

Моя педагогическая работа началась как-то курьезно. Ничего и не думая преподавать, я заканчивал учебу на втором курсе театрального училища в Нижнем Новгороде (тогда он временно именовался городом Горьким). Училище открыли после войны: перед войной был театральный техникум. Потом, как водится, закрыли, хотя оно выдавало недурную продукцию. Там учились такие величины, как Е. А. Евстигнеев (его имя присвоили со временем училищу), Л. И. Хитяева, известный режиссёр Л. С. Белявский, да и весь основной корпус нижегородских драматических театров.

Тем не менее, закрыли. Затем позадумались и открыли снова в 1961 году. Поступать было можно, закончив 8 классов. Это и дало мне возможность не ходить в девятый. Учился я, в общем, неплохо, тройки только по физкультуре и черчению. А по физикехимииматематике так вообще пятерки. Но, подобно И. А. Бродскому, продолжать не смог, стало невыносимо скучно и бессмысленно. Но Бродскому податься было некуда, а меня взяли учиться профессии «артиста драматического театра и кино». Я бы не удивился, если бы после того, как это случилось, меня направили к психиатру с предположительным диагнозом «обезумел от счастья».

В городе работали три студии, готовящие профессиональных актёров. Но в них принимали только с аттестатом зрелости. А училище открыли как раз для таких, как я. Педагоги, в общем, были хорошие, но их стало не хватать. Специалистов по речи было всего двое: Георгий Аполлинариевич Яворовский – из любителей, но интеллигент-дворянин. Второй была моя незабвенная прекрасная учительница Людмила Александровна Булюбаш.

Она уже была doskonaльным профессионалом. Закончив филологический факультет Ленинградского педагогического института им. Герцена, она по какой-то внутренней тяге к искусству поступила в аспирантуру по сценической речи при Московском Малом театре. Актёрским мастерством с аспирантами занимался А. Д. Дикий, художественным словом М. И. Царёв, а техникой сценической речи Е. Ф. Саричева. Выше брать было некуда.

Затем она оказалась в Нижнем Новгороде, где на неё свалилось и училище, и студии, и вокалисты консерватории и музыкального училища. К тому же она отвечала за подготовку дикторов радио и зарождавшегося телевидения. Часть нагрузки принял на себя Г. А. Яворовский. Но когда подошло время третьего набора в театральное училище «второго созыва», дефицит преподавателей стал очевиден.

В училище тогда обучали по двум специальностям: «драма» и «куклы». Третий прилив талантов давал уже далеко за сотню учащихся. А где взять преподавателей? Вот тут Булюбаш пришла в голову идея, определившая всю мою трудовую биографию, а вообще говоря – всю жизнь. Мы в России не очень умеем отделять жизнь от трудовой биографии.

\* Из статьи «Пятьдесят лет в театральной педагогике». (Коллективная монография к 50-летию педагогической работы В. Н. Галендеева «Сценическая речь. Теория. История. Практика». Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Санкт-Петербург. 2013).

Видимо, в Людмиле Александровне всё же, как и поговаривали, текла цыганская кровь. Ничем другим не объяснишь, как ей удалось так заморочить голову директору училища Лире Ивановне Смирновой и опытной кадрочке, приставленной для надзора за интеллигенцией, что меня с восемью классами школы и двумя курсами театрального училища, то есть по всем меркам *не имеющего законченного среднего образования*, не только допустили к преподаванию, но и оформили в штат с открытием трудовой книжки с 1 сентября 1963 года. Слегка перефразируя Пушкина, можно сказать: «А было мне семнадцать лет».

Спустя несколько месяцев я встретился на улице с единственной знакомой актрисой, мамой моего школьного товарища. Она меня спросила: «И кто же преподает в вашем училище?» Я скромно ответил: «Например, я». Помолчав, она вымолвила: «И чему же ты можешь научить?» Иногда я задумываюсь над этим вопросом и сегодня (даже чаще, чем можно предположить). Сегодня, но не тогда.

Тогда всё было ясно. Раз взрослые сказали – надо, значит – есть. Занятия Булюбаш мы не конспектировали. Всё, что нужно, она терпеливо и успешно диктовала, а я записывал в тетрадочку с обложкой из кожзаменителя крупным почерком недоучившегося школьника. Так что у меня всё было в сумке: артикуляционная гимнастика, правила произношения звуков, пословицы, поговорки, правила логического чтения. Боюсь, что и сегодня многие преподают именно так: озвучивают свои студенческие или стажёрские записи. В конце концов, чем это плохо? Да тем, что, когда ты работаешь по схеме, свёрстанной другими, для тебя, хочешь не хочешь, на переднем плане оказывается эта схема, а не живой ученик, иногда скроенный совсем не по таким «правилам».

