

Д. Г. ЛИВНЕВ  
 Российский институт  
 театрального искусства – ГИТИС,  
 Москва, Россия

DAVID LIVNEV  
 Russian Institute  
 of Theatre Arts (GITIS),  
 Moscow, Russia

## МОИ ЗАОЧНИКИ: К ИСТОРИИ ЗАОЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ГИТИСе

### АННОТАЦИЯ

В статье предпринят исторический и аналитический обзор уникального педагогического опыта заочного обучения в области искусства. Дается представление о том, чем являлось на протяжении второй половины XX в. заочное актерское образование в ГИТИСе и какие перспективы открываются в этом направлении для современной театральной педагогики. Опираясь на свой опыт, в жанре воспоминаний автор представляет различные формы заочного обучения актеров в высшем учебном заведении. Рассказывая о студентах и руководимых им курсах, автор обозначает основные проблемы заочного образовательного процесса в театральном вузе, отмечая необходимость особого подхода к получению профессионального актерского образования для тех, кто работает в театре, но не имеет соответствующей квалификации. Одной из форм заочного обучения, очень важной, но, к сожалению, ушедшей в прошлое, является подготовка кадров для региональных театров внутри самих художественных коллективов, благодаря чему студент по окончании обучения остается работать в воспитавшем его театре, реализуя столь необходимую в наши дни модель целевого обучения с наибольшей эффективностью. Одновременно повышается уровень подготовки артистов в городах страны благодаря активному участию специалистов ГИТИСа. Таким примером для автора являются два курса, подготовленные им в Калуге и в Нальчике. Автор выступает за серьезное усовершенствование различных форматов заочного образования актеров.

## MY CORRESPONDENCE STUDENTS: ON THE HISTORY OF CORRESPONDENCE EDUCATION IN GITIS

### ABSTRACT

The article provides a historical and analytical review of the unique pedagogical experience of distance learning in the field of art. The forms of correspondence acting education in GITIS in the second half of the 20th century are examined, the prospects for this type of training in modern theater pedagogy are assessed. Based on his experience, in the genre of memoirs, the author presents various forms of distance learning of actors in a higher educational institution. Talking about students and the courses he leads, the author outlines the main problems of the correspondence educational process in a theater university. It speaks of the importance and necessity of a special approach to professional acting education for those who work in the theater but do not have the appropriate qualifications. One of the forms of distance learning, which is very important, but, unfortunately, a thing of the past, is the training of personnel for regional theaters within the artistic groups themselves, so that after graduation, students remain in the theater that raised him, realizing the much-needed target model today training with the greatest efficiency. At the same time, the level of training of artists in the cities of the country is increasing due to the active participation of GITIS specialists. Such as example for the author are two courses prepared by him in the city of Kaluga and in the city of Nalchik. This article is the voice for a major improvement in the various formats of distance education actors.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** театр, театральная педагогика, заочное образование, ГИТИС, мастерство актера, национальные кадры, студенческий спектакль, региональные театры.

**KEYWORDS:** theater, theatrical pedagogy, correspondence education, GITIS, actor's skill, national cadres, student performance, regional theater.

Заочное актерское образование появилось в ГИТИСе в связи с потребностью, возникшей у актерского сообщества. После войны, да и ранее, но в 1950-е гг. особенно, многие театры готовили для себя актеров в студиях при своем театре [1]. Поездка в Москву была предприятием не особо доступным [2, с. 85], а актеры были нужны. Где-то в 1960-х годах в театрах выросло много прекрасных актеров, которые составляли ядро труппы, на них держался репертуар. А высшего образования у этих актеров не было, что стало играть негативную формальную роль – при тарификациях [3], преподавании в театральных училищах и институтах и многом другом. Это субъективные для актеров причины. А объективно – многие ощущали необходимость получить некий допинг для дальнейшего движения в профессии. Поэтому на заочных курсах училось много прекрасных актеров, занимавших у себя в театре видное положение. Они были плотно заняты в репертуаре, играли большие роли. И иногда теряли их в связи с отъездом на сессию. Хотя, конечно, многие руководители, понимая, что это надо и театру, так устраивали жизнь поступившего учиться артиста, чтобы он минимально терял свою занятость и принимал участие в новых работах.

