

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-156-173
EDN QJBRWY
УДК 792:378.6

А. Г. Колесников
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5519-2850

Профессия и художественная позиция. Из истории педагогики ГИТИСа: Иосиф Туманов, Юлий Хмельницкий, Матвей Ошеровский в воспоминаниях Юрия Дрожняка

АННОТАЦИЯ

Статья содержит комментированные воспоминания известного актера российского музыкального театра Юрия Дрожняка о своих театральных учителях и соратниках: Иосифе Михайловиче Туманове (1909–1981), Юлии Осиповиче Хмельницком (1904–1997) и Матвее Абрамовиче Ошеровском (1920–2009). Все трое — видные режиссеры, определившие некоторые черты российского музыкального театра XX века. Все они в разное время преподавали в ГИТИСе. Их педагогический и постановочный опыт осмысливается сейчас в исторической ретроспективе и в плане преемственности их педагогики. Автор воспоминаний выделяет в их сценической практике единые базовые профессиональные установки. При этом очевидна активная авторская составляющая их режиссерской деятельности, как и методологическая, разнящаяся у каждого. В статье также обращается внимание на то, как переплавляются разные методики и подходы к музыкальному и драматургическому материалу при переходе от институтской педагогики к сценической практике. Полувековая эволюция эстетики музыкального спектакля в России значительна. Соответственно, театральная педагогика сегодня вбирает в себя проблему воспитания не только артиста, но и режиссера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Педагогика, музыкальное и художественное образование, режиссура, вокал, сценическая практика, методология.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-156-173
EDN QJBRWY
УДК 792:378.6

Alexander G. Kolesnikov
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5519-2850

Profession and Art Position. From the History of GITIS Pedagogy: Joseph Tumanov, Yuliy Khmelnitsky, Matvey Osherovsky in the Memoirs of Yuriy Drozhnyak

ABSTRACT

The article contains the commented memoirs of the famous Russian music theatre actor Yuriy Drozhnyak about his theatre teachers and associates — Joseph Mikhailovich Tumanov (1909–1981), Yuliy Osipovich Khmelnitsky (1904–1997) and Matvey Abramovich Osherovsky (1920–2009). All three of them are the prominent theatre directors who defined some features of the Russian music theatre of the twentieth century. They also taught at GITIS at various times. Their pedagogical and staging experience is now being comprehended in historical position and in terms of the continuity of their pedagogy. The author of the memoirs identifies common basic professional laws in their stage practice. At the same time, the active author's component of their directing process is obvious; as well as the methodological one, which differs significantly from each of them. The article also draws attention to the combination of different methods and approaches to music and dramatic material, when they were transited from institute pedagogy to stage practice.

The half-century evolution of the aesthetics of music performance in Russia is significant. Thus, theatre pedagogy nowadays try to solve the problem of educating not only the actor, but also the director.

KEYWORDS

Pedagogy, music and art education, directing, stage practice, vocals, methodology.

Народный артист России, лауреат Российской национальной театральной премии «Золотая маска» Юрий Дрожняк был выпускником факультета музыкального театра ГИТИСа 1970 года, актерского курса Иосифа Михайловича Туманова (1909–1981). Впоследствии работал с режиссерами Юлием Осиповичем Хмельницким (1904–1997) и Матвеем Абрамовичем Ошеровским (1920–2009), тоже в разное время преподававшими в ГИТИСе. Дрожняк имел редкую возможность общения с мастерами, повлиявшими на развитие русского музыкального театра XX века. Их художественная позиция и профессиональные требования усвоены несколькими поколениями артистов и режиссеров и составили значительную часть их творческого багажа.

Нас привлекла возможность рассмотреть преемственность педагогики, востребованность идей и методов Туманова, Хмельницкого и Ошеровского в практике Юрия Дрожняка, одного из самых ярких выпускников ГИТИСа, ставшего выдающимся артистом русского музыкального театра. Он сыграл около ста ролей на сценах Саратовского театра оперетты (1970–1972), Краснодарского музыкального театра (1972–1976, с 1977-го и по настоящее время), Одесского театра музыкальной комедии (1976–1977). Его репертуар запечатлел эволюцию музыкального жанра — от советской музкомедии и оперетты до мюзикла. Он создавал новый репертуар, становясь соавтором композиторов и драматургов, они ориентировались на его индивидуальность. Будучи первым исполнителем ряда сочинений, он задавал и нормы их интерпретации, и общий высокий уровень мастерства актерскому цеху России. Устоявшиеся амплуа в работах Дрожняка теряли свои типичные черты. Созданные им образы объединяли в себе разные составляющие, из которых главными были интеллектуализм и ирония. Современными их делало также особое интонирование и осмысленность музыкально-драматургического материала, неперенное личное отношение артиста к роли.

Осмысление проблем российской театральной педагогики профессионалами-практиками и теоретиками насчитывает столетие, если отсчитывать от трудов К. С. Станиславского. За истекший век мы вряд ли найдем какую-то подлинно оригинальную педагогическую систему, не повторяющую базисных установок театрального реформатора. Его идеи варьируются, развиваются, проверяются на материале позднейшей драматургии, в новых актерско-режиссерских поколениях и в иных, отличных от МХТ театральных школах, например, в Школе Малого театра, чьи педагоги Л. В. Цукасова и Л. В. Волков, опираясь на опыт своего театра, тем не менее начиная с 1940-х годов активно включали в свои методики рассуждения Станиславского [1]. Быстро ставшие истинами, они и поныне таковыми остаются. Это легко проследить по отечественной театральной педагогической литературе, наиболее ярким ее образцам. В первую очередь по работам М. О. Кнебель «Поэзия педагогики» и «О действенном анализе пьесы и роли» [2] и Н. В. Демидова «Искусство жить на сцене» [3].