Почему из более чем сорока учеников Людмила Александровна выбрала именно меня, одного из самых юных по возрасту? Ну, во-первых, она, обладавшая безукоризненным фонетическим слухом, видимо, заметила, что и я что-то слышу. А во-вторых, не без резона считала, что для того, чтобы у ученика удачно развивался голос, он должен слышать хороший голос педагога. А он у меня к семнадцати годам в общем уже сформировался. Я даже и пел сносно, и С. С. Зимакова, педагог по вокалу, водила меня на консультацию в консерваторию. Там дали довольно благоприятный прогноз. Но с пути не сбили. Я увлекся преподаванием речи, доучиваясь мастерству и прочим премудростям.

Итак, был 1963 год. Бушевала идея Е. А. Фурцевой обучаться искусству без отрыва от производства. Так гармоничнее. Днём у фрезерного станка, вечером у балетного. Идея была бредовая, но исполнять надо. Тогда и набрали «вечерний» курс, на который неожиданно пришли учиться взрослые, семейные, некоторые с каким-либо высшим образованием ребята, которых притягивало искусство. Курс набрал прекрасный педагог В. А. Лебский. А в качестве преподавателей речи представили артиста драмтеатра Виктора Михайлова, выпускника Щепкинского училища, и меня. Вот тут уже хватило мудрости и юмора у Лебского. Он поделил курс на две группы – обычную, из вчерашних школьников, и взрослых. К школьникам отправили Виктора, и он стал Виктором Ефимовичем. А перед растерявшимися взрослыми предстал я.

Расчёт оказался верным. Школьники сделали бы из меня паштет. А взрослые, как я сказал, растерялись, решили «значит, так надо» и стали учиться. А я, по-моему, без особой застенчивости стал преподавать. Ещё бы, ведь я был образованнее их на целую тетрадку с записями уроков Булюбаш. Звали меня, не сговариваясь, без отчества. В результате некоторые, спустя десятилетия, забыли, что я им что-то там такое преподавал, а помнили только, что мы вместе учились. Собственно, так оно и было.

В 1965 году я закончил училище и стал преподавать уже почти на неоспоримых основаниях. Почти – поскольку во весь рост встал вопрос о получении высшего образования. Булюбаш приколдовала меня к предмету, который преподавала. Годы спустя мои однокурсники А. Гущина

и А. Захаров пустились в то же плавание, причём Анатолий Иванович ныне профессор Нижегородской консерватории. Училась у Булюбаш чуть позже и профессор СПбГАТИ Е. И. Кириллова.

Мне уже казалось невозможным – спустя всего-то два года! – переключиться на что-то другое. Выход нашли в заочном обучении, которое в ту пору было также в моде. Я поступил на заочное отделение театроведческого факультета ЛГИТМиК. И снова благодарен ходу событий. Лекции Г. И. Агамирзян, Л. И. Гительмана, А. А. Пурцеладзе, В. А. Сахновского-Панкеева, совсем юной М. М. Молодцовой, Б. А. Смирнова, Ю. Н. Чирвы, семинары М. О. Янковского, Л. А. Левбарг, И. И. Шнейдермана, молодой, но уже грозной Г. В. Титовой, В. В. Чистяковой и, в особенности, А. В. Тамарченко перестраивали сознание, задавали новую шкалу ценностей: эстетических, научных и моральных.

Театроведческий факультет располагался в доме № 5 по Исаакиевской площади. И можно вообразить, что значит, слушая Л. И. Гительмана или А. З. Юфита, покоситься в окно на колоннаду Исаакия или фасад Англера.

Я не случайно обмолвился о перестройке сознания. Мало-помалу заветной тетрадки с учением Булюбаш переставало хватать. Конечно, я перечитал к тому времени всю «литературу предмета», какая была доступна в Нижнем Новгороде. К тому же Булюбаш, Яворовский и Лебский открыли для меня дверцы книжных шкафов с превосходными коллекциями. Но – странное дело – читая литературу по сценической речи, я почти не находил в ней ничего нового для себя. Всё это – правила артикуляции, орфоэпии, логики, развития голосового диапазона – опытейшая Булюбаш умудрилась спрессовать в как бы единый компактный учебный блок каждую формулировку, которые я помню и по прошествии полувека, но, увы, почти ни с чем уже не соглашаюсь.

Критический дух стал меня навещать на очень ранних порах. Вся литература советского, раннесоветского (включая «Работу актера над собой» Станиславского), да и дореволюционного периодов, за исключением разве трудов С. М. Волконского, стала мне казаться, что ли, недостаточной и плоской. И не удивительно – параллельно я читал труды А. Н. Веселовского, А. Пиотровского, А. Боннара, Г. Брандеса...

