология или философия, можно выдать внушительный багаж знаний через виртуальные сервисы, то по «актерскому искусству», «сценической речи», «сценическому движению», «вокалу» и тем более «танцу» это не получится сделать полноценно. Так что я приверженец очного образования. Если память мне не изменяет, то Андрей Миронов, Олег Янковский, Кирилл Лавров и многие другие мэтры актерского искусства не обучались дистанционно, а Айседора Дункан и Майя Плисецкая не стояли возле кухонного стола под пристальным взором объектива веб-камеры.

Благодарю студентов IV курса кафедры режиссуры и актерского искусства мастерской народного артиста России Юрия Сергеевича Лазарева за их мнение, которое помогло написать этот доклад.

И. В. Вакорина,

старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ» В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ

Ситуация, с которой пришлось столкнуться вузам во всем мире, стала для всех абсолютной неожиданностью, поэтому более или менее успешные попытки наладить учебный процесс были предприняты уже весной 2020 года. Как временная мера, введенная к тому же практически к концу учебного года, форма дистанционных занятий с использованием платформы Moodle на кафедре режиссуры и актерского искусства СПбГУП позволила выпустить актерский курс профессора Е. Г. Александра, полноценно и должным образом завершить комплекс занятий по практическим дисциплинам. Главный плюс заключался в том, что репертуарный материал семестра был практически готов, оставалось провести общие репетиции и создать формы творческих показов (имеются в виду

показы по сопутствующим дисциплинам — сценической речи, сценическому движению, танцу, музыкальным дисциплинам). Даже перенос сессии на осень не вызвал дискомфорта ни у преподавателей, ни у студентов. Предполагалось, что с началом осеннего семестра 2020/21 учебного года параллельно с проведением занятий в очной форме студенты II–IV курсов сдадут экзамены к концу октября, а дальше жизнь вернется в привычное русло.

Однако, к сожалению, 1 сентября учебный год начался в дистанционном формате. Одной из серьезных проблем стала непонятная преподавателям система проведения практических занятий онлайн из аудиторий университета. Система, с моей точки зрения, вредная и опасная, так как многие педагоги ездят на занятия в общественном транспорте, являющемся зоной повышенной опасности не только для людей возраста 65+, но и для всех остальных.

Выяснилось, что проведение практических занятий в дистанционном формате невозможно! Причин, на мой взгляд, несколько.

Причина первая, не самая важная. Использование самых разных платформ — от Mirapolis (СПбГУП) до MS Teams (СПбГУ) — ни в коей мере не обеспечивает даже формально допустимого качества проведения занятий с технической точки зрения. Имею все основания так утверждать, ибо читаю курс лекций на кафедре театрального искусства СПбГУ. Плохое качество интернет-соединения, использование студентами мобильного Интернета, перегруженность платформ и связанное с этим неприемлемое качество видео- и аудиосвязи, постоянное «выбрасывание» участников конференции, «зависание» и прочее не позволяют создать необходимую на практических занятиях атмосферу.

Причина вторая, главная. Занятия по музыкальным дисциплинам, в частности по «Вокальному ансамблю», у будущих драматических артистов и режиссеров не могут проходить ни в лекционной форме, ни в виде индивидуальных занятий, так как противоречит целям и задачам дисциплины.

Вокальный ансамбль — весьма распространенная в творческих вузах дисциплина, но, несмотря на аналогичное название на отделениях хорового дирижирования и вокального искусства, перед студентами театральных специализаций ставит совершенно другие задачи. Дирижеры и начинающие вокалисты, приходя в вуз, помимо комплекса теоретических знаний из области элементарной теории музыки, музыкальной литературы и сольфеджио, обладают вполне профессиональным уровнем владения фортепиано. Поступающие на дирижерско-хоровые отделения в обязательном порядке должны иметь среднее специальное

музыкальное образование, для будущих вокалистов достаточно объема музыкальной школы. Поэтому занятия для этих студентов сводятся к разучиванию репертуарных произведений различной сложности, причем для дирижеров такие занятия являются хоровой практикой: каждый студент имеет свою программу, которую как хормейстер выполняет в течение семестра. Основная цель поющих — развивать тембровую окраску голоса и учиться соотносить собственные вокальные возможности с общими возможностями группы. По сути, вокально-ансамблевые репетиции есть практическое формирование навыков камерного пения, так как ансамбль можно рассматривать как малый состав хора, при котором владение элементами хоровой звучности должно быть подкреплено навыками пения в условиях малого количества участников, имеющих сходные вокальные возможности и обладающих хорошими и устойчивыми вокально-слуховыми данными.

Для студентов театральных специальностей предлагаемые способы работы неприменимы. Во-первых, состав каждой учебной группы не формируется в зависимости от вокальных возможностей поющих (невозможно разделение на «сильные» и «слабые» составы); во-вторых, вокально-слуховые данные многих студентов с формальной точки зрения не дают им права петь в хоре или ансамбле; в-третьих, большинство студентов не имеют никакого музыкального образования. В результате основная форма самостоятельной работы музыкантов — разучивание партий из репертуарных произведений и самостоятельное пение вне уроков — для актеров и режиссеров невозможна. Главная цель занятий в их случае — развитие вокально-слуховой координации и устранение психологических зажимов («боязнь пения», комплекс «у меня противный голос» и т. д.), так как внутренняя свобода исполнителя является одним из главных качеств артиста.

При наличии такой, казалось бы, не первостепенной для драматического артиста проблемы, как боязнь петь, остальные природные и профессиональные данные не дают возможности качественно и профессионально существовать на площадке даже очень хорошему артисту. Именно поэтому такие дисциплины, как «Ансамбль» и «Сольное пение», всегда присутствуют в программах подготовки специалистов в области драматического искусства.

Задача педагога-музыканта — не дрессировка качественно поющих, не создание концертных номеров и программ, а установление психологического взаимодействия со студентами, налаживание системы обратной связи, что является возможным *только* при очном контакте, когда происходит обмен энергиями ученика и педагога, устанавливается вза-

имодействие. При выполнении этих условий комфортно и плодотворно проходят остальные этапы обучения — проведение распевок, дыхательного и интонационного тренингов, разучивание репертуарного материала и подготовка творческих показов. В условиях дистанционного обучения это невозможно.

Поскольку в дисциплине «Вокальный ансамбль» отсутствует теоретическая составляющая в классическом понимании, в дистанционном формате возможно проведение лишь первой и последней встреч в семестре — вводного и завершающего уроков. Все остальные занятия превращаются в профанацию.

При невозможности проведения занятий в очной форме мне видится лишь один выход из положения. В условиях неблагоприятной санитарно-эпидемиологической обстановки необходима корректировка учебных планов с переносом практических занятий на более поздние сроки, а в дистанционной форме можно преподавать общеобразовательные теоретические дисциплины. Другого варианта не вижу, так как студенты должны получать весь спектр практических занятий непрерывно и последовательно, иначе они лишаются профессионального обучения, что впоследствии может сказаться на уровне подготовленности артистов и их выходе в профессиональную жизнь.

А. Е. Берегулина,

старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОМУ ДВИЖЕНИЮ В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ ДИСТАНЦИОННЫХ УСЛОВИЯХ

Ни для кого не секрет, что в марте 2020 года в разгар весеннего семестра нагрянуло дистанционное обучение. Действительно, слова, которые приходят в голову с внедрением дистанционного обучения, — «нагрянуло», «обрушилось», «настигло», «застало врасплох» — все они достаточно точно отражают замешательство, охватившее меня в тот момент.

Как учить моей сугубо практической дисциплине через монитор компьютера? Как поддерживать связь со студентами? Как передавать материал? Как уточнять его? Как передавать мифическое, возможное только при личном живом контакте? Как делать парные и массовые этюды, если студенты разъехались по разным городам?

Множество вопросов возникли одновременно... Времени изучать чужой опыт не было, необходимо было сразу преподавать дистанционно те самые дисциплины, которые я всегда преподавала очно, —

«Сценическое движение», «Сценический бой», «Пантомима», «Жонглирование», «Сценическое фехтование».

Тактически я сразу разделила работу на два направления: передача информации и впечатлений — от педагога к студентам и поддержание продуктивного творческого контакта со студентами.

Педагог высшей школы должен быть высокообразованным и свободно ориентироваться в своей специальности. Первое время, пока шло составление новой программы и учебный процесс не имел права на приостановку, я давала задания по всем возможным теоретическим аспектам профессии. По всем разделам на всех курсах студенты получили задание по просмотру фильмов и поиску и анализу ключевых профессиональных элементов преподаваемой специальности.

Первый курс, который работал над координацией, пластикой рук, жонглированием, акробатикой, акробатической скакалкой и ритмикой, смотрел фильм «Жонглер» режиссера Эдварда Дмитрика с Кирком Дугласом в главной роли. Ребята писали эссе о фильме, искали, как и из чего сделаны трюковые и жонглярные номера. То, что мы всегда делали исключительно на личном опыте и в репетиционном процессе с педагогом, было выполнено совершенно другим образом: через анализ кинофильма, через осознание законов жанра, через так необходимое наблюдение творца. «По-настоящему трудиться нелегко везде. Но вряд ли есть какая-нибудь другая профессия, кроме актерской, которая бы требовала от человека такой неделимости жизни и напряженной целенаправленности. Все: и горе, и радость, и отдых, и усталость — все ради одного — ради театра, ради своей профессии»¹.

Второй курс в момент наступления карантина работал над сценическим боем и пантомимическими этюдами. Ребятам в момент перестройки способов работы над программой было предложено посмотреть несколько фильмов о мировых знаменитостях жанра пантомимы, выбрать наиболее заинтересовавшего и написать эссе о нем и о тонкостях его пантомимического стиля. Ребята смотрели «Марсель Марсо, или Сколько весит душа», «2-Леонид-2» — о Леониде Енгibarове, номер «Деревья» Этьена Декру, лекцию о Жане-Луи Барро.

Третий курс актеров вышел на дистанционное обучение в период изучения раздела «Сценическое фехтование» — работа над этюдами. Они начали работу с фильмов «Д'Артаньян и три мушкетера» Георгия Юнгвальд-Хилькевича, телеспектакля «Сирано де Бержерак» Сергея Евлахишвили и «Труффальдино из Бергамо» Владимира Воробьева. Необходимо было не только понять, как созданы и из каких приемов состо-

¹ Корогодский З. Я. Начало. СПб.: СПбГУП, 1996. С. 63.

ят фехтовальные бои, но и проследить законы их появления и развития в драматическом материале.

Переход от практических очных занятий к дистанционным был необходим. Надо было сохранить продуктивный студенческо-педагогический контакт и обязательно продолжить работу в заданном направлении.

Оказалось, что сайт Университета работает слишком медленно для того, чтобы поддерживать онлайн-контакт со студентами. Безусловно, студенты и преподаватель были вынуждены фиксировать взаимодействие на сайте, но большей памятью и скоростью обладали обыкновенные социальные сети и системы — «ВКонтакте», Skype и Zoom. Там и проходил основной обучающий процесс.

Была создана общая беседа для всех курсов, которые занимались сценическим движением и фехтованием. Эта беседа помогла нам в период дистанционного обучения сохранить живой человеческий и педагогико-студенческий контакт. Все знали, что обучение и требования в равной мере конгруэнтны на всех актерских курсах. Это помогало поддерживать уровень требований и сроки сдачи заданий.

Особую трудность в преподавании вызвала индивидуальная практическая работа со студентами. Есть то, что требует нюансировки и тонкости взаимодействия ученик–учитель в процессе воспитания актера и репетиционной работе. Каким образом это организовать и как выполнить при таких урезанных возможностях? Как расположить компьютер, чтобы онлайн просмотреть всех студентов на всех занятиях? По сути, групповые и семинарские занятия перешли в индивидуальный формат. И несмотря на оригинальность решения, для того чтобы работа была качественной, приходилось затрачивать гораздо больше времени, чем в привычном очном режиме.

Вскоре после начала занятий в дистанционном режиме я придумала новые варианты развития заданий, которые тем не менее продолжали бы заданные на уроках темы. «Прежде всего мы обеспечиваем условия и надежность профессии. Несомненно, им способствует атмосфера ученичества, создаваемая вокруг актера, когда работа идет над ролью или спектаклем — тренинг не только роли, но и защитных средств в профессии»¹.

Так, приемы по разделу «Сценический бой без оружия» были развиты с помощью обучающих видеозаписей приемов и видеосъемки студентами отработки тех самых приемов с последующими моими комментариями по поводу их выполнения и дальнейшим уточненным видео до того момента, когда прием будет выполнен верно и качественно.

¹ Корогодский З. Я. Указ. соч. С. 131.

Также некоторые групповые или парные студенческие работы были переведены в индивидуальные, что, конечно, сказалось на обучении взаимодействию, на создании командности, но зато позволило адекватно освоить на практике разделы предмета. Так студенты первого курса осваивали жонглирование через создание этюда, студенты второго курса создавали этюд в жанре пантомимы.

Основная трудность возникла на предмете «Сценическое фехтование». В момент наступления карантина и начала дистанционного обучения студенты III курса уже мастерски владели фехтованием на сцене. Однако в домашних условиях продолжить занятия было крайне сложно. Ни оружия, ни места, ни противника дома не было. Было крайне сложно понять, каким образом продолжать работу. Однако и тут нашлось нестандартное решение. Ребята описывали по приемам фехтовальные бои из разных фильмов и сочиняли драки для литературных произведений по выбору.

Я уверена, что, каковы бы ни были трудности в воспитании актеров и режиссеров, прерывать процесс обучения в корне неверно. Хочется надеяться, что проблемы, с которыми мы столкнулись в период весеннего карантина, обернутся новыми плодотворными навыками и знаниями будущих актеров.

О. В. Большакова,

старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП

О ВОЗМОЖНОСТИ ДИСТАНЦИОННЫХ ЗАНЯТИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «СОЛЬНОЕ ПЕНИЕ»

Переход на дистанционное обучение произошел весной 2020 года совершенно неожиданно, и преподаватели творческих дисциплин оказались к этому абсолютно не готовы. Поначалу не было понимания того, каким образом можно перевести занятия по практическим творческим дисциплинам в виртуальное пространство.

Я задавалась вопросом: каким образом «живой» урок, состоящий из трех частей — тренинга, распевки, разучивания музыкального материала (сольное или дуэтное исполнение), может вообще быть перенесен в онлайн-формат? Ответ был абсолютно ясен — никак!

Дело в том, что урок вокала требует живого, эмоционального, порой даже тактильного контакта с учеником — например, при показе техники дыхания. Надо периодически проверять, как человек дышит во время пения, как формирует согласные и гласные, постоянно контролировать

музыкальную интонацию. Преподаватель на уроке показывает, к примеру, как открывать рот, как справляться с определенными техническими исполнительскими трудностями, как выстроить форму произведения. Кроме того, разбор и подготовка музыкального материала происходят под аккомпанемент фортепиано при участии концертмейстера, что возможно только при непосредственном присутствии студента в классе.

Можно сколько угодно рассуждать о смысле текста песни, о ее жанровой принадлежности, характере, форме подачи, но человек не запоет, если эти рассуждения проходят дистанционно и не являются частью очного урока. Пение — это прежде всего *психофизический* процесс! Но у студента нет возможности обратиться к педагогу «вживую», выстроить отношения с коллективом, обсудить свои успехи и ошибки с однокурсниками в классе, делать комментарии и давать советы.

Можно также читать лекции по истории музыки или певческого искусства по примеру того, как это происходит в консерватории, или же лекции по устройству голосового аппарата и технике пения — все это нужная и полезная информация. Но тогда занятия по сольному пению надо на время дистанционного обучения упразднить и ввести новую теоретическую дисциплину, к примеру «История вокального искусства». К сожалению, никто еще не научился петь по книгам о вокале. Если бы это было возможно, необходимость в преподавателях пения отпала бы сама собой. Конечно, прослушивание хороших исполнителей в различных вокальных жанрах необходимо, потому что это развивает музыкальность, а также чувство вкуса и стиля, но обучение пению это не заменит.

Предположим, что произошло чудо и предмет «Сольное пение» на некоторое время все же перевели в формат теоретических лекций в связи с невозможностью проведения практических занятий. С одной стороны, это хорошо для общего развития и понимания смысла обучения данной дисциплине, так как заставить студента что-то прочесть дополнительно самому по практическому предмету крайне сложно. А поскольку предмет не предполагает групповых занятий, в лучшем случае удастся провести одно теоретическое занятие в семестр.

Но, с другой стороны, студенты полностью теряют все практические навыки. Невозможно виртуально учиться пению, как невозможно виртуально пить или есть! Когда студент не получает практических музыкантских, певческих, технических навыков, он перестает существовать как творческая личность, поскольку суть творчества — в воплощении, передаче смысла, идеи исполняемого произведения.

В нашем случае студент общается с бездушным компьютером — на этом этапе творчество окончательно заканчивается! И я с уверенностью могу сказать, что постепенно с дистанционным обучением произойдет отмирание всех творческих профессий.

Следует также отметить и общие проблемы дистанционного обучения, снижающие качество образования. «Не каждый студент умеет поддерживать у себя мотивацию к самостоятельной работе, сказывается отсутствие такого эффективного мотиватора учебной деятельности, как постоянный контроль со стороны преподавателя. Очень низок процент студентов, которым такой контроль не нужен, они и так осознают, что самостоятельная работа над предметом необходима»¹. Говоря конкретно о предмете «Сольное пение», который начинается на II курсе обучения (отметим, что этот учебный год начался дистанционно), не может быть и речи ни о каких самостоятельных заданиях. Исключением могут быть студенты, которые помимо музыкальной подготовки имеют также некоторый певческий опыт и хороший музыкальный слух, что может позволить им самостоятельно произвести запись песни под фонограмму и представить эту запись преподавателю. Но таких студентов на курсе может оказаться один-два, не более. Что же делать остальным, для кого процесс пения является чем-то новым и неизведанным?

Но вернемся к общим проблемам. «Для преподавателя при аудиторном ведении занятия важно чувствовать, насколько студенты понимают материал (по их взглядам, по задаваемым вопросам, по ответам на свои вопросы), и оперативно скорректировать учебный процесс: еще раз повторить сложные моменты, дать дополнительные разъяснения по некоторым вопросам, изменить темп изложения. При дистанционном обучении такая связь теряется»².

Таким образом, можно отметить следующие проблемы, связанные с ухудшением качества образования по творческим направлениям.

1. Отсутствие личного, живого общения, эмоционального контакта, разобщенность.
2. Проблемы со здоровьем у студентов от постоянного сидения за компьютером — ухудшение зрения, малая подвижность, перегруженность, головная боль, гиподинамия.
3. Отсутствие технических возможностей для проведения некоторых занятий, в частности музыкальных: имеет место задержка звука, что делает невозможным пропеть песню или распевку под аккомпане-

¹ Кузнецова О. В. Дистанционное обучение: за и против // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2015. № 8-2. С. 362–364.

² Там же.

мент, качество звука невысокое, искажается тембр голоса, происходят технические сбои при подключении к платформе.

4. Дисциплина «Сольное пение» преподается на II и III курсах обучения. Если половина (а может, и больше) занятий в этот период пройдут дистанционно, то очно их уже никто никогда не возместит, так как предмет заканчивается зачетом на III курсе в весеннем семестре. Это значит, что студенты так и останутся без практической подготовки.

5. Обезличивание и формализация учебного процесса.

Секция 1
ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ
И ВСЕСТОРОННЕЕ ОСНАЩЕНИЕ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

М. Б. Семенова,
доцент кафедры искусствоведения СПбГУП,
кандидат искусствоведения

К ВОПРОСУ О СЦЕНИЧЕСКОМ ДВИЖЕНИИ:
«ПЯТЬ КЛЮЧЕЙ К ОТКРЫТИЮ СОБСТВЕННОГО „Я“»
(Методика И. В. Ламбы)

В современном театре, тяготеющем к зрелищности, постановочным эффектам, изошренной концептуальности, в котором актер подчас является лишь одним из элементов сценографии, к сожалению, утрачивается понимание сакральности актерской профессии. При этом именно актер — одухотворенный, раскрепощенный, эмоционально заразительный — во все времена являлся центром спектакля. И формировать именно такого актера вопреки всем наимоднейшим театральным тенденциям — задача театральных вузов.

Один из замечательных современных педагогов сценического движения, также имеющий огромный опыт работы в качестве мима, драматического артиста (театр «Лицедеи», «OddDance театр», «Классический театр» и др.), актера кино, за плечами которого множество мастер-классов в России и за рубежом, лауреат многих международных фестивалей — Игорь Владимирович Ламба — поделился своими размышлениями о методах формирования актерской индивидуальности на занятиях по сценическому движению.

У И. В. Ламбы подход к обучению студентов базируется на классической методике И. Э. Коха, преподанной ему К. Н. Черноземовым в школе-студии «Лицедеи», а также на техниках Гротовского, Мейерхольда, танца Буто, пантомимы, боевых искусств.

«Мы не можем научить актеров или режиссеров творчеству, мы можем помочь каждому из них развить свое собственное „я“ до уровня понимания и принятия себя», — говорит Игорь Владимирович.

Его методика «Пять ключей к открытию собственного „я“» — это серия психофизических тренингов, которая включает физические упражнения из различных актерских, пластических (движенческих) техник, призванных «разбудить» собственное тело, ощутить радость движения, игры и жизни.

Свою задачу И. В. Ламба видит в том, чтобы помочь начинающему актеру сделать свое тело податливым, чутким, способным выразить все чувства и мысли. Из древности пришло выражение, что актер должен быть флейтой в руках Бога.

Первые вопросы, которые должен задать себе студент: «Зачем я сюда пришел? Что я могу дать зрителям? И кто я сам, знаю ли я самого себя?».

Искать мудрость вне себя — верх глупости, так как все заключено в нас самих, считали древние. Методика «Пять ключей к открытию собственного „я“» нужна для того, чтобы открыть человеку знания, которые хранятся в его подсознании.

Вначале необходимо вывести студента из ускоренного городского ритма, чтобы он перестал торопиться, быть «винтиком» в механизме социума, чтобы он «назначил свидание самому себе», стал ощущать себя. Тем, насколько актер знает самого себя, измеряется его гениальность.

Затем надо помочь начинающему актеру сформировать «мудрое» тело. У нас есть внешнее и внутреннее тело. Взрастить внутреннее тело так, чтобы оно коснулось внешнего и даже вышло за его пределы, — это то, что Станиславский называл «лучеиспусканием». Это позволит актеру стать большим, зримым, охватить зал своей энергией.

На своих первых занятиях И. В. Ламба предлагает студентам найти центр движения, который находится в области живота, и почувствовать себя подобными дереву, уходящему корнями в землю и тянущемуся верхушкой к солнцу. Человек соединяет небо и землю. Тогда выпрямляется позвоночник, появляется правильная осанка.

Согласно методике И. В. Ламбы, есть четыре принципа движения.

1. Волны. Они везде вокруг нас и пронизывают все: световые, звуковые. Про некоторых людей иногда говорят, что они «на одной волне», то есть понимают друг друга без слов.

2. Знак бесконечности (восьмерка). Центр и периферия. Сдвинулась одна точка — сдвинулось все тело — получилось целостное движение. Этот вид движений усваивается в ходе занятий боевыми искусствами (работа с палкой, мечом).

3. Спираль. Такое движение нужно, чтобы набрать энергию, — как пружине, готовой распрямиться.

4. Центробежные и центростремительные силы.

При любом движении должно применяться правильное дыхание (такое, как на занятиях йогой). Любого состояния можно достичь при помощи дыхания — например, благодаря ему можно быстро перейти от плача к смеху.

«Пять ключей к открытию собственного „я“» — результат многолетней актерской и педагогической практики, проб и наблюдений.

Первым ключом является техника танца Буту. Буту — философия, выраженная в теле, или драма без слов. Эта техника — возвращение к себе изначальному, нахождение центров и овладение навыком целостного движения, построение вертикальной взаимосвязи «земля–человек–небо», а также человека, «растянутого по вертикали», — как центр и идущие от него силовые линии.

Второй ключ — техника Гротовского: «рептильное тело», «техника звероящера», ощущение человека «растянутого по горизонтали», хождение на четырех точках (лапах), обретение чуткости, силы и свободы движений, собственных животных.

Третий ключ — техника Мейерхольда: биомеханика, развитие скульптурности, рельефности и баланса, архитектурника сценического пространства, осознание структуры движения «отказ–движение–точка».

Четвертый ключ — палочный тренинг: работа с палкой как навык работы с любым предметом, осознание бесконечности движения через центр, освоение методов ведения боя, принципов волнового движения, открытие в себе «воина воли и духа».

Пятый ключ — пантомима: мир воображения, мир детства (из воздуха творим мир, который становится зримым, волшебный мир), язык, понятный всем. Занятия пантомимой очень важны не только для мима, но и для драматического артиста, они помогают ему быть на сцене волшебником, а не «сухим» докладчиком. Это работа со временем, умение продлевать один миг и уместить всю жизнь в нескольких секундах (пример — пантомима М. Марсо «Жизнь человека»), умение говорить телом и позволять душе проглядывать сквозь движения тела. Легкость, игра, ловкость.