Однако тема театральной педагогики заметно расширилась: с ней оказалась тесно взаимосвязана проблема воспитания режиссеров, чего ранее



Фото 1. Юрий Дрожняк и критик Сергей Коробков. Из личного архива А. Колесникова / Yuri Drozhnyak and theatre critic Sergei Korobkov. From the personal archive of A. Kolesnikov

не наблюдалось. Характерны в этом отношении сборники, целиком посвященные данному вопросу: «Театральная педагогика глазами молодых режиссеров» [4] и «Современная театральная педагогика: от теории к практике» [5]. С течением времени также подтверждается положение о том, что режиссура в большинстве своем и есть педагогика и она носит авторский характер. К одному и тому же результату разные мастера шли своим путем: А. А. Брянцев [6], Ю. А. Завадский [7], Г. А. Товстоногов [8], В. М. Фильштинский [9].

Записанные нами воспоминания Юрия Эдуардовича Дрожняка попадают в довольно плотный контекст споров и рассуждений на эту обширную тему, так или иначе затрагивают разные ее аспекты. При этом, как нам представляется, дают особый ракурс — педагогическую преемственность (фото 1).

ИОСИФ МИХАЙЛОВИЧ ТУМАНОВ. ПЕДАГОГИКА С ОТЛОЖЕННЫМ ЭФФЕКТОМ

Нам, только что принятым в ГИТИС студентам объявили, что руководить курсом будет Иосиф Михайлович Туманов — главный режиссер Большого театра, Кремлевского дворца, Московского театра оперетты! Мы не сразу

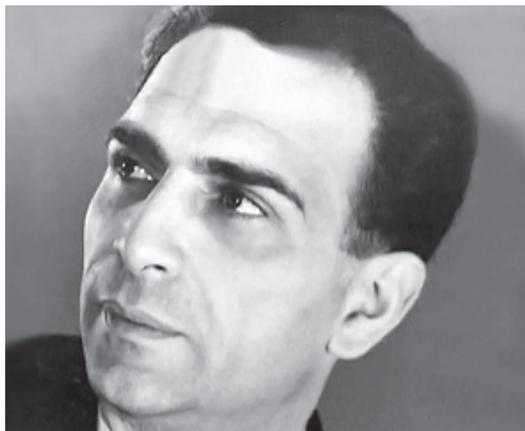


Фото 2. Иосиф Туманов © Музей ГАБТ / Joseph Tumanov © Museum of Bolshoi Theatre

поверили. И вот первая встреча, в большом зале ГИТИСа. Одеваемся во все лучшее, что у нас было. К приходу подготовили стол с его любимой золотой пепельницей — тогда не воспрещалось курить в институте. Окинул всех взглядом, улыбнулся и начал вступительное слово. Впоследствии я никогда не видел его каким-то иным — злым, подозрительным, озабоченным. Спокойная улыбка уверенного в себе человека и была его визуальным образом. Она нас расположила к нему на все пять лет обучения вплоть до диплома.

Его появление было событием — только из какой-то далекой страны и сразу к нам. Мы всегда ждали его появления с трепетом и смотрели, в чем придет. Он воспитывал и своим обликом. Высок, статен, аристократичен, он делал высокими и внутренние отношения (фото 2). Словом, был для нас КС¹.

На это важно сегодня указать как на своеобразный барьер приземленному театру, закулисью с его известными нравами и повадками. Ничего не опрощать, когда дело касается профессии; не опускаться ради кажущегося демократизма и доступности. Туманов, наоборот, поднимал и укрупнял. Думаю, сказывалась общая черта мастеров его поколения. И не оттого, что работал в Большом театре и по положению нес его высокий стиль. Он работал и в Московском театре имени Пушкина, и в Московской оперетте, пусть недолго, но поставил «Вольный ветер» так, что это была легенда на несколько десятилетий².

То же будет и у Хмельницкого.

Начали заниматься. И не с этюдов, как принято в драме. Он брал кусочки из Островского, Чехова, Тургенева, раскладывая их под индивидуальность каждого. Педагогами курса были Аркадий Григорьевич Вовси из театра Ленинского комсомола и Мирра Григорьевна Ратнер. Разбивались на группы и осваивали небольшие сцены в течение всего первого курса. Продолжали на втором складывать большие сцены и только в конце второго курса — целое действие пьесы. На третьем пришли к оперным фрагментам, соединяли драматические наработки с вокалом.

Вокал шел отдельной дисциплиной, с экзаменом, и Туманов приходил слушать наше пение с особым вниманием. Каждого вызывал на разговор по результатам прослушивания. Прихожу и я на личную встречу. Он: «Садитесь».

1 Константином Станиславским. — Прим. А. К.

2 «Вольный ветер»
И. О. Дунаевского, пьеса
В. В. Винникова, В. К. Крахта и В. Я. Типота, постановка
И. М. Туманова, режиссер
С. Мызникова, дирижер
Г. С. Фукс-Мартин, художник
Г. Л. Кизель, балет-мейстер
Г. А. Шаховская, хормейстер
В. Гаврилов.
Премьера в Московском театре оперетты 29 августа 1947 г. Спектакль прошел свыше 600 раз.

Молчит, выдерживает паузу, смотрит, не сразу начинает и, наконец, говорит примерно следующее: «Я вижу, как Вы свободны и органичны, как правильно существуете, я Вам верю и т. д. Но по вокалу у меня серьезные претензии. Если Вы и в следующий раз так покажетесь, нам придется с Вами расстаться, а мне бы очень не хотелось. Понял меня?»

Я понял. Он стремился привести в согласие драматическую и музыкальную стороны будущего артиста, добиться их равноправия. У других было наоборот: гордо стояли, дышали, звук опирали, посылали. Казалось бы, какая удача, человек с голосом и поет сразу правильно! Но Туманова и это не устраивало. Нужно вместе — синтез одного и второго. Сегодня все понимают, что так надо. Но понимать одно — добиться всякий раз трудно. Это я знал по себе.