Я начал думать, что во всём, что пишут про сценическую речь, да и делают практически, есть какое-то упрощение и странная формализация. Например, выполняя задание по сценической речи, нельзя было шевелиться. Встань, найди удобную позу, в которой можно стоять несколько минут, и разворачивай блеск речевого мастерства. По возможности без жестов. Очень хорошо бы руки за спину или держать слегка согнутыми в локтях. Не переминайся с ноги на ногу! Не крути головой. Живи глазами и голосом! Конечно, у Станиславского был период «безжестия», но он не недолог, и чем дальше, тем больше физическая жизнь тела становилась для него основой сценического существования актёра. Мы же в середине 60-х годов XX века упорно искали позу Жанны на костре.

И когда однажды на моем открытом уроке (зачёте) студент во время упражнения *нагнулся*, а другой слегка *подпрыгнул*, и было видно, что это санкционировано преподавателем, грянула дискуссия на тему «Можно ли шевелиться на уроках сценической речи». Сегодня это кажется курьёзом, но какие-нибудь 45 лет назад два простеньких движения раскололи (разумеется, на время) дружный педагогический коллектив. Л. А. Булюбаш чуть не плакала от моего методического предательства. В. А. Лебский громогласно защищал мою педагогическую ересь. Мудрый Г. А. Яворовский лукаво помалкивал. Нежно мной любимый В. С. Соколов\* предостерегал от скатывания в болото дублирования ак-

\* Отдельный рассказ В. Н. Галендеева о В. С. Соколовере из книги «Валерий Соколов. Семейная хроника, воспоминания» (сост. М. В. Маринина. Нижний Новгород. Издательство «Кварц», 2011) мы помещаем вслед за настоящим текстом (Ред.).

тёрского мастерства. А чудесная Лира Ивановна Смирнова (светлая ей память), глядя на пригорюнившуюся Булюбаш, вдруг сказала: «Люда, по-моему, ты не права...»

В ту пору ещё не вышла в свет книжечка З. В. Савковой «Как сделать голос и речь сценическими», но сама Зинаида Васильевна вскоре нагрязнула в Нижний Новгород (мы относились к «ленинградскому кусту») с инспекцией и произвела сильное впечатление рассказом о поисках ленинградской кафедры сценической речи и, конечно, показом упражнений (к сожалению, она слишком сосредоточилась на попытках обучить нас приёмам собачьего лая). Раздосадованная Людмила Александровна буркнула мне: «Так вот ты где всего этого понабрался!» (то есть наклонов и подпрыгиваний).

Но, право же, нет. Во время поездок на учебные сессии времени не оставалось уже ни на что, кроме, разумеется, театров. В первую очередь, Учебного. А это было время «Зримой песни» и «Вестсайдской истории» Товстоногова-Кацмана, «Сна в летнюю ночь» Б. В. Зона.

Однако если что-то поселилось в воздухе, от этого не отмахнёшься. Загляните в последнее издание Орфоэпического словаря, подготовленного учёными Института русского языка им. В. В. Виноградова. И что вы там увидите? То-то. Вот так – через воздух – через потребность времени – проклёвывались сдвиги в нашей консервативной театральной педагогике. Запад был уже на иных позициях и в ином качестве.

Всё в том же историческом для меня 1965 году при Московском ВТО создали Творческую лабораторию по сценической речи. В действительности – курсы повышения педагогической квалификации. Старейшим «лаборантом» стал Г. А. Яворовский, переваливший уже за свое 70-летие. Ну, а моложе меня, девятнадцатилетнего, не было никого, и меня как-то сразу чуть обидно прозвали «молодой». Кличка держалась до моего первого доклада «Орфоэпический анализ спектакля театра им. Ермоловой «Лес»».

Но, разумеется, с самого начала я чувствовал заинтересованное и уважительное к себе (да и ко всем, конечно) отношение руководителей: прекрасной Анны Николаевны Петровой, величественной Ольги Юльевны Фрид, восхитительной Татьяны Ильиничны Васильевой, не нуждающейся в эпитетах Ирины Петровны Козляниновой, Виктора Карловича Монюкова, почему-то мне поначалу показавшегося демоническим... Впрочем, был еще Э. М. Чарели, чьё присутствие в качестве наставника мне до сих пор представляется недоразумением.

Занятия в лаборатории давали много, но открытий в них не было. Скорее, они расширяли, варьировали, углубляли то, что хранилось в «театрадке Булюбаш». Часто занимались чем-то маловразумительным. Однажды битый час потратили на споры, какое же произношение правильно: *бомбить* или *бомьбить* – с мягким знаком. Я до сих пор думаю, что это дискуссия на пустом месте. *Дверь* (без смягчения), или *дъверь* для языка неинформативно, хотя разницу между двумя этими формами произношения слышу безусловно, и когда говорят устаревшее *дъверь*, пытаюсь сделать какие-то выводы о говорящем.