Когда я впервые начал преподавать у заочников, а пришел к этому с сомнениями в возможности актерскому делу учить заочно, то был приятно удивлен тем, что их не надо учить – они артисты. Главное – надо помочь этим студентам поставить перед собой новую планку в профессии. И почти все 40 лет, что я работал с заочниками, из них 25 – художественным руководителем, я получал, как сейчас говорят, кайф от общения с интересными, талантливыми, состоявшимися в профессии, но желающими пойти дальше, людьми. Конечно, иногда казалось, что некоторые пришли за дипломом, но и они быстро понимали, что здесь можно, как сказала одна актриса-студентка, почиститься и от чего-то избавиться. На одном из курсов студенты попросили продлить на второй год работу над этюдами. Они говорили – роли мы у себя играем, а здесь можно покопаться в себе с помощью педагогов, отказаться от надоевших нам и зрителям штампов. Поэтому моей главной задачей, как и у очников, стала задача найти путь к себе, но совершенно в других обстоятельствах. У совсем молодых и неопытных студентов надо открывать этот путь к себе сквозь жизненные наслоения и привычки. А у заочников – очищать путь, который у большинства был, но со временем оказался захлапленным театральной неизбежной рутинной. И помочь им освоить некие пути, которые помогут в будущем самим бороться с «наростами» от театрального опыта. Ибо опыт – это палка о двух концах. И только настоящие актеры, актеры со школой, но и с требовательностью к себе, могут сами определять проблемы в своей внутренней технике.

Тогда отдельно существовал заочный факультет. Был проректор по заочному образованию. Деканом была Галина Сергеевна Айрапетянц, актерскими курсами занималась Наталия Павловна Бирюкова. Я с ними дружу до сих пор. Очень деловая и теплая атмосфера была на факультете. Потом курсы перешли на факультеты по специальностям. Тогда заочный факультет решал, кто будет вести курс, по согласованию с ректоратом. Актеров вели профессора и с актерского факультета, и с режиссерского. Худрук курса уже приглашал педагогов, имеющих опыт работы с заочниками, или тех, кого хотели попробовать в этом качестве. Попробовать тех, кто, извините за нескромность, был успешен с очниками. Сейчас же часто работают те, кому не хватило часов. Ну, это не главное.

Я работал с артистом МХАТа Н. Д. Ковшовым, опытным педагогом знакомой мне школы. Работал так же, как с начинающими. И это оказалось кстати. На первом курсе, где я пробовал себя в новом качестве, мой дипломный спектакль имел большой успех на кафедре. В. А. Андреев много лет при удобном случае говорил, что помнит мой спектакль «Пелагея» по повестям Ф. Абрамова о Пелагее и Альке. Я сам писал сценарий. Опыт у меня был от работы на телевидении. Спектакль – это громко сказано. Мы играли в зале, где был невысокий подиум, а не сцена, декораций не было, только мебель из подбора и актеры. Но актеры, правда, играли хорошо. Особенно рано ушедшая из жизни Галя Дударева, которая получала главные роли в Самаре у выдающегося режиссера с не очень простым характером Петра Львовича Монастырского. Тем не менее она играла. И у меня она работала прекрасно. Очень хорошо поняла меня. И ее работа для меня – очень радостное воспоминание. Впрочем, как и весь спектакль – не только потому, что он был хорошо принят, а прежде всего потому, что я что-то понял в специфике преподавания на заочном курсе. И это было началом моего увлечения учебной работой с опытными артистами.

Работа всегда шла очень споро. Ребята быстро понимали, что это серьезно. Со мной трудились прекрасные педагоги – Галя Ерохина, Люба Заславская, Зина Матросова, Валентин Тепляков. Мы хорошо понимали друг друга. Не помню, чтобы со студентами были какие-то эксцессы дисциплинарного характера, я уж не говорю о творческих. С педагогами – тем более. Прямо и рассказать нечего. Очень многих студентов помню. Но есть какие-то студенты, вернее, студентки, которых вспоминаю с особой теплотой. И о них хочется рассказать. Наверное, с ними связаны какие-то отложившиеся в памяти детали.