Результатами занятий являются:

- физическое развитие;
- развитие навыка работы с простейшим оружием (палкой);
- поддержание организма в тонусе, ощущение легкости и здоровья;
- формирование индивидуального комплекса упражнений, способствующих поддержанию и развитию своего телесного аппарата;
- знакомство с понятиями «центр», «силовые линии», «волны»;
- ощущение безграничных возможностей собственного тела благодаря гармонизации себя с окружающим миром;
- формирование внутреннего слуха к потребностям своего организма;
- воспитание «осознанного тела»;

- освоение методик создания пластического рисунка роли;
- ощущение баланса как границ возможностей и возможного, «техника края»;
- овладение техникой «публичного одиночества», искусства быть с самим собой.

Все пять ключей, предложенных И. В. Ламбой, помогают превратить тело актера в инструмент, способный выразить все его чувства, мысли на сцене, сделать его единым целым со зрителями, с природой и Вселенной. Благодаря им актер получает возможность ощущать радость открытия самого себя, радость творчества, бытия и делиться ею со всеми.

С. Н. Соколова,

*декан факультета искусств СПбГУП, доцент кафедры режиссуры
и актерского искусства, кандидат культурологии;*

Т. А. Шуклина,

*старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,
актриса Театра поколений им. З. Я. Корогодского*

ПОСТИЖЕНИЕ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ОТ ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА К СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ

Учебно-творческим материалом по дисциплине «Сценическая речь» на II курсе в четвертом семестре в СПбГУП, как правило, являются сказки писателей-архангелогородцев Степана Писахова и Бориса Шергина.

Любую учебную работу — и сказки не исключение — студенты-актеры начинают с постижения авторского замысла. Это важный этап и практический исследовательская работа, поскольку от «сближения» с автором, выявления в его произведениях тематического контекста, особенностей стиля написания произведения зависит процесс воплощения, то есть создание «образа рассказчика». Необходимо подчеркнуть, что осваиваемый прежде алгоритм работы над литературно-художественным произведением практически неизменен, но в каждом отдельном случае постижения конкретного автора мы обнаруживаем его уникальные «почерк» и проблематику произведений.

Выбор студентов мы ориентируем на бытовые сказки писателей Писахова и Шергина, в которых повествование ведется от первого или третьего лица. Во всем многообразии текстов нас интересуют сказки

с житейским содержанием, с сюжетами на семейно-бытовые темы. Героями этих историй являются яркие, народные, типические характеры: смекалистый мужик, строптивая или упрямая жена, деревенские жители, поп, купчиха и т. д. Ценность такого учебного материала заключается еще и в том, что речь героев изобилует диалектизмами и характерной для жителей берегов Белого моря речью — «поморьска говоря». Острохарактерные персонажи с особенной речевой выразительностью создают поле для творческих проб и экспериментов, что позволяет расширить голосо-речевые возможности будущих актеров, поскольку это является одной из основных задач обучения сценической речи.

Простые, доступные для понимания сюжеты бытовых сказок — тот материал, на котором студенты осваивают способы постижения авторского замысла, учатся выявлять и формулировать идейно-тематический комплекс.

Конечно, у студентов к четвертому семестру уже появляется опыт работы над короткими рассказами описательной прозы Н. Сладкова, а также над эпизодами из поэмы Гомера «Илиада», но каждый этап работы ориентирован на закрепление приобретенных знаний и освоение новых художественно-творческих задач.

По утверждению психолога и ученого Л. С. Выготского, объективный закон искусства заключается в том, что «в каждом романе, в каждой картине читатель и зритель хотят разыскать больше всего главную мысль художника, что хотел автор этим сказать, то, что это выражает» [3, с. 181].

Но, несмотря на кажущуюся простоту материала, на этапе анализа обнаруживаются предсказуемые препятствия. Например, свойственный сказкам прием иносказательности часто не позволяет студентам определить главную мысль автора. Безусловно, чтобы добраться до нее, необходимо поэтапно и основательно познакомиться с творчеством автора, найти ключ к его замыслу в произведении. К сожалению, современные молодые люди и наши студенты в том числе зачастую имеют скромный литературный багаж, что не позволяет продуктивно анализировать материал и объединять новые знания с предыдущим опытом. Это вопрос не только общей подготовленности, начитанности, но и пылливости ума, умения искать. Об этой проблеме не раз говорилось в наших прошлых докладах. Поэтому подготовительный этап занимает порой больше времени, чем ему отводится, сокращая период, предназначенный для исполнительской реализации материала.

Прежде всего хотелось бы подробнее остановиться на некоторых моментах подготовительного этапа.

Обратимся к понятию «сказка» как повествовательному жанру народного творчества. Мы воспользуемся определением фольклориста, исследователя русской сказки А. И. Никифорова: «Сказки — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [5; 7, с. 7].

Но развлекательность не противоречит идейности сказки, в них присутствует мораль, и, соответственно, они имеют воспитательное значение.

А. И. Никифоров пишет: «Сказка существует не для записей или чтения, а для живого устного произнесения в кругу слушателей. Сказка принадлежит к тому роду устных произведений в народе, которые обладают **едва ли не самым богатым арсеналом средств художественного воздействия** на слушателей. Этот арсенал складывается из слова, голоса (интонация и тембр), мимики и жеста (то есть действия), чувства ритма, обстановки и некоторой свободы отношения к содержанию текста в зависимости от требований минуты. Ни один другой род народного творчества не обладает таким богатством возможных средств» [5, с. 65].

Устная традиция передачи сказки была подхвачена авторами Б. Шергиным и С. Писаховым и воплощена в уникальные литературные творения. Сказки записаны так, как «подслушаны» у народа. Эти сюжеты называют «поморским узорочьем»: сказки, были-небылицы. Понимание этого обстоятельства в ходе выбора материала дает студентам возможность взглянуть на истории не просто как на литературный текст, а как на живую речь, побуждает искать внутренние мотивировки выбора «с прицелом» на реализацию.

Архангельский журналист, коренной помор Иван Мосеев, ведомый желанием сберечь родной язык, сформировал краткий словарь поморского языка «Поморьска говоря». Этот словарь обязателен к прочтению на этапе знакомства со сказками, а также необходим для сверки и уточнения в постановке речевого звучания. В нем указаны правила произношения слов, особенности мелодики речи, даются расшифровка незнакомых слов и примеры их употребления в предложении.

Огромный труд в процессе собирания и исследования сказки проделал А. И. Никифоров. Говоря о среде возникновения поморской сказки, надо заметить, что территориально Поморье — это местность в Архангельском крае на берегу Белого моря. Но Поморье — не просто географическое месторасположение, это территория этнической общности,

сохранившаяся до наших дней. Эта народность обладает национальным самосознанием, которое формировалось веками. «Факт существования поморского самосознания, в частности, подтверждают данные всероссийской переписи населения 2002 года, где они указывали свою этническую принадлежность в графе „национальность“ — „помор“» [4].

Удивительный народ поморы со своими традициями, культурой и со своим языком. Бытование поморских сказок связано с особенностями местности: люди, живущие на берегах холодного моря, занимались рыболовным промыслом, охотой, лесозаготовками и лесосплавом. Работы охватывали весь сезон, и в трудовой поход местные отправлялись надолго. Поэтому к сказителям на Севере всегда относились с огромным уважением. Во время промысла сказителям выплачивали два пая: один — за участие в промысле, другой — за сказывание. Понимание факта значимости сказочника, его почетного места в селе, крае — еще одна деталь, которая подвигает внутренне настроиться на материал, начать его ощущать, размышлять: что же волновало автора, как формировался замысел сказок? Ведь увлечь работников, тружеников — непростая задача. Как выбирались темы, складывались сюжеты — взаимосвязь этих компонентов формирует понимание автора и то, что он воспевает. Мы, конечно, не станем углубляться в самую морфологию сказки, об этом подробно рассказывает А. И. Никифоров, нам скорее важно ее идейное содержание в замысле конкретных авторов. Борис Шергин и Семен Писахов трудились, можно сказать, в одно время и руководствовались одними мотивами — сохранить устное народное творчество Поморья, зафиксировать и передать его другим поколениям.

Искусный собиратель, художник северного края, сказитель поморского слова Шергин выступал с рассказами о народной культуре Севера с исполнением сказок и былин перед разнообразной, в основном детской, аудиторией. Основной герой сказок Бориса Шергина — Шиш Московский. Именно на цикле сказок о Шише мы заостряем внимание студентов. За что бы ни брался Шиш Московский, все у него получается благодаря смекалке и хитрости, ему всегда везет, потому что он прост и незатейлив. А ситуации, которые подбрасывает ему судьба, не из простых, и все время он оказывается на грани провала, смерти, наказания — ан нет, Бог его бережет. Так и жили люди с верой, что все под Богом ходим. Поэтому такие сказки всегда найдут отклик у слушателей: обнадежат, вселят веру, что не так уж все у нас и плохо, вон у Шиша-то совсем туго. «Шишов разум всех перешиб», — резюмирует автор, веря в силу духа простого человека, в народную смекалку, в торжество доброго начала.

Степан Писахов лично знал поморского сказочника Семена Кривошеина, чей образ он взял в качестве прототипа рассказчика. И «чтя память безвестных северных сказителей», своих земляков и сородичей, повествование он ведет от лица Сени Малины из деревни Уйма. С каким бы врагом ни столкнулся Малина, будь то поп Сиволдай, царь, кабатчик, чиновник, его «смеховая сила» всегда проучит, «изведет», посрамит, то есть в конечном счете одержит победу над несправедливостью.

Такого рода поисковая деятельность очерчивает круг тем писателей, в которых основная — любовь к родному краю.

Только собрав достаточное количество информации об авторе, крае, людях, культуре, традициях, погрузившись в атмосферу бытования поморов, постигнув и оценив житейский юмор народа, можно начинать работать с выбранной сказкой, выстраивать идейно-тематический комплекс, так как без определения базовых ориентиров — темы, идеи, сверхзадачи — исполнитель обречен на блуждание.

Мы часто сталкиваемся с тем, что студенты, определив проблематику (тему) сказки, все же испытывают трудности при *формулировании* идеи. В этом случае рекомендуем им обратиться за помощью к народным пословицам. Содержательное многообразие, глубина, мудрость и юмор, лаконичность, точность и поучительность пословиц — бесценный пример определения идеи (вывода), к которому исполнитель приведет зрителей. Поиск и выбор пословиц к своим сказкам — одно из заданий по формированию идейно-тематического комплекса.

К тому же ощутить взаимосвязь темы и идеи (идея «вытекает» из темы) можно на примере басни. Этому жанру, как и сказкам, присуща индизнаказательность, в большей степени аллегоричность, а мораль/вывод является ее неотъемлемым признаком. Вывод находится на поверхности в самих строчках произведения. В известной басне Крылова о вороне и лисице темой является лесть, а мораль (идея): «и в сердце лстец всегда отыщет уголок» — иными словами, поддавшись очарованию лести, будешь одурачен.

Определение намерений автора произведения, его позиции позволяет обозначить исполнительскую сверхзадачу, как пишет А. Н. Петрова: «Смысловое решение многообразно и „свое“ для каждого исполнителя, оно связано с поставленной сверхзадачей», которая будет реализовываться на этапе воплощения литературно-художественного материала [6, с. 160].

Таким образом, по словам И. П. Козляниновой, «авторская идея пронизывает произведение от начала до конца. От глубины вскрытия текста, историко-литературного анализа зависит и эмоциональная

насыщенность рассказа, и осмысление образов, и оценка фактов, действенная сила слова» [8, с. 16].

Формирование идейно-тематического комплекса не завершает процесс анализа материала. Но студент уже точно знает, по поводу какой проблемы он будет говорить со зрителем (это определяется темой), к какому выводу он должен привести понимание зрителя (что выражено в идее), к чему он будет призывать своего зрителя (об этом говорит сверхзадача). Впереди — композиционное выстраивание, определение событийного ряда, действенной и чувственной перспектив, логический анализ текста, кинолента видений, внутренний монолог, создание образа рассказчика, но вся последующая работа с художественным произведением уже будет идти в четко обозначенных границах идейно-тематического комплекса.

Переходя от аналитической работы над литературно-художественным произведением к исполнительским задачам, хочется еще раз обратить внимание студентов на взаимосвязь и взаимозависимость этих этапов работы.

Вот высказывание из, казалось бы, совсем другой области искусства — живописи: в своей книге «Мост через бездну» П. Волкова повествует об отношении китайских художников к изображаемому предмету: «Китайский живописец и предмет его изображения суть *едины, неделимы и не слиянны*. И это главная заповедь художника. „Пусть в этом будет частица тебя, или ты стань частицей этого“. Художник становится частью того, что изображает. Для этого необходимо изучить предмет своего изображения досконально. Сначала изучить — а затем показать. Иначе зачем этим заниматься? Знания не должны быть приблизительными. Только в этом случае материал может быть усвоен художником. Когда ты досконально изучил объект или материал, когда ты владеешь им полностью — ты должен отойти и не стать им. Вот тогда это станет виртуозным изложением» [2, с. 24–25].

Мы не случайно привели данное высказывание, так как полагаем, что этот постулат относится к деятельности творческого человека в каждом виде искусства.

На примере сказки Б. Шергина «Шиш и трактирщица» сделаем идейно-тематический разбор, который проводился совместно со студенткой Полиной К., поскольку эта сказка была ее учебным материалом. На основе найденных базовых элементов идейно-тематического комплекса пойдем, как прокладывается путь к формированию верного отношения рассказчика к происходящему в истории и передаче/трансляции этого понимания зрителям, то есть подойдем к реализации литературно-художественного материала.

Эта коротенькая анекдотичная сказка входит в цикл историй о «Шише Московском» (1930) — «скоморошьей эпопее о проказах над богатыми и сильными». Выше мы подробно говорили об образе Шиша — балагуре, бродяге-сказочнике. В замысле автора этого цикла просматривается идея единства народной смекалки: один находчивый парень из простого люда вдохновляет на «дело» многих — «и мы себя в обиду не дадим». Шиш справедливый малый, его дар — слово, он в почете у народа. Наш Шиш — пример того, что не стоит падать духом, даже когда, казалось бы, выхода нет. В рассматриваемой сказке явно выражено противопоставление бедно одетого Шиша зажиточной трактирщице. Встречая его «по одежке», трактирщица решает посмеяться над парнем. Одно дело шутка, совсем другое — издевка, а смех у нее злой, издевательский. Желая показать свое превосходство, трактирщица получает сполна, Шишу удается проучить хозяйку, тогда ей уже будет не до смеха.

В загадке, которую в насмешку предлагает хозяйка Шишу вместо ужина и заботы, обнаруживается проблема (тема) — высокомерие трактирщицы. Качества, которые демонстрирует нам добрый малый, смекалка — это его способ защиты. Поэтому идея, вывод, который мы получаем, обращаясь к народной мудрости, — «хорошо смеется тот, кто смеется последним». А призыв, направленный к зрителям (сверхзадача исполнителя), можно сформулировать так: помните, что любая издевка приведет вас к неминуемой расплате/ответу; не судите по одежке.

Разработка идейно-тематического комплекса, определение частей композиции и событийного ряда — это этапы работы, которые ведутся параллельно. Для наглядности на письме части композиции мы выделяем в отдельные фрагменты.

*По свету гуляючи, забрел Шиш в трактир пообедать,
а трактирщица такая вредня была, видит: человек бедно
одет — и отказала:*

— Ничего нет, не готовлено. Один хлеб да вода.

Шиш и тому рад:

— Ну, хлеба подайте с водичкой.

В экспозиционной части мы впервые видим героев сказки и понимаем обстоятельства: прижимистая трактирщица и бедный, но добродушный Шиш, который желает пообедать в трактире и получает отказ.

Сидит Шиш, корочку в воде помакивает да посасывает. А у хозяйки в печи на сковороде гусь был жареный. И сдумала толстуха посмеяться над голодным прохожим.

— Ты, — говорит, — молодой человек, везде, чай, бывал, много народу видал, не захаживал ли ты в Печной уезд, в село Сквородкино, не знавал ли господина Гусева-Жареного?

Шиш смекнул, в чем дело, и говорит:

— Вот доем корочку, тотчас вспомню...

Обнаружение конфликта происходит в завязке: мало того, что трактирщица отказала в ужине, так еще и решила посмеяться над бедняком, ею руководит желание выпроводить его из трактира, поскольку она ожидает богатого постояльца. Но Шиш не так прост, как кажется хозяйке, он обладает смекалкой, которая не раз его выручала.

В это время кто-то на хорошем коне приворотил к трактиру. Хозяйка выскочила на крыльцо, а Шиш к печке; открыл заслонку, сдернул гуся со сковороды, спрятал его в свою сумку, сунул на сковороду лапоть и ждет...

В развитии действия возникает новое обстоятельство — богатый постоялец, и поведение хозяйки меняется. Она выскакивает на улицу его встречать, тогда Шиш пользуется моментом и крадет гуся. Он справедлив, и это расплата за насмешку и возможность разгадать загадку.

...Хозяйка заходит в избу с проезжающим и снова трунит над Шишом:

— Ну что, рыжсий, знавал Гусева-Жареного?

Шиш отвечает:

— Знавал, хозяйюшка. Только он теперь не в Печном уезде, село Сквородкино, живет, а в Сумкино-Заплетное переехал. Вскинул Шиш сумку на плечо и укатил с гусем.

В кульминации — торжество справедливости! Умыкнув гуся, Шиш смело дает ответ — гусь у меня в сумке, но где уж хозяйке догадаться об этом.

Трактирщица говорит гостю:

— Вот дурак мужик! Я ему про гуся загадала, а он ничего не понял... Проходите, сударь, за стол. Для благородно-

до господина у меня жаркое найдется. Полезла в печь, а на сковороде-то... лапоть!

Финал обнажает глупость и полное фиаско трактирицы, она оказалась осмеянной, да еще и публично.

Событийный ряд формирует в исполнительских намерениях рассказчика действенную перспективу (последовательность действенных глаголов, воздействующих на восприятие зрителя), помогает сформулировать его отношение к происходящему (наметить перспективу сложного переживаемого чувства):

- 1) исходное событие — издевка-загадка;
- 2) центральное событие — кража-ответ;
- 3) главное событие — поражение-расплата.

Сделаны все шаги действенного анализа. Процесс воплощения художественного произведения начинается с создания **образа рассказчика**, которое, в свою очередь, начинается с наблюдения, ибо «художник не вправе забывать, что он может достигнуть великого, достойного своего времени искусства, только опираясь на *красоту выразительных средств*, и что лишь при этом условии его творчество будет в состоянии «потрясать человеческие души» [2, с. 124]. Несмотря на высокопарность высказывания, такой материал, как сказка, может «состояться», если найден яркий, колоритный, эмоционально искрометный образ рассказчика, который помогает воплотить «неисчерпаемое количество разговорного словесного материала в сказках и от его имени включить слушателей во взаимодействие, превратив рассказ — монолог по форме, в диалог по сути» [1, с. 21].

Литература

1. *Вановская, Е. В.* Сценическая речь: Вопросы теории и практики : учебное пособие / Е. В. Вановская, С. Н. Соколова. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2018. — Текст : непосредственный.
2. *Волкова, П.* Мост через бездну. Книга 6. Часть 2 / П. Волкова. — Москва : Мелихово : Зебра Е : Хорошая книга, 2015. — 234 с. — Текст : непосредственный.
3. *Выготский, Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. — Москва : РИПОЛ классик, 2017. — 528 с. — Текст : непосредственный.
4. *Моисеев, И. И.* Поморська говора : краткий словарь поморского языка / И. И. Моисеев. — Архангельск, 2005. — URL: https://narfu.ru/upload/medialibrary/ff9/Moseev_I_I_Kratky_slovar_pomorskogo_yazyka.pdf (дата обращения: 20.01.2020). — Текст : электронный.
5. *Никифоров, А. И.* Сказка и сказочник / А. И. Никифоров ; составитель, автор вступительной статьи Е. А. Костюхина. — Москва : ОГИ, 2008. — 376 с. — Текст : непосредственный.
6. *Петрова, А. Н.* Сценическая речь : учебник / А. Н. Петрова. — Москва : Искусство, 1982. — 192 с. — Текст : непосредственный.

7. Русские народные сказки / составила О. И. Капица ; предисловие С. Ф. Ольденбурга ; вступительная статья А. И. Никифорова. — Москва ; Ленинград : Гос. изд-во, 1930. — 520 с. — Текст : непосредственный.

8. Сценическая речь : учебное пособие для средних театральных и культурно-просветительных учебных заведений и институтов культуры / под редакцией И. П. Козляниной. — Москва : Просвещение, 1976. — 336 с. — Текст : непосредственный.

Д. А. Лагачев,

доцент кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКИЙ ТРЕНИНГ НА ЗАНЯТИЯХ ПО СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ¹

2020 год внес свои коррективы в методику преподавания сценической речи. В связи с введением дистанционной формы обучения приходится отказываться от групповых упражнений, отдавая предпочтение упражнениям индивидуальным. Но, учитывая современные возможности интернет-технологий и безусловное владение ими молодым поколением, отказываться от парных и мелкогрупповых проб, конечно же, не стоит.

Мы же возвращаемся к рассказу о нашем опыте организации «музыкально-ритмического тренинга».

Для того чтобы лучше ощущался пространственный резонанс, в цикл упражнений с фортепиано мы «встраиваем» упражнения с иными партиями движений. Возникающий контраст между ритмичной «игрой» на воображаемой клавиатуре фортепиано и пространственными движениями, который позволяет студентам увидеть перспективу в развитии звучности голоса, оценить возможности движений тела и конечностей для увеличения резонанса в пространстве вокруг звучащего. Приведем в качестве примера одно такое упражнение.

Упражнение 8

До Эмили мило плыли Лиля да Лия! Плыли Лиля да Лия мило до Эмили, до Эмили мило.

Текст прост для объемной работы артикуляции. При его произнесении не так-то легко организовать вертикальное движение артикуляторных органов. Артикуляция постоянно «растекается» по горизонта-

¹ Продолжение материалов, опубликованных в сборниках XI–XV конференций «Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З. Я. Корогодского» (СПб. : СПбГУП, 2016–2020).

ли, и тембр голоса теряет низкие обертоны. Слышится нечто приторное, манерное. Так что мы посчитали целесообразным находить такие движения тела, такие жесты, которые помогали бы удерживать артикуляцию в ощущении вертикали и одновременно увеличивали бы объемы движений артикуляторных мышц. Польза увиделась в «рисовании» студентами больших кругов перед собой: вначале правая рука охватывает огромное пространство, двигаясь по кругу справа — вниз — далеко влево — высоко вверх — как можно дальше вправо. Когда правая рука заканчивает свое движение и тело зависает, устремившись вправо, и даже левая нога отрывается от пола и тело студента словно расплывается на водной глади, вступает левая рука — она перехватывает инициативу и стремительно скатывается вниз: теперь она ведет тело и совершает оборот. Этот оборот столь же динамичен, как и при усилиях правой руки. Так руки, сменяя друг друга, «разрывают» тело звучащего, утягивают его то в одном направлении, то в другом. Динамизм телесных затрат обязательно повлияет на затраты дикционные.

Отдельно скажем о дикционной сложности. Воспринимающим приходится угадывать имена девушек, фигурирующих в этой истории. Чаще всего слух воспринимающих не успевает разобрать точное имя героинь — Лиля и Лия. Слышится имя некоей Далии («*ДаЛия*»), но никак не Лии. Порой по ошибке улавливается и имя какой-то Лиляды («*Лиля да...*»). Как же изловчиться и проговорить имена Лиля и Лия вкрадчиво, разборчиво? Благозвучность в данном случае требует неординарного решения в налаживании речевого ритма [2]. Такое решение, по нашему мнению, каждый студент должен отыскать самостоятельно.

Упражнение 9

Совместное творчество двух *музыкантов*: игра на двух «роялях» — «в четыре руки».

Пространство игры здесь — это пространство пластических и голосовых импровизаций — диалогов-дуэтов — интонационных темпоритмических вариаций — взрывных и фрикативных¹ согласных звуков [2].

В разминку в этом упражнении включаем коротенькие фольклорные тексты. Они напоминают скороговорки — такой род ритмической речи, в котором повторение и перестановка одних и тех же звуков или слогов сбивают говорящего; в них заложены оговорки, «заикание», они трудны для быстрого произнесения. Чаще всего это шуточные тексты,

¹ Фрикативные согласные — звуки, характерным признаком которых является немурзыкальный шум.

предназначенные для дикционного соревнования, для игры: кто быстрее произнесет текст несколько раз подряд и ни разу не собьется и не оговорится, тот и победитель.