Открытиями была полна московская театральная жизнь 60-х годов. И хотя человеколюбивое ВТО пыталось нас вечерами направить туда, где меньше заполнены залы, мы с Людмилой Александровной всеми неправдами прорывались на спектакли Любимова, «Современника», Эфроса.

Думаю, никакие театральные впечатления в моей жизни не были столь глубоки, как от спектаклей А. В. Эфроса – от «Друг мой, Колька» в ЦДТ до «Дальше – тишина» в театре Моссовета с Раневской и Пляттом. Из этого списка я бы исключил «Гартюф» во МХАТе (еще им. Горького), «Лето и дым» на Малой Бронной, где прекрасна была лишь Яковлева, и отчасти «На дне» в Театре на Таганке. Но ведь были же еще «104 страницы про любовь» и «Мой бедный Марат», «Снимается кино» и «Мольер» Булгакова, «Брат Алёша» и «Человек со стороны», «Чайка» и «Три сестры».

«Вишнёвый сад» на Таганке и «Дон Жуан» на Малой Бронной с фантастическим трио Волкова, Яковлевой и Дурова, «Ромео и Джульетта» и «Отелло», «Месяц в деревне» с Яковлевой, Олегом Далем и Еленой Кореневой. «Дон Жуан» мне представляется абсолютной вершиной режиссуры Эфроса и сценографии Давида Львовича Боровского.

«Друг мой, Колька» я посмотрел еще на младшем курсе Нижегородского театрального училища и впервые усомнился в том, что нас там учат правильно. И, как выяснилось, усомнился навсегда. В спектакле Эфроса не было «ремесла». А нас учили именно этому, с поправкой на большую или меньшую одаренность и культурность педагога. Шестнадцатилетним я захотел «как у Эфроса». Никогда не разочаровался в этом идеале, конечно, его не достиг. Хотя на днях пересмотрел запись моей работы со студентами курса В. М. Фильштинского «Горе от ума» (2010 год) и понял, что всю жизнь старался двигаться именно в этом направлении, и само старание всё же что-то дало.

Этим московские впечатления не исчерпываются. Ошеломлён я был диалогом Е. Миллиоти и А. Мягкова в «Традиционном сборе», поставленном О. Н. Ефремовым. Весь-то спектакль с Е. Евстигнеевым, А. Толмачевой, А. Покровской помню детально сорок с лишним лет спустя, но объяснение героев Мягкова и Миллиоти, когда они танцевали, если не ошибаюсь, «буги-вуги», навело меня на вполне конкретные мысли и шаги. Я тоже захотел «так». Хотеть же, как Яковлева и Грачёв в «Ромео и Джульетте» или Раневская и Плятт в «Дальше – тишина», можно было сколько угодно. Мечтать никому не возбраняется... И всё же монолог Джульетты-Птицы у О. Яковлевой определил в моей педагогической работе очень многое.

Так что театр давал всё же больше, чем лабораторные занятия, но благодаря Лаборатории я имел возможность видеть спектакли театров, не приезжавших на гастроли в г. Горький. Думаю, что их туда просто не звали – оберегали эстетическую девственность жителей столицы от химического, биологического и ядерного оружия (это было одной из причин ссылки туда А. Д. Сахарова).

Тем не менее, гастрольная жизнь города не была бедной. Просто она была эстетически процензурована. И всё же более полувека у меня в ушах звучит голос Веры Николаевны Пашенной – Старой хозяйки Нискавуори. И это также определило один из моих педагогических критериев. Именно на гастрольных спектаклях я открыл, что существует особая, божественная порода артистов – ученики Станиславского и Немировича-Данченко: А. И. Степанова, В. А. Орлов, А. Н. Грибов, В. А. Попов, А. П. Георгиевская, В. А. Попова... Безусловно, к ним же принадлежала и А. К. Тарасова, но ею я не пленился ни на минуту. Много позже в своей кандидатской диссертации я попытался разобраться – почему. Тогда же в Нижнем Новгороде я познакомился с образцом совершенной сценической речи, с совершенством художественным и образным. Это спектакль МХАТа «Милый лжец» с А. И. Степановой и А. П. Кторовым. Такой головокружительный уровень, если говорить о русской речи, я ощутил, может быть, еще у С. А. Кочаряна и И. Л. Андроникова. Но это всё же эстрада.

Конечно, мощной была и театральная жизнь Ленинграда. «Варвары», «Мещане», «История лошади» в БДТ. Трио Лебедева-Басилашвили-Мироненко в «Истории». Лебедев. Лебедев. Лебедев. Доронина. Попова. Шарко. Копелян. Луспекаев. Панков. Полицеймако.