На одном из курсов учились две актрисы с Украины. Вообще довольно много студентов было у меня с Украины, учились и артисты из Прибалтики.

Люба Богдан. Она была ведущей актрисой Винницкого областного театра. На предыдущем курсе учился ее муж (потом они разошлись) Виктор Кошевенко. Потом он стал режиссером в Киеве. А Люба уже после окончания института перешла в главный украинский театр – театр им. И. Франко. Она, уже работая в Виннице, начала сниматься в кино. Чем дальше, тем больше. Люба была удивительно красива, стройна, обаятельна. При том,

что уже была ведущей актрисой в театре, имела опыт театральной жизни, сохранила удивительное простодушие, деликатность, открытость. Была очень самобытна. Когда думаю о ней, а вспоминал не раз, прежде всего, приходит воспоминание о первом зачете. Показывали одиночные этюды. Как обычно бывает? Кто-то из студентов или педагогов объявляет название этюда, фамилию студента, дается команда, и студент выходит уже в обстоятельствах этюда. Объявили этюд «Богдан» – название и кто делает. Люба, выйдя на площадку, прежде чем начать делать этюд, поклонилась кафедре и сказала: «Здрасьте». Потом, как ни в чем не бывало, повернулась к выгородке и начала делать этюд. «Я же должна была поздороваться», – потом объясняла она. Это не от глупости. Она была далеко не глупа. Это была обезоруживающая непосредственность, выглядело как будто так и надо. Хотя я работал более чем на 20 первых курсах, такое было единственный раз. Возражать не хотелось. Конечно, она сразу завоевала расположение смотрящих. Это было очень смешно и трогательно.

Когда начали готовить дипломы, решили работать над пьесой «Юбилей» А. П. Чехова. Делала эту работу Любовь Николаевна Заславская. Не хотелось делать хрестоматийно. Я предложил, и Любовь Николаевна с интересом приняла мое предложение решить по-другому во всяком случае две роли. Директора банка делать современным, деловым, по-настоящему увлеченным юбилеем как средством рекламы, как необходимостью в процессе работы банка. Но главное – мы решили делать другую Мерчуткину, не ушлую старуху, а внешне очень респектабельную даму. Люба выходила, не играя возраст, в элегантном черном платье, шляпа с черной вуалью. Она не приставала, была очаровательна. Она решала финансовый вопрос. И поначалу не раздражала хозяина кабинета. Но степень настойчивости и решимости добиться своего, не считаясь с доводами директора банка, были как у Чехова. Она была грациозна, но заполняла собой весь кабинет. Она была мягка, не криклива, но становилось ясно, что юбилей может быть сорван. И это привело к финалу, который всем известен. Достоверность ее была стопроцентной. Получилось по смыслу, как у Чехова. Но решение, в основном, Мерчуткиной, привнесло новые краски и мотивы в эту всем известную пьесу. И делала это Люба блестяще.

Через какое-то время я приехал в Киев, где сын снимал американский фильм с американскими главными исполнителями (так требовал сюжет). И мне было интересно посмотреть, как они работают. Люба играла в театре им. Ивана Франко. Она вместе с Витей Кошевенко и Тамарой Яценко (о ней впереди) устроили мне прием в театре после дневного спектакля. Все было очень трогательно. Было приятно общаться с состоявшимися людьми, которым и ты, как они говорили, что-то дал в профессии. Еще. Люба, одна из немногих, каждый Новый год звонила мне и поздравляла. Но как-то вдруг это прекратилось. И потом я узнал, что она так рано, по-моему, ей не было и пятидесяти, ушла из жизни. Ужасно.