Сейчас мы намеренно включаем в разминку не тексты скороговорок, а лишь близкие им по трудности произнесения. Назовем такие тексты «трудноговорками» — хотя бы потому, что во время произнесения их от артикуляторных мышц потребуется активизация усилий по преодолению препятствий, возникающих в артикуляторном аппарате при формировании глухих взрывных согласных звуков [п], [т], [к], [п'], [т'], [к'], губно-зубных согласных [ф], [в], [ф'], [в'], переднеязычных [л], [р], [л'], [р']. Тем самым мы со студентами продолжаем разминку мышц артикуляторного аппарата, согласованную с разминкой мышц дыхательной системы и работой голосового аппарата. Предлагаемые для тренировки тексты ситуативны, если можно так сказать. В них заключается вполне конкретное высказывание, связанное с той или иной ситуацией. Они подталкивают к действию, к речевому поступку. Действию помогает дух «трудноговорок», ощущения, ими вызываемые, намеки, уколы, издевки, подшучивания, подтрунивания, таящиеся в них.

На первом этапе мы предлагаем студентам тексты «трудноговорок» из четырехтомного «Толкового словаря живого великорусского языка», созданного В. И. Далем.

- *Два кума Абакума, две кумы Авдотьи.*
- *Горе по горю, беды по бедам.*
- *При попе по попе, а без попа на попа.*
- *Взяло Фоку сзади и сбоку.*

Запомнить эти тексты не составляет труда, настолько они просты по мысли, хотя и значительны по содержанию.

Пальцы «пианистов» работают активно, в каждое прикосновение к клавишам вкладывается усилие, соответствующее усилию артикуляционному. На ударных слогах напряжение увеличивается, на безударных — ослабевает. При этом прикосновения на ударных слогах по усилиям неравнозначны, то же и с безударными слогами. На слове, завершающем речевой такт, действие пальцев усиливается в сравнении с усилиями на предшествующих ударных слогах. За такими силовыми подробностями следить намеренно «пианистам» не следует. Если тело (не только кисти) создает музыкальную волну, то разнохарактерные удары возникают неизбежно.

Мы предлагаем студентам начинать с «трудноговорки» «*Два кума Абакума, две кумы Авдотьи*». Допустим, играющему интересны по звучанию давно вышедшие из употребления имена Абакум и Авдотья, и он

демонстрирует звуковые особенности этих имен, их красоту. Этому же соответствует импровизируемый им музыкально-ритмический рисунок «трудноговорки». Допустим, это протекает так:

— «**Два кума...**» — играется staccato;

— пауза, длительность которой согласуется с личной настройкой «пианиста» на волшебную звукопись имени;

— «...**Абакума**» — играется мягко, тепло, legato;

— небольшая пауза, ощущение заката, замаха на продолжение;

— «**две кумы...**» — играется staccato;

— вновь пауза, согласуемая со звучностью имени;

— «...**Авдотьи**» — широко, полнозвучно, legato.

Или кому-то из студентов привиделся бесконечный праздник развеселой компанийки, в котором сошлись *кумовствующие* Авдотьи и Абакумы: вино рекой, нескончаемые песни, шутки с поддевками, веселый смех! Это «привидевшееся» отражается на музыкально-ритмическом импровизировании. Первая часть «трудноговорки» играется раздельно, словно кумовья широко разводят меха гармоней, вторая напоминает *подхихикивание* двух расшалившихся Авдотий и повторяется без паузы трижды. Вновь возникает первая часть — кумовья с удовольствием поют солидно, басовито; а кумы заходятся в ритмичном смехе, забираясь в голосовом звучании все выше и выше.

Примеры, нами приведенные, значимы только как примеры. Ритмику «трудноговорок» студенты *сочиняют* сами, по ходу игры на «рояле». Если необходимо, в ритмической композиции могут использоваться повторы слов и слогов, инверсии, новообразования. Такие перемены ритмических композиций повлекут за собой изменения в сюжете истории, в смыслах. Вот набросок одной из студенческих вариаций (только на текстовом уровне):

— *два! два! два!*

— *две-две! две-две! две-две!*

— *два кума-кума-кума!*

— *две кумы! две кумы! две кумы!*

— *два кума — две Авдотьи* (низко).

— *два кума — две Авдотьи* (выше).

— *два кума — две Авдотьи* (высоко).

— *два кума — две...* (обрыв).

— (на одной ноте в одном темпе) *два Абакума, две Авдотьи, два Абакума, две Авдотьи, два Абакума, две...* (пауза)...

— *Ав! — до! — ты!*

— (начав на удобной высокой ноте, съехать вниз со сбросом дыхания, плеч и тела) *два кума Абакума, две кумы Авдотьи!*

Дальше задание нами обычно усложняется, мы вводим в практику «диалоги-дуэты». Импровизация в них протекает в два этапа. Начиная с последовательного воспроизведения музыкальных фраз. Первый участник сочиняет музыкальную фразу, в основу которой закладывается только одна стихотворная «долгоговорка», второй — выдает свои вариации, сохраняя литературный текст, но видоизменяя музыкально-ритмическое построение. Сумеет ли второй *разрушить* рисунок первого? Сможет ли он по-своему (на контрасте с ритмами партнера) передать суть истории [2]?

Мы предлагаем студентам попробовать импровизации на тексте следующей «трудноговорки»: «*Купила б я, накупила, да купило-то притупило!*»¹ [3, с. 566]. Но начинать лучше, как мы заметили, с уяснения обоими «пианистами» тренировочных возможностей конкретного текста. В приведенной «трудноговорке» дан индивидуальный набор для дикционно-голосовой разминки:

— озвучивание глухих взрывных согласных способствует активизации мышц-выдыхателей;

— сонорные согласные массируют голосовые складки;

— чередование гласных звуков [у] и [и] участвует в разминке губных мышц: [у] — [и] — [у] — [и] — [у] — [и] — [и] — [у] — [и]. Мы обязательно напоминаем студентам, что при артикуляции [у] происходит так называемая лабиализация, а во время артикулирования [и] губы растягиваются немного в стороны.

Чередование таких действий артикуляции и позволяет без насилия над губными мышцами проводить разминку передней части артикуляторного аппарата. Движения в этом случае будут опосредованно влиять на развитие пластичности артикуляторных мышц.

Движение кистей, плеч, коленей по вертикали в процессе «игры» не позволит нарочито растягивать губы в стороны при звучании ударных слогов с гласным [и] (все четыре ударных слога в «трудноговорке» приходится на [и]), речевой «рупор» будет от опосредованного влияния телесной вертикали увеличиваться по вертикали артикулирования. Таким погружением в тренировочные возможности каждого текста мы настаиваем фонетический слух студентов, их внимание к специфическим артикуляционным программам каждого художественного текста. И только после такого небольшого аналитического путешествия в фонетические тайны текста студенты обращаются к игре в четыре руки. «Пианисты» сообща определяют тему и принимаются за ее реализацию. Для фортепианных «диалогов-дуэтов» вполне подходят следующие тексты:

¹ «Купило» по В. И. Далю означает «деньги».

- *Два брата с Арбата, оба горбаты.*
- *От бобра бобренок, от свиньи поросенок.*
- *Этот перепел всех перепил.*
- *Вороши не вороши, а шиши не хороши.*
- *Знать Феклу по рылу мокроу.*
- *Рожка клюковка, глаза луковки.*

В заключение упражнения мы предлагаем студентам сочинить интонационно-мелодические и темпоритмические вариации. Тему не даем, предварительный текст, от которого можно было бы оттолкнуться, не предлагаем — выдумка во всем самостоятельная. Здесь присутствует большая доля спонтанности в сочинительстве, и желательна согласованность в фантазии студентов. Студенты сами выбирают себе соавтора, и им дается ограниченное время: на подготовку к первой пробе мы отводим всем дуэтам лишь десять минут, а по истечении времени устраиваем «конкурсное прослушивание». Тут уж о *перспективности* той или иной импровизации высказываются все. Для домашней проработки темы отбираются наиболее перспективные тексты — прежде всего такие, которые отвечают жанровым требованиям «скороговорки» или «трудноговорки».

К таким текстам, которые явно *получились* у студентов, мы можем отнести следующие (даем несколько «свежих» примеров — все эти тексты сочинены студентами актерского курса А. А. Праудина):

- *Буду-буду будить Будду — буду-буду Будду будить!*
- *Поутру болтались братья, кувыркались во дворе: брат на брата — брат по брату — брат над братом — брат под братом кувыркались во дворе да болтались поутру.*
- *Столпились у сортира три Сатира: один Сатир, два Сатира, три Сатира столпились у сортира.*
- *Скольжение движений, сжижение сближений, брожение дрожаний, княжение визжаний, кружение брюзжаний, снижение жуужжаний и жженье прожожаний!* [1].

Когда студенты определяются с текстами, они переходят к сочинению интонационно-мелодических вариаций. Мы предлагаем им действовать всем телом, увеличивать амплитуду движений по вертикали, уводить руки на замахи то очень высоко, то чуть отрывая пальцы от «клавиш». Тем самым движения тела исподволь влияют на динамику голосового звучания. Сильные физические затраты находят отражение в возрастании громкости (*forte, fortissimo, forte-fortissimo*), осторожные движения приближают к максимально тихому голосовому звуку (*piano-pianissimo, pianissimo, piano*). Создается согласованность увеличения или снижения громкости с усилением или ослаблением выдоха. Такие задания дают

студентам возможность прочувствовать, что интенсивность речи зависит и от интенсивности дыхания, и от энергетической насыщенности движений тела. Так же, всем телом, но не сходя с места, мы предлагаем исполнителям охватывать весь диапазон клавиатуры: от высоких нот до низких. И в этом случае мы добиваемся от каждого исполнителя использования в импровизациях контрастного голосового звучания [2].

После интонационно-мелодических вариаций мы переходим к темпоритмическим. Задание в этом случае следующее: чередуя ударные и безударные слоги, находить им пластическое соответствие. На ударных слогах удары по клавишам потребуют больших затрат относительно безударных слогов. Слова, принимающие на себя фразовые ударения, также потребуют больших физических усилий, чем безударные. В финале пробы мы просим студентов вкраплять в ритмические построения паузы, резко менять темп речи, то есть как чрезвычайно медленно произносить слова и стихи (стихотворные строки), так и использовать речевую скороговорку [2].

Литература

1. *Васильев, Ю. А.* Дикционный тренинг и актерская импровизация / Ю. А. Васильев. — Текст : непосредственный // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. — 2014. — № 1. — С. 133–143.

2. *Васильев, Ю. А.* Сценическая речь: восприятие — воображение — воздействие : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «Актерское искусство», «Режиссура театра» и по направлению подготовки «Театральное искусство» / Ю. А. Васильев. — Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. гос. акад. театрального искусства, 2007. — 430 с. — Текст : непосредственный.

3. *Даль, В.* Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль. — Санкт-Петербург ; Москва : Тип. Т-ва М. О. Вольфа, 1909. — Т. 2. — 1017 с. — Текст : непосредственный.

М. Е. Александрова,

старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП

ПРОЦЕСС РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ. ОПЫТ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Переход на дистанционные способы работы был вынужденным, поэтому методические подходы, рожденные в его результате, стали скорее выходом из положения, чем искомой находкой педагогического процесса. Тем не менее некоторые из них принесли положительный и продуктивный результат. Позволю себе проанализировать его и поделиться им в данном докладе.

Благодаря сложившейся ситуации нам удалось посвятить время базовым элементам актерской психофизики: с одной стороны, начальным, с другой — вечным. Первый акт дипломного спектакля «Большие надежды» по Чарльзу Диккенсу был сдан художественному совету Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ). Мы уже активно работали на сценической площадке. И здесь случился тот самый переход на иные способы работы... Мы вновь подошли к вниманию, видениям, внутреннему монологу. Соприкоснулись с методиками М. Чехова и Ж. Лекока, которые, как мне думается, подходят для процесса поиска, соответствующего авторскому стилю. А Ч. Диккенс провоцировал существование в гротеске. Мы разрабатывали образ путем внутреннего диалога с ним, отслеживали трансформацию образа и искали точность жизни тела, взгляда, психологического жеста, нащупывали небытовые проявления персонажей, природу существования в авторском стиле. Находясь в репетиционном режиме, мы, конечно, по-другому строили бы процесс поиска. Но именно погружение в материал в новых обстоятельствах дало возможность найти, активировать новые качества, грани, нюансы характера и поведения персонажа, что и показал репетиционный процесс, последовавший в сентябре.

Разбор событийной структуры был сделан. Дистанционно мы договорились со студентами об отношениях внутри романа. Надо отметить, что дистанционный способ работы не делает этап анализа материала неполноценным или усеченным. Но дальше нужно было, чтобы разбор заработал в действии. Чтобы «активировать» его, студентам было предложено задание «Монолог»: пересказать всю историю от лица своего героя, адресуя свое высказывание разным персонажам романа (естественно, мы уточняли, в каких обстоятельствах этот пересказ происходит и почему рождается). Важно было обратить внимание студентов на то, что меняется, когда рассказ обращен к тому или иному персонажу. В таких «видеописьмах» другим героям романа мы искали нюансы в отношениях между персонажами внутри нашего спектакля.

Продолжался и тренинг, разработанный на основе методик Ж. Лекока и М. Чехова. Студентам задавался цвет: красный, зеленый... Задача была вспомнить и увидеть на внутреннем экране образ, который возникал вслед за цветом: маки, закат... Далее нужно было выразить этот образ посредством взгляда, тела, жеста. Также мы начали работать с образами рождающегося спектакля. Задача была увидеть на внутреннем экране место, где находится персонаж в точке исходного события роли, максимально погрузиться в видения, ощущения, звуки, почувствовать тело персонажа, намерения, далее мы двигались по линии роли и отслеживали трансформации персонажа в мыслях, в теле, в намерениях.

Из финального события мы снова вспоминали персонаж в исходном событии. Определяли качественную разницу. Именно этот момент дал студентам возможность охватить роль целостно и, собственно, более внятно понять и сформулировать, о чем же эта роль в его исполнении.

Практически дистанционный способ обучения возник на переходе с этюдных проб на полноценную репетиционную работу над спектаклем. Разбор материала, диалоги на тему роли, разработка обстоятельств остались в прошлом. Важно было пробовать искать, действовать психофизическим способом, запуская в поиск весь актерский аппарат. Осваивать на площадке все наработанное в разборах и беседах. Пробы, которые были сделаны до карантина, высветили проблему с пониманием перспективы роли, а точнее не столько понимания, сколько возможности транслировать перспективу в сценическом воплощении. Важно было включать в работу тело. Возможностей для встреч с партнерами не было. Оставался вариант индивидуальной работы. За основу было взято упражнение М. Чехова «Психологический жест». Студентам было предложено угадать, родить, воплотить жест, который выражает психофизическую жизнь персонажа наилучшим образом. Жест–движение–поза, в котором спрессована психологическая матрица героя. Еще раз обсудили, что необходимо сделать, чтобы жест родился: настроиться на образ, войти в него, начать думать, ходить, говорить как персонаж, после чего попытаться понять, узреть то искомое, характеризующее его движение–жест, который может сопровождаться определенным дыханием или звуком, некий пластический возглас, который является воплощением определенных черт характера, а в некоторых случаях и приспособлением. Студенты присылали видеозаписи своих работ.

Приведу некоторые примеры.

Миссис Хэвишем, которую у алтаря покинул жених. Она навсегда осталась сидеть в своем замке в свадебном платье. В одной из проб студентка в микромимике, в движениях губ нашла выражение психологической жизни героини. Женщина, утратившая улыбку. Разучившаяся улыбаться, отчаянно пытающаяся вернуть себе радость жизни.

Мистер Джеггерс — было найдено движение шеи, выражающее процесс мысли, адвокатские увертки, взгляд на людей и ситуации исключительно со стороны.

Пип — студент воплотил походку с припрыжкой как некий моторчик, постоянно приводящий его в ситуации «бедового» характера. Эта припрыжка — словно попытка дотянуться до неба, его воображение и иллюзии — некая оторванность от реальности...

Жест, конечно же, рождался внутри характера, в теле, и являлся результатом целостной психофизической характеристики. Как уже отмеча-

лось, автор (Ч. Диккенс) провоцирует существование в гротеске, поэтому важно было найти в теле психологические характеристики персонажа. Далее студентам было предложено подумать о трансформации этого жеста в начале, середине и конце романа, в процессе действия. Нужно было обратить внимание на изменение качества жеста. Для выполнения этого упражнения необходимо было уяснить качество изменения, фактически спрессовать драматургию в трансформацию жеста. Выполненные упражнения, описанные выше, позволили студентам найти основу для создания роли, и многое из того, что было найдено, использовали в сценической работе осенью.

Студенты по-разному проявили себя на таком непростом этапе. Были те, кто так и не освоился, не нашел себя в данном формате, они как будто не смогли переступить границу виртуального пространства. А некоторым виртуальное пространство, наоборот, помогло раскрыться: проба за пробой — и найденное в процессе дистанционной работы подтвердилось при выходе на реальную сценическую площадку. Кто-то проявил стабильность при переходе на дистанционные способы работы и оказался продуктивным и в том и в другом формате.

Приведем отрывки из беседы со студентами по окончании данного этапа работы.

И. Г.: «...в процессе данного тренинга удалось уточнить и связать все проявления персонажа...»

А. С.: «Когда выполняла задание — увидеть себя-персонажа в начале из финальной точки, что-то внутри задело и удалось проанализировать свою биографию не от себя — актера, а от себя — персонажа... прочувствовала изначальный импульс (исходное событие)... до этого играла ее (Эстеллу) холодной, не задумывалась о некоторых обстоятельствах, а она вроде — да, похожа на механизм, отстраненная, но механизм, который вот-вот взорвется, будильник, который вот-вот зазвенит...»

Г. Р.: «...в момент, когда Пип понимает, что потерял Эстеллу, сначала захотелось бежать, кричать... перемотать все назад, украсть ее... А потом как будто оборвались все нити и тело, желания, мысли — все сдулось... понял, что с этого момента Пип заново начинает учиться открывать глаза, дышать, ходить, жить... Во время тренинга удалось осознать и прочувствовать эту перемену...»

Таким образом, некоторые этапы (разбор материала, индивидуальная работа над ролью) могут быть продуктивно пройдены онлайн. Хотя, конечно, ничто не заменит живого полноценного репетиционно-педагогического процесса.

УЧЕНИКИ — УЧИТЕЛЮ

С. Г. Жукович,

*артист Театра юного зрителя им. А. А. Брянцева (Санкт-Петербурге),
заслуженный артист РФ, ученик З. Я. Корогодского, 9-й «полукруг»*

ОБ УЧИТЕЛЕ

Моя профессиональная жизнь связана исключительно с санкт-петербургским Театром юного зрителя.

Я учился у Зиновия Яковлевича Корогодского, потом работал в ТЮЗе под его руководством и продолжаю трудиться там до сих пор. За 48 лет многое изменилось в нашей жизни, в театре и в стране в целом. То многое, что дал нам Зиновий Яковлевич, казавшееся нам всем на первых порах не очень важным в профессии, со временем обрело совершенно другое значение. Я очень благодарен ему за то, что он «влюбил» меня в театр, что профессионально подготовил к самостоятельной работе в нем. Наверное, каждый из учеников вынес что-то свое из обучения у Мастера — я не могу определить, что здесь главное, а что второстепенное. Пока я был молод, все давалось легко, получалось как-то само собой. Может быть, из-за того, что моя театральная молодость прошла при Зиновии Яковлевиче и мои первые шаги на сцене контролировались им, а может, помогла здоровая театральная атмосфера — все способствовало моему творческому росту. С уходом Мастера все изменилось — пришлось самому во многом разбираться и каждый день доказывать свое право заниматься актерским делом. Могу подтвердить его слова о том, что актерская профессия — *«это забег на длинную дистанцию»*. Наступит время, когда перестанут приглашать на работу, потому что лицо уже округлилось, ноги не слушаются, фигура не та, проглядывает лысина. Театральная атмосфера не всегда будет соответствовать студенческим представлениям о храме искусств, что также может ускорить процесс *«затухания глаз»*. Сейчас, размышляя о прожитых в театре годах, не возьмусь что-либо советовать. Я только напомним слова Корогодского: *«Надо не слушать, а слышать»*.

Моя работа в ТЮЗе делится на три периода. Первый — работа с Мастером, второй — работа без него и третий — когда его уже не было в живых.

На первом периоде останавливаться не буду, ситуация понятная — сохраняются взаимоотношения ученика и учителя, но я уже артист, а Зи-

новый Яковлевич — художественный руководитель театра. В этот период не задумываешься о собственном творческом росте: об этом думал он и на ошибки указывал тоже он. Да и условия существования в коллективе, создававшие творческую атмосферу, были едины для всех, ведь большую часть труппы составляли ученики Корогодского. Такая забытая сегодня форма творческой работы, как студийность, в те годы определяла жизнь ТЮЗа.

Но Зиновия Яковлевича «ушли». Началась работа по «выжиганию» всего, что с таким трудом было им создано и собрано, хоть он еще и был рядом. Менялись художественные руководители театра, директора, артисты, а мы еще долгие годы пытались сохранить в коллективе атмосферу творческого сотрудничества, которую Мастер считал самой важной составляющей в искусстве. На репетициях мы определяли события и действия, пытались использовать этюдный метод, требовали коллективного сговора в том, о чем мы делаем новые спектакли, вели речь о творческой программе театра. Своим поведением мы вызывали раздражение у нового руководства и «культурных» властей города. Чиновники боялись, что оставшиеся осколки некогда прославленной труппы попытаются вернуть Корогодского на прежнюю должность! В суть вопроса никто не пытался вникнуть. Хотя мы всего лишь соблюдали профессиональный подход к творческой работе артистов детского театра.

Зиновия Яковлевича не стало. Чиновники вздохнули с облегчением. До сих пор ведется дискуссия на тему установки мемориальной доски на стене театра и выясняется, кто больше сделал для сохранения театральных традиций. Даже люди, которые в глаза его не видели, теперь панибратски называют его по имени. Так и ждешь, что прозвучит: «Мы с Зиновием...» А слово «искусство» перестало звучать в нашем театре. Приходящие режиссеры на вопрос об исходном событии отвечают: *«С этим, пожалуйста, к Станиславскому».*

Как же выжить в этих условиях, как сохранить себя в профессии, как не пасть духом в таких обстоятельствах? Без знания театра, без любви к нему, может быть, многое в моей жизни сложилось бы по-другому. Ситуация в нашем театре, думаю, не очень отличается от обстановки в других театральных коллективах Санкт-Петербурга и России в целом. Чтобы никого не обидеть, я рассказываю о ТЮЗе исключительно для того, чтобы приблизительно описать общее состояние театра, куда, я надеюсь, стремится попасть любой выпускник профильного учебного заведения. У любого театра есть своя история, есть свои «намоленные» места, традиции и правила внутреннего распорядка. Это, несомненно, надо уважать и изучать, как мы в студенческие годы изучали наследие

А. А. Брянцева — основателя ТЮЗа. В любом театре есть «бывшие», которые всегда будут недовольны, есть «настоящие», которым, как они считают, «бывшие» не дают развернуться, и есть «новички» — те, кому дорога открыта, но их никто не замечает. И в праздники, и на панихидах говорят не о них, а только о прошлых заслугах театра (как у нас в ТЮЗе — о театре Корогодского). А сами «новички», едва переступив порог театра, с радостью забывают все то, чему их учили педагоги, и «дуют до горы» только ради того, чтобы их заметили.

Для чего тогда наши мастера все годы обучения твердили нам о ответственном поведении артиста на сцене, заставляли нас фиксировать в ролевых тетрадах развитие роли от исходного события пьесы до главного, зачем мы определяли, а потом составляли список совершаемых поступков? Для того чтобы мы таким образом научились самостоятельно работать над ролью, над образом. Так возникает образ действия. Я до сих пор веду ролевую тетрадь, никто мне не мешает это делать. Какой бы ни был режиссер, какие бы собственные амбиции он ни защищал, работа артиста над ролью остается самостоятельной. Ждать, как при жизни Мастера, что в современном театре кто-то другой тебе все расскажет и объяснит, не приходится. Если не получить эти навыки в студенческие годы, то в театре вполне можно растеряться и остаться на уровне выученного текста и прилежного исполнения команд вроде «встань сюда, посмотри туда».

Самостоятельная работа артиста, как нас учил Зиновий Яковлевич, заключается в том, чтобы сохранить себя в предлагаемых обстоятельствах роли. Как раньше, так и сейчас зрителю интересно наблюдать *«жизнь человеческого духа»* в развитии, он хочет смотреть на живого артиста, а не на маску, которую тот надел в начале спектакля и не снимает до самого конца. В этом Мастер предвидел возможные для нас трудности.

Всем известное изречение К. С. Станиславского «если бы я был...» стало для нас не таким уж и страшным, когда Зиновий Яковлевич предложил нам вспоминать события из собственной жизни, похожие на события в пьесе. Мы что, ни разу в жизни не предавали, не обманывали, не выкручивались, не объяснялись в любви? В дальнейшем это называлось *«найти кальку из собственной жизни»*. Если не находили похожее в своих воспоминаниях, то можно было воспользоваться и наблюдениями за людьми, за человеческими ситуациями в окружающей нас жизни. У меня до сих пор осталась привычка наблюдать за тем, что происходит вокруг меня, и интересное откладывать в копилку. Чем больше накапливается наблюдений, тем быстрее (здесь я могу подтвердить слова

Зиновия Яковлевича) работает «лифт», который отбирает в памяти и доставляет нужные для работы наблюдения. Я без этого уже просто не могу работать ни в театре, ни в кино.