Молоденький Юрский, которого я видел не в названных шедеврах, а в «Горе от ума», «Океане» и (много позже) в «Мольере» и «Фантазиях Фарятьева» и который во всю мощь открылся всё-таки на эстраде. Более поздние впечатления – Олег Борисов, Наталья Тенякова. Любил роли Фрейндлих в театре Ленсовета, а по Горькому помню её дебютную Катю в «Раскрытом окне» Э. Брагинского. Это было ещё в театре Комиссаржевской. Огромным театральным впечатлением стал Леонид Дьячков, что в «Жестокости», что в «Преступлении и наказании». Очень много лет

спусти у меня учился его внук Филипп, унаследовавший от деда мощный бас. В остальном не похожий. Хотя какой-то трогательностью напоминавший дедушку, которого он никогда не видел.

Собственно же в методике преподавания предмета, которая, по моему убеждению, определяется сценой, её нуждами, её творческим хабитусом, её тенденциями, открытием для меня стала встреча с З. В. Савковой в Нижнем Новгороде. До этого я читал в Ученых записках Ленинградского театрального института её дикие статьи о классовой природе сценической речи – проводника коммунистической идеологии и, соответственно, ничего хорошего от этой встречи не ждал. На деле оказалось совсем другое.

Вот это было не из «тетрадки Булюбаш» и в то же время нужное. Интуитивно я, очевидно, догадывался, что выполнение голосо-речевых упражнений в положении стоя, а также самое распрекрасное исполнение сказок Андерсена или стихов Маяковского – ещё не сценическая речь.

Я учился на курсе, которым руководил артист старой-престарой провинциальной закваски, ученик какого-то мне тогда неведомого В. В. Сладкопевцева, которого он упоминал на каждом занятии, Николай Александрович Левкоев. Он был стар, примерно как я сейчас, обременён всеми званиями, возглавлял отделение ВТО (так тогда называли СТД) чуть ли не со времен М. Г. Савиной, ходил в калошах и очень пригрывал в наших сопливых глазах в сравнении с современной, стильной, изысканной Л. А. Булюбаш.

А у них было противостояние. Левкоев был категорически не согласен с её методикой (между прочим, вполне столично-московской). Он занудно твердил, что на сценической речи нас готовят в чтецы, а не в актёры. Что актёру нужен не Паустовский с Симоновым, а диалог. Поскольку диалог есть основная форма существования сценической речи. А монолог – тоже не художественное чтение, пусть и хорошо разработанное.

Поскольку наши личные симпатии (мой-то уж во всяком случае) были на стороне Людмилы Александровны, и это она, а не Левкоев, приучила нас к Большому залу филармонии, к Долухановой и Шафрану, Кочаряну и Журавлеву, Ойстраху и Ростроповичу (а какой театр мог с ними сравниться?), то мы не поняли, что Левкоев прав. Конечно, его представления о сценическом диалоге были специфическими, в основном сводились к «ты мне петельку, я тебе крючочек» О. О. Садовской и к басням Крылова. Гениями драматического диалога для него были Островский и Горький (конечно Горькой). Уже Шекспир был чем-то посторонним для его, я бы сказал, формально-бытовой школы. И боже упаси сказать реплику не «на диафрагме», т. е. не преувеличенно «опёрто» – сразу получишь презрительное «эфросятина». Эфрос считался главным врагом диафрагмы. И во всей этой белиберде проще простого было упустить суть: сценическая речь как диалог в определённых предлагаемых (предполагаемых) обстоятельствах. Диалог как проявление глубинной внутренней связи между восприятием чужой речи (и восприятием в более широком значении) и порождением собственной.

В 1965 году я, разумеется, не думал о таких премудростях. И, конечно, не знал слов Бродского о том, что диалог, «помимо всего прочего, есть колоссальная движущая сила, колоссальное организующее начало – в искусстве во всяком случае»\*. Да и слова эти Бродский произнес намного позже. Но к диалогу меня уже тянуло. Именно к диалогу, а не к преподаванию предмета под названием «актёрское мастерство».

Вообще, я начал проявлять непослушание с третьего года работы. Сейчас мало кто поверит, но еще в 60-е годы XX века в театральные учебные заведения, даже в периферийные, не принимали учиться на артиста абитуриентов с разговором. У педагога по сценической речи было безого-

\* Бродский И. Книга интервью. М., 2007. С. 249.

ворочное право вето на говор. А уж авторитет Булюбаш был непрерываем. В 1968 году мне поручили участвовать в наборе актёрского курса В. С. Соколоворова. Но для присмотра за мной ввели в комиссию Булюбаш. И вот является абитуриент из Харькова. Всем хорош, но, конечно, малороссийский говор, чтобы не сказать акцент. Людмила Александровна недрогнувшей рукой ставит в ведомость двойку. Я же, понимая, что такое средний балл, дрожащей рукой вывожу пятерку. В среднем – три. А с этим можно принимать. Никогда не забуду потрясённого взгляда Л. А. Вероятно, так смотрели апостолы на отрекающегося Петра.