Со страха прозанимался все лето. Только свободное время — за инструмент. Это казалось порой так утомительно. Но в сознании звучало — расстаться... К тому же у нас на вокальной дисциплине сменился педагог. Я был прикреплен к Леониду Ершову, он часто болел, пропускал, занимался с нами урывками. Я продолжал петь бездыханным тенорочком, голоса хватало под гитару только. Пришел новый педагог, Всеволод Леонидович Гусельников, и с ним продолжили заниматься в полную силу. В итоге я дошел до пятерки по вокалу. И Туманов опять вызывает после очередного прослушивания: «Так вот, Дрожняк, это другое дело!»

С тех пор меня не нужно было пугать. Я совершенно сознательно занимался пением, поняв, что это непрерывный процесс; голос любит, когда его возделывают. И я распелся, дошел до ля-бемоля, хотя понял к тому времени, что я баритон. Мы с моим сокурсником Славой Войнаровским спорили: пойду — не пойду выше соль. И вот пою дуэт из «Сильвы», подходит фраза заключительная: «Пусть это был только сон!» И дальше: «Мне...» — иду на соль легко и понимаю, что могу выше, на ля и даже ля-бемоль. Оказалось, можно растянуть диапазон, если делать по уму и системно.

Туманов продолжал работать и наблюдать за нами. Открылось одно из его педагогических качеств (или врожденного такта?) — он никогда не говорил, что ему в нас что-то не нравится. Или некий фрагмент сделан не по его нраву. Само слово не применял к студентам. Хотя очевидно, ему не могло подойти то, что мы делали в том или ином куске. Он подводил нас к тому, чтобы мы ему понравились. Второе, что можно выделить из его методики, — самостоятельность и осмысленность творческого акта. Не с наскока, не на голых эмоциях, а сознательно пройти все повороты роли. Собственно, и это сегодня не открытие — «пройти по задачам». Так многие поступают. Хотя многие и не поступают, скользят для собственного удобства по роли, стремясь к результату. Есть декларативный пласт профессии, а есть декларация, реализованная в учебных занятиях, а потом в живом действии. Туманов был привержен такому подходу.

Третье, что помнится, — он не ставил задач, которые мы не могли еще выполнить. Он шел к ним столько, сколько нужно. Или снимал задачу, понимая, что она не для этого студента. Он с педагогами, кажется, точно определил, кого как надо вести. Все учитывал, и индивидуальные возможности также.

Я бы назвал его педагогику — с отложенным эффектом. Лет через десять, будучи на профессиональной сцене, я, пользуясь всем тем, что он в нас вложил, почувствовал полную свободу в спектакле. Все могу — и правильно выстроить, и распределиться, не сбываясь на мелочи, и оставить что-то на импровизацию, где-то отпустить себя в свободное плавание, а что-то твердо закрепить и не сходить с этого, чтобы не развалить роль на эпизоды. Помню даже, на каком спектакле это наступило — на «Веселой вдове», отрепетированной и неоднократно игранный.

Вот так бывает.

ЮЛИЙ ОСИПОВИЧ ХМЕЛЬНИЦКИЙ. ЧЕРЕЗ ИНТЕЛЛЕКТ, ЧЕРЕЗ СМЫСЛ

При встрече с Хмельницким у нас было ощущение продолжения работы с Тумановым. Будто Иосиф Михайлович нас плавно передал Юлию Осиповичу и сам незримо присутствует рядом: так у них схожи методики и требования, подходы к искусству и отношение к делу. Связано ли это с ГИТИСом? В какой-то мере. Но больше, думаю, с единым пониманием их поколением задач театра и артистизма. С их установками на твердое профессиональное мастерство, осмысленность сценического существования и всякий раз на высокую драматургическую задачу. Причем я даже не знал, что оба были знакомы, дружны много лет.

Деспот. Точность исполнения — как заложено и отрепетировано, так и несем на сцену. Вопросы и обсуждения — за столом, пожалуйста. Но, когда все обговорено, будьте любезны быть в ансамбле. Структура спектакля нерушима и должна держаться его изначальным замыслом, и упаси бог от нее отступить. Он мог много раз показывать, взбегая на сцену из зала, что нужно делать артисту в этом эпизоде, фрагменте. Он не признавал спектакля вне единого ритмического потока, поглощающего все составляющие. Артист мог не видеть деталей и целого, не осознавать важность пластического акцента в общей картине. Хмельницкий же видел все. И деспотически требовал точности. Это его отдаляло от многих, даже замечательных артистов.

Хмельницкий встретил нас, как детей, в Краснодаре, куда он приехал, будучи уже очень известным актером, поработав руководителем музкомедии в Ленинграде, ставил в Волгограде, Омске и др. Мы знали также, что он в прошлом ведущий артист Московского Камерного театра под руководством Александра Таирова, снял знаменитый фильм «Мистер Икс» с Георгом Отсом. Но всего этого можно было не знать. Одного взгляда на него было достаточно, чтобы оценить достоинство человека, гордую осанку, решительность и даже некий напор доказательности, ему присущий. Человек с прошлым, оно раскрывалось в общении с ним, в его, бывало, коротких отсылках в период молодости и бурных лет нашего театра. Выпустившись из ГИТИСа, мы поехали с моими коллегами работать по распределению в Энгельс, а он как раз приехал туда на постановку. И нас запомнил.

Новая встреча в Краснодаре была настолько теплой, что первые репетиции и первые производственные вопросы решались как бы сами собой. Вскоре, однако, выяснился характер человека, отставшего от работы наносное — и жизненные коллизии, и закулисы. Он знал, они никуда из театра не исчезают, от них избавиться нельзя иначе, как игнорируя. Вот и метод: поглощенность работой, задачей, бесконечные репетиции и уточнения: здесь давайте попробуем так, еще раз, пожалуйста, уже ближе, еще... Он не шел дальше, пока не добивался исполнения своего замысла через артиста. Затягивал сроки сдачи спектакля, казалось, готового. Его вопрошали нетерпеливо: Юлий Осипович, когда ж генеральная? А он грозно и внятно: когда все будет готово. А что такое «все», только он понимал. И мы понимали с ходом репетиций, как можно развивать и доводить до нового результата вроде бы уже сделанное. Оказывалось, можно еще и еще. И к премьере рождался тот уровень, за который он бился. Волнение и труд окупались результатом.

