

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

**Д. А. БЕРТМАН,  
Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ**

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

**Ф. С. РАЗЕНКОВ**

*Башкирский государственный  
театр оперы и балета  
Уфа, Россия*

**DMITRY BERTMAN,  
GRIGORIY ZASLAVSKIY**

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

**PHILIPP RAZENKOV**

*Bashkir State Opera  
and Ballet Theatre  
Ufa, Russia*

## ГЕН ТЕАТРАЛЬНОСТИ

### АННОТАЦИЯ

В статье в форме диалога исследуется в рамках образовательной театральной мастерской феномен преемственности, определяющий творческое взаимодействие в диаде учитель-ученик. Рассматривается проблема выбора учеников на отделение режиссуры оперного театра, требующее уникальных качеств от абитуриента, высокого уровня его личной культуры и особого типа таланта. Методика преподавания режиссуры в музыкальном театре представлена на примере опыта нескольких десятилетий преподавания в мастерской народного артиста России, профессора Дмитрия Бертмана. Обучение оперной режиссуре опирается на систему музыкального образования в соотношении с традицией национальной школы музыкальной режиссуры, идущей от К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Анализируется опыт режиссерской работы постановщиков разных поколений. Это направление образования предполагает бережное отношение к оригинальному творческому стилю студента, а воспитание направлено

## THEATRICALITY GENE

### ABSTRACT

The article in the form of a dialogue is dealing with the phenomenon of continuity inside the theatre workshop. This defines the creative cooperation in the dyad master-student. The problem of students selection to the department of opera theatre directing is analyzed. It requires the unique qualities of the enrollee, the high level of self-culture and a special type of talent. The methods of educating of the music theatre directing is presented on the experience of several decades of teaching in the workshop of People's Artist of Russia, professor Dmitry Bertman. Opera directing education is based on the system of music education in relation with the tradition of national school of music theatre directing that comes from K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko. Several directing experiences of different generations is analyzed in the article. This educational direction supposes respect towards the original creative style of the student. While the breeding aims at forming the graduate's ability to organize creative and rehearsal process with all the participants of the performance – opera soloist, choir, musicians, artists. Opera syncretism

на формирование у выпускника умения выстраивать творческий и репетиционный процесс со всеми участниками спектакля – оперными солистами, хором, музыкантами, художниками. Синкретизм оперы предполагает взаимодействие художественных систем разных областей искусства, поэтому перспективная задача отделения режиссуры музыкального театра воспитать не только и не столько профессионального постановщика, но и художественного руководителя процесса в оперном театре. Эта установка носит важный интегративный характер для отечественной культуры, так как позволяет сохранять высокие традиции национальной оперной режиссуры на всем пространстве Российской Федерации.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** театральная педагогика, музыкальный театр, опера, оперная режиссура, ГИТИС.

supposes the cooperation between different art systems of several directions. That's why the perspective task of opera directing is not only to bring up professional director but the artistic director of the opera theatre process. This setting has an important integral quality for the national culture as it helps to preserve the high traditions of national opera directing all over the space of Russia.

**KEYWORDS:** theatre pedagogy, music theatre, opera, opera directing, GITIS.

*Григорий Заславский:* Дмитрий Александрович, когда вы набираете мастерскую и перед вами – абитуриенты, желающие учиться режиссуре, на что вы в первую очередь обращаете внимание? Помните ли, например, почему взяли Филиппа Разенкова?

*Дмитрий Бертман:* Обращаю внимание на генетику. Самое лучшее, когда человек из театральной семьи. Я говорю сейчас непопулярные вещи, но очень важно, когда человек уже обладает определенными знаниями и любовью к делу. Когда поступал Филипп, я знал, что его отец – дирижер музыкального театра, а значит, ребенок вырос там. Это – определенный бонус. Отца его я не знал тогда лично, мы познакомились позже, но я знал его как дирижера. И когда я принимал Филиппа на курс, знал, что мальчик любит театр больше всего на свете. Второе и самое главное – талант. А талант связан с той же генетикой и виден сразу, как и чувство человеческой свободы. В профессии режиссера очень важно именно это чувство. Угадать в человеке режиссера – дело очень тяжелое, этой профессии, как говорил Борис Александрович Покровский, научить нельзя. Покровский знал, о чем говорил, поскольку долгое время преподавал режиссуру, был основателем нашей кафедры, а потом ушел с режиссерского отделения и стал преподавать только у актеров. Потому что там, где актеры, – там профессия, там есть свои законы. А режиссуре учить не только сложно, но даже вредно, потому что, к сожалению, все мы, педагоги-режиссеры, учим делать «как мы». Делай, как я. Но может случиться, что ученик намного талантливее тебя, абсолютно другой и ты нанесешь ущерб тем, что будешь его учить «делать, как я». Единственное, чему можно научить режиссера музыкального