Когда мы встретились в Киеве у Любы в театре, Тамара Яценко уже была народной артисткой Украины. Получила, кажется, минуя звание заслуженного

артиста. Ушла из Молодежного театра, была в свободном полете. Потому что очень много снималась, работала на телевидении. Играла в театре, как говорят, на разовых. Удивительной человеческой скромностью, я даже сказал бы, стеснительностью, несмотря на огромный успех, обладала она. Главное ее актерское качество – фантастическая комедийная заразительность. Лично я в жизни такой не встречал, хотя видел много комедийных актеров. Когда она при поступлении играла сцену из «За двумя зайцами» М. П. Старицкого, сцену, виденную-перевиденную, через три минуты было ясно, что ее надо брать, но мы уже были зрителями. К концу отрывка не было сил смеяться. В процессе обучения мы давали ей только серьезные роли, чтобы уйти от привычного. Она с радостью на это шла, была очень благодарна нам и хорошо справлялась с новыми задачами. Например, она была очень серьезна и драматична в роли мамы Кураж в отрывке из Брехта. Один смешной случай был. Она играла серьезный отрывок из пьесы «Восемнадцатый верблюд» (современный автор, фамилию не помню), но в день экзамена пришла простуженная и сипела сильнейшим образом. Я предложил снять отрывок, но она попросила сыграть. Когда она сказала первую фразу своим сиплым голосом, все засмеялись. Это, правда, было смешно. Она, наверное, не ожидала такой реакции, но пошла дальше. Что-то ушло из объекта ее внимания. И чем серьезнее она говорила, тем больше смеялись присутствовавшие на экзамене.

Интересный факт, связанный с ней. Я вспомнил об этом сейчас в связи с нынешними сложными отношениями с Украиной. Конечно, тогда мне неловко было, но я на этом не заикнулся. А сейчас, пытаюсь понять, как возможно все, что происходит между Россией и Украиной, вспомнил. Наверное, не у всех, но у многих там сидело внутри что-то нелестное, скажем так, в адрес Москвы.

Когда я пришел на прием, который устроили мне ребята, у Любы Богдан еще не кончился спектакль, и мы с Виктором и Тамарой стояли у театра и говорили. Идет солидный человек, лет пятидесяти, подходит, здоровается с Тамарой. Она представляет меня: «Это мой педагог». Он в ответ очень неприязненно и неприятно ей: «Твой педагог – Тягно» (это прекрасная украинская актриса, у которой в студии при театре Тамара училась, я видел ее в свое время). Тамара очень вежливо ответила: «Здесь у меня была Тягно. А Давид Григорьевич был в Москве». Он резко повернулся и, не попрощавшись, ушел. Мы это не обсуждали. Я только спросил: «Кто это?». Она ответила, что один из ведущих актеров театра, со званиями и прочими регалиями. Ребятам было неловко, потому что они в Москве не чувствовали себя чужими, как немножко ощущали себя студенты из Прибалтики. Те дружили с товарищами, но были внутренне немного отдельно.

Об одной из них я много раз вспоминал и рассказывал о коротком разговоре с этой студенткой. То, что она сказала мне, я считаю очень важным в актерской профессии. Звали ее Аудрона или Аудроне (сейчас не помню). Она представилась Аудрой. Фамилию не помню. Помню ее статью, красивое лицо, выразительный голос. Настоящая героиня. Играла в главном литовском театре, снималась в кино у литовских режиссеров. К диплому в брехтовском

спектакле она играла маленькую пьесу «Жена-еврейка». Там с партнером в конце важная, но маленькая сцена. А в основном – это ее монолог. Она уезжает из гитлеровской Германии и прощается по телефону с друзьями, родственниками. Текст потрясающий. Заочники приезжали два раза в году на сессию, и мы разобрали пьесу, чтобы на следующей сессии она показала, что сделала. И я ей предложил монолог готовить на литовском. Ведь в национальных студиях студенты играли на своем языке. Опыт был, так было принято. На следующей сессии Аудра показала свою работу. И на русском. Хорошо освоила все. А я спросил между прочим, потому что все было нормально: «А почему ты не стала по-литовски?». Она мне ответила: «Хочу быть понятой». Вот ради этой фразы я рассказывал про нее студентам. Потому что не в языке дело. Они играли на понятном зрителю языке, на русском, но артиста должно заботить, чтобы быть понятным каждую минуту своего существования на сцене. Она оставила в моей памяти пример для важного разговора со студентами.