Приходил на репетицию готовым не на 100, а на 150 процентов. У него был запас средств, но шел он к одному ему ведомому решению. Видел пьесу в деталях и в целом, знал про героев, даже эпизодических, все: что за человек, откуда появился, чего хочет. В первом действии «Фиалки Монмартра»³ ближе к финалу в мансарде появляется маленькое экстравагантное создание, по программке — Мидинетка, то есть посыльная из модного магазина. Она приносит в большой коробке новое платье и шляпу для Мадлен, которая прозябает здесь вместе с друзьями в жалких тряпках. Подарок от Министра изящных искусств Фраскатти, он ее покупает. И она откликается на его зов. Так вот, сначала появлялась в двери сама коробка — красивая, раздушенная, из какого-то иного мира, манящего, где богато и счастливо живут некоторые парижане. За ней — кокетливая девушка. По-моему, у нее была единственная фраза-вопрос: здесь живет мадемуазель Мадлен Тисье... Вот ей от такого-то... И вроде бы все, поворачивайся и уходи. Но Хмельницкий разработал с актрисой Еленой Васильевой такую виртуозную штучку, что разыгрался маленький спектакль со своей захватывающей драмой: Мадлен (Любовь Алабина), оторопевшая, боялась подойти и взять драгоценную коробку; Рауль (то есть я) начинал понимать устремления Мадлен; вот она приближается все же к подарку, а он видит с тревогой и ужасом, как она от него отдаляется. Когда же миссия Мидинетки, все понявшей своим острым, житейским умиком и все оценившей, исчерпана и она должна уйти, то она не сразу уходит. Грациозно делает книксен, поднимая ручку и протягивая ладонь за чаевыми. Все легко, изящно, но не так невинно. Платить нечем. Рауль пуст. Девушка повторяет книксен с более выраженным желанием что-то получить: не зря же тащила столько этажей в мансарду. Но нет. И тогда ее любезность сменяется злостью, это маленькое очаровательное существо оказывается истинной парижанкой и дает выход

3 «Фиалка Монмартра» И. Кальмана, пьеса С. Б. Болотина, Т. С. Сикорской, И. М. Туманова, Г. М. Ярона. Режиссер Ю. О. Хмельницкий, дирижер Э. В. Розен, художник Е. С. Никитина, балетмейстер И. И. Слуцкер, хормейстер В. А. Трембач. Премьера в Краснодарском театре оперетты 21 октября 1972 г., спектакль прошел 121 раз (по 1979 г.). Также режиссер ставил «Фиалку Монмартра» в Ленинграде и Волгограде.



Фото 3. Юлий Хмельницкий, артистка Галина Кобзарь, композитор Оскар Фельцман. Из личного архива А. Колесникова / Yuliy Khmel'nitskiy, actress Galina Kobzar, composer Oscar Fel'tsman. From the personal archive of A. Kolesnikov

возмущению. Она с презрением смотрит на парня, как бы говоря: и живут же такие в Париже. И только потом исчезает, хлопнув дверью.

Повторяю, это шло минуты две, не больше. Но эффект миниатюры был значителен, ибо открывал драматические законы парижской жизни, в которые не вписывались мечтательные бедняки — музыкант, художник и поэт. И в которые вписалась их модель и муза Мадлен. Осознание этого факта выросло в маленькую драму. Я не преувеличиваю. Хмельницкий на этом не останавливался — он догружал пьесу подобными внезапными эпизодами. Появлялся шарманщик Париджи (Владимир Генин), будто сходил со страниц «Отверженных». В финале второго действия, после блистательной сцены с Карамболиной-Мадлен, исхлестанная дождем и всеми забытая оставалась одна Виолетта (Римма Аристархова) — фиалка Монмартра, и сквозь ее пронзительные верхние ноты слышались рыдания ни в чем не повинного существа.

Вот чего хотел Хмельницкий — драматизма, страсти, подлинного эмоционального раскрытия. Это проступало во всех его постановках: «Лира и меч» Виктора Семенова, «Цыганская любовь» Франца Легара, «Любовь и никаких чертей» Тихона Хренникова. Даже в комедии «Донна Люция, или Здрасьте, я ваша тетя!». Он вытащил ее из времен молодости, когда играл знаменитую «Тетку Чарлея», переписал в сегодняшних интонациях, привлек композитора Оскара Фельцмана и поэта Роберта Рождественского и поставил в Краснодаре с таким изществом и остроумием, каких я не видел с тех пор ни на каких сценах⁴ (фото

3). Легендарный спектакль дали более 300 раз, отсюда он пошел на другие сцены. Опасный для эстетики ход с переодеванием парня в тетушку был проведен им с ювелирной тонкостью. Он как раз не фиксировался на смеховых моментах, понимал, они и так будут восприняты залом. Прекрасно помню, как репетировал со мной Бабса Баберля — уводя от «пупового» хохота, стремясь удержать и сюжет, и его условность. Все через интеллект, через смысл, не упуская сверхзадачи. И сколько в этой острокомической роли оказалось драматических моментов: внезапная встреча с возлюбленной Эллой, противостояние Спетлайгу, спасение от него девушек — невест его друзей, объяснение с Донной Люцией. И все в неудержимом ритме, не расслабляясь ни на миг, иначе все рухнет. Комедия положений ставилась им и игралась нами как высокая комедия. Он приводил сюжет почти к патетическому финалу — воспеванию любви.