Еще, как мне кажется, самостоятельная работа артиста в театре заключается в верном настрое на роль. Если у актера нет воодушевления и он «тянет ляжку», это не вызывает интереса ни у коллег, ни у зрителей, а только тормозит профессиональный рост его самого. Оказалось, что со способностью воодушевляться иногда возникают проблемы. Работая в репертуарном театре, могу сказать, что все разговоры о том, что артист сам выбирает роль в новой премьере, — это выдумка журналистов. В театре играешь не то, что хочешь, а то, что тебе дают. Я не хочу делать отсылку к словам К. С. Станиславского о том, что *«надо влюбляться в роль»*, про это все знают. Речь немного о другом: почему Зиновий Яковлевич так принципиально, подчас даже жестоко требовал соблюдения театральной этики? В современных театральных учебных заведениях на эту часть системы Станиславского даже не обращают внимания. Для меня любовь к театру — это воспитанное во мне чувство благодарности ему за то, что он предоставляет мне возможность выходить на сцену к зрителю и заниматься моим любимым делом. По сути, мне не важно, выхожу ли я бессловесным Петрушей в «Горе от ума» или Кальмоном в «Зеленой птичке» — и от того, и от другого я получаю удовольствие. Вот предмет воодушевления: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве». В связи с этим хотел бы упомянуть еще об одной стороне этого дела — кому или чему ты служишь. Зиновий Яковлевич говорил, что служить можно только театру. Если ты служишь «персоналии», то начинаешь прислуживаться.

Последнее, на чем бы я хотел заострить внимание в вопросе о самостоятельной работе артиста: все мы, выпускники Зиновия Яковлевича, очень любим сидеть во время репетиций в зрительном зале. К нашему большому сожалению, эта традиция не передается. Мы сидим и учимся у своих товарищей, несмотря на возраст и регалии, а тот, кто предпочитает заниматься в гримерке своими делами, наверное, считает, что свои университеты уже закончил.

В. А. Дьяченко,

*артист Театра юного зрителя им. А. А. Брянцева (Санкт-Петербург),
народный артист РФ, ученик З. Я. Корогодского, 13-й «полукруг»*

К 95-ЛЕТИЮ З. Я. КОРОГОДСКОГО

Зиновий Яковлевич Корогодский — выдающийся педагог, режиссер, реформатор детского театра, Учитель, Мастер. Величайшим счастьем считаю принадлежать к удивительному творческому союзу, братству З. Я. Корогодского. Золотой век Ленинградского ТЮЗа — великое свидетельство художественно-педагогической общности, несущей в мир возвышенное и прекрасное. Это был ленинградский «Современник», куда шли за правдой, искренностью, подтекстом и новой интонацией. Театр воображения, театр молодых и старых, в ком жив еще дух озорства, где творила плеяда учеников Мастера: Г. Тараторкин, А. Шуранова, И. Соколова, А. Хочинский, Ю. Каморный, Н. Иванов, Л. Жвания, И. Шибанов, Н. Боровкова, С. Надпорожский, В. Федоров и многие другие. Театр Детства, Отрочества, Юности, театр, где каждый год, взрослея, юный человек формировался лично, художественно, открывая себя в себе и постигая прекрасный и противоречивый мир вокруг во всем его многообразии.

Это было государство в государстве, школа-студия-театр. Строители Дома на Пионерской — «художники, мыслящие как педагоги, и педагоги, чувствующие как художники».

Здесь были поставлены выдающиеся спектакли, совершившие революцию в театре для детей, в которых серьезно, как с личностью, с ребенком говорили о самом важном, о его проблемах — честно, без заигрывания, на равных: «Мужчина семнадцати лет», «Весенние перевертыши», «Радуга зимой», «Думая о нем», «Горячий камень», «Трень-брень», «Тимми, ровесник мамонта» и многие другие; игровые «Наш, только наш!», «Наш цирк», «Наш Чуковский», «Здравствуйте, здравствуйте, здравствуйте!»; спектакли «и молодым, и старым»: «Кошка, которая гуляла сама по себе», «Бемби», «Потешки», «Месс-менд», «Коллеги», «Хозяин», «Борис Годунов»... Всех не перечесать, но видевшие не забудут, из памяти эти работы не сотрутся и станут «строительным» материалом для формирования человеческой личности. Об этом времени театра написаны книги, сняты телепрограммы и документальные фильмы. Это был глоток чистого свежего воздуха, мир, куда спешили и взрослые, и дети.

Все начиналось в студии театра. Обучение артиста — это не курсы того, как надо играть, а научение жить — честно, талантливо, вдохно-

венно. Думаю, это было бы полезно нынешней творческой молодежи: осознавать, чему учишься, потому что на сцене творят не приемы, навыки и умения, а личность. Ученики З. Я., нынешние педагоги, это хорошо знают: «С первых дней воспитывайте в себе общественного деятеля, несущего в мир возвышенное и прекрасное...» Бесценны «живой» учебник Мастера «Начало», его удивительные книги «Возвращение», «Играй, театр!» и др.

Все, что говорил Учитель, — неповторимо, это живо в памяти сердца по сей день. «Плачь и грусти дома, а на людях будь добр, весел и приятен». Приведу небольшой словарь с высказываниями Мастера.

«Актёрский вальс»: 1 — воспринял, 2 — оценил, 3 — поступил. Восприятие — самое интересное».

«Базис — собой, из себя, своим опытом, проекцией своей жизни на то, что я делаю».

«Быть собой — значит быть конкретным».

«Быть, а не казаться — быть таким как есть, ни лучше, ни хуже, отыскивать в себе собственную высоту, быть честным в постоянных инсценировках в жизни».

«Въедливость — это количество вопросов к роли».

«Воображение художника — это впечатления, затронутые за живые струны».

«Вторая реплика — возбудитель слова, раздражитель, ответная энергия».

«„Вообще“ бывают среда, слова, когда вне живых, конкретных осязательных качеств. Не бывает „вообще“ в жизни, так нет „вообще“ в вере. Вера — это система деятельности».

«Действие — это энергия цели, единственный рычаг, который может руководить живым процессом».

«Искусство начинается там, где есть стиль, нет абстрактной правды, природы чувств, начинается за кулисами».

«Калька — подобное, сходное, родственное».

«Непрерывность — это обоснование каждого шага».

«Нельзя: показывать, что скрываешь; глубину подменять многозначительностью; выдавливать и рисовать видения, их нужно накапливать; привыкать ко всему; играть чувство, говорить слова: они сразу становятся пузырями; никого играть, играть возраст и качество; ждать слияния себя и роли. У К. С. два процесса: я — в роль, роль — в меня. Нельзя играть отношение к роли (жуткий рецидив художественной самодеятельности: он плохой, хороший...), выяснять отношения, уходить в слова, в позу, в играние, в обозначение мысли, поступков, рвать

непрерывность, стоять, ронять, на каждом слове играть всю пьесу, показывать, изображать обаяние, индивидуальность, секс (нет так нет), обижаться, удивляться, злиться, говорить в нос, горлом, восхищаться, переживать, пугаться, страдать...

Надо играть не плохого, а почему плохой».

«*Нужно*: играть на оселке; импровизировать вокруг зерна своими словами от имени роли; сохранить наивность, конкретность со зрелостью мастерства; оберегать „аппаратуру“; транслировать тему; быть искренним».

Это лишь толика того, что говорил Мастер. Иногда заглядываешь в словарь, вспоминая слова З. Я. о том, что каждый мастер был когда-то учеником, и пожелание Мастера — став Мастером, оставаться Учеником.

Перечитываешь со временем и будто вновь общаешься с Зиновием Яковлевичем Корогодским, с Учителем. Спасибо за все, Мастер!

В. А. Зиновьев,

заместитель директора по учебной работе Высшей школы режиссеров и сценаристов при «Ленфильме» (Санкт-Петербурге), ученик З. Я. Корогодского, 13-й «полукруг»

ОТ УЧЕНИКА К УЧИТЕЛЮ

Я поступал к З. Я. Корогодскому шутя, так как знал, что мне предстоит работа в закрытом учреждении, и никто не разрешит мне не отрабатывать. Окончив горный техникум в Навои (Узбекистан), я должен был провести три года в городе Учкудук. Там добывают уран.

На вступительных испытаниях я читал то, что помнил из «Мурзилки». Хотя я играл в народном театре, из того репертуара мне ничего брать не хотелось. Натужно как-то все было, хотя я все равно благодарен этому месту за опыт и друзей. И поэтому я читал всякие «благотупости». Помню, что слушал меня Игорь Овадис, самого Корогодского на первом прослушивании еще не было. Он прикрывал лицо рукой, чтобы скрыть смех.

Овадис сказал: «Что это было?» — «Произведение», — ответил я. — «Откуда?» — «Из „Мурзилки“».

Поступил я как бы случайно, потому что не мечтал ни о каком Ленинграде или Москве. Я думал о Горьковском училище. Думал, что отработаю на шахте и потом начну готовить себя к поступлению в «искусство». Но так случилось, что я поступил. С 1977 по 1981 год шло обучение, потом сразу театр, в котором нас оставил Зиновий Яковлевич. И педагоги-

ка сразу началась у меня и у Саши Кабанова, моего однокурсника, а сегодня актера театра «Балтийский дом».

От учебы у меня остались замечательные впечатления. Была такая чудесная традиция — нас принимал старший курс. Мы учились в одном здании. Открываешь тяжелую дверь на Фонтанке, 90, и тебя встречает «приемная комиссия» — троица очень серьезных старшекурсников, хоть все и было в шутку. И вот эта трогательная атмосфера сопровождала нас все первые дни обучения. Они нас потом курировали и были очень ответственными. Только сейчас понимаешь, как это забавно, но тогда все было строго. Белый верх, черный низ. «Здравствуйте, вы откуда?» (все со всеми на «вы»). Это было необычно, трогало и мобилизовывало.

Отношения с театром были строгими. Повторялись два ключевых слова, которым придавалось огромное значение, они сопровождали нас весь первый курс, а потом, по-моему, всю жизнь: «*Панибратство* и *амикошонство* в искусстве недопустимы». Зиновий Яковлевич говорил: «Жить в искусстве труднее, чем делать его! Что за панибратство?» По рукам били страшно, это был монастырь, и «вторая» жизнь находилась под запретом. «Потому что первая и единственная жизнь у вас — это обучение». Репетировали в этом замечательном историческом здании (Фонтанка, 90 — бывшие казармы лейб-гвардии Московского полка, откуда декабристы шли на Сенатскую площадь). Репетиции шли до утра. Так как я и Кабанов были старостами, мы отвечали за закрывание дверей, охраны не было. Мы как бы играли роль коменданта и вдвоем несли ответственность за это огромное прекрасное здание, пока однокурсники репетировали — а как их выгнать? Иногда, уставшие, мы засыпали в каморке, а они будили: «Слушай, выпусти нас, мы на такси уедем». Так было все четыре года.

Мы попали в уникальную мастерскую, я это знал с первого дня и не мог поверить своему счастью. Когда первое занятие проходит в Царско-сельском лицее, в том зале, где Пушкин читал Державину свои стихи, о чем еще можно мечтать? Пушкин вообще сопровождал нас все эти годы. 19 октября, в день рождения Лицея, мы всегда находили повод для поездки в Пушкин, там проходило мастерство. Как это забудешь? Собирались поколения: приезжал Юрий Каморный с гармошкой, читал стихи Георгий Тараторкин, собирались все знаменитые выпускники того времени! И мы осознавали, что тоже причастны к этому. Как мы готовились! Доставали откуда-то кареты и встречали гостей, сочиняли и пели песни.

А творческая документация! Считаю, что это уникальное актерское приспособление. Записи, которые мы вели, были не только творческим

дневником, но и журналом выхода на площадку, и картотекой наблюдений, этюдов, интересных фактов.

У нас проходили встречи с «Делегатским собранием» — детским театральным парламентом, куда входили представители почти всех школ города. Оно начало работать под руководством педагогов Ленинградского ТЮЗа еще в момент создания театра А. А. Брянцевым в 1922 году. На этих встречах мы присутствовали сначала как студенты, а потом уже как актеры. Проводилась огромнейшая работа помимо репетиций — мы, например, устраивали выезды в школы. А со второго курса мы стали играть в «Коньке-Горбунке». Этому придавалось огромное значение, это была такая ответственность!

С первого курса нам давали понять: мастерство — это наука.

Мы вспоминали высказывания Станиславского о том, что музыканту надо знать ноты, танцору нужен станок, и только в артисты будто бы все могут пойти — иди и играй, — и это глубокое заблуждение. Дальше нам объясняли, в чем суть этого заблуждения. Основы «системы» Станиславского в нас в хорошем смысле вдалбливали.

1. Этика на первом месте: вне правильной атмосферы заниматься актерской работой бессмысленно. Поэтому так важно сохранять в театре доброжелательную атмосферу: никаких сплетен и дразг!

2. Внешняя техника.

3. Внутренняя техника.

4. Методика.

Это четыре пункта, о которых, так или иначе, говорилось во все годы обучения. Невозможно забыть Льва Иосифовича Гительмана, начинавшего занятия так: «Здравствуйте, друзья! — как уважительно он относился к нам, еще никаким не артистам. — Сегодня мы с вами садимся в дилижанс XVIII века и едем смотреть спектакли театрального Парижа». И мы ехали! Я не помню спектаклей, но помню человека и то, как он это преподносил! Вспоминаю один из его уроков. Мы уже заканчивали курс «Зарубежный театр», сдавали экзамен. Он зашел в аудиторию — мы все трясемся, у каждого, естественно, шпаргалки. И он сказал: «Друзья! Знаете, что я придумал? Я предлагаю вам взять билеты и ответить на них, как вы считаете нужным, а потом открыть зачетку и поставить себе ту оценку, которую вы считаете достойной вашего ответа». И вышел. Я как староста смотрел на то, какая началась сумятица. Кто-то с облегчением вздохнул: «Слава Богу, три можно поставить!» Двойку, естественно, никто себе ставить не стал. А девчонки переживали: «Ну, а почему бы не пять? Я хочу пять... Мне кажется, я на пять знаю...» Но, конечно, кто знает на пять? Хотя кто-то все

же совестливо поставил себе и пятерку, — а кто-то мучился. Это был урок на всю жизнь.

Следует сказать и об эстетике, об особенностях работы с материалом. Этюдный метод, которого и сегодня многие боятся, как черт лада-на, нам так понятен потому, что на его основе мы ставили спектакли. Так делались постановки «Наш цирк», «Наш, только наш», «Наш Чуковский», «Открытый урок», «Здравствуйте, здравствуйте, здравствуйте!», даже «Вей, ветерок!» по Райнису — все это рождалось из этюдов. Михаил Григорьевич Шмойлов, преподаватель предыдущего курса, нам говорил: «Давайте пофантазируем. Двое парней путешествуют, и вот они куда-то забредают, видят девчонок, хотят познакомиться», — так педагоги подводили к поэтическому материалу латышского классика. Так двигались к спектаклю «Вей, ветерок!», такому поэтичному и фольклорному. Ни один текст не давался нам сразу — я уж не говорю про «Открытый урок», для которого мы собирали множество наблюдений. Спектакль «Наш цирк», 500-й показ которого прошел в Лондоне (это еще в те времена!), вообще был создан из упражнения, как и многие другие постановки. Такова, на мой взгляд, основная качественно отличительная особенность этого театра. Это совершенно иной способ существования.

Потом в Театре поколений Зиновий Яковлевич, например, любил «пересказ ногами», и я сам сейчас пытаюсь это передать. Что же это вообще такое? Давайте, например, опишем сегодняшнее утро. А теперь проделаем то же самое без слов — этюд в чистом виде. А затем добавим обстоятельства — скажем, другую погоду или то, что все происходит накануне свадьбы. Или и то и другое. Вот здесь начинается роль! Нас приучали не бояться корявости («Перескажи мне историю коряво»). Не надо хвататься за самую мощную форму — текст: сначала этюды, потом мизансцены, затем интонации. Можно сразу намечать исходное, центральное, главное, если оно очевидно, а можно не торопиться, долго разбираться, что является событием, а что — предлагаемым обстоятельством, каково следствие и т. д. Размышляя таким образом (разведка умом, разведка действием), мы «плыли». Это, мне кажется, основное, что Корогодский внедрил в актеров. Текст не был первичен, его нужно было заслужить. Это давало одновременно как минимум два преимущества: игровое самочувствие и понимание действия.

Очень важно и то, что импровизационное самочувствие — это не «импровизуха». Авторский текст нужно уважать, любить и ценить, он главный помощник в «чувстве действия».

Самое главное, что Зиновий Яковлевич сделал со мной, — он сделал меня педагогом. Я всегда об этом говорю и не лукавлю — это он передал мне точно. В 1977–1981 годах я был студентом, а с 1981-го — помощником, на протяжении 30 лет сидевшим с ним на всех занятиях. Я был рядом и выпитывал. И когда его позвали в Великий Новгород, где был набран курс, он взял меня с собой. Я был рядом, когда он работал с двумя курсами заочников, которые сейчас составляют основу труппы тольяттинского театра «Дилижанс». Он привил мне педагогику, и теперь я могу легко в этом плавать. Я не держусь за формулировки, но в его книгу «Начало», а также в «Работу актера над собой» К. С. Станиславского с удовольствием заглядываю.

Я знаю, что могу не играть, не ставить, но за то, что знаю, как выстроить живой процесс на любом материале, я благодарен Зиновию Яковлевичу. Это только его школа.

Н. В. Лебедев,

*педагог-организатор дополнительного образования
Детского творческого центра «Театральная семья» (Санкт-Петербург),
актер, ученик З. Я. Корогодского, 16-й «полукруг»*

ТЕАТР-ДОМ КОРОГОДСКОГО НА СТЫКЕ ЭПОХ (Взгляд из 16-го «полукруга»¹)

Per aspera ad astra².

Настоящий очерк по определению «лиричен» — это череда воспоминаний³ и размышлений о становлении уникального театрально-педагогического проекта. В то же время он ближе к исследовательской работе, к обозначению ее перспективы. Деятельность Зиновия Яковлевича Корогодского в Ленинградском ТЮЗе достаточно освещена, а вот даль-

¹ Полукругом по давно сложившейся традиции называли курсы З. Я. Корогодского (всего мастер выпустил 22 актерско-режиссерских класса). Когда и при каких обстоятельствах впервые возникло это название, на момент написания этих строк авторам достоверно неизвестно, но совершенно очевидно, что это следствие подчеркнуто пиететного и даже возвышенного отношения Мастера к первому году обучения (см.: З. Я. Корогодский «Начало») и к первой (и основной) позиции актерского класса в тренинге — на стульях в полукруге.

² «Через тернии к звездам» (*лат.*) — известное изречение из сочинения древнеримского философа, поэта и государственного деятеля Луция Аннея Сенеки «Геркулес в безумье» (или «Неистовый Геркулес»).

³ Текст, далее выделенный курсивом, — фрагменты из интервью и дневниковые записи Н. В. Лебедева.

нейшая известна значительно меньше и преимущественно с «фасада» — из сообщений прессы, просмотра постановок Театра поколений. Здесь же — взгляд очевидца и участника из-за кулис событий. Только один голос из тех, кто учился у Зиновия Яковлевича в 1990-е и работал с ним в последние годы его жизни. Голосам этим еще предстоит раскрыть феномен Мастера и его Дела.

Сегодня же, в год, ставший проверкой на прочность и испытанием на верность профессии, пример борьбы З. Я. Корогодского за театральную мечту, пример его работы над воплощением замысла нового Театра-Дома, особенно важен и показателен для студентов и преподавателей кафедры, носящей имя Зиновия Яковлевича.

* * *

Вопросы студийности, становления нового театра, рождения театрального организма из учебного курса всегда насущны, интересны как начинающим актерам и режиссерам, так и тем из них, кто занялся педагогикой. Природа студийности, рожденная мощной эйфорией молодости, жадной первооткрытия, артистическими амбициями, творческим поиском, командным единомыслием и даже юношеским протестным максимализмом, способна, как первая ступень ракеты, обеспечить и старт, и взлет театральной компании на высочайшую художественную орбиту. Нет смысла перечислять множество именитых театров, выросших из студий. Поэтому их первые шаги так интересны — из чего рождается Театр? На чем основываются его успех и слава? Можно ли это повторить? Как учесть ошибки? Всегда ли плодотворны использованные творческие и организационные алгоритмы? Существует и познаваема ли Алгебра, из которой рождается Гармония?

И если не ответы, то информация к размышлению найдется в «вехах и этапах» истории студии Театра поколений и Театра-Дома З. Я. Корогодского.

* * *

В конце 1980-х годов Зиновий Яковлевич задумал создание новаторского театрально-педагогического комплекса, который был сочинен им как художественный симбиоз профессионального театра и творческого центра для детей и взрослых; замыслил переплести в едином творческом организме искусство и воспитание. И в этом замысле Театр — художественное ядро, генератор, а Центр — творческая общность, организационно и методически нацеленная на воспитание театром, на приобщение к театру не только детей, но и принципиально детей вместе с родителями — семьи.

В этом комплексе, в этой новой форме¹ соединились режиссура и педагогика, практика и теория, работа с актерами и зрителями, художественное творчество, эстетика и просветительство.

Режиссеры и актеры театра, помимо постановок спектаклей, должны были стать педагогами и в студии театра, и в целом конгломерате творческих мастерских для детей разного возраста и взрослых. В планах были просветительские встречи всего сообщества с деятелями культуры, науки и искусств². В целом комплекс, который Мастер в идеале именовал «Дворец Семьи», был призван осуществлять то, что формулировалось им как «воспитание и образование театром». Эта концепция предполагает, что театральное искусство соединяется с театральной педагогикой — направлением в профессиональной педагогике по подготовке театральных специалистов — и одновременно со, скажем так, «театро-педагогикой» — разновидностью «общей» педагогики, призванной через разнообразное приобщение к театру формировать и совершенствовать Личность — в отношении тех, кто так или иначе оказывался на орбите Театра и Центра.

* * *

В 1990 году Зиновий Яковлевич учредил Театр поколений и Ленинградский эстетический центр «Семья»³, и это событие стало определяющим и принципиальным не только в его дальнейшей судьбе, но и в судьбах тех, кого он вдохновил и увлек созданием нового Дела.

Несмотря на авторитет Зиновия Яковлевича, в то время в тех обстоятельствах, во многом неустроенных и непредсказуемых, тревожных,

¹ Конечно, эта «новая форма» была не только «вослед», но и содержательно и принципиально «в развитие» той мощнейшей театрально-педагогической машины, которая была развернута Мастером в Ленинградском ТЮЗе.

² Задуманный цикл воплотился как «Очерки мировой культуры», но проводился в 1991–1993 годах только для студийцев. В нем принимали участие известные театроведы, искусствоведы, специалисты гуманитарных наук — Л. Е. Гаккель, С. И. Голод, М. С. Каган, Э. С. Колмановский, В. И. Потемкин, Ю. Н. Чирва, В. Н. Шацев, Л. М. Щеглов и многие другие. В дальнейшем «Очерки» получили развитие в СПбГУП как просветительский цикл «Встречи со звездами».

³ Ленинградский эстетический центр «Семья» несколько раз менял название еще при жизни своего создателя: Эстетический центр «Семья», Дом творчества юных «Семья», Детский творческий центр «Семья», Школа искусств «Театральная семья»... Впрочем, в повседневном общении педагогов и учащихся он всегда оставался «Семьей» или тепло и уважительно именовался ими «Дом». Сейчас это государственное бюджетное учреждение дополнительного образования Детский творческий центр «Театральная семья» Невского района Санкт-Петербурга. Далее организация для краткости будет именоваться Центр или «Семья».

а иногда и трагических, Дело разворачивалось непросто. Изначально Корогодского поддержали видные деятели культуры и искусств — Владимир Арро, Алексей Герман, Яков Гордин, Даниил Гранин, Сергей Баневич, Олег Басилашвили, Моисей Каган, Андрей Петров и многие другие. Эта поддержка была в первую очередь моральной. Замысел получил также и благословение властей, были сделаны первые шаги к материальному его обустройству. Однако в силу событий августа 1991 года, драматически перевернувших жизнь страны, событий во многом разрушительных и даже роковых, только начавшееся Дело погрузилось в пучину организационной неопределенности, проблем и тягот.

И все-таки проект был реализован. Увы, не удалось развернуть его во всю мощь замысла Мастера, воплотить в масштабе, о котором он мечтал, и тем не менее... Сейчас, спустя годы, «большое видится на расстоянии», и можно утверждать, что проект был успешен.

Успех заключался прежде всего в том, что почти полтора десятилетия Театр поколений и Центр «Семья» — актеры, режиссеры, педагоги, учащиеся творческих мастерских, дети и родители — жили и творили, осознавая и защищая особенность своего сообщества и уникальность замысла Мастера. Это была непростая жизнь — «вопреки», «в борьбе», во многом «жертвенная», особенно в первые четыре года. Но это была жизнь целеустремленная, вдохновленная высоким гуманистическим идеалом, идеей «воспитания и образования Театром».