Люба Полищук, известнейшая актриса, которая училась в ГИТИСе, с которой я общался чуть более недели, запомнилась не по профессии (ее я видел и в театре, и в кино неоднократно, и она мне очень нравилась), а в человеческом проявлении.

Предыстория. Когда мы взяли на заочное обучение студию Теплякова из Нальчика, Олег Павлович Табаков набрал параллельно два курса. Очный, из которого выросла «Табакерка», и заочный (зачем – не знаю). Когда начался четвертый курс (тогда заочники учились пять лет), мне звонит Олег Павлович. И такой состоялся разговор: «Давид?» – «Да». – «Это Олег Табаков. Так сложились обстоятельства, что я оставляю заочный курс. Я говорил с Деминым (ректор и руководитель нашего курса – Д. Л.). Хочется передать курс в надежные руки (я на такие слова никогда не клевал – Д. Л.). Поэтому тебе звоню». Это почти дословно. Я спросил: «Это вопрос решенный?». Он ответил: «Да». Я сказал: «Ну тогда чего говорить». И мы распрощались. Когда я пришел к Демину, я понял, что Олег меня наколол. Вадим Петрович сказал, чтобы он позвонил мне, и, если я соглашусь, передать мне курс. Но я никогда не держал зла на Олега Павловича, и при встречах мы хорошо общались. Он все делал обаятельно.

Мы со Светланой Леонидовной Собиновой (она тоже работала на нальчикской студии) сделали со студентами Табакова диплом – две одноактные пьесы Кургатникова. Спектакль был хорошо принят, и я продолжал работать со студентами из Нальчика. А в бывшей группе Табакова репетировался водевиль. Репетировал режиссер В. Храмов, который работал у Табакова с первого курса. И вот зимой на пятом курсе мне звонят ребята из той группы (некоторые были заняты и у меня) и говорят, что осталось семь или восемь дней до госэкзамена, а Храмов ушел. Просят меня прийти помочь. Ну, студенты просят – я пошел. И вот там главную женскую роль играла Л. Полищук. Спектакль был практически готов, осталось несколько прогонов. Я смотрел, делал замечания, достаточно подробные. Все, в том числе и Люба (она была единственная с известностью), хорошо все принимали и учитывали. Когда

я пришел на предпоследний прогон, ко мне подошел студент, немного постарше всех, и предупредил, что исполнитель главной роли пьян. Я начал прогон. Сперва все шло прилично, но потом он что-то стал городить и делать не то. Я остановил, начал говорить, он вступил в пьяный разговор, выражая несогласие с моими словами. Я спокойно сказал, что я работал с разными артистами, рядовыми, народными, но с пьяными никогда не работал. В ответ он стал что-то говорить, и тогда Люба, она сидела в зале чуть впереди меня и справа (мизансцену помню точно), гневно и уничтожающе закричала ему: «Заткнись. Нам стыдно за тебя!». Он замолчал. Я ушел. На другой день была генеральная. Потом сдача. Все прошло прилично. Но я увидел, что значит для нее театр и то, чем она в нем занимается, жесткость, нетерпимость ко всяческой дряни, сильный характер, проявление крупной личности. В одной фразе. Вспомнил сейчас Немировича-Данченко, который говорил, что второй план, жизненный груз человека надо иметь, а проявиться он может в одной фразе или в одном куске. Он говорил о сцене, о роли. Но ведь это он взял из жизни. Я увидел, откуда в Любе на сцене в любой роли чувствуется сила, и что она имеет право действовать так или иначе на сцене. Это одно из сильнейших впечатлений в моей педагогической деятельности, которое врезалось мне в память. Смешно, но точно сказала она мне через несколько дней после вручения дипломов. Мы встретились в коридоре ректората, я поздравил ее с дипломом, и она мне в ответ (слова точные): «И я вас поздравляю (пауза) ... с окончанием соучастия». Объяснять ее отношение ко всему, что было в последний год, не надо. Мир праху ее.