Чего он не любил? Работы спустя рукава, грубости в производственных отношениях, хамства. Здесь он свирепел, становился еще большим деспотом, чем был. Мог пойти и наперекор большинству. Всякая постановка становилась и некоей параллельной очистительной миссией — освободить творческий цех от любой безнравственности или низости, от компромисса. Ему приходилось преодолевать и разногласия сугубо творческого характера, как на последней его постановке в Краснодаре «Любовь и никаких чертей» Тихона Хренникова, известной под названием «Сто чертей и одна девушка». Музыка, действительно, пленительная. Но Хмельницкий верил и в пьесу Евгения Шатуновского, разворачивавшую любовный сюжет на фоне атеистической борьбы комсомольцев с сектантами. Но эту веру в подлинность содержания никто, кроме режиссера, в труппе не разделял. Играли на мастерстве, выполняли все, что он ставил. Спектакль вышел тяжелым, мрачным, натужным и был снят моментально после отъезда Хмельницкого из Краснодара.

Уроки же его остались со мной навсегда. В чем они? Если обобщать для краткости — в понятии высокой миссии театра.

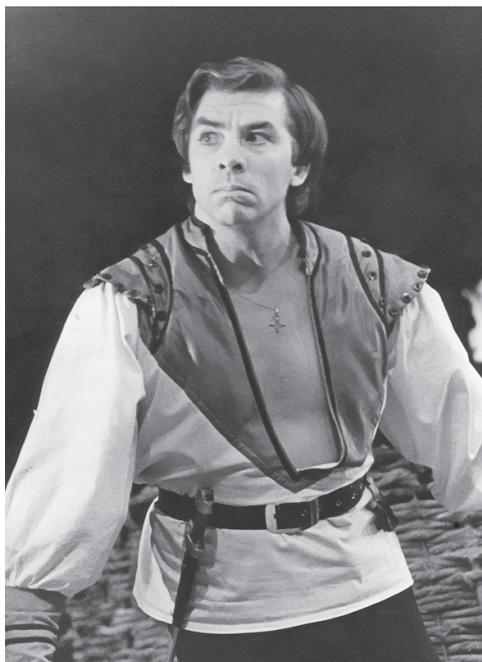


Фото 4. Юрий Дрожняк в роли Ласло («Цыганская любовь» Ф. Легара). Из личного архива А. Колесникова / Yuri Drozhnyak as László ("Gypsy Love" by F. Lehár). From the personal archive of A. Kolesnikov

4 «Донна Люция, или Здравствуйте, я ваша тетя!» О. Б. Фельцмана, пьеса Ю. О. Хмельницкого, стихи Р. И. Рождественского, по мотивам пьесы Брэндона Томаса «Тетка Чарлея». Первая постановка в СССР — в Краснодарском театре оперетты 27 декабря 1973 г., спектакль прошел 301 раз (по 1985 г.), позднее возобновлялся.

Я покинул Краснодар в одно время с Хмельницким, поставившим здесь пять спектаклей. Подоспело приглашение в Одессу, где театр возглавлял Матвей Ошеровский. Его в Краснодаре называли Мотя, он здесь работал в 1958–1961 годах и всем помнился. Я уезжал как бы к своему, и все через меня спешили ему передать приветы (фото 4).

МАТВЕЙ АБРАМОВИЧ ОШЕРОВСКИЙ. ТЕАТР ПРЯМОГО И МОМЕНТАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ

Театральный мир действительно тесен, и наши переезды из города в город всегда были только отчасти шагом в неизвестность. Хотя теперь понимаю, что единое театральное пространство у нас было. Ввелся в одесскую «Донну Люцию» быстро, хотя пьеса у них была иная, но близкая к знакомому мне тексту. И уже знакомая музыка Оскара Фельцмана. В спектакль меня вводил не Ошеровский, он пришел смотреть на результат. Наблюдал из зала со своего любимого места у колонны. К тому времени Одесской музкомедией (после Краснодара) он руководил шестнадцатый год, поднял театр, несколько раз вывозил на гастроли в Москву — словом, признанный мастер и хозяин положения. Посмотрел на меня и якобы сказал — не мой артист. Так мне передали, во всяком случае.

Что стояло за этим «не мой»? Думаю, то, что роль Бабса Баберлея была сделана с Хмельницким. Я сыграл ее уже больше ста раз и был первым ее исполнителем в новом, так сказать, времени. Для Ошеровского, видимо, в том и была проблема. Режиссеры любят делать роль с артистом с нуля и быть соавтором роли — и он так же. Иначе не мыслил процесс создания спектакля — через неожиданность, изумление, озарение. Словом, рожденное в живой работе и потом закрепленное. Он вскипал на репетициях, когда артист «мастерил» и доказывал свою «вооруженность». Чуть не кричал с презрением и издевкой — что вы мне тут играете! Это означало не то, что играть не надо. Все мы играем на сцене так или иначе, на то и театр. Но играть надо через внезапное задевание зрителя, современно, или, как говорят сегодня, актуально. Ошеровский не знал этого слова, вернее, не употреблял, оно несло тогда негативный оттенок и связывалось с официозом, с ним он конфликтовал все годы

5 Данная постановка М. А. Ошеровского буквально рассорила его с либреттистами Б. М. Рацером и В. К. Константиновым, прибывшими на премьеру в Одессу. Потребовались усилия, чтобы урегулировать отношения и найти компромисс между своевольным режиссерским решением и текстом известных драматургов.