Замысел состоялся как живая, плодотворная театральная реальность.

Во-первых, потому что страсть Зиновия Яковлевича к Театру была поистине удивительна. Можно говорить о жизненной силе Мастера, профессиональном опыте, режиссерском таланте, педагогическом чутье, деловой энергии, природе творца,демиурга, создающего миры, но все это было рождено «главным событием» его жизни и пронизано ее «сквозным действием» — страстью к Театру, театральной игре! И главным свойством этой страсти была заразительность! Способность увлечь, вдохновить Театром буквально любого, кто оказывался рядом с Мастером.

Во-вторых, потому что 30 лет назад, накануне «поворотного» в судьбе страны августа, состоялось зачисление на I курс студии Театра поколений. Именно студийцы первого набора — 16-й «полукруг» Зиновия Яковлевича — стали командой, преодолевшей трудности первых лет становления Центра и Театра. Командой, сделавшей все для воплощения замысла Учителя. Командой, которая три с половиной года «тащила» Дело, несмотря на бездомность и постоянные переезды, отсутствие финансирования и элементарной материально-технической базы,

казенно-выхолощенное отношение многих «ответственных» за культуру и образование в те годы в Санкт-Петербурге — вчерашнем Ленинграде. Первый курс студии стал творческой силой, сформировавшей афишу Театра поколений, — от учебного спектакля «Пространство инстинкта», ставшего художественной визиткой театра, получившего самые лестные отзывы и критиков, и коллег и международное признание, до несостоявшегося, увы, второго рождения легендарного тюзовского «Бемби».

Между тем тогда, 30 лет назад, в начале 1990-х, никто из студийцев будущего не знал. Но в создание Театра и Центра, призванных сказать новое слово в театральной педагогике, действующей во имя благополучия, может быть, самого тонкого, самого сложного социального организма — семьи, в благое и благородное, возвышенное и искреннее дело, в создание «Дворца Семьи», в художественную победу — верили все. Верили и шаг за шагом воплощали эту веру командным энтузиазмом, зажегшимся от пламени души Учителя, а он делился этим пламенем щедро и без устали.

История последнего замысла З. Я. Корогодского «исполнена высокого драматизма» — драматизма рыцаря веры¹. Этот сюжет в бытии человечества не част и потому пронзителен: от библейского Иова до строителей города-сада у Маяковского. И если студийцы были полны сил (впереди — «вся жизнь») и опирались на авторитет Учителя, то Учитель был уже в возрасте и начинал новое дело во многом с чистого листа — и в его жизни, и в жизни страны! В душе он нес полученную недавно рану изгнания из ТЮЗа² и рассчитывать мог лишь на себя. На нем лежала ответственность за идущих за ним — артистов и студийцев. Что было у него на душе?.. Тем более восхищает, что Мастер никогда не был в унынии, в мрачном расположении духа — следуя слову Станиславского, «вступая в храм театра», оставлял все дурное за дверьми. И это свидетельствует о безоговорочности веры, потрясающей самодисциплине, повседневном мужестве и рыцарственности...

* * *

Рождение Ленинградского эстетического центра «Семья» и Театра поколений в различных справочных материалах описывается доволь-

¹ В связи с этим кьеркегоровским выражением уместно упомянуть, что в 1997 году жюри Санкт-Петербургского фестиваля «Рождественский парад» отметило Зиновия Яковлевича наградой «За рыцарское служение идеалам ТЮЗа».

² Те, кто не знаком с этим драматическим событием в жизни З. Я. Корогодского, могут обратиться к его описанию в книге «Возвращение» (*Корогодский З. Я. Возвращение.* СПб.: Стройиздат, 2001. С. 310–312).

но обыденно: «19 октября¹ 1990 года в Доме писателей им. Вл. Маяковского состоялась презентация новой театрально-педагогической организации...»

За этой формулировкой — начало жизни уникальной Идеи уникального Творца.

А весной-летом 1991 года состоялся первый набор в студию театра.

«О наборе этом знали немногие, информация распространялась, что называется, через сарафанное радио. Все, естественно, стремились на Моховую, а про то, что где-то во Дворце культуры им. Первой пятилетки, за Мариинкой, в Минском переулке, есть студия, в которой идет набор в актерский класс — широкой информации, конечно же, не было. Да и абитуриенты, об этом узнавшие и туда отправляющиеся, особенно не распространялись — исключительно с целью не создавать себе конкуренцию, не увеличивать число претендентов на место...»

«...Зиновий Яковлевич, конечно, производил впечатление своей импозантностью, в определенном смысле — блеском. Показы он смотрел очень внимательно, но и как-то легко, был одновременно и смешлив, и строг, делал ироничные, подчас очень едкие замечания и, главное, был пристрастно „включен“ в каждого поступающего. Он был особенный, яркий, с седой косичкой, а по тем временам это было, мягко говоря, вызывающе. Зиновий Яковлевич обворожил моментально...»

15 июля 1991 года состоялось зачисление на первый курс студии при Театре поколений. Этот день студийцы 16-го «полукруга» назвали днем рождения курса.

«В июне и в июле были туры, экзамены, коллоквиум, потом был первый сбор, задание на лето, и нас распустили на каникулы. Вернулись мы в августе — дней за десять до намеченного

¹ Зиновий Яковлевич сознательно выбрал дату, символизирующую духовную связь нового Дела с альма-матер А. С. Пушкина, отсылающую к лицейскому братству. Следует отметить, что три пушкинские даты (6 июня — день рождения поэта, 10 февраля — день памяти поэта и 19 октября — лицейская годовщина) и в ТЮЗе, и в Театре поколений — неизменный повод для творческих встреч, профессиональный экзамен, обязывающий Художника всегда соответствовать «высокому, святому назначению».

*старта учебного года, чтобы к нему подготовиться, и...
19 августа... по радио и телевизору „Лебединое озеро“...»*

«Соотечественники! Граждане Советского Союза! В тяжкий, критический для судеб Отечества и наших народов час обращаемся мы к вам!

Над нашей великой Родиной нависла смертельная опасность! Начатая по инициативе М. С. Горбачева политика реформ, задуманная как средство обеспечения динамичного развития страны и демократизации общественной жизни, в силу ряда причин зашла в тупик...»¹

«ГКЧП. Путч... Буквально за пару дней до того, как мы договорились встретиться. Листовки с обращением Собчака. Обращение Ельцина. Митинг перед Мариинским дворцом. Войска в Москве... Танки... Трое погибших — кто сейчас помнит их имена? А тогда казалось, они останутся в памяти у всех навечно... И дальше — победа демократических сил, „парад независимостей“... Распад Советского Союза.

Но надо честно сказать, что все, что происходило после августа, для нас шло несколько вскользь... Ведь мы — поступили!.. Конечно, мы не осознавали масштаба перемен и грядущих удручающих социальных последствий... Скорее, наоборот, происходящее воспринималось с воодушевлением, ведь давно уже звучало вокруг — „перемен требуют наши сердца“, и вот наконец „мы будем жить теперь по-новому!“...»

В сентябре студийцы начали творческую жизнь в ДК им. Первой пятилетки².

На фоне победы демократии, немислимого, в одночасье, исчезновения развевшихся, как морок, КПСС, ВЛКСМ, пионеров и октябрят — организаций, практически необъяснимых сегодня молодежи. На фоне исчезновения структур и понятий, которые были не просто значительным содержанием жизни советского человека, а формировали ее с малых лет и до ухода в лучший мир. Даже не обновление страны, а втория Стругацким — «массаракш», выворачивание ее наизнанку (как большинству, а тем более людям молодым, казалось тогда — во благо) стало атмосферой, в которой рождалось новое творческое братство. Однако

¹ Строки из обращения к советскому народу Государственного комитета по чрезвычайному положению в СССР 19 августа 1991 года.

² Центр арендовал малую сцену ДК им. Первой пятилетки с прилегающими помещениями.

никому тогда и в голову не могло прийти, каким драматическим образом и довольно скоро произошедшее в стране отразится на судьбе этого братства.

«Осмелюсь предположить, что в 1917-м молодые „люди театра“, искусств, художники-богема испытали нечто подобное, что довелось испытать и нам — страна начинала путь в светлое будущее, решительно порывая со старым, а мы начинали путь в светлое будущее театрального искусства... И казалось, и у нас, и у страны все теперь будет отлично...»

За стенами ДК им. Первой пятилетки на величайшем порыве общественного энтузиазма происходила величайшая общественная реформация, или общественный катаклизм... Можно только догадываться, какие тектонические сдвиги происходили во властных и всяческих структурах на всех уровнях, какие процессы забурили: борьба за власть и ответственность, перераспределение капиталов, слом устоявшихся механизмов, низвержение авторитетов, какие сумасшедшие перспективы открывались ежедневно и ежечасно перед людьми ловкими и авантюрными, алчными и корыстными... А в Минском переулке за дверями БРЗ — большого репетиционного зала — студийцы несуетно и тщательно вдевали воображаемые нитки в воображаемые иголки, нанизывали на них воображаемый бисер, погружаясь в профессию через магическое «если бы...» К. С. Станиславского.

«Мастерство с Зиновием Яковлевичем было настолько увлекательно и заразительно, настолько мир театра открывался по-новому — и театр как таковой, и профессия, и — новое слово — ме-то-ди-ка... Трудно было всё, но при этом не было мучительно. Удивительный парадокс! Все было скорее, наоборот, легко. Простые упражнения, простые задачи, но потом они становились вдруг объемными, глубокими, как бы подвижно разрастающимися и... Постепенно становилось труднее и труднее. Но! Это было трудно-увлекательно, трудно-маянце, трудно-заразительно: а как делать это и про то не забыть? Как всё совмещается и всё это как освоить, сделать мастерством? Как это становится искусством? Как овладеть школой? Как „трудное сделать легким, легкое привычным, привычное красивым, красивое

прекрасным“¹ Открывающиеся нам ежедневно грани профессии давали представление о трудностях, которых раньше не было видно вовсе. Но эти трудности вдохновляли...»

Вскоре у студийцев состоялось их первое творческое испытание, первое публичное выступление. 19 октября 1991 года — творческий праздник, день рождения Театра поколений и Центра «Семья». Зал Дворца культуры был переполнен — друзья Зиновия Яковлевича, гости, актеры и студийцы, учащиеся мастерских, дети и родители, — это был первый день рождения Дома!

«Первый день рождения готовили и актеры Театра поколений, и мы, студийцы. Впрочем, тогда наше участие было еще скромным — встреча гостей и зачин праздника, его парадное начало: полонез, в котором мы — все такие строго-праздничные, „белый верх, черный низ“, красота! — через весь зал торжественно выходили на сцену...»

Учебно-творческий год стартовал. Актеры репетировали спектакли, а во второй половине дня преподавали в студии или творческих мастерских. Во всех возможных пространствах Дома, с утра и до позднего вечера кто-то что-то репетировал.

«Режим учебы был, мягко говоря, плотный: мы приходили, как правило, к восьми утра — на танец или движение, потом речь, вокал, обед и репетиции до мастерства, которое нередко (а с Зиновием Яковлевичем практически всегда) заканчивалось примерно в 00:40. Метро тогда закрывалось в час ночи. От ДК до станции „Площадь Мира“ можно было добежать минут за пятнадцать, то есть нужно было добежать, чтобы успеть на последний поезд. Так продолжалось весь первый семестр...»

«Наш Дом, такой красивый, был все-таки не так уж велик: большой зал (сцена), театральная мансарда, черная лестница (и из нее нашли возможность сделать учебное пространство), зеркальный зал (БРЗ), фойе, вот, собственно, и всё. Причем в зале и на мансарде репетировали ак-

¹ Эти слова, известные всем ученикам З. Я. Корогодского, очевидно, обогащенный им знаменитый постулат К. С. Станиславского: «Актер должен научиться трудное сделать привычным, привычное легким и легкое прекрасным».

теры, а нас, студийцев, можно было встретить в любом закоулке Дома. Тут и там можно было увидеть сосредоточенно ходящих по своим „воображаемым комнатам“, или занимающихся „знакомыми делами“, или погруженно „молчащих вдвоем“, или яростно (о, первый курс!), но тихо, чтобы не мешать другим, спорящих о сюрпризе или наблюдении...¹

«...практически все актеры театра вели у нас мастерство². Каждый из них был чуток, внимателен и увлечен работой с нами. Они нас не просто наставляли на первых шагах в профессии, но и заботливо пестовали. Зиновий Яковлевич, конечно, более всех... Впрочем, вполне допускаю, что прошли годы и теперь идеализирую, вижу сквозь розовые очки... Может быть, однокурсники помнят все иначе. Допускаю. Но я — помню так...»

«...и отдельно надо сказать самые добрые слова о педагогах спецдисциплин. Наша любимая Алена Ивановна Стурова преподавала сценическое движение до нашего выпуска, и далее работала на всех курсах Зиновия Яковлевича. Марина Анатольевна Ланда — наш чудесный педагог по вокалу, с ней начинали петь и попадать в ноты даже вовсе не поющие. Занятия с нею всегда были праздником!...»³

«А были еще соратники Мастера, обеспечивающие административные дела, как он говорил, „конттору“⁴. Их работа была весьма непростой, и задачи, поставленные им профессором (и подкинутые жизнью), были, мягко говоря, неординарными. Думаю, это описание происходившего в организационном плане, можно сказать, невинно и даже наивно-благостно... Достаточно упомянуть, что денег не было толком даже на канцелярию — бумагу, скрепки, ножницы... Потому что мы поступили в 1991 году...»

¹ Фрагмент статьи «Записки начинавшего» из альманаха «Планета Семья» (самостоятельное издание Центра, февраль 1997 г.).

² Актеры Театра поколений, педагоги студии в 1991 году: С. Н. Андрейчук, Г. И. Богданов, В. Л. Владимиров, А. В. Девотченко, Г. М. Зайцева, В. В. Касьянова, Л. В. Ковель, А. В. Мажурин, Н. В. Пекшева, Д. Ю. Петрушков, В. И. Ротанова, И. В. Сабанова, В. В. Сороколита, И. Я. Стависский, А. Б. Хропов.

³ Также спецдисциплины в 1991–1993 годах студийцам преподавали: В. В. Гордон, Г. В. Комякова, В. В. Печатникова, М. В. Пронина — сценическая речь; Т. Н. Неучасова, Б. Г. Федченко — танец; Р. С. Марголин — вокал; Т. Р. Дибирова — пластика.

⁴ Вот лишь несколько имен соратников Мастера, на которых был возложен огромный объем административно-организационной работы: Л. А. Власова-Ризз, А. Б. Ерофеева, В. Ю. Морозова.

Экзамен по актерскому мастерству за первый семестр состоялся 10 февраля 1992 года. В подготовке экзамена помогал Александр Блок (12-й «полукруг» З. Я. Корогодского)¹. В первой части после тренинга были показаны этюды по рассказам о животных — они стали первым шагом к будущему спектаклю «Пространство инстинкта». Вторая часть — этюды по заданиям первого семестра («Знакомое дело», «Первый раз в жизни», «Молча вдвоем», «Музыкальный момент»), и, как всегда у Зиновия Яковлевича, особое место на экзамене было отведено сюрпризной части. В ней впервые были показаны пародия на фильм ужасов «Унесенные сном» и наблюдение-пародия за певицей Мадонной. Эти заявки в дальнейшем легли в основу замысла спектакля «Телекалейдоскоп».

«После экзамена пара выходных, мы пришли к ДК, и... нас не пустили в Дом! Да, зимой 92-го нас буквально выгнали на улицу — со всем успевшим накопиться театрально-студийным добром: костюмами, реквизитом, техникой — велели очистить помещение в течение недели. Театр поколений, студию и Эстетический центр „Семья“ выставили из ДК! Что само по себе символично: изгнать культурную организацию из Дворца культуры...»

Выселение из ДК произошло на фоне и вследствие события эпохального, но тогда толком не осознававшегося: рухнул Советский Союз. И вместе с ним прекратилась поддержка, в том числе финансовая, о которой Зиновий Яковлевич договаривался, организуя Театр поколений и Эстетический центр «Семья». В стране стало сложно с зарплатами и продуктами, появились талоны... А обещания властей и договоренности со спонсорами, которые еще летом были вполне надежными, развеялись так же быстро, как и морок КПСС. И хотя сочувствующих Делу было много, реально помочь не смог никто.

«Нас выгнали! И что в царящем кавардаке „смены общественного строя“ было власть предержащим — ее теряющим и ее хватающим — до каких-то бездомных артистов, студентов и седовласого профессора с провокационно дерзкой косичкой... Нас выгнали! Таких молодых и талантливых, толь-

¹ В дальнейшем некоторые учебные работы курса курировали многие актеры — ученики Зиновия Яковлевича: Алексей Арефьев, Валерий Зиновьев, Марина Старых, Александр Хочинский, Антонина Шуранова и др.

ко что убедительно сдавших экзамен по актерскому мастерству, защитивших свое право на профессию, с новыми силами радостно рвущихся продолжать обучение у чудесных педагогов во главе с великолепным наставником!.. Все эти восторженные эпитеты для того, чтобы дать представление о неожиданности произошедшего. Искрящийся февраль. „Мороз и солнце, день...“ — Бац! — „А всё, кина не будет...“ Это был паровоз на полном ходу, пуценный под откос коварными врагами. Это была невидимая бетонная стена, на которую мы, только рванув из всех сил, налетели. Это было как взрыв „Челленджера“ на старте...»

Итак, 13 февраля 1992 года Дом лишили дома. «Победа демократии» мгновенно обернулась деляческой вседозволенностью: в подоплеке произошедшего были, конечно, корысть и бесчестие администрации ДК. Имена, достойные сомнительной славы Герострата, здесь не прозвучат — пусть останутся в забвении. Зато, наоборот, следует горячо поблагодарить Олега Валериановича Баилашвили, который буквально примчался на помощь, пытаясь разрешить ситуацию. Увы, он смог лишь ненадолго отложить дату выселения. Театр, Центр и студия остались без помещения. Посреди учебного года. В этом была какая-то особая подлость — ради барыша не дали хотя бы завершить учебный год. Это был «знак времени». Это были пресловутые 90-е. То, что до 19 августа было немислимо, стало возможно и даже легко и, более того, у многих находило понимание — «Nothing personal, only business...»

«Мы митинговали. Буквально — ходили с плакатами перед зданием ДК по проспекту Декабристов... Митинговали по 5–7 человек, по очереди, по расписанию, потому что долго ходить было холодно — февраль.

Хоть сколько-нибудь, хоть на йоту повлиять подобным образом на ситуацию было, конечно же, абсолютно невозможно. Это было в высшей степени наивно. Но З. Я. хотел „создать волну“, и мы со всем юношеским жаром и усердием это делали. Носили какие-то протестные письма в администрацию Центрального района... Абсолютно наивно.

И все стало значительно сложнее и хлопотнее...»

«Таким образом, приказали долго жить: Театр поколений, школа-студия, театральный лицей, курс актерского мастерства для учителей,

восемь детских и родительских театральных классов, студия звукозаписи, курсы руководителей детских театральных коллективов и многие-многие другие начинания, а тем более перспективные замыслы Эстетического центра...»¹

Несмотря на произошедшее, студийцы продолжили учебу. Разумеется, ни о каких привычных условиях, в которых обычно занимаются студенты театральных вузов, и речи не шло. И тем не менее... Драматическое выселение могло бы разрушить любое дело, но только не то, которое возглавлял Зиновий Яковлевич! Однако для актеров Театра поколений выселение стало рубежом, практически означавшим невозможность дальнейшей работы.

«Артистам надо было что-то есть, кормить семьи... Увы, ко второму сезону из Театра поколений ушли практически все актеры, все наши педагоги. Они уходили постепенно. По одному, по двое... И в сердцах наших, конечно, были горечь и недоумение... Как так? Почему? А Театр? А Учитель? А мы? Но Учитель был с нами. И Учитель говорил, что профессия — это испытание, и не у всех есть силы и возможности справиться с ним. И что как ни важна личная жизнь, она — вторая, а жизнь первая, жизнь художника — если он Художник — важнее, и она — в искусстве. „Я знал одной лишь думы власть, / Одну — но пламенную страсть...“ — неустанно цитировал Мастер Михаила Юрьевича...»

«Он не осуждал уходящих, но обращал их уход нам в урок: „Вы должны быть готовы к испытаниям, художник всегда стоит перед выбором...“ З. Я. приглашал новых педагогов, кто-то был с нами дольше, кто-то меньше. Педагоги менялись, но осуждать их, уходящих, не следует вовсе! Время было — не до педагогики в театре без помещения, без хоть сколько-нибудь стабильной зарплаты, хоть и с прекрасным, великим Мастером...»

«Но! И это очень важно! От набора в 91-м до выпуска в 97-м с нами оставались два педагога: Наталья Викторовна Пекшиева и Сергей Николаевич Андрейчук. И им надо сказать — сказать, не боясь громких слов, сказать безо всякого преувеличения — самая огромная и сердечная благодарность. Они отдали нам столько сил, энергии, души, жизни, столько работали с нами, что их вклад в наше профессио-

¹ Пейзаж после битвы // Санкт-Петербургские ведомости. 1992. 29 февр.

нальное и человеческое становление, воспитание и образование сложно переоценить. Не будет и большого преувеличения в формулировке „служение“. Не сомневаюсь, что и у Натальи Викторовны, и у Сергея Николаевича были варианты и возможности выбрать в жизни путь проще, выгоднее, спокойнее, но они этого не сделали. С особой благодарностью и даже с особым пиететом повторю: шесть лет почти каждый день, почти каждое мастерство с нами были два педагога — Наталья Викторовна Пекишева и Сергей Николаевич Андрейчук. Спасибо им!..»

К поиску помещения для Театра поколений и Центра были привлечены все друзья и соратники Зиновия Яковлевича. Благодаря поддержке заведующего отделом образования Выборгского района В. И. Криличевского и его заместителя Т. А. Огинской Центр за полгода последовательно обитал в четырех школах: № 107, 652, 104, 65... Если взглянуть на карту города, то «Семья» двигалась от центра к окраине: станции метро «Площадь Ленина», «Лесная», «Площадь Мужества», «Озерки»... Зиновий Яковлевич всегда говорил, что число «13» — счастливое для него, его личная хорошая примета, сопровождающая его всю жизнь: «Я тринадцатый внук у бабушки», — говорил он. Однако по какой-то роковой насмешке судьбы выселение из очередного адреса или объявление о выселении постоянно происходило именно 13-го числа.

«Их было семь в течение долгих трех с половиной лет. Семь разных школ и домов детского творчества... Семь новых Домов, семь „чужих углов“, где мы каждый раз начинали под руководством Мастера самозабвенно и вдохновенно строить Театр. Обживались помещения, разгребались авгиевы конюшни, рисовались проекты, делались макеты превращения очередного банального пространства в „наш, и только наш“ Театр... Зрительный зал в виде каре вокруг сцены-ринга в типовом актовом зале школы № 65, черно-белая спираль незавершенных окружностей, объединяющая зрительское фойе и сцену единым центром в ДДТ на Васильевском острове... Проекты, мечты, замыслы... Однако поначалу радушные и гостеприимные хозяева, плененные художественным размахом и энергией Зиновия Яковлевича, постепенно понимали, что десятки студентов и сотни учащихся мастерских, живущие по своим, каким-то очень творческим, законам, которые

не вписываются ни в какие КЗоТы и стандартные уставы, — соседи очень уж хлопотные и... „лучше бы не надо...“ Обы- вательская психология администраций учреждений каждый раз вставала непреодолимой преградой на пути неординарного замысла Мастера... По этой причине мы покидали школы, расстались с ДДТ на Рижском проспекте в 93-м, а в 94-м — с ДДТ на Васильевском острове... Мы вновь и вновь искали Дом...»

В школе в Озерках проходил итоговый экзамен первого года. Были показаны первый акт «Елены Премудрой» по пьесе М. Бартенева, несколько рассказов из будущего «Пространства инстинкта», дуэты по пьесам А. Володина, А. Слаповского, Л. Петрушевской, Н. Коляды. В сюрпризном блоке — еще один шаг к спектаклю «Телекалейдоскоп», первый, приблизительный его вариант. В нем особенно яркими были пародии — китайский боевик «Мстящий палец» и индийская мелодрама «Любовь до гроба».

В июне состоялся набор и вступительные экзамены второго курса студии.

В июле же благодаря В. И. Криличевскому студийцев отправили на «творческий семестр» в летний спортивный лагерь под поселком Мичуринское. Там целый месяц интенсивно репетировали, погружаясь в новый материал: «Лукоморье» по сказкам Пушкина и «Бригадир» Фонвизина. «Бригадир» и «Елена Премудрая», а также одноактные пьесы Н. Коляды, А. Слаповского, А. Володина, Л. Петрушевской и других авторов — все это были замыслы, унаследованные из намечавшегося репертуара Театра поколений и ставшие учебными работами студии.