Все-таки о некоторых курсах хочется рассказать. По-разному, но они отличались от обычного заочного курса. Курс из Нальчика ведь был очно-заочный. Для студентов – очный, для меня заочный. В Москву они приезжали два раза в год на сессии.

Где-то в 1980-х годах тогдашний ректор ГИТИСа Вадим Петрович Демин попросил прийти к нему, сказал, что будет набираться очно-заочный актерский курс на базе молодежной студии Нальчика, которой руководит молодой режиссер Валентин Тепляков. Демин будет руководителем курса и предлагает работать с ним, имея в виду, что основная нагрузка ляжет на меня. И просит посмотреть их спектакль. Они сейчас в Москве. Насколько помню, это был Шолохов. Но помню не что я смотрел (могу узнать, но зачем?), а фейерверк очень ярких мизансцен, каскад которых был интересен сам по себе, без всякой связи с содержанием. Талантливые ребята с огромным воодушевлением работали по осуществлению внешнего рисунка. Разбор, наверное, был. Но он был подавлен фейерверком внешних выразителей. Я, конечно, немного испугался, но причин к отказу не нашел. Потом я узнал, что известный артист А. Петренко и его жена, театральная критик Г. Кожухова, отдыхая в Нальчике, были приглашены руководителем студии В. Тепляковым на спектакль или спектакли, не знаю, им очень понравились ребята и режиссер, они совершенно справедливо увидели талантливость режиссера и его учеников. Потом туда летал зав. кафедрой В. А. Андреев.

И было решено дать возможность этой группе учиться в ГИТИСе на актерском факультете. При этом руководитель студии, в прошлом выпускник Щепкинского училища, был принят в аспирантуру. В основе этой акции, я понял, было желание Валентина, чтобы артисты его будущего театра, который тогда планировали открыть в городе, освоили внутреннюю технику в дополнение к своим данным и пластической выразительности. И сам хотел освоить работу по реализации своих замыслов не только внешними приемами. И ГИТИС пошел навстречу группе талантливых людей. Группа была небольшая – 10–12 человек. Театр планировался как русский. Студийцы были русские и кабардинцы. Девочки – русские, кроме одной, мужчины – кабардинцы с хорошим русским языком. Многие уже имели высшее образование и успешно работали по специальности. Но для всех них студия, актерство были главным в жизни. Большинство из них и потом, когда планы создания театра не реализовались по причинам, как говорят, от них не зависящим, окончив институт, работали в театрах Нальчика.

Работа строилась так: два раза в течение учебного года студенты вместе с Тепляковым (он ведь был аспирантом) приезжали в Москву на сессию, как и положено при заочном обучении. На месте с ними занимался по институтской программе Тепляков параллельно с работой над спектаклями студии. Я два – три раза в течение учебного года ездил в Нальчик на 4–5 дней и занимался с ними. Первый год был очень трудным, мягко выражаясь. Ребята работали очень активно, изобретательно. Но весь свой кавказский темперамент и свою работоспособность направляли на придумку сногшибательных ситуаций, интересных мизансцен и острых, как сейчас сказали бы, фенечек. До сих пор помню полупустую аудиторию бывшего класса (заочный факультет тогда существовал отдельно и работал в здании бывшей школы на ул. Щусева). Я за столом, рядом сидящий Тепляков (почему-то помню, что он сидел ниже меня) – крупный, мне казалось, огромный, с устремленными все время на меня в упор глазами. Я думал иногда – он меня убьет. За своих ребят. Я все время отвергал их придумки, желая сориентировать на простые жизненные ситуации, на базе которых и привести к тому, ради чего Тепляков привез их в Москву – к органике поведения. Я уже завелся, хотя иногда опасался выйти в туалет, потому что боялся, что, если я выйду, уже не вернусь. Такие мысли приходили. Потом неоднократно Валентин объяснял свой острый взгляд и свое молчание на занятиях. Он говорил, что все время проверял себя – вижу ли я (это он про себя) то, что видит он (это я), когда ребята делают этюд, а потом отрывок, слышу ли я то, что слышит он (я). Тогда я этого не знал. Отсюда моя настороженность. Все-таки они с Кавказа. А ребята были дисциплинированы (к этому были приучены, но долго не понимали, что я хочу от них. Потом мне Валентин говорил, что они спрашивали – зачем к нам его (то есть меня) приставили. Вот так.