работы в Одессе, пока не переполнил чашу терпения обкома нашей родной коммунистической партии. Но, по сути, он стремился именно к актуальности. За зрительский отклик, взрыв хохота, опасную аллюзию он мог поступиться многим — и текстом пьесы, и отношением с авторами. В «Прекрасной Елене» я играл Париса, мне был поставлен выход: юноша приходит первый раз к Елене с приношением — на шее у него перекинута тушка ягненка. Я только появлялся, и зал злорадно оживлялся, глядя на такой подарок троянской царице. На «Привоze» в те дни куска мяса было не достать! А Ошеровский доволен — поддел...⁵

Он стремился к театру прямого и моментального действия, искал такие пьесы. Нет их — создавал, инициировал. Сергей Чухрай рекомендовал ему появиться в Одессе с неким оригинальным замыслом, связанным с легендарным городом (фото 5). И Матвей Абрамович послушался совета. По приезду в Одессу, в которой раньше никогда не был, походил, осмотрелся, поговорил с людьми, послушал улицу. И прочитал роман Юрия Смолича «Рассвет над морем». Из него и вырос знаменитый спектакль «На рассвете», где действие происходило в Одессе и появлялись исторические персонажи: герой Гражданской войны Григорий Котовский, королева экрана Вера Холодная, король одесских бандитов Мишка Япончик «с Молдаванки», французская революционерка Жанна Лябурб, французский посланник мсье Энно с женой и множество других фигур, составивших картину Одессы времен Антанты.

И, как круги по воде, пошли до премьеры по городу слухи. Однажды на служебный вход пришел человек, настойчиво просил о встрече с режиссером, тот вышел — что такое? «Товарищ Ошеровский, я брат Миши Япончика. Скажите, Вы будете его представлять как бандита или как налетчика?» Тут Мотя окончательно понял, что он в Одессе и все друг друга должны знать или хотя бы слышать. Затем пришла к нему также сестра Веры Холодной. К премьере «На рассвете» город уже разогрелся до нужных кондиций. Вот эффект режиссуры, выходящей за пределы сцены. Сыграть спектакль еще до его премьеры. Это даже не подчинение предлагаемым обстоятельствам, а создание новых. И началось шествие оперетты Оскара Сандлера по театрам страны, и резонанс ее был таков, что подсказывал продолжение темы. Сериалы еще не были в моде, телевидение только набирало силу. Но в Одесском театре предприняли свой сериал. «На рассвете» получило продолжение: «Четверо с улицы Жанны» и «Уродного причала»⁶. Неравноценные постановки, без прежнего резонанса. Но и на них Ошеровский проигрывал формы актуализации материала.



Фото 5. Юрий Дрожняк в роли Сергея («Особое задание» А. Новикова). Из личного архива А. Колесникова / Yuri Drozhnyak as Sergei (A. Novikov's "Special Assignment"). From the personal archive of A. Kolesnikov

⁶ «На рассвете» (1964) и «Четверо с улицы Жанны» (1967) — музыка О. Б. Сандлера, пьесы Г. Д. Плоткина. «Уродного причала» (1968) — музыка В. П. Соловьева-Седого, пьеса Г. Д. Плоткина и М. А. Ошеровского. Первоначально все постановки М. А. Ошеровского в Одесском театре оперетты.

Он поступал так всегда. Придя после Воронежа в Краснодарскую музкомедию в 1959 году, начал с довольно случайной в музыкальном отношении вещи «Тиха украинская ночь»⁷. Увидел в ней проблески живой жизни. Там, кажется, звучала убойная фраза: «Тиха украинская ночь, но сало лучше припрятать». Но ему было достаточно для старта в современность. А в «Сильве» недостаточно, не понимал, почему Сильва едет на гастроли в США: что, там своих нет? Он схватился за оперетту Дмитрия Шостаковича «Москва, Черемушки» и быстро ее поставил также в Краснодаре. Там вообще пьесы настоящей нет, обозрение, серия бытовых зарисовок. А живые люди есть.

То есть речь о театральной условности. Она должна быть всегда, ее никто не отменял. Но одна условность ему не годится, и он ищет свою. Ему везде говорили — вы не знаете жанра. И он даже соглашался — да, я не признаю жанровых особенностей, которые ведут к неправде или слишком отстоят от реальной жизни. Он говорил также, что считал оперетту не жанром, а видом искусства. То есть укрупнял ее на том основании, что в ней равноправны разнородные элементы: музыкальная комедия, водевиль, сатирическое обозрение, ревю, пародия, принципы мюзикла и пр. (фото ба, б, в).

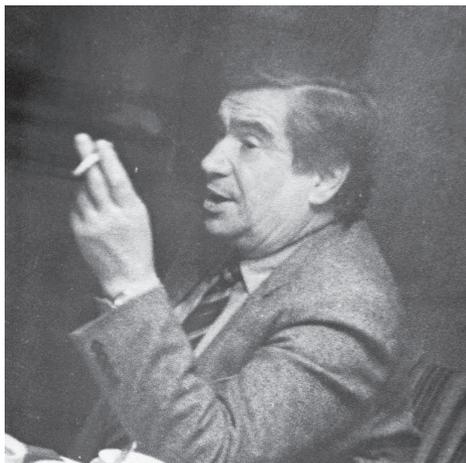
Работа с ним — почти всегда ломка привычного, заход с другой стороны. Мне известно от одного критика, что он предлагал Татьяне Ивановне Шмыге что-то поставить специально для нее. И она вроде бы не была против, но к результату не пришли; видимо, не захотела ничего ломать в себе, сдвигать с оснoв свой привычный образ, рисковать.

Ошеровский пришел в педагогику в позднем возрасте, в отличие от Туманова и Хмельницкого, преподававших в раннем, точнее, среднем возрасте. Он педагогикой заканчивал свою творческую карьеру. После Одессы, где он проработал семнадцать лет и откуда пришлось-таки уйти практически без боя с оппозицией (ее возглавлял Михаил Водяной), ему предлагали другие театры, но он отказался. Понимал, что нужно сделать, чтобы их поднять, сдвинуть с места, но уже не хотел. Пришел в ГИТИС и как бы вернулся в то счастливое для него одесское время, когда там руководил курсом и ставил знаменитые дипломные студенческие спектакли, имевшие большой резонанс: «Трехгрошовую оперу» и «Человека из Ламанчи». Я у него в ГИТИСе не учился,

но прекрасно представляю, что он выделял в подготовке артиста музыкального театра.