Новый учебно-творческий сезон Центр и студия начали по двум новым адресам: в школе № 65 в Озерках и Доме детского творчества на Рижском проспекте.

«Наша творческая жизнь довольно быстро стала жизнью „на три фронта“. Сначала мы были студийцами. В конце учебного года нам доверили курировать отрывки на третьем туре нового набора студии, то есть мы стали помощниками педагогов, и многие продолжили педагогическую практику не только на набранном курсе, но и в творческих мастерских. Наши учебные работы постепенно становились спектаклями. И скоро Театром поколений оказались мы! То есть, еще оставаясь студийцами, мы стали одновременно и актерами театра, и педагогами в творческих мастерских...»

«Педагогика была частью школы, методики. Чтобы кого-то чему-то научить, надо сначала научиться этому самому. Поэтому, становясь педагогом или куратором драматического фрагмента, сюрприза, учебной работы в творческой мастерской, — мы погружались в учебный процесс, в школу со стороны педагогической, в необходимость владеть умением погружать в нее других. А это требовало больших, как сейчас говорят, компетенций. Автоматически...»

«З. Я. это называл „школа играющих тренеров“, то есть все учатся у всех: актеры и студийцы разнообразно постигают профессию, а дети и родители в творческих мастерских — в процессе „воспитания и образования Театром“, и все могут выйти на сцену в совместной творческой пробе. Это было своего рода обогащенное творческими мастерскими, детьми и родителями „вахтанговское“ триединство — „школа, студия, театр“, о котором Мастер непрестанно нам напоминал. И мы этот принцип, это триединство творческой жизни организовывали, сочиняли, курировали и опекали. Это была отменная профессиональная и педагогическая школа! Правды ради надо сказать, что и получалось не у всех, и сердце не у всех лежало к педагогике, но Зиновий Яковлевич мог и убедить, и вдохновить — поэтому так или иначе практически все побывали в роли педагогов и получили этот незаменимый опыт...»

К концу учебного года (1992/93) и школа в Озерках, и ДДТ на Рижском проспекте решили расстаться с «чересчур творческой» компанией, правила жизни которой руководители не могли ни понять, ни принять. Работа допоздна, главные рабочие дни — суббота и воскресенье, полное отсутствие выходных, встречи на творческих праздниках по 150 человек каждый месяц-два, постоянные усилия оформить предоставленные помещения какими-то художественными кунштюками — все это противоречило устоявшимся представлениям администраций о нормальной работе. И вновь — поиски Дома...

«Был момент, когда мы встречались и репетировали с Зиновием Яковлевичем, — вот уж подлинно кульминация наших скитаний! — в детском саду... Ночным сторожем в нем работал один из студийцев, и была возможность нас туда запустить в выходные дни втайне от администрации. Репетировать Фонвизина — Бригадир, козыряя своей мужественностью, покоряет „фортецию“-Советницу, а Советник, млея

и поминутно крестясь, строит куры и домогается Бригадиршу — среди детских кроваток, столиков и игрушек... Потом анализ показанного: мы сидим в полукруге на детских стульчиках... Это было почти за гранью здравого смысла! Но репетировать было надо, а других возможностей не было... Совсем! Никаких! И вот профессор приезжал на большое мастерство в детский сад... Театр мы там, конечно, строить не собирались, но сам факт репетиции в детском садике учебных спектаклей актерско-режиссерского класса во главе с именитым профессором... Это был трагифарс...

Сейчас, спустя годы, это, конечно, скорее комично... Впрочем, и тогда трагедии не было — была суровая необходимость. И мы были готовы, по крайней мере большинство из нас, учиться и строить Театр где угодно и днем и ночью. Впрочем, нас, конечно, постепенно становилось все меньше — „...профессия — это испытание...“ Из поступивших 33 человек окончили курс лишь 13 (вновь 13!).

Но это еще не скоро, пока нас — почти тридцать, и мы постигаем Школу и строим Театр. Строим вместе с Учителем, строим там, где оказываемся...»

В 1993 году Александр Сергеевич Запесоцкий, ректор Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, пригласил Зиновия Яковлевича возглавить в Университете кафедру театрального искусства¹.

«Наверное, Зиновий Яковлевич сказал Александру Сергеевичу „...с удовольствием, но со мной еще ученики, два курса, буквально человек 40–50...“ (ну, допустим, мог так сказать), и мы... стали студентами Университета. Обучение было платным, у многих необходимой (и немалой) суммы не было, и Зиновий Яковлевич всячески изыскивал способы помочь всем, кто в этом остро нуждается...»

Поступление стало грандиозным прорывом в нашей сложнейшей ситуации: вчерашние студийцы театра без помещения, финансирования и сколько-нибудь реальных к тому перспектив — стали студентами вуза с гарантией получения государственных дипломов. Зиновий Яковлевич собрал команду замечательных педагогов — Н. Л. Березницкая,

¹ На тот момент кафедрой руководил режиссер, профессор Ю. А. Смирнов-Несвицкий. По предложению Зиновия Яковлевича была организована еще одна кафедра — режиссуры и актерского искусства, уже под его руководством. Позднее, в 1995 году, кафедры были объединены.

О. В. Большакова, И. В. Вакорина, Е. В. Вановская, С. Н. Соколова, А. И. Стурова и многие другие.

«В Университете мы за первый учебный год (1993/94) по специальной программе, экстерном, прошли программу двух лет обучения. Таким образом, в 1994 году, прouchившись уже три года, официально мы закончили лишь два курса. В итоге мы завершили обучение и получили дипломы только в 1997 году. Фактически наш курс учился у Зиновия Яковлевича с 91-го по 97-й — шесть лет...»

Команда вошла в новый творческий период, вдохновленная официальным статусом студентов, защищенная стабильностью вуза и возможностью репетировать, не беспокоясь о возможном изгнании.

В октябре 1993 года Зиновия Яковлевича пригласили в Ростов-на-Дону на театральный фестиваль «МиниФест». Студийцы, только что ставшие студентами, отправились вместе с Мастером и с успехом участвовали в фестивале, показав открытый урок и несколько фрагментов учебных спектаклей.

Но возможность учебы в Университете не решала проблемы отсутствия помещения для Театра и Центра «Семья». Замысел социально ориентированного эстетического, педагогического комплекса, живущего «вокруг театра», нацеленного на «воспитание и образование Театром» детей вместе со взрослыми, — это было ноу-хау, возвышенная и благородная идея-мечта Мастера. Предназначение Театра поколений заключалось в том, чтобы быть основой, гарантом, «провокатором» и манком художественно-воспитательных процессов в «Семье». Но удивительная эта «Семья» оставалась бездомной...

«Театр и Центр продолжали жить то в одном месте, то в другом... Собственно, после ДК им. Первой пятилетки мы всегда жили на два адреса. В 92–93-м — школа в Озерках и ДДТ на Рижском проспекте, в 93–94-м — СПбГУП и ДДТ на Васильевском острове. Первую половину 95-го, расставившись с ДДТ на Васильевском, Центр вновь оказался „на чемоданах“...»

«Особенно „забавно“ было возить звуковую аппаратуру — в рюкзаках или в „челночных“ баулах, — бобинные магнитофоны и здоровенные, килограмм под тридцать, колонки АС-50, да еще реквизит, костюмы... Возить на общественном

транспорте, на метро, через весь город... Ну, не было у нас возможности обзавестись двумя комплектами аппаратуры для репетиций на двух площадках!»

К апрелю 1994 года учебные спектакли обрели цельность и сформировалась полноценная афиша театра: «Пространство инстинкта» — «Этюды по рассказам о животных русских и зарубежных классиков»; «Телекалейдоскоп» — «Презентация теле- и видеосюжетов»; «19 октября» — «Наш день рождения. Вечер пушкинских сюрпризов»; «Играй, театр!» — «Вечер творческих сюрпризов»; «Елена Премудрая» (Михаил Бартенев); спектакли по одноактным пьесам «Покажите мне красивую любовь» и «Пьеса № 27» (Алексей Слаповский), «Черепаша Маня» и «Венский стул» (Николай Коляда).

С 7 по 15 мая спектакли были впервые показаны на первых гастролях Театра поколений в Тольятти.

«В Тольятти вдохновение было необыкновенное! Мы наконец-то (!) были заявлены как Театр, а не как студенческая команда. Мечта становилась реальностью. Выбранный зал был не самый удачный, иногда он был заполнен только на три четверти, но зато на наших спектаклях точно побывали буквально все театралы Тольятти... Конечно, после спектаклей Зиновий Яковлевич говорил, что художественный уровень еще не достигнут, что успех у публики — это скорее аванс, призывал не обольщаться медными трубами аплодисментов и горячего приема... Но даже его суровый критический разбор не мог охладить нашего вдохновения от гастролей. Принимали нас радушно, а З. Я. буквально как гуру.

Гастроли — всегда событие, и почти всегда — событие с „приключениями“... Живописная история — размещение в плакартном вагоне декораций и реквизита для семи (!) спектаклей — это был какой-то немислимый тетрис! Но, конечно, „песнь песней“ — соседство в гостинице-общежитии с крепкими ребятами (приехавшими в Тольятти покупать партию машин), которые, ничуть не таясь, как абсолютно само собой разумеющееся, демонстрировали наличие за брючными ремнями пистолетов... И было понятно, что они их умеют и, очевидно, даже любят применять... Это были воочию они — „лихие 90-е...“».

«Осенью 1994 года мы вновь получили приглашение — на этот раз в Самару на фестиваль «Золотая репка». Вновь хлопотная, но радостная и успешная поездка. „Пространство инстинкта“ и „Телекалейдоскоп“ — спектакли, гарантировавшие успех и не оставлявшие равнодушными ни зрителей, ни критиков. А вскоре после этого — в январе 95-го — мы полетели на фестиваль в Японию...»

Коллеги из Японии еще в 1994 году связались с Зиновием Яковлевичем. Они хотели привезти в Японию спектакль «Бемби», который видели еще в ТЮЗе. Зиновий Яковлевич обещал им восстановить «Бемби» позже и предложил для участия в театральном фестивале в Окинаве «Пространство инстинкта». Уникальный, рожденный из упражнений, сценический язык спектакля, темы «торжества в жизни страстей и инстинктов» и «чувственной тождественности животного мира и мира людей» покорили организаторов фестиваля. Впрочем, об этом действительно выдающемся спектакле, ставшем школой для всех последующих курсов Зиновия Яковлевича, надо рассказать отдельно.

«Поездка в Японию на Международный фестиваль детских и юношеских театров была как... Как полет в космос... Сейчас, спустя 25 лет, устройство нашей городской, социальной среды в общих чертах приближается к тому уровню, в который нас „вставили“ из обыденного серого пейзажа торговых ларьков, немых фасадов и разбитого асфальта. Мы, бедные студенты, вышли из самолета и буквально оказались в прекрасном будущем...»

«Не будет преувеличением сказать, что „Пространство инстинкта“ произвело фурор у японских зрителей. Организаторы были так впечатлены, что сразу договорились о гастролях Театра с „Пространством инстинкта“ на целый месяц и участия в фестивале летом 1996 года...»

20 августа 1995 года З. Я. Корогодский и актеры Театра поколений впервые вошли в бывший Дом учителя Невского района на проспекте Обуховской Обороны. Четыре этажа. Огромное, по сравнению со всеми ранее обжитыми, пространство, которое при поддержке Комитета по образованию и администрации Невского района отдавали Театру поколений и Центру «Семья».

«Ощущение замершего времени... Обшарпанная советская казенная кондовость с претензией на статус важного учреждения, аляповато разбавленная инициативой индивидуального предпринимательства 90-х. На первом этаже за обшитыми вагонкой тяжеленными стальными дверями (очевидно и понятно, чтобы не ворвались рэкетеры) присутствовал и действовал мелкооптовый продуктовый магазин, гарантировавший наличие мелких грызунов. В зале на втором этаже в виде шести полок под телевизоры присутствовали следы недавней деятельности видеосалона... Как описать, сделать ощутимо понятным нынешним молодым людям всю прогрессивность этого изобретения перестройки?.. За стеной располагалась кинорубка с огромными, в человеческий рост, киноаппаратами, вмонтированными в бетонный пол — наследие мощи и стабильности педагогической системы 70-х... Медицинский центр с загадочным названием „Санта-комплекс“ (произнесение которого, вероятно, уже само по себе должно было исцелять клиентов) вольготно раскинулось на третьем этаже. В его распоряжении имелись два отдельных массажных кабинета (будущее закулисье), просторный зал для лечебной гимнастики (он станет зрительным залом), тренажерный зал (в скором будущем — сцена) и буфет, в котором, очевидно, торговали разнообразными целебными чаями и не только (кабинет Зиновия Яковлевича). На четвертом этаже никаких активных следов коммерческой деятельности не наблюдалось...»

В этом году Зиновий Яковлевич набрал уже третий курс в Университете (18-й «полукруг»), и, таким образом, на переустройстве нового Дома «Семья» трудились около 80 студентов — 16, 17 и 18-й «полукруги». При этом учеба — явка на лекции и занятия в Университете по спецпредметам и мастерству — не только не отменялась, но и по заданию Мастера строго отслеживалась педагогами кафедры. Поэтому все работы проводились по вечерам, ночам и в выходные. Конечно, ночами работали не все, но большинство юношей старших курсов — точно.

«У нас было ровно два месяца до 19 октября на полное превращение советско-постперестроечного учреждения в Театральный Дом. Переносить открытие сезона для З. Я. было немисливо, а перестраивать нужно было все — от прозаци-

ческой организации туалетов для зрителей на первом этаже до монтажа света и звука на сцене. Собственно, и сцену, и зрительный зал тоже предстояло создать — снести стены, разделяющие пространство, сделать арьерный выход (пробить капитальную стену, отдельный инженерный вопрос!), организовать и оснастить гардероб... И еще целый список задач, не решив которые невозможно пригласить гостей на открытие Дома...»

«И началось! Как сказал Акела в „Маугли“: „Славная была охота!“».

Юноши (в одну ночь!) кувалдами и монтировками сломали стену между будущим зрительным залом и сценой. Воздвигли, опять же ночами, амфитеатр для кресел в зрительном зале. Смонтировали выносы и порталы для прожекторов... Штробили, сверлили и перфорировали... Девочки не только шпаклевали и красили, но и распрямляли молотками и пассатижами вытянутые из старых досок гвозди, чтобы их можно было вновь пустить в стройку — все из-за тотального дефицита стройматериалов...»

В итоге все, абсолютно все строительные и оформительские работы, кроме совсем уж специфических, были сделаны руками студентов, которые, конечно, были на подхвате у небольшой бригады специалистов на инженерно сложных объектах.

«„Сапта-комплекс“ сопротивлялся отчаянно: его руководитель наивно пробовал обольстить З. Я. заниматься медицинской деятельностью параллельно с театральной (студентам и работникам Центра обещали курсы бесплатного массажа). Перейдя к решительным действиям, попытался перегородить коридор третьего этажа железной решеткой: „половина — вам, половина — нам“... Но он не знал, что среди артистов есть электрики и, лишив питания сварочный аппарат, мы „отбили захват“ будущей художественной колыбели нашего Дома. Что остановит артиста, который рвется на сцену! „Сапта-комплекс“ вывез вещи, но долго еще по Дому перемещались беспризорные тренажеры...»

«Такого энтузиазма в обустройстве пространства, пожалуй, еще не было в истории Театра и Центра. Это объяснялось просто — до сей поры мы всегда были соседями,

бедными родственниками, в лучшем случае — неудобными коллегами... Даже в ДК им. Первой пятилетки каждый гвоздь в стене надо было согласовывать с администрацией. И вот наконец хозяева — мы сами! Надо репетировать или работать ночью — можем! Надо вбить гвоздь здесь, а прожектор повесить там — можем! Надо именно так решить пространство — никто слова не скажет! Надо выйти на крышу, чтобы на новогоднем празднике „В кругу Семьи“, когда в его финале неожиданно погаснет свет в зале четвертого этажа и к изумлению детей и взрослых за окном вдруг чудесным образом, таинственно подсвеченный, пойдет снег, которого не было уже неделю и еще неделю не обещали, тоже — можно!.. Можно и это! Но снег — в будущем. А пока — скоро 19 октября...»

19 октября Дом был не просто полон — переполнен. Люди стояли в проходах, в дверях зала, в коридоре, сидели на полу перед сценой... Руководство района и отдела образования, артисты и учредители. Такого сбора друзей Центра не было и в 1991 году! Вел встречу Зиновий Яковлевич. В ярком свете прожекторов его бледность не особенно бросалась в глаза...

«Мы успели, но Дом обустроивался практически до последних минут перед началом праздника... Еще накануне говорили, что З. Я. от волнения чувствует себя неважно и поэтому, возможно, не будет на открытии Дома... Зиновий Яковлевич?! Не придет 19 октября на открытие наконец-то обретенного Дома?! В это не верилось. И З. Я. пришел. Он был блее своей рубашки, с трудом (пожалуй, впервые на нашей памяти) поднялся на третий этаж... Но на сцене улыбался, шутил, хотя и говорил слегка сбиваясь и задыхаясь — как бы от волнения, — но это была игра, и этой „игрой в волнение от события“ он маскировал слабость... Объявив очередное приветствие Театру и Центру, или номер-поздравление, З. Я. совсем слегка, кончиками пальцев, придерживаясь за стену, выходил за кулисы, где его сразу встречал врач. З. Я. стоял, прислонясь к стене, и тяжело дышал. Врач цупал пульс, что-то говорил... Видел, что, по крайней мере один раз, он сделал ему укол... З. Я. не просто далось это 19 октября, этот 5-летний юбилей в новом Доме...»

Дом был готов, сезон открыт. Спектакли Театра поколений вскоре стали показываться пять, а потом и семь раз в неделю — они начинались в 19 часов в пятницу и далее по три спектакля в выходные — в 11, 14 и 18 часов.

Учащиеся мастерских — дети и взрослые — наполнили Дом, и творческая жизнь Центра закипела... Спустя почти четыре года после изгнания из ДК им. Первой пятилетки Дело, наконец, обрело возможность жить полноценно. Закончилась одиссея неприкаянно-подвешенного существования Театра поколений, его студии и Центра, поэтому их дальнейшую историю имеет смысл описать пунктирно. Были еще два года учебы в Университете и работы в режиме полноценного репертуарного театра.

В июле 1996 года — гастроли Театра поколений со спектаклем «Пространство инстинкта» в Японии: 16 городов, более 30 спектаклей, мастер-классы и лекции Мастера.

26 октября 1996 года — празднование в Университете профсоюзов 70-летия Зиновия Яковлевича Корогодского и 50-летия его творческой деятельности.

Январь 1997 года — участие в фестивале «Рождественский парад». Гран-при фестиваля — З. Я. Корогодскому «За рыцарское служение идеалам ТЮЗа».

Апрель 1997 года — участие в фестивале выпускных курсов «Подиум» в Москве. Спектакль «Пространство инстинкта» отмечен специальным дипломом.

Далее — участие в IV фестивале «Театры Санкт-Петербурга — детям». Специальная премия «За продолжение традиций театра в новое время для новых поколений актеров и зрителей».

«Если бы у Зиновия Яковлевича были возможности, не говоря уже про здоровье, если бы у него был запас сил, который был прежде, — я могу судить, конечно, только по рассказам старших коллег, работавших с Мастером в ТЮЗе, — то проект „Семья“, безусловно, развернулся бы на другом уровне. Реформация государства в 1991 году, которая, казалось бы, должна была открыть возможности и обеспечить замысел, напротив, надолго лишила его опоры и поставила на грань выживания. Должного — масштабного, государственного, если угодно, федерального — уровня поддержки Дело не получило. Замысел такого уровня нужно было обеспечивать на постоянной основе и художественными,

и научными, и педагогическими, и административными кадрами высочайшего уровня... Помогали Зиновию Яковлевичу очень и очень многие, и им следует отдельно выразить искреннюю благодарность, их имена следовало бы написать здесь, но список очень велик! И все-таки замысел требовал поддержки гораздо большей... И поддержки практической... Учитывая, что Мастер говорил: „Мечтаю создать Дворец Семьи...“ Ну, то есть буквально — дворец. Как Аничков или Константиновский... Или, наоборот, современный, концептуальный, особенный, как Центр Помпиду... Но именно Дворец Семьи. Где в центре — Театр. Театр не ради театра, а театр — в служении. Не в обслуживании, а в служении. В служении просвещению и гуманизму, эстетике и педагогике, детям, которых надо бережно опекать и пестовать, помогая им вступать в мир, и взрослым, которые „все когда-то были детьми...“ Театр — Дом, Театр — Семья. Театр — дом для семьи... Дом на проспекте Обуховской Обороны, который мы обрели после четырех лет скитаний, не был, конечно, дворцом. Но это был существенный результат отчаянной, титанической борьбы Зиновия Яковлевича за идею Эстетического центра „Семья“ и Театра поколений. Результатом во многом и очень во многом компромиссным. Но, как говорил З. Я., главное его достоинство было — автономность. После всех изгнаний, переездов, вживаний, обустройств, выселений, можно сказать — мытарств, после всего этого — два театральных зала и еще один — большой зал, с десятком кабинетов... И — Независимость! Это был... „Мерседес“ после „Трабанта“...»

* * *

В одном из своих интервью Зиновий Яковлевич сказал: «Я — константа. Я — как улица России»¹. В том смысле, что он постоянен и не идет на компромиссы. И это совершенно справедливо в коренном, в главном, в сути — в принципах школы. А вот чтобы школу защитить, отстоять Дом, сохранить Дело, конечно, и З. Я. шел на компромиссы. Ради главного поступаясь второстепенным. Впрочем, Мастер именно в силу своего крайне требовательного, категорического отношения к Делу иногда

¹ Печальный оптимист. Портрет Зиновия Корогодского // Искусство кино. 2002. № 9 (сент.).

ошибался — и в надеждах, и в отношениях, и в расчетах... И порой выяснялось, что второстепенное, увы, было предпочтено главному.

Здесь уместно вернуться к началу очерка, чтобы напомнить, обратить внимание и подчеркнуть смысловое значение возникшей внезапно (как это всегда бывает в живом и творческом деле) аллюзии от лагинского изречения, вынесенного в эпиграф. Помимо того что, как и положено эпиграфу, он высоким хрестоматийным слогом кратко выражает то, о чем было рассказано, он также выводит на один из вариантов перевода названия произведения Сенеки, подарившего миру выражение «Через тернии к звездам», — «Неистовый Геркулес».

Это, безусловно, ярчайшее и, пожалуй, знаковое совпадение и смыслов, и фигур — героя эпоса и Мастера — режиссера и педагога. Зиновий Яковлевич был именно что «неистовым Геркулесом».

Его энергия, целеустремленность, упрямство в принципиальном следовании замыслу были именно неистовы и даже, увы, подчас разрушительны для его учеников и помощников и даже Дела.

Его талант, мощь, масштаб, несомненно, соразмерны фигуре Геркулеса.

«Неистовый Геркулес» театра — Корогодский — вопреки всем тяготам «смутного времени» совершил художественный и педагогический подвиг в служении Искусству, Отечеству и Человечеству.

Идеи Зиновия Яковлевича Корогодского, по словам М. С. Кагана, не просто опередили свое время¹, но и в будущем могут быть воплощены, пожалуй, лишь творцом, чей дар будет соразмерен таланту Мастера. Найдутся ли режиссеры и педагоги, кому это будет по силам, кто вдохновится и отважится «взять планку», которую задал Мастер? Чтобы это, возможно, когда-нибудь состоялось, следует рассказать о Деле, идеях и чаяниях Зиновия Яковлевича Корогодского как можно подробнее. О его пути и о тех, кто шел с ним.

¹ «Готов признать, что идея создания Центра „Семья“, призванного осуществить небывалый нравственно-педагогически-эстетически-художественный синтез, сближение искусства и жизни, опережает время и потому не могла получить в нашей многотрудной жизни широкого общественного признания и государственной поддержки...» (Каган М. С. Зиновий Яковлевич Корогодский // Проблемы театральной педагогики. Школа и метод З. Я. Корогодского : материалы Межвуз. науч.-практ. конф., 27 марта 2006 г. СПб. : СПбГУП, 2006. С. 44–48).

Секция 2 ТЕАТР СЕГОДНЯ

А. Б. Исаков,
*профессор кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП,
заслуженный артист РФ*

ЭТИКА И ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА

Театр — школа развития души!

З. Я. Корогодский

Искусство — всегда познание, но особое эмоциональное познание, доставляющее человеку эстетическую радость. Искусство очищает и возвышает, позволяет отвлечься от бытовых проблем и почувствовать себя свободнее, взглянуть на мир другими глазами. Театральное искусство, основанное на творческом восприятии и отражении жизни, завораживает и притягивает не только зрителя, но и актера.

В создании спектакля участвуют многие — целый творческий коллектив, театр — дело коллективное, но главный выразитель искусства театра — актер! Профессия артиста притягивает к себе многих. Творчество — прекрасный путь к познанию самого себя. Кто ты есть? Что ты есть? Как ты хочешь заявить о себе миру? Одному сложно разобраться, понять и почувствовать. В коллективе намного проще — больше шансов на успех. Великая радость творчества — ощущение единства творческого коллектива, сплоченности единомышленников.