Отношения скоро восстановились. Абитуриент же начал прилежно учиться, исправляя говор. Сегодня народный артист России Александр Юрьевич Ермаков – актёр Московского Малого театра, откуда вышла и сама Л. А. Булюбаш и куда уж с чем-чем, а с плохой или не чисто русской речью не берут. Саша был моей первой победой и в тактике набора, и в утверждении об исправимости говора, но тут всё зависит и от студента, и от педагога.

Работа над устранением говоров всегда была для меня интересна, так же, как и противоположное занятие — освоение говорных характеристик для роли и спектакля. Александр Кушнер как-то заметил по поводу овладения другим языком: «...чужая фонетика что-то меняет в чертах лица, в складке губ, в выражении глаз»\*. Истинно так. Устранить говор – значит поменять «родную» фонетику на «чужую», а это изменяет человека. Впрочем, до Кушнера и до меня это заметил еще К. С. Станиславский. Я писал об этом в книжечке, посвящённой его учению о слове. Лев Додин как инициатор и я как исполнитель не зря так много возились с пинежским говором в абрамовской трилогии.

Если при освоении говора мотивация как на ладони – нужно для роли, для спектакля, то при избавлении от него с мотивацией уже сложнее. Во времена, от которых я слегка отвлекся, всё было просто как мычание: с говором на сцену нельзя – и точка. Потому и не принимали в театральные вузы столиц абитуриентов с «отклонениями от нормативной речи». Будьте любезны, исправьте вашу речь – тогда и пожалуйста. Исключение составлял разве что ВГИК (конкретнее, С. А. Герасимов и Т. Ф. Макарова). Иначе только бы мы и видели Л. Гурченко, Н. Мордюкову, И. Макарову, Л. Шагалову. В мастерской Герасимова на говор не обращали внимания. Теперь так повсеместно. Поскольку всё большую часть поступающих составляют приезжие и дети и внуки приезжих, процент носителей говора среди студентов, а значит и выпускников, всё возрастает. Одно время он достигал примерно четверти от общего состава, затем трети, половины. В наши дни, боюсь, уже больше половины в столичных школах, в региональных он доходит до 100%. А при том, что и у руководителя мастерской говор, и у его помощников, а иногда, правда нечасто, и у самих педагогов по речи – некоторые пришедшие в театральную школу без говора выходят из неё им «обогащенные». Картина кардинально изменилась в сравнении с XX веком. Театры фактически не предъявляют фонетических требований к артистам. Телевидение тоже. Зрители привычно не понимают, что говорят со сцены. Радио сдает позиции менее стремительно, но его мало кто слушает.

Так что «борьба с говором» вроде бы обречённое дело. Но в той же мультикультурной Америке, предельно терпимой к несовершенству английского языка, кино и театр предъявляют весьма строгие требования к фонетической грамотности артиста. Может быть, и нам рано лапки кверху?

Но вернёмся к диалогам. Ими я начал «пошалить» ещё с набора 1965 года. В этом меня мало кто, кроме студентов, поддерживал. Этим нравилось. Я довольно нагло стал брать в работу даже не басни, а самую настоящую драматургию: стихотворную («Маленькие трагедии») и

\* Кушнер А. Аполлон в снегу. М., 2000. С. 183.

прозаическую. В те поры нагрянула очередная комиссия из ЛГИТМиКа. Её прислали для оказания методической помощи, но мы-то её воспринимали, естественно, как контролирующую инстанцию. Комиссию возглавлял С. В. Гиппиус. Он попросил включить в «отчетный показ» работы педагогов разных поколений и «направлений»\*.

Поскольку я считался подающим надежду, включили и мои «диалоги». Помнится, их было два: из «Обыкновенного чуда» (Принцесса и Медведь) и из пьесы Розова «В день свадьбы». Представляя диалоги в качестве работы по предмету сценическая речь, Булюбаш нервничала, предупреждала, что работа носит чисто экспериментальный характер, и в норме все работают по-другому. Гиппиус, отсмотрев довольно длинный показ, всё разнес в пух и прах, кроме моих «диалогов». «Вот, – он сказал, – можно же работать, используя лучшее, что есть в опыте театральной школы. Два прекрасных чистых диалога». Последняя фраза мне запомнилась, поскольку старушка-секретарша, которая вела протокол, почему-то записала «два прекрасных чистых педагога». Потом так же перепечатала и в таком виде дала нам для ознакомления. Вероятно, ей это послышалось. В самом же училище дело поняли так, что мне надоело заниматься речью (и то – сколько можно?) и я решил удариться в актёрское мастерство. То есть «идти на повышение». Мне это и предложили сделать. И одно (недолгое) время я это практиковал. Но окончательно понял, что меня интересует сценическое слово, в первую очередь диалогическое. Актёрское же мастерство всё-таки базируется не на слове, а на других опорах. По-настоящему, оно тогда – актёрское мастерство, когда может (не должно, но может) вообще обойтись без слов: движением, взглядами, дыханием, влечениями-излучениями и пр.