театра, – определенной технологии: как работать с хором, как организовать репетицию, научить анализу драматургии – как читать пьесу, как находить действие, то есть та же самая школа, что и у актеров. Хотя сейчас актеров я тоже стараюсь учить как режиссеров, потому что в современном театре такая слабая режиссура, что актер должен быть оснащен и «за того парня» – за режиссера. Сегодняшняя режиссура, к сожалению, больна – болезнью дизайнера, болезнью концептуальных трюков. Очень мало внимания обращается именно на работу с актером. Сейчас модно, например, замазать актера какой-нибудь краской или запустить его внутрь мультфильма и, в общем, неважно, кто на сцене, потому что он заменяем на любого другого. Поэтому актер должен быть оснащен как режиссер, а режиссер обязан, самое главное, обладать чувством невероятной свободы. И нравственным чувством. Это тоже очень важно. Режиссерская профессия опасна, потому что похожа на божественное дело. Бог создал человека, режиссер тоже создает человека – только на сцене. Поэтому очень важно, как он создает этого человека, с каких нравственных позиций оценивает и какие коды закладывает в свое творчество.

**Г. З.:** Филипп, из того, чему вы научились в ГИТИСе, наверное, речь о совершенно практических советах, – случилось ли потом, в самостоятельной режиссерской работе, что, столкнувшись с трудностями, вы вспоминали конкретные уроки и делали так: «О, класс! Помогает!»?

**Филипп Разенков:** Это происходит ежедневно, практически на каждой репетиции. И я очень благодарен Дмитрию Александровичу за то, что он вспомнил папу. Если бы не отец, меня бы не было в ГИТИСе. Вообще все началось с того, что у меня была мечта стать драматическим или киноактером. Я учился в музыкальном училище, а ГИТИС был самым крутым местом в моем подростковом понимании. Отец со мной серьезно поговорил, потому что бросать занятия музыкой мне не хотелось. Я учился на дирижерско-хоровом отделении училища и тогда еще вообще не знал, что такое оперное пространство в нашей стране. Оперные постановки, которые я видел, – это то, что доходило еще на видеокассетах. В общем, видел я к тому времени достаточно мало, и не смотрел ни одного спектакля Дмитрия Александровича.

**Г. З.:** То есть когда поступали, не видели ни одного спектакля Бертмана?

**Ф. Р.:** Когда я шел на консультации, я только-только получил

Ф. Легар «Голубая Мазурка», режиссер Г. В. Тимакова. Мастерская народного артиста России, профессора Д. А. Бертмана. Фото Марии Алексеевой





*П. И. Чайковский «Евгений Онегин», режиссерская группа: Диана Бижитуева, Елизавета Бондарь, Филипп Разенков, Павел Сорокин, Юлия Файн. Художественный руководитель постановки народный артист России, профессор Д. А. Бертман*

доступ к каким-то видеозаписям. Что-то мне показал отец. И «Диалоги кармелиток» на телеканале «Культура» были показаны как раз в тот год, когда я поступал. Но на самом деле, как я понимаю сейчас, шел я в ГИТИС, зная очень немного о профессии, а тем, что знал, обязан был отцу. Я помню этот удивительный день, основные экзамены – по режиссуре, по актерскому мастерству... Мы вышли из ГИТИСа – отец был со мной – в три часа ночи. Был какой-то волшебный вечер, потом волшебная ночь. Вот так все началось. Возвращаясь к вашему вопросу, я могу сказать, что у нас обучение шло в два этапа. Первый этап...

**Д. Б.:** Первый этап – когда я предложил вам начать заниматься режиссурой.

**Ф. Р.:** Да, а мы всячески доказывали, что не зря. Я сейчас вспоминаю наши так называемые эксперименты, которые Дмитрий Александрович терпеливо смотрел. Помню, что, наверное, уже в середине обучения он сказал: «Ребята, надо братья по-серьезному за профессию». Но я очень благодарен за начальный этап, потому что это был такой классный и даже кайфовый период, когда мы на первых курсах почувствовали себя режиссерами, начали что-то придумывать и воплощать. И, конечно, первые спектакли, которые я увидел в «Геликоне», просто перевернули мое представление об опере и о возможностях, которые она предоставляет. В середине обучения неожиданно Дмитрий Александрович дал нам задание восстановить по записям Станиславского спектакль «Евгений Онегин». Мы тогда к этому отнеслись не то чтобы скептически, но, конечно, нам было интереснее делать что-то свое, более гениальное.