Из опыта великих мастеров своего дела А. Н. Торцова, К. С. Станиславского, А. Д. Попова, Г. А. Товстоногова, З. Я. Корогодского и многих других мы знаем, что самая большая проблема, которая стоит перед режиссером, театральным педагогом, — воспитание театрального коллектива. Как писал Г. А. Товстоногов: «Создание творческого коллектива — это создание союза единомышленников. И от того, насколько успешным будет формирование такого коллектива, зависит дальнейшее существование организма под названием — театр»¹.

Так каким же образом создать союз единомышленников? Универсального ответа нет! Но формула, дающая предпосылки для создания такого союза, есть, она была сформулирована великим актером, режиссером, театральным педагогом К. С. Станиславским. Этика и дисципли-

¹ *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены : в 2 кн. Л. : Искусство. Ленингр. отд., 1980. Кн. 1 : О профессии режиссера / сост. Ю. С. Рыбаков ; предисл. К. Рудницкого. С. 81.

на плюс постоянная потребность в творческом саморазвитии или, если выразиться проще, росте, где основным фундаментом является этика. Многие знатоки театра скажут, что «театральная этика существовала» задолго до Станиславского, и будут правы. Но возвел ее в ранг первостепенных основ развития творческой личности именно он. Яркими примерами являются театр, созданный К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, а также театры, созданные его последователями, к которым можно отнести Большой драматический театр в то время, когда им руководил Г. А. Товстоногов, Ленинградский театр юных зрителей под руководством З. Я. Корогодского. Это были живые организмы, способные справляться с самыми сложными творческими задачами.

З. Я. Корогодский говорил, что не каждый прошедший театральную школу, окончивший театральный вуз станет артистом в силу разных обстоятельств, но обязанность педагога — помочь ему стать настоящим человеком. Театр — школа развития души.

Театральным педагогам приходится работать с самой тонкой материей — душой, и как важно не навредить и помочь раскрыться тому потенциалу, который в ней заложен. Но для того, чтобы приступить к этой тонкой работе, на самом начальном этапе нужно попробовать создать союз единомышленников, иначе все рухнет, не успев начаться, или получится неполноценный исковерканный результат.

На курс набираются разные ребята — со своими взглядами, характерами, амбициями. И на первое место выдвигается сплочение этой разношерстной компании. На сегодняшний день сложилась ситуация, что у каждого мастера своя методика, своя система подготовки творческой личности и организации курса, своя методология. И это правильно: любая система, даже самая совершенная, должна развиваться, иначе она неизбежно устаревает и отмирает. Но зачастую мастера и педагоги в погоне за новациями, изысканиями не уделяют должного внимания, а иногда и вообще игнорируют главную составляющую системы подготовки — этику, отдавая ее на откуп студентам для самостоятельного изучения. В связи с этим происходит девальвация художественных ценностей, понижение планки уровня подготовки. Выпускник театральной школы, овладевший методикой (как ему кажется), абсолютно не может работать в коллективе, погружается в дразги и ненужные споры, приучает себя работать вполноги, позволяет себе опаздывать и предъявлять претензии по поводу незаслуженной обиды в адрес своей персоны. Чтобы избежать этой опасности, существует одно средство — железная дисциплина. Она необходима во всяком коллективном творчестве, будь то оркестр, хор, ансамбль. Необходимо приучать начинающего артиста и быть при этом бескомпромиссным. К сожалению, система безнаказанности порождает

систему безответственности. Надо уже на начальном этапе, а именно — при организации театрального курса, внедрять, если можно так выразиться, «вживлять» основные положения этики в души будущих артистов. Нельзя думать о возвышенной цели искусства и творить, находясь «на помойке». Надо элементарно навести порядок, как внешний, так и внутренний.

«Охраняйте сами ваш театр от „всякой скверны“, и сами собой создадутся благоприятные условия для творчества и для создания сценического самочувствия»¹, — говорил А. Н. Торцов.

Постепенно приучая студентов к полноценному погружению в творческий процесс, мы неуклонно должны следить за этическим развитием этих студентов (и не только студентов, но и самих себя). Как говорил К. С. Станиславский, «из хама Гамлет не вырастет». Должна установиться творческо-доверительная атмосфера. Трепетное отношение каждого члена коллектива друг к другу не позволит растрчивать время впустую на установление элементарного порядка. Воцарение творческой тишины открывает возможность для педагога проникнуть в самое ценное, в глубь человеческой души, тем самым поднимая художественную культуру конкретного студента и класса в целом. Студенты, воспитанные в единой системе координат, способны на достижение больших творческих задач. Как правило, они превращаются в мощную энергетическую, творческую силу с огромным потенциалом, полностью отвечающим требованиям времени. Такими примерами могут служить театр «Современник», Театр на Таганке.

Мы намеренно не даем расшифровку основных положений «театральной этики». Лучше и точнее, чем сказано у К. С. Станиславского, не скажешь, да и незачем, надо просто научиться жить в этой системе координат, заданной великим Мастером и поддержанной его последователями, такими как Б. В. Зон, Г. А. Товстоногов, З. Я. Корогодский.

Хотелось бы закончить словами Г. А. Товстоногова, адресованными выпускникам театральных вузов: «Нельзя поставить перед собой задачу — стать талантливым. Но можно и необходимо стремиться к цели — стать мастером. И это на всю жизнь. В системе Станиславского есть понятия, которые со временем преобразуются, развиваются, обретают новые черты. И есть понятия незыблемые, вечные. К ним относится этика, которая сейчас так же актуальна, как и тогда, когда создавалась. Ее принципы должны стать для вас законом»².

¹ Станиславский К. С. *Этика*. М.: Музей Моск. орденов Ленина и Трудового Красного Знамени Худож. акад. театра СССР им. М. Горького, 1947. С. 1.

² Товстоногов Г. А. *Указ*. соч. С. 197.

А. С. Шилов,*старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП*

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

От сознательного овладения техникой
своего искусства — к подсознательному
творчеству.

К. С. Станиславский

Чтобы познать любой вид искусства, необходимо начинать с азов. Без овладения техникой будущему артисту невозможно создать роль и достичь в своей работе высочайшего профессионального уровня. «Звучащее слово является главнейшим выразительным средством драматического искусства»¹. Если физический аппарат не будет подготовлен, актер не сможет передать «жизнь человеческого духа». Точно так же будущему артисту балета не обойтись без станка, вокалисту — без распевок, музыканту — без ежедневного проигрывания гамм и т. д.

В настоящее время, на наш взгляд, существует опасная тенденция недооценки степени овладения техникой речи, а точнее, преждевременного подключения к техническим заданиям игровых элементов.

Во многих театральных школах и мастерских метод включения элементов игры в процесс обучения добавляется уже в первом семестре. Эта попытка соединить технику речи с актерским мастерством ставит задачи оправдания каждого упражнения и соединения «речевого станка» и игрового тренинга.

В своих методических разработках опытейший педагог в области режиссуры и актерского искусства Е. В. Вановская пишет: «Данный метод подключает органическую природу будущего актера... соединяет технические и творческие моменты в процессе обучения речи. ...метод игры не только полезен, но и, безусловно, необходим в процессе обучения актера сценической речи»². Но «метод имеет довольно много ограничений»³, так как уводит внимание студентов от первоочередных задач первого семестра. В результате нарушается естественная последовательность изучения предмета.

¹ Савкова З. В. Техника звучащего слова : учеб. пособие. СПб. : СПбГАК, 1997. С. 1.

² Вановская Е. В., Соколова С. Н. О некоторых проблемах постановки речевого голоса в практике театральных школ // Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З. Я. Корогодского : материалы II Межвуз. науч.-практ. конф., 26 марта 2007 г. СПб. : СПбГУП, 2007. С. 45.

³ Там же.

В первую очередь студент должен понять устройство голосоречевого аппарата, механизмы его работы и научиться осознанно пользоваться им. Поэтому в начале обучения предмету «Сценическая речь» все внимание необходимо направить на исправление дикционных недостатков, постановку межреберно-диафрагмального дыхания, освобождение мышц глотки, подключение резонаторной системы, расширение голосоречевого диапазона. Все вышеперечисленное требует скрупулезной работы и огромного сосредоточения на себе, своих ощущениях. Именно поэтому на I курсе при освоении раздела «Техника речи» опасно несвоевременное «озадачивание» творческими моментами, так как это уводит студента от изучения своего голосоречевого аппарата и работы над ним к «псевдопыткам» воплощения творческих задач, поставленных педагогом. Например, в некоторых учебно-методических сборниках предлагается выполнять такие упражнения, как «Насос», «Пилка дров», «Пинг-понг», «Парашютист», со следующей установкой: «Представьте мысленно, что вы летите высоко в самолете и готовитесь совершить парашютный прыжок. Начинайте говорить в верхнем регистре вашего диапазона, постепенно понижая голос и давая себе словесную установку». В этом случае мы считаем, что подобного рода упражнения невозможно полноценно и правильно технически выполнить и «погрузиться» в этюд. При данном описании упражнения от студента требуется одновременно сосредоточиться на двух задачах, и в результате ни одна из них полноценно не выполняется, а лишь имитируется. Таким образом, процесс проживания подменяется иллюстрированием, что неверно ориентирует ученика и в итоге противоречит основным принципам профессии.

Конечно, в процессе работы над данным разделом нельзя совсем исключать элементы творчества и превращать его в дрессуру. Объясняя те или иные упражнения, зачастую мы обращаемся к воображению студентов, используем образные понятия. Например, Е. В. Вановская, рассматривая устройство диафрагмы, обратилась к образу «перевернутой тарелочки». Будущему артисту по своей природе легче воспринять образ, чем научное объяснение.

Взаимопроникновение всего комплекса специальных предметов не должно быть формальным, поверхностным. Актерское мастерство без освоения технических элементов в предмете «Сценическая речь» невозможно само по себе, но развитие техники речи не должно быть самоцелью в процессе занятий мастерством актера. Данное взаимодействие элементов обеих дисциплин происходит чуть позже, в тренинге, когда студенты уже владеют элементами внешней техники сценической речи и могут осознанно соединять их между собой, когда выработана реф-

лекторная деятельность голосоречевого аппарата. Только тогда педагог может переходить в упражнениях к постановке творческих задач для дальнейшего обучения студентов элементам игрового тренинга к концу первого учебного года.

Дальнейшее взаимопроникновение предметов продолжается и развивается со второго семестра, начиная с работы над скороговорочными рассказами и описательной прозой до окончания изучения дисциплины.

Д. В. Баканов,

*и. о. заведующего кафедрой режиссуры и актерского искусства СПбГУП,
доцент*

НА ВЫСОТЕ В СВОЕЙ ПРОФЕССИИ

Не сгорает только тот, кто постоянно горит.

М. И. Кнебель

В качестве эпиграфа к статье взята фраза актрисы, режиссера, педагога М. И. Кнебель, которую она написала в одном из пожеланий ТЮЗу во времена, когда им руководил З. Я. Корогодский. Она точно определяет личность Зиновия Яковлевича. Одержимый идеей театра, он горел постоянно — и когда был творческий взлет, и когда судьба нанесла серьезный удар. Как ни странно это звучит, но он продолжает гореть и сейчас, хотя его уже нет с нами почти 17 лет. Этот огонь несут его ученики и последователи.

Анализируя постановки, творческую и педагогическую деятельность З. Я. Корогодского и являясь его непосредственным учеником, я сделал вывод, что Зиновий Яковлевич — решительный противник театра поучающего (как и поучающей педагогики). Гораздо дороже те истины, которые зритель постигает сам с помощью театра, но без навязчивой подсказки и указующего перста. Творчество ставится во главу угла.

Рассмотрим вышесказанное на примере «Гамлета», поставленного в далеком 1971 году З. Я. Корогодским и В. М. Фильштинским. Театр прочитал великую пьесу по-своему. Атмосфера, освобожденная от примет времени и быта. Два длинных светлых коридора, сходящихся из глубины к центру сцены. Решетчатая перегородка. История Гамлета относится ко всему человечеству, ко всем временам. Все персонажи появляются в причудливых белоснежных одеяниях — кроме Гамлета, во внешнем виде которого преобладает серый цвет, намеренно смешаны

эпохи и нации. Только два красных пятна возникают по ходу пьесы — кровь на плаще, которым Гамлет укрывает убитого им Полония, и алые одежды Фортинбраса в финале трагедии. Герой, восставший против зла, сам совершает зло, убив Полония. Гамлет — благороднейший из всех людей, духовный максималист, одержимый жаждой добра и правды, — переживает страшную трагедию нравственного падения. Эльсинор (город, где насилие — это норма) делает убийцей человечнейшего, а потом уничтожает его физически. «Как восстать в яростной схватке со злом и не попасть в ловушку насилия?» — вот концентрированная идея «Гамлета». Как видим, в конце возникает вопрос, но нет назидания и точного определения, что такое хорошо и что такое плохо. Человек многогранен: в нем есть и хорошее, и плохое. От этой многогранности отталкивался Зиновий Яковлевич и в педагогике. Как разглядеть и распознать, как разбудить творческую основу?

Сегодня имя Георгия Тараторкина в творческом мире знают практически все, он являлся исполнителем роли Гамлета в постановке 1971 года. Но если вспомнить, как этот человек попал на сцену, то удивляет прозорливость Зиновия Яковлевича — он смог рассмотреть, внушить уверенность и в результате... «В жизни очень многое зависит от того, встретишь ли ты человека, который в тебя поверит. Очень многое зависит от того, насколько всерьез и подлинно было начало. То начало, которое породило в тебе некую веру. И человеческое и профессиональное вероисповедание. Я бесконечно благодарен Зиновию Яковлевичу Корогодскому, подарившему эту веру»¹.

В педагогике не может быть мгновенного результата; определить, верной дорогой мы шли или нет, может только время. Сумели ли мы, общаясь со студентами, достучаться до них, развить любовь к искусству? Мы должны научиться разговаривать с ними не как педагоги с учениками, хотя дистанция непременно должна существовать, а с позиции творческой правды и познания. «Мы можем уметь учить и при этом учить не по старинке, а по-новому, но если мы не знаем детей, наше искусство не состоится»², — говорил З. Я. Корогодский.

Зиновий Яковлевич отмечал, что за последнее десятилетие XX века вопросы взаимоотношения театра и зрителя зазвучали с особой остротой и обозначили одну из серьезных проблем — «зритель и театр, театр и зритель», то есть проблему обратной связи. Но можно утверждать, что проблема обратной связи существует не только в театре, но и в педагогике: педагог и ученик, ученик и педагог. Подростка нелегко эстетиче-

¹ Георгий Тараторкин. Линия жизни / Телеканал Культура. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=АНGYssB3Z8Y>.

² Из личных дневников автора доклада.

ски разбудить: часто окончивая школу, он остается глух к искусству, затем пять лет общается с театром, но не понимает, что такое искусство, если мы сами не находимся на должном уровне. Решение этой проблемы требует усилий специалистов из разных областей науки и практики, но наблюдение и выводы самого педагога могут быть наиболее существенными. Педагоги должны иметь определенную позицию по отношению к своим ученикам.

Одно из универсальных средств для создания обратной связи, которое было изобретено или подхвачено и возведено в степень З. Я. Коргодским, — это игровая стихия. Игровая стихия в театре и педагогике позволяет сохранить творческий процесс, то есть, сознательно исполняя «миссионерскую роль» в деле воспитания, мы не должны подменять творчество деловитостью педагога. Как это сделать — уйти от «учености», напыщенности? Найден ответ: учить можно только правдой. Надо поверить, что с учеником можно говорить обо всем. Важно только, кто говорит, когда и как!

Из вышесказанного можем сформулировать основные принципы театральной педагогики, которые исповедовал Зиновий Яковлевич: творчество, вера в ученика, игровое начало, правда в общении.

Эти принципы позволили создать уникальную систему подготовки, только надо научиться ею правильно пользоваться. Тогда может возникнуть Гамлет из осветителя, может появиться особая атмосфера, царившая в ТЮЗе. Нужно просто быть на высоте в своей профессии. Чем определяется высота? Очень простыми вещами: необходимо слышать, видеть, уметь учиться, чувствовать течение времени, постоянно самосовершенствоваться. Наверное, поэтому говорят, что каждые пять лет артист должен учиться заново, но не только артист — режиссер и тем более педагог должны обновляться и учиться вместе со своими учениками.

И. В. Рудина,

доцент кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП

НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКИХ РЕЖИССЕРОВ КАК ОСНОВА СОВРЕМЕННОГО РЕЖИССЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Из всех искусств — литературы, музыки, изобразительного искусства — богатейшим набором инструментов обладает именно кино. Экранные искусства синтетичны по своей природе. Они объединяют в себе инструментарий всех других искусств и все новейшие компьютерные технологии. Экранные искусства — самые высокотехнологичные.

Эти факторы, безусловно, «предъявляют» современному режиссеру высокие требования. Именно поэтому весь набор специальных дисциплин — это симбиоз подробного, скрупулезного изучения передовых компьютерных программ для работы с изображением и классических основ теории режиссуры, монтажа, драматургии.

Сегодняшнее поколение студентов — ровесники Интернета, как их называют, «гаджетные дети». В силу этого все компьютерные технологии в восприятии современного студента — «родные», и аргументации для приложения усилий по освоению технологий, овладению всеми технологическими навыками, как правило, не требуется. А вот все, что относится к основам, фундаменту режиссуры, — здесь внутренний запрос на аргументацию причин подробного и внимательного изучения у студентов есть. И тогда (впрочем, как и во всех иных случаях) безоговорочно «работают» непререкаемые авторитеты — выдающиеся режиссеры К. С. Станиславский, Вс. Э. Мейерхольд, Г. А. Товстоногов. Каждый из них — автор уникальной методики работы режиссера над материалом, над собой, с исполнителем.

Наследие Константина Сергеевича Станиславского давно уже стало мировым достоянием. Система Станиславского составляет базовую основу режиссерской работы. Одним из ключевых аспектов как режиссерской, так и исполнительской работы является внимание. Режиссер должен владеть умением — именно умением! — воспринимать, слышать окружающий мир. Сам Константин Сергеевич называл такое внимание «бдительностью чувств». Развивать внимание должен учиться не только студент режиссерского курса. Развитие внимания всегда остается необходимостью для профессионального режиссера.

Внимание необходимо тренировать, наблюдая как за миром в целом, так и за отдельными предметами и явлениями. Станиславский подчеркивал, что когда какой-либо предмет привлекает наше внимание, он сразу становится объектом нашего внутреннего общения с ним. Это уникальная психологическая особенность человека. Внимание — к кому бы или чему бы то ни было — к предмету, явлению, самому себе, другому человеку, цветку, животному — это всегда начало процесса общения. Режиссеру необходимо научиться собирать внимание в одну точку. Константин Сергеевич утверждал, что эта «точка», центр внимания — не головной мозг человека, а солнечное сплетение. Он описывал опыт так: «Головной центр почувствовался мне представителем сознания, а нервный центр солнечного сплетения — представителем эмоции. Таким образом, по моим ощущениям, выходило так, что ум общается с чувством.

„Что ж, — сказал я себе, — пусть общаются. Значит, во мне открылись недостававшие мне субъект и объект“»¹.

Простой и эффективный тренинг внимания следует делать режиссеру постоянно, он должен войти в ежедневную режиссерскую «гимнастику». Этот тренинг делится на три этапа:

— наблюдение за объектом общения — живым или неодушевленным;

— нахождение точки внимания в общении с самим собой;

— нахождение точки внимания при общении с другим человеком.

В каком бы жанре, формате режиссер ни работал, какую бы технику ни применял в процессе создания экранного контента, владение «бдительностью чувств» остается одним из важнейших необходимых навыков.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд — выдающийся русский режиссер, создавший свою уникальную концепцию. Метод биомеханики, разработанный им, — это целостная система тренировок, позволяющих точно управлять движением. Биомеханика Мейерхольда — важнейший ключ для режиссера, создающего экранный контент. Ведь основой экранного языка является именно движение. В кадре движутся пространство, герои, камера, свет. Монтаж — это соединение кадров в одно движение времени, мысли, эмоции. В 1993 году на мировые экраны вышел фильм «Парк юрского периода» (реж. Стивен Спилберг) и сразу же документальный фильм о «Парке юрского периода» (реж. Джон Шульц). В документальном фильме рассказывается о том, как, собственно, удалось добиться такой достоверности в создании всех обитателей юрского периода на экране. Впервые была показана техника создания экранных «героев». Для того чтобы динозавры (и прочие «завры») двигались естественно, в процессе подготовки к фильму проводились исследования и испытания. Специальные датчики, считывающие движения, работу мышц, связок, прикрепляли к людям и слонам. Люди прыгали через бревна, ходили, бегали, десятки, сотни раз повторяя движения. То же делали и слоны. Информацию, записанную с помощью специальных датчиков движения, потом перевели на экран, «передали» нарисованным динозаврам. Собственно, это и есть — на новом технологическом уровне — биомеханика Мейерхольда.

По законам созданной им биомеханики Всеволод Эмильевич считал, что путь к образу и чувству надо начинать именно с движения. Режиссер

¹ Станиславский К. С. Работа над собой в творческом процессе переживания : дневник ученика // Станиславский К. С. Собр. соч. : в 9 т. М. : Искусство, 1989. Т. 2 : Работа актера над собой. С. 34.

разработал законы, правила и приемы пластической композиции действия. Один из них — закон контраста. Мейерхольд был убежден в необходимости контраста движения и статики, выдвинул контрастные характеристики движения:

- временные — контрасты скоростей;
- пространственные — контраст направлений движения: концентрического и эксцентрического.

По законам визуального восприятия, концентрическое движение — движение от периферии к центру и сверху вниз — воспринимается как сжимающееся, «закрывающееся» от внешнего мира. Это на подсознательном уровне вызывает у зрителя эмоциональное ощущение негативной коннотации. А эксцентрическое движение — направленное от центра и снизу вверх — ассоциируется с раскрытием, освобождением и, соответственно, вызывает у зрителя положительные эмоциональные ощущения.

Воплощение закона контраста, сформулированного Вс. Мейерхольдом, — важнейший инструмент режиссера в процессе как построения мизансцены, так и монтажа.

Прекрасное упражнение — одно и то же простое физическое действие построить по принципу контрастов, как временных, так и пространственных. Свободное владение такими навыками позволит режиссеру существенно увеличить силу влияния созданного им экранного продукта на зрителя.

Георгий Александрович Товстоногов — великий русский режиссер, ставший целой эпохой в искусстве XX века. Товстоногов утверждал, что режиссерский замысел — это неосуществленное решение, «предощущенное» решение. А режиссерское решение, по Товстоногову, — это ошестьвленный замысел. Индивидуальность, неповторимость режиссерского замысла и решения всегда были и остаются приметами настоящих режиссеров. Г. А. Товстоногов утверждал: «Основой замысла должны быть психологические мотивировки поведения героев. Если же решение не связано с психологией людей, на столкновении которых строятся конфликт и действие, — это не решение»¹. На этапе выстраивания режиссерского замысла Товстоногов рекомендует включать воображение, которое должно быть напитано фактическим материалом. «Воображение должно быть гибким, подвижным и конкретным. Но само воображение не может существовать без постоянных жизненных наблюдений, которые являются для него топливом, необходимым для того,

¹ *Товстоногов Г. А. Зеркало сцены* : в 2 кн. Л. : Искусство. Ленингр. отд., 1980. Кн. 1 : О профессии режиссера / сост. Ю. С. Рыбаков; предисл. К. Рудницкого. С. 125.

чтобы началось горение. Режиссеру нужно изучать жизнь, и не просто изучать, а научиться связывать запас жизненных впечатлений с особенностями творческого воображения»¹.

Необходимым и важным заданием на режиссерском курсе является ведение «Дневника наблюдений». Такая форма работы также должна стать неотъемлемой постоянной частью режиссерской лаборатории, она продолжается на протяжении всей жизни. Режиссерские дневники наблюдений становятся фундаментом для создания экранных работ.

Мир стремительно движется и меняется, возникают новые технологии и запросы. И на каждом новом витке времени опыт великих режиссеров для вновь приходящего поколения восходит на новый уровень бесценности.

И. Д. Кузнецова,

преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Зачем мы приходим в театр? Что есть в театре такого, чего нет в кино? Казалось бы, все похоже: литературный источник (пьеса, рассказ, роман), возглавляемая режиссером актерская труппа... Так в чем же разница? Почему люди до сих пор ходят в театр, когда можно просто включить телевизор или войти в Сеть? Ответ прост. Зритель приходит за живыми эмоциями, за сиюминутной оценкой, которая происходит здесь и сейчас, за жизнью без монтажа и спецэффектов. Мы идем в театр, чтобы выйти после спектакля не такими, как вошли.

Каждый зритель в спектакле ждет ответа на собственный вопрос. Проходит вместе с «ожившими на сцене» героями пьесы их подчас нелегкий путь и, покинув зрительный зал, смотрит на мир другими глазами. Так было. Есть ли это сейчас?