Мне же интересна просодия, звук. Контакт через букву. Слово-мысль. И, прошу прощения у нежно мной любимого В. М. Фильштинского, словодействие. Даже звукодействие. Мне всерьёз интересна сущность сценического диалога без костюмов, реквизита, грима, а по возможности, и музыкально-шумового сопровождения. В разгадке тайны сценического диалога я, вероятно, ушёл недалеко. Но ведь кто-нибудь из молодых коллег пойдет этой дорогой, не сбиваясь на сплошное беспросветное художественное чтение отрывков и «цельных повествовательных произведений небольшого формата».

Меня называют (надеюсь, не совсем всерьёз) душителем художественного слова. Если это и верно, то лишь отчасти. Против чтецкого искусства как такового я, в целом, ничего не имею. Сам с удовольствием работал над моно- и дуоспектаклями по Пушкину, Бродскому, Маркесу, Булгакову... И в сей момент увлечённо занимаюсь стихами Ч. Милоша, В. Шимборской, К. Кавафиса, И. Бродского с молодыми (и не самыми молодыми) артистами МДТ – Театра Европы. Вечера С. Юрского (а рядом, увы, поставить некого) – из моих самых сильных художественных впечатлений. Облагораживающие воспоминания я сохраняю от выступлений Д. Журавлёва, С. Кочаряна, В. Ларионова, В. Сомова, Я. Смоленского, А. Кутепова.

Но я против того, чтобы педагоги по сценической речи, занимаясь художественным словом, делали вид, что они занимаются сценической речью. Художественное слово – это вид искусства. Им должны заниматься те, кто имеет специальную склонность к нему, а никак не все, кого приняли в театральную школу как будущего актёра и режиссёра. Вероятно, какие-то первичные навыки в этом направлении должны получить все, но и в этом я не уверен. Многим это просто противопоказано.

В свое время всеми нами чтимая М. О. Кнебель выдвинула лукавую гипотезу, а после придала ей видимость теории, что, мол, актёр-рассказчик (чтец) есть одна из ипостасей актёра действующего. У обоих вооб-

\* Как ни странно, разные направления к тому времени уже были: Н. А. Левков, В. А. Лебский, В. С. Соколов, Л. С. Белявский, Р. Я. Левите, Е. Д. Табачников, школа Н. Н. Синельникова, вахтанговская, школа Лобанова и т. д.

ражение (видений), сверхзадача, сквозное действие, общение. У обоих имеется партнёр. У актёра в драме его коллега по работе на сценической площадке, у чтеца – зритель.

Вот тут стоп. Никогда зритель не был и не станет «партнёром». В предлагаемых обстоятельствах драмы партнёр может вызывать самый широкий спектр отношения к нему – от влюблённости до отвращения и ненависти. Попробуйте обратить это на слушателя (зрителя). Партнёр в самом прямом смысле слова обязан испытывать те или иные чувства по отношению к вам. Как вы себя почувствуете, если – не приведи Господь! – ощутите на себе гадливость или презрение зрителя?

С партнёром, при любой импровизационности самочувствия, заранее оговариваются правила игры. Их нет, когда вы выходите к слушателю-зрителю. Ну, разве что самые общие – зритель не должен подавать ответные реплики, ходить по залу, считать в карманах мелочь и – всё чаще нарушаемое, – находясь в театре или концерте, говорить по телефону. А если партнёр отсутствует по определению – аналогия рушится. Ведь и в роли «кинолента видений» создается с учётом, что актёра перебивает, убивает, закрывает рот поцелуем партнер. «Кинолента видений» актёра-рассказчика предполагает непрерывность. И так с каждым элементом. В конце концов и говорит чтец, как правило, повернувшись лицом к залу. Для драматического артиста это совсем не закон. Драматический артист прыгает, дерётся, фехтует, переодевается на глазах у зрителя. Для чтеца это всё же большая редкость.

Но главное – гипнотический импульс, присущий всякому творческому таланту, в драме обращён на зрителя не непосредственно, а всё через того же партнёра, который и сам артист, и на него распространяются те же закономерности. Слушатель в чтецком искусстве от всех этих нагрузок, слава Богу, свободен.

Получается, что проблема партнёра в обучении сценической речи одна из кардинальных. У нас вся структура предмета с его «индивидуальными занятиями» вопиет об отсутствии партнера. Разве что за него отдувается педагог, а он, известно, – мать родная для студента: кивает, поддерживает, шлёт влюбленные взгляды. Это поклонник, а не партнёр. Вот и я дал слабину, отошёл от своих ранних педагогических опытов, хотя так или иначе продолжал экспериментировать.