**Д. Б.:** Задание было сделать две версии одной сцены из оперы – и в своей интерпретации, и как бы работая «ассистентом» у Станиславского.

По их мнению: ненавистную классическую – чужую, мертвую, и свою – живую, самую современную. Правильно?

Ф. Р.: Абсолютно точно.

Д. Б.: Одна девочка показала бал Лариных на пляже под зонтиками в Шарм-Эш-Шейхе...

Ф. Р.:...и еще был боксерский ринг, Онегин с Ленским боксировали...

Д. Б.: Они демонстрировали, что показывают свое – любимое, и ненавистное – Станиславского.

Ф. Р.: Да, причем ненавистное – Станиславского – у нас абсолютно не получалось. И мы думали, что не получается, потому что с мертвым материалом ничего не сделаешь. Я помню, как вдохновенно с однокурсником Вадимом Летуновым, с которым жил в одной комнате в общежитии, сейчас солистом «Геликона», строил двери... Точнее, я наблюдал, как он делал эти двери. Задача была – создать лабиринт, и мне казалось, что вот сейчас мы сделаем лабиринт, и все, и дело в шляпе, и будет гениальный бал у Лариных. По Станиславскому эти сцены казались какой-то тягомотиной и ерундой. Когда мы показали результат Дмитрию Александровичу, он на все это посмотрел и сказал: «Так, ребята, а теперь...». И начал работать. О чем говорил Дмитрий Александрович? О механике режиссуры. И каждое слово ловилось, впитывалось в память, и если бы не те занятия, я, наверное, просто не смог бы работать в театре. Потому что через эту работу мы получили инструментарий, понимание самых разных вещей, начиная от технологии мизансценирования и заканчивая уже более глубокими вещами, и самыми главными – работой с солистами.

Г. З.: Дмитрий Александрович, когда вы поняли, что из них получаются режиссеры? На каком курсе или через сколько лет после окончания ГИТИСа? Существует же собственный итог: это не зря, это получилось?

Д. Б.: Вообще это – сложная история. Бывали случаи, например, когда все годы кто-то лидировал, был очень интересным, а потом вдруг терялся к концу обучения. А кто-то, наоборот, поднимался. Кто-то, казалось, вот-вот начнет быть режиссером, а он уходил в какой-то бизнес, кто-то в Следственный комитет уходил преподавать систему Станиславского. Были разные случаи. Профессия режиссера – очень индивидуальна, и не понятно, от чего она зависит. Но, повторяюсь, чувство свободы должно быть главным.

П.И. Чайковский «Евгений Онегин». Сцена из спектакля мастерской народного артиста России, профессора Д.А. Бертмана





Н. А. Римский-Корсаков «Царская невеста». Башкирский государственный театр оперы и балета. Режиссер Филипп Разенков

А когда я силовым методом заставил их ставить Станиславского – Филипп, это же было силой? – они обижались на меня.

Ф. Р.: Да...

Д. Б.: Они Станиславского ненавидели – правда, Филипп?

Ф. Р.: Ну, может, не ненавидели...

Д. Б.: Был неласков я с ними, неласков... Может быть, и не прав. Но сейчас Филипп – главный режиссер Уфимского театра, Паша Сорокин – главный режиссер в Ростове-на-Дону, я надеюсь, что Лиза Бондарь, может быть, тоже будет главным режиссером одного из театров. В общем, этот курс оказался очень продуктивным. Я считаю, даже если три человека с курса, на котором пять режиссеров, стали успешными, а они успешные, то это уже очень много. Были курсы, когда никто не становился режиссером. Это невозможно запрограммировать, зависит от набора. И, опять же, вопрос генетики и образования. Григорий Анатольевич знает, я к нему обращался с просьбой разрешить мне не набирать курс.

Г. З.: Потому что было 11 теноров и не было режиссеров.