В последнее время мы часто слышим: «Театр испортился».

«Во всем мире посещаемость театров падает. Время от времени появляются новые направления, новые хорошие драматурги и так далее, но в целом театр не только не в силах возвышать зрителя или поучать — он едва способен развлекать. Театр часто называли публичным домом за продажность его искусства, но сейчас эти слова справедливы в другом смысле: в публичных домах тоже берут большие деньги за небольшое удовольствие»².

¹ Товстоногов Г. А. Указ. соч.

² Брук П. Пустое пространство. Секретов нет : пер. с англ. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 36.

Неужели современный театр действительно больше не способен дать зрителю то, за чем он приходит?

«Театр (от *греч.* theatron), род искусства, особенностью которого является художественное отражение явлений жизни посредством драматического действия, возникающего в процессе игры актеров перед зрителями»¹.

Емкое определение, к нему и будем апеллировать. В определении присутствует слово «искусство». Обратимся к словарю: «Искусство — творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах»².

Если искусство предполагает *образное мышление*, а театр *отражает явления жизни*, то можно предположить, что театр — *образное отражение явлений жизни*. Затронем еще одно понятие — «метафора», означающее «скрытое образное сравнение, уподобление одного предмета, явления другому, а также образное сравнение в разных видах искусств»³. В этом определении видна прямая взаимосвязь театрального искусства и метафоры. Театр не воздействует на зрителя напрямую. Разговор в театре о серьезных вещах происходит через метафоры и аллюзии. Это способ общения со зрителем.

Театр помогает человеку не очерстветь — он учит сопереживать. Поскольку театр одно из самых живых (происходящих здесь и сейчас, совсем близко) искусств, то эмоции, вызываемые театральными постановками, самые приближенные к личным переживаниям человека. Это одна из важнейших целей, которую ставит перед собой театр, да и искусство вообще. Все что сделано, должно трогать реципиента.

«Мне же становилось все более ясно, что значение театра, суть театра сводится к тому, что мы понимаем под словом зритель, как мы относимся к зрителю. Потому что все образы, создаваемые театром, все звуки, производимые театром, воспринимаются человеческим существом. И каждый из этих звуков, и каждый из этих образов оказывает воздействие на человека. И оно очень глубоко проникает в его организм. Это воздействие на его мышление, на его чувства в конечном итоге и формирует, собственно, образ его жизни, способ его существования. В ходе одного спектакля меняется человек, сидящий в зрительном зале, и меняются его отношения с людьми, сидящими рядом с ним. Мы являемся свидетелями чего-то чрезвычайно важного и, я бы даже сказал, чудес-

¹ Большой словарь иностранных слов. URL: https://gufo.me/dict/foreign_words.

² См.: Толковый словарь Ожегова. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=10135>.

³ Там же. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=14309>.

ного. Несколько сот индивидуальностей, собравшихся в одном помещении, люди, которые не знают друг друга, которые, скорее всего, в обычной жизни не будут во всем согласны друг с другом, они, возможно, даже не понравятся друг другу, — благодаря серии таинственных физических и психологических действий начинают думать, чувствовать и реагировать вместе. И личность каждого начинает расти по мере того, как он становится частью все более широкого единства»¹.

Цели и задачи театра объединил в одной фразе Б. Е. Захава: «Правдиво показать каждое явление жизни в его сущности, раскрыть важную для жизни людей истину и заразить их своим отношением к изображаемому, то есть своими чувствами — ненавистью и любовью, — в этом задача подлинного искусства»².

Сейчас настало время оглянуться и подумать, оправдал ли современный театр надежды наших предшественников? Юрий Завадский писал: «В конце концов сила того или иного искусства не в массовости и не в технической оснащенности. Она в эмоциональной специфике, в несходстве средств эмоционального воздействия, в своеобразии художественного языка»³. Часть сегодняшних постановок транслирует не мысли и идеи, а новые возможности техники и спецэффекты для пушей зрелищности. Театр стал узконаправленным искусством, воздействующим лишь на область визуального восприятия. «В театре будущего чувствительная взаимосвязь между сценой и зрительным залом станет особенно прочной, неодолимой»⁴. Не будем лукавить — связь театра и публики, наоборот, слабеет. Это объясняется, скорее всего, тем, что театр перестает давать зрителю то, что должен, и строит сугубо коммерческие отношения «продавец–потребитель».

Вот что говорит в одном из интервью Анатолий Праудин: «Прогнозы у меня печальные. Я думаю, что большие государственные театры пойдут по пути коммерциализации. И всех нас, тех, кто не очень умеет этим заниматься, загонят обратно в подвалы...»⁵

Ныне ситуация обстоит таким образом, что «свой театр не открывает только ленивый». Среди малоизвестных театров есть довольно не-

¹ Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века / ред.-сост. А. М. Смелянский, О. В. Егошина ; ред. З. П. Удальцова. М. : Моск. Худож. театр, 1999. Вып. 1. С. 25.

² Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособие. 3-е изд., испр. и доп. М. : Просвещение, 1973. С. 8.

³ Режиссерское искусство сегодня : сб. ст. / сост. и предисл. З. Владимировой. М. : Искусство, 1962. С. 13.

⁴ Там же. С. 14.

⁵ Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. С. 25.

плохие, но им едва хватает средств, чтобы содержать театр, не говоря уж о персонале.

«И мечтая о театре будущего, хочется прежде всего надеяться, что он перейдет, наконец, исключительно в руки поэтов, в руки художников»¹.

Фактически режиссер забыл о зрителе и о том, что каждый проходящий в театр мечтает увидеть чудо и под его воздействием измениться. Театр призван извлекать из жизни образы, внутри которых мы вновь хотели бы оказаться. Об этом мы говорили в самом начале, к этому и вернулись. Проблема театра сейчас заключается именно в нарушении этих простых законов. Режиссер либо вовсе не обращает внимания на зрителя, удовлетворяя лишь свои амбиции, либо идет на поводу у моды и строит действие на зрелищности и «чернухе». Театр современный — театр крайностей. В этом я вижу его основную проблему.

Г. А. Никитина,

старший преподаватель кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП

ВИДЕОТЕХНОЛОГИИ В ТЕАТРЕ (Немного истории)

В последние годы театральное искусство переживает бум высоких технологий, прежде всего связанных с имплементацией видео- и медиаизображений в ткань театральной постановки. Многие — и творцы, и зрители — воспринимают это почти как откровение, хотя история применения видео в театре насчитывает уже более ста лет. Все это время градус внимания прыгал по шкале вверх-вниз, от упоения до неприязни, но полного угасания интереса к этому выразительному средству не было никогда. Среди первых опытов, пожалуй, самые интересные — театральные перформансы начала XX века в США и странах Европы. В России примерно в тот же период видеопроекции в своих постановках активно использовали объединения «ФЭКС» и «Синяя блуза». Сейчас трудно представить себе масштаб таких перформансов, в которых могло участвовать до 100 тыс. человек, плюс разножанровость, плюс видеопроекции — какой взрыв это был! Сравнимый с Великой Октябрьской, только в театре. И понятно, что в те годы Станиславский вряд ли был в мейнстриме.

К концу 1920-х годов использование видеопроекций прочно вошло в арсенал как «официальных» театров, так и кафешантанов и мюзик-

¹ *Белинский В. Г.* О драме и театре : в 2 т. М. : Искусство, 1983. Т. 2 : 1840–1848. С. 386.

холлов. Однако для крупных художников в это время процесс выходит на новый уровень.

Особого внимания заслуживают две фигуры, совершенно не сходящиеся в своем отношении к роли видеопроекции в театральной постановке: Поль Клодель и Эрвин Пискатор. Великий французский драматург (его еще называют «Шекспир французов»), поэт и крупнейший религиозный писатель Клодель видел в экране «магическое зеркало», волшебную дверь в мир грез и воображения, в таинственную область подсознания героев и изнанки бытия. Так, в спектакле «Книга Христофора Колумба» (1927) по пьесе Клоделя, поставленном М. Рейнхардтом, видео на проекционных экранах было призвано воздействовать на чувственный опыт зрителя, разрушать грань между явью и сном, между прошлым, настоящим и будущим. Художественный потенциал видеопроекции с его мощным, можно сказать — неотвратимым воздействием, с одной стороны, и иллюзорностью, метафоричностью и множественностью смыслов — с другой, замечательно вписывался в клоделевский концепт спектакля-мистерии, пронизанного высоким религиозным чувством.

У Пискатора, одного из самых заметных театральных деятелей Германии XX века, концепт был другой. Комбинация театра и кино как нельзя более точно подходила для выражения идей политического театра, создателем которого был Пискатор. Видеопроекции позволяли не только «вытащить» поучительную драматургическую сторону из зрелищной пьесы, но и усилить в ней социальный и политический подтекст. Надо сказать, приемы, которые использовал Пискатор, стали сенсацией для своего времени, а многие из них сегодня открываются заново. Так, Пискатор впервые включил в свою документальную постановку «Несмотря ни на что» (1925) не только документальные кадры — это делали и до него, а отредактированную ленту новостей — передовицы газет. Он первым применил сложные конструкции из нескольких экранов, на которые одновременно проецировалось разное изображение (видео, фотографии, слайды, заметки из прессы, анимационные кадры и пр.), осветил костюмы героев ультрафиолетом, активно использовал приемы масштабирования и умножения видеопроекций и т. д. Также стоит упомянуть, что Пискатор поставил, как бы сейчас это назвали, гипермедиадраму — пьесу «Драма пути» Эрнста Толлера (спектакль назывался «Ура, мы живем!», 1927). Эта пьеса стала для Пискатора в каком-то смысле манифестом его творческого направления, а для нас — предвестником современного мультимедийного театра.

Понятно, что сегодня, как и больше столетия назад, всплеск интереса к видеотехнологиям связан со стремительно меняющимся миром. Сложные социальные процессы, их глобальная трансформация на всех уровнях побуждают театральные деятели искать новые формы выражения, а бурно развивающиеся технологии оказываются отличным инструментом верификации художественного опыта. Как и вначале, поиск ведется одновременно по нескольким направлениям — от в общем-то формального технического использования в качестве замены дорогих сложных декораций до иммерсивного театра, предлагающего новый опыт на границе телесности и виртуальности. И тут возможности творцов в немалой степени зависят от бюджета на IT-команду. Но истина где-то рядом, как справедливо заметил герой известного телесериала. Где-то между этими двумя полюсами находится театр, в котором главным остался актер, человек, дышащий одним с нами воздухом, ищущий выход из сложной ситуации, делающий непростой выбор, страдающий и радующийся, теряющий и обретающий, — все как в жизни. А новые технологии с их чудесными возможностями — всего лишь еще одна краска в палитре театрального режиссера, цель которого — рассказать нам о нас и, как всегда, помочь ответить на самые важные вопросы.

В завершение отсылаю всех интересующихся историей вопроса к чудесным лекциям «Театр будущего» американского декоратора Джонса Эдмонта Джонса, а также (когда откроют, наконец, границы) советую обязательно побывать в Праге на спектаклях «Латерна магика» — одного из самых интересных театров, развивающего традиции использования медиатехнологий в своем искусстве.

А. Н. Наумова,

*motion-дизайнер IT-компании XCritical Software,
выпускница кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП*

ТЕАТР И МУЛЬТИМЕДИА. ВОЛШЕБНЫЙ НОВЫЙ МИР

К началу XXI века высокие технологии проникли во все сферы жизни, включая искусство. Мультимедиа сегодня воспринимается не просто как средство создания объектов искусства, а как самоценный инструмент с собственной эстетикой. Представление об искусстве сценографии сильно изменилось. Она находится на новом этапе развития, который можно охарактеризовать как этап инновационного оформления сценического пространства. Современный процесс глобализации разрушает традиционные представления о театральных формах. В частности,

Т. В. Астафьева следующим образом говорит о приобретении сценографией все большей художественной выразительности: «Постановщики, конкурируя на „театральном рынке“, используют в спектаклях видео-проекции, электронные декорации с мультимедийными экранами, светодиодные костюмы и занавесы, множество световых спецэффектов, конструктивные элементы и площадки с дистанционным управлением»¹.

Постепенно функции актера берут на себя художник и даже зритель, которому предлагается активно взаимодействовать с произведением, самому стать актером и разыграть собственный спектакль. Примером может служить интерактивный перформанс «Music Plays Images — Images Play Music», созданный японскими художниками Иваи и Сакомото (1997). По сути, это был мультимедийный концерт, в котором использовалась система из двух роялей и компьютера для визуализации музыки. Музыкальные звуки разными способами связывались с визуальными образами, создавая абсолютно новое пространство. Этот перформанс транслировался в Интернете. С помощью Сети задействовалась его интерактивная среда и осуществлялся дистанционный контроль за роялями².

Необходимо помнить, что видеоматериалы, которые могут использоваться на сцене, — это не кино. Они лишены того, что называется *action* (действие), их задача — сопровождение спектакля. Они, безусловно, не статичны, в них есть движение, но не действие. Видеоряд может быть самостоятельным элементом в театре, однако он должен быть введен в общий текст произведения. Из активного взаимодействия актера с этой средой может родиться новая реальность.

Наталья Макурова подробно анализирует две на первый взгляд абсолютно разные постановки — оперу «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, со времени первой постановки которой в Большом театре прошло уже 110 лет, и пьесу для детей «Алинура», написанную Всеволодом Мейерхольдом и Юрием Бонди в 1918 году, но впервые поставленную только в наши дни³. Последняя премьера «Снегурочки» на Новой сцене Большого театра и премьера «Алинура» состоялись почти одновременно — в конце 2002 года. Главная общая особенность этих постановок — использование новейших мультимедийных технологий.

¹ Астафьева Т. В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 3 (20). С. 128–133.

² См.: Пакулина Е. Театр и мультимедиа // Драматешка. URL: <http://dramateshka.ru/index.php/modern-theatre/5406-teatr-i-muljtimedia>.

³ Макурова Н. Снегурочка, Алинура и... мультимедиа // Драматешка. URL: <http://dramateshka.ru/index.php/modern-theatre/5690-snegurochka-alinur-i-muljtimedia>.

Спектакли, о которых идет речь, — одни из первых опытов создания сценографии с помощью компьютерной анимации. «В отличие от проекционных декораций, дающих статичное изображение, или от привычного видео, компьютерная анимация расширяет возможности театрального художника необычайно. Но технологическая, а зачастую и техническая сложность воплощения замысла в мультимедийной проекции до сих пор не позволяла широко применять ее на большой сцене», — пишет Наталья Макурова.

На примерах подготовки «Снегурочки» и «Алинура» к показу, описанных в статье, становится понятен процесс создания мультимедийного спектакля: «Изначально художник придумывает и рисует традиционным способом эскиз и раскадровки к нему, которые сканируются, или оцифровываются и вводятся в компьютер. Следующий этап — заставить „картинку“ двигаться в разных, нужных художнику, ракурсах, при этом движение, перетекание изображений из одного в другое должно быть плавным... Далее наступает самый сложный и ответственный этап „сборки“ отдельных „виртуальных кусочков“ в цельный „фильм“... Наконец, последний этап — перевод всего материала на видеоноситель...»¹

В наши дни мультимедийные технологии перешли на новую ступень качества и выразительности, приняв интереснейшие формы. Так, «видеопроекции в современном театральном представлении уже не являются видеорядом в прямом смысле этого слова. Это гибридные продукты, созданные на стыке графики, видео, трехмерного моделирования и анимации, иногда интерактивные, иногда создаваемые в режиме реального времени»², — говорит в интервью преподаватель кафедры дизайна Санкт-Петербургского государственного университета А. А. Дрига. Автор пишет о приеме, использованном одним швейцарским театром: «На сцене идет театральное действие, задник сцены представляет собой экран, на который в режиме реального времени проецируется происходящее на сцене (изображение захватывается видеокамерами, незаметными зрителю), но реальное видео при этом накладывается на трехмерную анимированную проекцию виртуальной среды»³.

Достаточно привести лишь несколько примеров из тысяч, чтобы понять, какие интересные идеи реализуют современные постановщики и сценографы при помощи искусства мультимедиа.

¹ Макурова Н. Указ. соч.

² Семме Т. Волшебный новый мир // Санкт-Петербургский университет. 2012. № 4 (3846). URL: <http://journal.spbu.ru/?p=6556>.

³ Там же.

Яркое взаимодействие цифровых технологий с театральным искусством являет новая версия оперы «Аида» в Мариинском театре. Классическое оперное решение было дополнено фрагментами акробатических номеров знаменитого Cirque du Soleil, а также мультимедийной анимационной проекцией и световыми технологиями. Они использовались в декорациях, сюжетной линии и даже костюмах исполнителей, помогая изменять соответственно атмосферу визуального восприятия хода действия.

В театрах Петербурга есть опыт применения инсталляции — композиции, составленной из разных предметов и характеризующейся их целостным восприятием. Так, в 2005 году в балете «Маша и Мышиный король» в Михайловском театре сценограф показал превращение большой мыши в армию мышей. В 2010 году в Этнографическом музее демонстрировалось мультимедийное шоу «Медный всадник» — один из самых сложных спектаклей, не имеющий мировых аналогов. 3D-эффект создавался в пространстве площадью около 1 тыс. кв. м без специальных очков. Стереоиллюзию дополняли отрывки из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» и музыка Антона Грызлова. В итоге создавалась атмосфера старинного города, переживающего страшное бедствие — легендарное наводнение ноября 1824 года.

На театральном фестивале High Fest в Ереване в 2011 году демонстрировался 10-минутный танцевальный спектакль британского танцмейстера Билли Кауина «Танго одиночества» в формате 3D. Сольный танец в исполнении Эми Холлингсуорт был спроецирован с экрана в зал, и зритель мог ощутить, что он находится в одной плоскости с исполнителем.

«В Стокгольме мне как-то довелось побывать на представлении, где в антракте были задействованы мультимедийные арт-скульптуры, которые частично повторяли сюжетику просмотренного произведения, и это было очень интересно публике, так как с этими объектами можно было взаимодействовать»¹, — говорит И. А. Маховикова². Как отмечает Ильяна Александровна, «искусство нацелено на диалог с социумом и формируется, взаимодействуя с ним. Это постоянно развивающийся процесс, требующий новых оригинальных способов работы автора со зрителем, здесь важна эмоциональная составляющая, многоуровневый процесс воздействия, захватывающий внимание зрителя, и в этом, безусловно, может помочь многомерная мультимедийная среда»³.

¹ Семме Т. Указ. соч.

² Ильяна Александровна Маховикова — старший преподаватель кафедры дизайна СПбГУ.

³ Семме Т. Указ. соч.

Появление цифровых технологий в театре кардинальным образом изменило, улучшило и во многом облегчило работу светорежиссеров и светооператоров. Теперь, даже находясь в другом городе, они могут программировать световое шоу для спектаклей и даже проверять техническое состояние светоборудования. Качество света стало лучше, появился светодиодный экран, на котором могут идти субтитры, он же может стать частью фона спектаклей. Появилась профессиональная лазерная система. «В настоящее время с помощью компьютерной графики и мультимедийных проекторов можно создавать многослойные декорации, перемещение которых обеспечивается передачей информации по каналу связи. И дело не только в оптимизации технической стороны творческого процесса, хотя театральные компьютерные разработки действительно позволяют в конечном итоге отработать на дисплее детали спектакля и увидеть его будущий облик в трех измерениях. Речь идет о художественно-эстетической стороне театрального развития»¹, — пишет в своей статье Т. В. Астафьева.

Однако с развитием цифровых технологий современный театр вынужден постоянно решать одну из основных задач — гармоничное совмещение высоких технологий и традиционных форм театральной культуры. В настоящее время постановщикам спектаклей предлагается огромный выбор технологического оборудования: проекционные приборы, системы озвучивания, видеоизображения и световые системы. Широк выбор программ для создания визуальных эскизов в «проекционной» сценографии. Сценографы используют в своих декорациях различные технические, интерактивные средства выразительности, что зачастую делает декорацию самостоятельным художественным произведением. Такая декорация может существовать в спектакле отдельно от актеров.

Новые мультимедийные решения позволяют создавать ярчайшие визуальные образы, поэтому применение их в сценографии, безусловно, оправдано. Однако чем больше технологий, тем тоньше грань между «эффектом ради эффекта» и настоящим Искусством.

Цифровые технологии нашли широкое применение в сценографии современного театра. Они лежат в основе различных интерактивных представлений и инсталляций. Видеопроекции, получившие распространение еще в XX веке, вышли на новый технологический уровень, совмещая видео, графику, анимацию, 3D-эффект. Отныне все цветное

¹ Астафьева Т. В. Современное театральное искусство как новая форма творческих отношений // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2010. № 6 (85), ч. 1. С. 161–166.

и световое оформление спектакля может управляться при помощи компьютера. Современный человек перешел на новый уровень восприятия информации. Об этом говорит Ильяна Маховикова в статье Татьяны Семме: «Мультимедиа могут стать превосходным помощником в сфере формирования эстетической культуры, в учебно-воспитательном процессе, оказавшись в роли своеобразного „моста“, к сожалению, к уже трудно воспринимаемым хрестоматийным произведениям. Молодежь в наше время осваивает цифровые технологии, начиная едва ли не с детского возраста — планшетные компьютеры, технологии touch-screen; им проще потрогать, чем пролистать бумажный буклет. У человека фактически появляется еще одно чувство — восприятие информации через цифровой поток»¹.

Поэтому без мультимедийных технологий театру никак не обойтись.

¹ Семме Т. Указ. соч.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- | | |
|-----------------------|---------------------|
| Александров Е. Г. 27 | Костюк Е. Б. 33 |
| Александрова М. Е. 68 | Кузнецова И. Д. 119 |
| Алимов Л. А. 31 | Лагачев Д. А. 62 |
| Баканов Д. В. 113 | Лазарев Ю. С. 25 |
| Берегулина А. Е. 43 | Лебедев Н. В. 82 |
| Большакова О. В. 46 | Наумова А. Н. 124 |
| Буров Н. В. 10 | Никитина Г. А. 122 |
| Вакорина И. В. 40 | Олейникова Н. Л. 35 |
| Дьяченко В. А. 76 | Рудина И. В. 115 |
| Жукович С. Г. 72 | Семенова М. Б. 50 |
| Запесоцкий А. С. 7 | Соколова С. Н. 53 |
| Зиновьев В. А. 78 | Сумин Ю. М. 29 |
| Исаков А. Б. 108 | Шилов А. С. 111 |
| Катышева Д. Н. 17 | Шуклина Т. А. 53 |

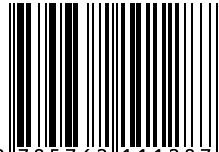
Научное издание
**ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ.
ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ ШКОЛЫ З. Я. КОРОГОДСКОГО**
XVI Межвузовская научно-практическая конференция
5 апреля 2021 года

Ответственный редактор *С. А. Зинченко*
Редакторы: *П. И. Гринберг, В. Г. Даниленко, Т. В. Никифорова*
Дизайнер *А. В. Костюкевич*
Технический редактор *Л. В. Климкович*
Корректоры: *Я. Ф. Афанасьева, Т. А. Кошелева*

Подписано в печать с оригинал-макета 01.04.21
Формат 60×90¹/₁₆. Гарнитура Time New Roman
Усл. печ. л. 8,25. Тираж 200 экз. Заказ № 24

Санкт-Петербургский
Гуманитарный университет профсоюзов
192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15

ISBN 978-5-7621-1128-7



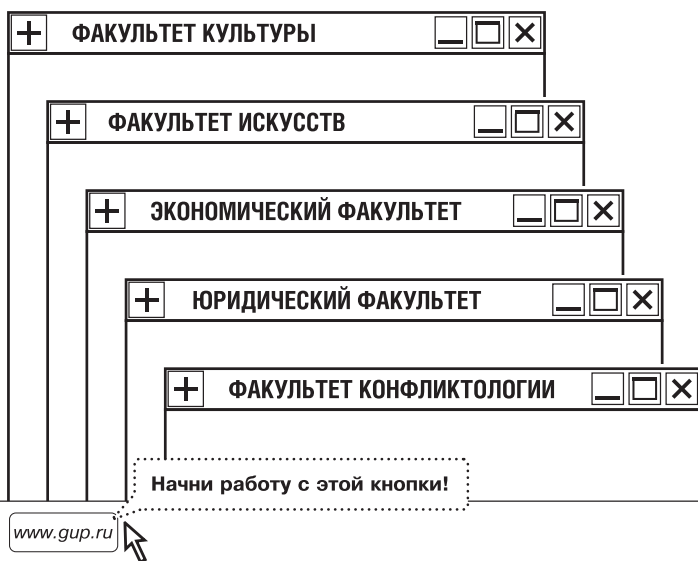
9 785762 111287



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

www.gup.ru

ОФИЦИАЛЬНЫЙ САЙТ СПБГУП



Предлагаем также посетить сайт «Площадь Лихачева»

www.lihachev.ru

основные рубрики сайта:

Научное наследие
Д. С. Лихачева

Библиография
Лихачева

Международные
Лихачевские чтения

Декларация прав
культуры

и другие материалы