Как предшественники, стремившиеся отыскать правду сценического существования, настроить студента, потом артиста на сам процесс ее извлечения из материала или из самой жизни. Здесь они не расходились друг с другом. Вопрос в том, как отыскивать — через постоянно нарабатываемое мастерство (Туманов), точное воспроизведение режиссерского задания (Хмельницкий) или в процессе спонтанного творческого акта, раскрывавшего и материал, и артиста, и актуальный момент реальности (Ошеровский).

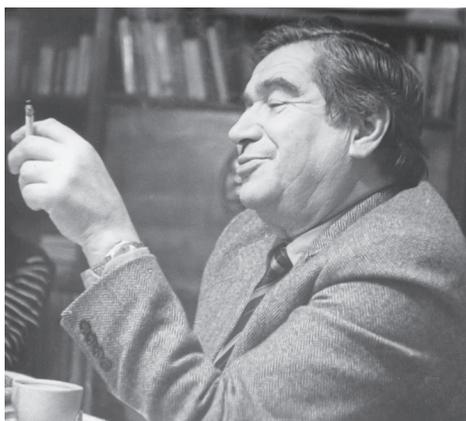
7 «Тиха украинская ночь»
С. С. Жданова, пьеса Е. Купченко, стихи Г. Д. Плоткина.
Режиссер М. А. Ошеровский,
дирижер Я. Л. Верховский,
художник А. А. Чечин, балетмейстер Л. Р. Леонидов,
хормейстер С. П. Певзнер.
Премьера в Краснодарском театре оперетты 5 февраля 1959 г. Спектакль прошел 73 раза (по 1961 г.).



а



б



в

Фото б (а, б, в). Матвей Ошеровский. Из личного архива Д. Бертмана / Matvey Oshelevsky. From the personal archive of D. Bertman

Все они люди примерно одного поколения, их идеалы, отношение к жизни, гуманистическим ценностям примерно одни. Разница в школе, пройденной ими. У Туманова — Большой театр, у Хмельницкого — Камерный театр, у Ошеровского — МХАТ довоенной и военной поры. В Саратове, в эвакуации он работал на сцене «рабочим справа», со стороны канатов, открывавших занавес. И видел мхатовцев с расстояния протянутой руки. Его поразило однажды, как Алла Константиновна Тарасова, будучи на сцене в образе чеховской Маши, тихо, вполголоса прошептала Моте, стоящему в кулисе, чтобы скрылся из виду, слишком выдвинулся. Как же так, думал он, она же в образе, она — девушка, пребывающая в горестных раздумьях о пропащей жизни. И может обратить внимание на какого-то Мотю, монтировщика справа. . . Забавный и одновременно показательный случай. Предельно правдивый уровень игры старых мхатовцев, не допускающий зазора между ролью и артистом, и недоумение наивного студента ГИТИСа, курса М. Тарханова и В. Сахновского, в общем, уже взрослого человека, верившего в иллюзию психологического театра, его тотальное воздействие на сознание.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Открываемые мастерами ценности профессии, если научиться воспринимать их со студенческой скамьи, — в неких универсалиях, базовых принципах актерского труда. Сценическое существование артиста может происходить и давно происходит в разной стилистически и жанрово ориентированной сценической среде, необязательно в системе психологического реализма, но в самом широком диапазоне режиссерского видения — фантастике, гротеске, сатирическом заострении, во внебытовых, игровых и метафорически насыщенных решениях. Спектакль «На дне» по одноименной пьесе Максима Горького в постановке Станиславского (МХТ, 1902) был создан в предельно психологических координатах актерского проживания. Но грязь, как реквизит пьесы, была все же из папье-маше. Учение о правде сценического существования зафиксировано в трудах классиков Станиславского и Немировича-Данченко, стенограммах их репетиций и уже не изменится. Дело в нашем понимании границ их идей. Актерский и режиссерский опыт Юрия Дрожняка, частично им приоткрытый, еще раз это демонстрирует в полувековой исторической ретроспективе отечественного музыкального театра и в контексте педагогики ГИТИСа.

Не менее значимо положение о том, как переплавляются разные методики и подходы к материалу при переходе от институтской педагогики к сценической практике. Как они могут спорить, не совпадать, соревноваться между собой, даже раскалывать отношения в труппе: «не мой актер», «не мой режиссер». Но в конечном итоге все же разность интегрируется в спектакле, особенно ансамблевым, формируя вектор театрального поиска.

Выводы Юрия Дрожняка из собственного артистического прошлого относятся к музыкальному театру и его режиссуре. Стоит ли говорить,

что совершившаяся с того времени, то есть за полвека, эволюция эстетики музыкального спектакля в России значительна. Этому вопросу посвящена яркая книга Виктора Калиша «Нескучный сад: превращения музыкального спектакля в России» [10]. Это именно превращения, вызванные не волей отдельного, даже видного мастера, но целым комплексом причин социального и эстетического порядка. Иными словами, изменения объективны и как бы имперсональны, несмотря на активное авторское начало режиссуры как профессии и педагогики как способа передачи знаний о профессии — ранее мы говорили об этом. Повторим мысль и обратимся к словам режиссера нового поколения Петра Чижова: «Творческий метод неразрывно связан с творцом (курсив наш. — А. К.). <...> Я стал ходить на мастерство к Л. Эренбургу, который практикует методику Г. А. Товстоногова. И с удивлением обнаружил, что не узнавал знакомые термины. То есть они были те же, но теперь наполнены иным для меня смыслом. Они стали вдруг заразительными, живыми. Через живую речь передается что-то еще, подтекст, который считывается чувственно. Так, в мастерской и только там можно наблюдать живой метод в руках мастера. То есть в мастерской передаются не столько приемы, сколько творческие убеждения» [11, с. 87–88].