Д. Б.: Но – нет, пришлось набрать, так построена система. Если не будет выполнено госзадание, сократят следующий набор. На самом деле это, конечно, очень обидно, потому что сразу видно, что будет. Самое страшное, когда видно, что человек не станет режиссером, но из него может вырасти чиновник. Плохой. Он может мстить потом всю жизнь за это свое несбывшееся. Это – опасная история. Поэтому в мире и не существует режиссерских факультетов. Режиссер растет при мастере, при театре, растет, имея до этого какую-то другую профессию, связанную с театром. Филипп говорит, что он – дирижер-хоровик. Это тоже был бонус, потому что заниматься оперным театром человеку, который не имеет музыкального образования, невозможно. Это глупо выглядит. Сразу на всю жизнь травма, во-первых, у всех, кто с ним работает, и у него. Сейчас это модно. Говорят – посмотрите, драматические режиссеры как в опере ставят. Но пока мы не видим

ни одного на самом деле хорошего результата. Даже у потрясающих режиссеров, у великих мастеров. Потому что есть определенная специфика, которую невозможно не учитывать. И когда мы говорим про Станиславского, про Немировича-Данченко, про Мейерхольтца, что, мол, они же тоже драматические режиссеры, но ставили в опере, надо помнить, что все они в совершенстве владели музыкальными инструментами, имели феноменальное базовое образование пианистов, которое, естественно, влияло на их режиссуру. Потому что музыка – это язык, и его надо уметь читать. Его невозможно просто чувствовать, мало того, такое чувство вредит. Потому что тогда получается иллюстрация. Видеть музыкальную драматургию – это только этап профессиональной подготовки, обязательный, но недостаточный. И тот, кто только видит музыкальную драматургию, не сможет никого обмануть. Когда я поступал в ГИТИС, меня взяли в порядке исключения. Я был без специального образования, поступал сразу после школы, но я владел инструментом, и тогда это было обязательным условием. Все люди, которые со мной и за мной учились, были намного старше меня. Это не говорит о том, что только так должно быть. После меня уже был Дима Белянушкин, который совсем молоденьким поступил, так же, как и я, в 16 или в 17 лет. . .

Ф. Р.: Он сейчас, кстати, тоже главный режиссер – в Нижнем Новгороде.

Д. Б.: Да, он тоже главный режиссер. Он заканчивал курс Александра Борисовича Тителя. И Паша Сорокин, он виолончелист. . . То есть это поколение, в котором все ребята имели образование и невероятную любовь к делу.

Г. З.: В ГИТИСе очень важна эта история – человек, который закончил, потом приходит учить других. Мне вообще кажется, что это – единственно возможный путь, преемственность в этом случае становится залогом, условием рождения и становления и сохранения школы. На вашем приходе в ГИТИС очень настаивал Борис Александрович Покровский. Как думаете, что в вас от Покровского в педагогике?

Д. Б.: Надеюсь, что очень многое. Во-первых, я учился у Георгия Павловича Ансимова, который сам тоже был учеником Покровского, это та же самая школа. Люди разные, а школа одна. И Матвей Абрамович Ошеровский, у которого я учился, – преподавал, учил, как и Покровский, такой силовой режиссуре. Я, может быть, делаю это чуть-чуть мягче, основываясь на каком-то ином опыте, может быть, даже на опыте, которого не было у них. Мне повезло. Я родился в уже умирающем Советском Союзе и учился, когда заканчивалась жизнь этого государства. Мне удалось рано выехать за границу, поработать с зарубежными театрами, быть знакомым с ведущими режиссерами мира – Дэвидом Паунтни, Франко Дзеффирелли. Я мог с ними общаться, видеть, как работают они, как работают там театры, и этот опыт я тоже, мне кажется, перенял. Но у меня всегда было доверительное отношение к студентам – Филипп подтвердит, что на каждом экзамене я им предлагал самим себе поставить оценки.

Г. З.: И что они себе ставили?

Д. Б.: Они ставили себе все по правде. Я им даже повышал потом оценки.



*П. И. Чайковский «Орлеанская дева».  
Башкирский государственный театр оперы и балета.  
Режиссер Филипп Разенков*

**Г. З.:** Филипп, а вы когда-нибудь ставили себе пятерку?

**Ф. Р.:** Я сейчас не вспомню, но нас Дмитрий Александрович всегда учил самокритичному отношению. Я считаю, что свободы было очень много. И мы поначалу, сейчас это мне уже понятно, сильно пытались мастеру подражать. Я не вижу в этом ничего плохого. Сегодня, например, у меня репетиция в театре, прогон «Дон Жуана», и когда я смотрю на этот свой спектакль отстраненным взглядом, пытаюсь, по крайней мере, я все равно вижу, что я – ученик Дмитрия Бертмана. И мне это нравится. Вы были строги, но в то же время с любовью. И еще, как мне кажется, важный момент, который дает ГИТИС, – это то, что мы жили одной коммуной с артистами и сами проходили полный курс обучения. Это огромное преимущество, поэтому я, выйдя из стен института, не боялся в разных театрах показывать и говорить заслуженным артистам, как нужно играть.