Постепенно, к концу первого года, они чуть изменили направление своей фантазии. Дальше – больше. В этом роль сыграла не только моя настойчивость, я бы сказал, упертость. Но и то, что там, дома, Валентин, который раньше



их меня услышал, начал с них требовать того же, что и я. Ведь это было ему знакомо, он закончил Щепкинское училище, но он как режиссер тогда был увлечен другим, и теперь стояла задача для него соединить свои замыслы с органикой поведения. И перевести своих артистов на другой способ существования. Он не просто хотел этого. Он видел в этом необходимость для дальнейшей работы своего театра. Иначе он не добивался бы возможности учить их в ГИТИСе. И студенты постепенно стали переходить в своих работах на другие рельсы.

Начиная с третьего курса, Тепляков начал работать над пьесой А. П. Чехова «Три сестры» с прицелом на диплом. Работа шла очень интересно. Я не рассказывал ему о своем опыте с монгольской студией в работе над «Мальвой». Но он пошел еще дальше, по-моему. Каждую сессию он привозил акт. Он только разбирал, они делали сами, он снова разбирал, и так весь семестр. Мизансцены не устанавливал ни он, ни они сами. Шла настоящая импровизация поведения в соответствии с разбором. Разница с работой в монгольской студии была в том, что его артисты имели опыт работы на сцене и понимали, что такое мизансцена. Такие акты импровизации смотрела кафедра, когда они приезжали на сессию. Каждый раз эти работы были хорошо приняты. Интересно, что когда Тепляков сказал, что мизансцены не установлены, Ирина Ильинична Судакова, опытный педагог, пришедшая к нам на кафедру с режиссерского факультета, никак не могла поведить – как это можно без установленных мизансцен. Конечно, на последнем этапе мизансцены устоялись. Но они родились, не были привнесены умозрительно режиссером. А были отобраны им. Кроме одной сцены. Прощание Маши и Вершинина в четвертом акте. Было несколько вариантов. Маша бросалась к нему в объятия, сцена шла так, что они не приближались вообще друг к другу и еще пара вариантов. И сами артисты не задавали себе – как будет сегодня на прогоне. Я смотрел несколько прогонов перед сдачей кафедре, и каждый раз видел другой вариант. Спектакль имел большой успех. В результате четырех лет нашей совместной с Валентином работы на сцене были совершенно другие артисты. Совместными усилиями педагогов и студентов мы добились того, чего хотел Валентин, для чего он все это затеял.

Новый театр не состоялся. Но все ребята, кто пошел работать в профессиональные театры Нальчика, состоялись. И состоялся Валентин Тепляков.

Было интересно работать с заочным курсом при Центральном детском театре (ныне – РАМТ).

Это был небольшой курс, человек восемь. Я его вел с Галей Ерохиной. Состав был интересный. Все актеры одного театра. Шесть человек – воспитанники студии при театре. Двое – Витя Цымбал и его жена, Наташа Пряник (безвременно ушедшая) – приехали с Алексеем Владимировичем Бородиным, главным режиссером из Кирова, где он был в той же должности. Оказалось, что я был председателем ГЭК в Омске, когда они заканчивали там студию, и я видел их в дипломном спектакле. То, что все были из одного театра, с одной стороны, было хорошо и удобно. Мы занимались в одном из репетиционных залов театра, они всегда были на месте. Они знали друг