В 1971 году истёк срок моего шестилетнего заочного театроведческого обучения, и надо было решать, как жить дальше. Покидать Нижний Новгород мне не сильно хотелось. Я любил и люблю этот город, училище, в котором получил неожиданную для самого себя профессию. Там были друзья, коллеги, учителя, крыша над головой, семья. Но вместе с окончанием института истёк и срок отсрочки от службы в ВС.

Мне предложили льготные условия для «армейского» года: прочили в художественные руководители ансамбля песни и пляски Поволжского ВО с проживанием дома (!) и с месячным окладом в 3 р. 60 коп. Для сравнения – в театральном училище мне платили, в зависимости от нагрузки, от 160 до 180 р.

Избежать этой синекуры можно было только поступив в аспирантуру. Я без колебаний выбрал ЛГИТМиК. С Александром Николаевичем Куницыным я был слегка знаком всё по той же московской Лаборатории сценической речи, куда он приезжал с лекциями по загадочному для меня ораторскому искусству. Когда я изложил свои намерения, Куницын с теплотой в голосе посоветовал не тратить попусту время, деньги и нервы. Тогда, в 1971 году, он планировал принять в аспирантуру по кафедре сценической речи своих собственных учеников. Они, естественно, лучше подготовлены и близки по школе. Разговор меня не огорчил. Моя самоуверенность была беспредельна. Я просто не мог вообразить претендентов, подготовленных лучше, чем я. У меня за плечами театроведческий факультет (а это реферат – я выбрал тему «Телевизионный спектакль Анатолия Эфроса "Борис Годунов"» (речевой анализ), и теперь жалею, что

текст затерялся). У меня девятилетний педагогический стаж и проштудированные библиотеки Булюбаш и Яворовского (это теоретический экзамен). И школа Левкоева и Булюбаш – это творческое испытание.

Вот с чем было совсем худо – с иностранным языком, французским. В институте у нас его вела очаровательная Галина Ильинична Кургаева. Я слышал, что она редкостный знаток французского. Но нас – жалких заочников – она ни к чему не понуждала, и всё было предоставлено нашей совести, то есть заранее прощено. Но однажды Галина Ильинична захворала, и её заменила крошечная женщина, которую звали Таисия Евгеньевна Юхнович. У неё был безукоризненный французский, и, сдаётся, того же она ожидала от нас. Когда я узнал, что экзамен в аспирантуру будет принимать именно она, поскольку она главнее и злее, моё безмятежное житье закончилось.

Четыре месяца ушло на ежедневные занятия французским (альтернативой, напомним, был ансамбль песни и пляски). И после, в аспирантуре, если я и впрямь что-то *изучал*, то это был французский язык. Такую подавленность я ощущал перед этой, в сущности, Дюймовочкой, не готовой согласиться ни с одной ошибкой во французском языке. Зато какое было ликование, когда удавалось сказать два слова подряд *без ошибки*. Результат: когда случалось работать во Франции или с французами в России, я мог обходиться без помощи переводчика. Не отвергал его, но свободно мог работать и один. Светлая Вам память, мудрая и непреклонная Таисия Евгеньевна! Позже, с помощью Божьей и ослепительно-го Михаила Федоровича Стронина, я научился работать и по-английски.

На экзаменах в аспирантуру я получил высший балл, и меня зачислили на дневное обучение.

Учиться было чему и было у кого. Сам Александр Николаевич Куницын, Ксения Владимировна Куракина, Стронгила Шаббетаевна Иртлич. В классе сценического движения Иван Эдмундович Кох, Зинаида Семеновна Стасова. На музыкальной кафедре О. И. Небельская, З. А. Лаурен, А. Ю. Модестов. Когорта мастеров: Товстоногов, Макарьев, Кацман, Музиль, Корогодский. Времени на учебу у живых мастеров я не жалел. Думаю, не пропуская ни одного дня. Теперь, скажем, на моих занятиях людно: студенты других (не моих) курсов, артисты театров, выпускники прошлых лет. Но педагогов и аспирантов Академии нет (за исключением стойкой Е. В. Ханжаровой да Д. В. Кошмина), а уж кафедра сценической речи вообще редкий гость. Впрочем, и тогда, в начале 70-х, аншлага на уроках названных мной мастеров тоже не наблюдалось.

Своими учителями я считаю многих, в первую очередь, конечно, Л. А. Булюбаш и А. Н. Куницына, ставшего моим научным руководителем в аспирантуре. Преподавать в ЛГИТМиКе я начал в феврале 1972 года, на курсе музыкальной комедии С. С. Клитина. Работа в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии – это уже следующая страница моей жизни в театральной педагогике...