**Д. Б.:** Еще они жили в театре... А в конце учебы, на выпускном вечере, я им всегда говорю: «Забудьте меня, мы вообще не знакомы».

**Ф. Р.:** Да, я помню это. На выпускном Дмитрий Александрович сказал: «Ищите себя, будьте собой». Были и такие слова: «Забудьте меня, но я вас всегда буду рад видеть у себя с вкусным тортиком».

**Д. Б.:** Я правда их рад видеть. Филипп всегда приезжает, Паша приезжает, мы переписываемся...

**Ф. Р.:** Хочется почаще, но...

**Д. Б.:** Сейчас вот на нашем конкурсе «Нано-опера» получила премию уже ученица Филиппа.

**Ф. Р.:** Это громко сказано...

**Д. Б.:** Но она твоя ассистентка в театре.

**Ф. Р.:** Да, я старался передавать ей все то, что знаю сам.

**Г. З.:** Скажите, а бывает, что и сейчас вы спрашиваете советов и продолжаете учиться – а что сделать в такой ситуации или в решении той или другой сцены?



Ф. Р.: Если действительно что-то нужно, мы спрашиваем, и Дмитрий Александрович всегда отвечает моментально. Но мы стараемся по пустякам его не беспокоить.

Г. З.: Что важнее в школе режиссуры – человеческие уроки или профессиональные? Это можно отделить и сказать, что вот человеческие уроки были важнее, чем какие-то сиюминутные профессиональные советы, или наоборот – профессиональные важнее, чем человеческие? Или – что наблюдение за чужим опытом в «Геликон-опере» такая же школа, как и то, чему мы учились в ГИТИСе?

Ф. Р.: В обучении это был неразрывный процесс – посещение «Геликона», посещение репетиций, участие в мероприятиях, таких, например, как юбилей Эльдара Рязанова. Дмитрий Александрович всегда нас привлекал, и было здорово наблюдать за кулисами и из зала за постановками не только спектаклей, но и подобных вечеров. Поэтому мы постоянно жили в процессе, и это, конечно, было здорово.

Д. Б.: То есть они всегда сумеют сделать халтуру – юбилейчик поставить. Если что – заработать смогут!

Ф. Р.: Были такие моменты, как 80-летний юбилей Ростроповича в Кремле.

Д. Б.: Последний его день рождения. За месяц до смерти.

Ф. Р.: И у меня это на всю жизнь останется в памяти.

Г. З.: Случалось ли, что вы кого-то отчисляли, понимая, что это не ваш ученик – может быть, и талантливый, но не ваш?

Д. Б.: Филипп, было такое?

Ф. Р.: У нас несколько человек были отчислены из артистов. Но это не было каким-то агрессивным, жестоким поступком. Само собой к этому шло, напрашивалось, и все это понимали.

Г. З.: А за что вы можете отчислить?

Д. Б.: Когда не посещают занятия, когда видно, что театр не является основным интересом в их жизни.

Г. З.: Какое для вас самое большое удовольствие от ученика? В чем радость?

Д. Б.: Радость, когда ты видишь, что у него получается. Получился отрывок, получилась увертюра, которую мы делали, получилась массовая сцена, получилась ария. А потом получился спектакль. Я узнал артистов, которые работают с Филиппом, узнал, как они его любят. Это мне нравится. Он работает в театре не потому,

*Филипп Разенков и Дмитрий Бертман после показа спектакля «Орлеанская дева» в рамках фестиваля «Золотая Маска» на сцене театра «Геликон-опера»*





А. Кротов «Римские каникулы» Новосибирский музыкальный театр. Режиссер Филипп Разенков.  
Фото Дмитрия Худякова

про «Нано-оперу», потому что участие в этом конкурсе тоже было своеобразным продолжением обучения – проверка на дорогах или даже аспирантура. Это был потрясающий опыт, мы с Пашей Сорокиным участвовали и в первом, и во втором конкурсе, потому что нам очень хотелось показать Дмитрию Александровичу и себе, что мы сделали какие-то выводы. После первого конкурса хотелось показать, что мы что-то поняли, еще чему-то научились. А конкурс действительно уникальный, с потрясающей атмосферой. Воспоминания и знакомства – на всю жизнь. Тот конкурс, без прикрас, стал сильным толчком в карьере, потому что на нем работали критики, и они начали нас рекомендовать. Определенный толчок в карьере был связан и со вторым конкурсом.