Три мастера — педагога и режиссера, как они предстали в воспоминаниях их ученика и соратника, доказывают нам, с одной стороны, наличие единых базовых профессиональных установок у разных режиссеров; с другой, изменчивый, вариативный характер их режиссерской деятельности, ее активную «авторскую» составляющую, как и методологическую. Стоит ли это еще раз доказывать? Не очевидны ли эти истины сегодня? Может, и очевидны. Но опыт каждого, сложенный или сопоставленный с другим, позволяет видеть более объемно историческое развитие театральной педагогики, позволяет понять, что некоторые традиции, идущие из далекого прошлого, необязательно канонизируются в настоящем. Бывает, отрицаются как архаичные. Но они реально сосуществуют и передаются, порой не декларативно. Так создается непрерывная цепочка и движение театральной эстетики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Цукасова Л. В., Волков Л. А. Театральная педагогика: принципы, заповеди, советы. М.: Издательство ЛКИ, 2007. — 192 с.
2. Кнебель М. О. Поэзия педагогики; О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2005. — 573 с.
3. Демидов Н. В. Искусство жить на сцене: из опыта театрального педагога. М.: ГИТИС, 2018. — 475 с.
4. Театральная педагогика глазами молодых режиссеров: сборник статей. СПб.: РГИСИ, 2019. — 100 с.
5. Современная театральная педагогика: от теории к практике / под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: ВШСИ, 2017. — 158 с.
6. Брянцев А. А. Воспоминания и статьи, выступления, дневники, письма. М.: ВТО, 1979. — 296 с.
7. Сазонова В. А. Театральная педагогика Ю. А. Завадского. М.: Планета музыки, 2021. — 176 с.
8. Товстоногов Г. А. Беседы о профессии: стенограммы лекций на I–III курсе режиссеров драматического театра, 1982–1985 годы. СПб.: Чистый лист, 2015. — 557 с.
9. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. — 367 с.

10. Калиш В. Я. Нескучный сад: превращения музыкального спектакля в России. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2006. — 384 с.
11. Чижов П. Роль педагога в профессии режиссера // Театральная педагогика глазами молодых режиссеров: сборник статей. СПб.: РГИСИ, 2019. С. 87–89.

REFERENCES

1. Tsukasova L. V., Volkov L. A. *Teatralnaja pedagogika: printsipi, zapovedi, soveti* [Theatre Pedagogy: Principles, Commandments, Advices]. Moscow: LKI, 2007. 192 p.
2. Knebel M. O. *Poesia pedagogiki; O deistvennom analize piesi i roli* [The Poetry of Pedagogy; On the Action Analysis of the Play and Role]. Moscow: GITIS, 2005. 573 p.
3. Demidov N. V. *Iskusstvo zhit na scene: iz opita teatralnogo pedagoga* [The Art of Living Onstage. From a Theatre Teacher's Laboratory]. Moscow: GITIS, 2018. 475 p.
4. *Teatralnaja pedagogika glazami molodikh rezhisserov: sbornik statej* [Theatrical Pedagogy through the Eyes of Young Directors. Collection of articles]. St. Petersburg: RGISI, 2019. 100 p.
5. *Sovremennaja teatralnaja pedagogika: ot teorii k praktike/pod ob. red. D. V. Trubochkina* [Modern theatre pedagogy: from theory to practice. Ed. by D. V. Trubochkin]. Moscow: Visshaya Skola Stsenicheskikh Iskusstv, 2017. 158 p.
6. Bryantsev A. A. *Vospominaniya i statji, vystupleniya, dnevniki, pisma* [Memoirs and Articles, Speeches, Diaries, Letters]. Moscow: VTO, 1979. 296 p.
7. Sazonova V. A. *Teatralnaja pedagogika Y. A. Zavadskogo* [Theatre Pedagogy of Y. A. Zavadsky]. Moscow: Planeta muziki, 2021. 176 p.
8. Tovstonogov G. A. *Besedi o professii: stenogrammi leksii na I–III kurse rezhisserov dramaticheskogo teatra, 1982–1985 godi* [Conversations about the Profession. Transcripts of Lectures on the I–III Course of Directors of the drama theatre, 1982–1985]. St. Petersburg: Chisty list, 2015. 557 p.
9. Filshinsky V. M. *Otkritaja pedagogika* [Open Pedagogy]. St. Petersburg: Baltijskie sesoni, 2006. 367 p.
10. Kalish V. J. *Neskuchnyy sad: prevrashcheniya muzikalnogo spektaklia v Rossii* [Neskuchny Garden: Transformations of Musical Performance in Russia]. Yekaterinburg: Izdatelstvo Uralskogo universiteta. 2006. 384 p.
11. Chizhov P. *Rol pedagoga v professii rezhissera* [The Role of a Teacher in the Profession of a Director]. In: *Teatralnaja pedagogika glazami molodikh rezhisserov: sbornik statej* [Theatre Pedagogy through the Eyes of Young Directors]. St. Petersburg: RGISI, 2019, pp. 87–89.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Колесников Александр Геннадьевич — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: edvin8@list.ru

ORCID: 0000-0002-5519-2850

ABOUT THE AUTHOR

Alexander G. Kolesnikov — Dr. Sc. in Art Studies, Leading Researcher of the Scientific Department of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: edvin8@list.ru

ORCID: 0000-0002-5519-2850

Статья поступила в редакцию: 19.04.2023

Отредактирована: 03.08.2023

Принята к публикации: 14.08.2023

Received: 19.04.2023

Revised: 03.08.2023

Accepted: 14.08.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Колесников А. Г. Профессия и художественная позиция. Из истории педагогики ГИТИСа: Иосиф Туманов, Юлий Хмельницкий, Матвей Ошеровский в воспоминаниях Юрия Дрожняка // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №4. С. 156–173.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-156-173

EDN QJBRWY

FOR CITATION

Kolesnikov A. G. Profession and Art Position. From the History of GITIS Pedagogy: Joseph Tumanov, Yuliy Khmel'nitskiy, Matvey Osherovskiy in the Memoirs of Yuriy Drozhnyak. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 156–173.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-156-173

EDN QJBRWY