Д. Б.: Хочу отметить еще один важный момент. Сегодня выпускники не хотят быть режиссерами в театрах, не хотят быть главными режиссерами. Это большая проблема. Они хотят быть свободными художниками, приезжать в театр, ставить спектакль и получать деньги за постановку. Они не хотят заниматься коллективом, театром, документами, тендерами, жильем артистов и похоронами, установкой памятников и так далее. Поэтому то, что Филипп и Павел пошли руководить театрами, так же, как и Слава Стародубцев, который руководит Новосибирским оперным театром как главный режиссер, они в этом смысле – уникальные и сегодня представляют генерацию новых молодых главных режиссеров. Я счастлив, что они вышли из нашей колыбели, с нашего курса. Это очень здорово. Спасибо тебе, Филипп, большое.

Ф. Р.: Вам спасибо, Дмитрий Александрович. Будем всячески стараться дальше.

Д. Б.: А как ты бываешь горд, когда они выступают на сцене Большого театра, когда приезжают сюда на гастроли, это потрясающе! Когда-то были совсем дети маленькие. А я старею и седею. (Смеется.)

что его назначили, а потому, что его любит коллектив. Это очень важно. Недавно я общался с некоторыми артистами, которые поют у него, у Паши Сорокина в театре. У них большой авторитет. Это значит, у них получилось.

Ф. Р.: Но это тоже закладывалось во время учебы. И «Геликон» является самым лучшим подтверждением. Хочу сказать два слова

Ф. Р.: У нас такие ориентиры и планки, заданные еще в ГИТИСе, что пока хвалить себя рано.

Д. Б.: Вот еще одна интересная вещь. Главным режиссером Уфимского театра был мой однокашник Рустэм Галеев, невероятно талантливый человек. Его отец, кстати, тоже был оперным певцом, народным артистом. Когда мы с Рустэмом ходили на демонстрации 1 и 9 мая в Москве, то спасались тем, что пели оперы наизусть. Выходили с ним к Красной Пресне и пели наизусть, скажем, всю «Аиду». И время пролетало. Не хватило одной оперы – мы говорили, давай «Паяцы», хоть первый акт. Рустэм был главным режиссером Уфы. В минувшем году он умер, и так получилось, что главным режиссером теперь стал Филипп. Филипп, а ты учишь английский язык?

Ф. Р.: Да, учу, говорю, но всегда хочется еще лучше.

Д. Б.: Языки надо обязательно учить. Когда Петр Наумович Фоменко ставил в Комеди Франсез, он пришел к нам на репетицию, мы делали «Набукко», и говорит: «Как здорово, что вы говорите на языке, а я с переводчиком работаю в Комеди Франсез». Я спросил: «Ну и что?». А он ответил: «Это поцелуй через стекло». Гениально. Я сейчас работал в Японии, они не говорят по-английски, и у меня был переводчик. И я вспомнил про «поцелуй через стекло». В переводе уже энергетика не та.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бертман Дмитрий Александрович – профессор, заведующий кафедрой режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского института театрального искусства – ГИТИС, художественный руководитель театра «Геликон-опера».

E-mail: music@gitis.net  
ORCID: 0000-0001-5105-279X

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

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

Разенков Филипп Сергеевич – главный режиссер Башкирского государственного театра оперы и балета.

E-mail: raz\_rezh@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-9423-7660

Бертман Д. А., Заславский Г. А., Разенков Ф. С. Ген театральности // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 99 – 109.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-99-109

#### ABOUT THE AUTHORS

Dmitry Bertman – professor, Head of the Music Theatre Directing And Actor's Skill Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), founder and artistic director of Helikon Opera Theatre.

E-mail: music@gitis.net  
ORCID: 0000-0001-5105-279X

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

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

Philipp Razenkov – the chief director of the Bashkir State Opera and Ballet Theatre.

E-mail: raz\_rezh@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-9423-7660

Bertman D. A., Zaslavskiy G. A., Razenkov Ph. S. Theatricality Gene. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 99 – 109.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-99-109