друга. Не надо было привыкать. Но, с другой стороны, это и труднее поначалу было. Они знали друг друга не только человечески, но и актерски. Им не надо было притираться. А такая притирка тоже много дает. Ты не знаешь штампов и приемчиков партнера. Притираясь, студенты уже вынуждены что-то менять в себе. Здесь этого не было. И поэтому трудновато было приводить их к ощущению, что это «как будто в первый раз». Но работали очень хорошо. У них не было проблемы в том, как они воспринимаются незнакомыми студентами. Ведь на заочном – это артисты, и поначалу им важно, как они принимаются другими. А здесь они более чем знали друг друга. И сразу принесли на курс ту хорошую театральную атмосферу, которая уже была создана в театре Алексеем Владимировичем. Вроде это было продолжение работы в театре. Мы с ними очень подружились. Вообще, не было ощущения, что это твои студенты. Товарищи по работе. Я очень подружился с Алексеем Владимировичем и его близким соратником, простите, но синонима не могу найти, и по Кирову, и здесь – Еленой Владимировной Долгиной: режиссером, педагогом, завлитом и вообще его правой рукой. Я ее до сих пор зову Ленуля. Это близкие мне по духу люди.

Ощущение курса как части театра усилилось, когда Алексей Владимирович остановился на пьесе моего сына Сергея для дипломного спектакля с прицелом на включение его в репертуар театра на малой сцене. Пьеса называлась «Созидатель». Хорошо разошлась. Только на маленькую роль милиционера мы взяли с очного курса Бородина Женю Редько (ныне народного артиста России). Спектакль получился<sup>1</sup>. Так говорили на художественном совете при приемке спектакля. А один из ведущих артистов отметил в своем выступлении, что, если театр взял курс на повышение уровня актерских работ (очевидно, у них был такой разговор), то можно считать, что этот курс начал осуществляться. Для меня лично эта группа осталась в памяти не только удачно сделанной работой, но и тем, что в моей жизни остались Алексей Владимирович Бородин и Елена Михайловна Долгина.

Хочется вспомнить, и хорошо вспомнить, период в жизни, связанный с Калугой. В 1997 году по просьбе местных властей и, естественно, Калужского драматического театра в ГИТИСе впервые был набран курс при театре вне Москвы [5]. Потом такие курсы были еще в ряде городов России. Театры в регионах столкнулись с проблемой, что не едут к ним выпускники московских театральных школ. И они решили готовить артистов на базе института, но из местных. Этот опыт себя оправдал, но сейчас не слышу, чтобы он был продолжен, во всяком случае, в ГИТИСе. А зря.

Губернские и городские власти давали деньги на содержание курсов (их набрали два подряд, так что я связан был с Калугой восемь лет) и вообще очень поддерживали. Был момент, когда прокуратура подняла вопрос, что этого делать нельзя. Тогда губернатор сказал, что курс нужен не ГИТИСу, а Калуге. И все успокоилось. Вообще Калуга – город исторически театральный. Но так сложилось, что в труппе драмтеатра

<sup>1</sup> В итоге спектакль вошел в репертуар Центрального детского театра. Премьера состоялась 10.04.1988 [4].

не было молодежи. Когда мы приехали, самым молодым актрисам было по 36 лет, а самому молодому артисту около сорока. Курс состоялся благодаря усилиям директора театра Валентины Алексеевны Михайлиной, но главным мотором был один из ведущих актеров театра Владимир Иосифович Романовский. Его энергии можно было позавидовать. Он потом прекрасно преподавал на курсе, но, к несчастью, не дожил даже до выпуска. Когда ребята были на последнем курсе, неожиданно ушел из жизни. С ним было так хорошо работать. Для меня это одно из лучших воспоминаний – годы общения с ним.

Работа строилась так – курс был для студентов очный. Они имели студенческие билеты ГИТИСа. Вообще, это был обычный гитисовский курс, только в Калуге. Худруком был я, педагогами Владимир Иосифович и главный режиссер театра Александр Борисович Плетнев, выпускник ГИТИСа. По практическим дисциплинам – речь, сценическое движение, танец – приезжали педагоги из Москвы, а на месте были педагоги, которые под их руководством работали регулярно. Историю театра читали тоже наши преподаватели. Для нас, педагогов, это был курс заочный. Разница в том, что не было двух сессий по месяцу, а мы приезжали 6–7 раз в году по 4–5 дней. Опыт это прекрасный. Но, к сожалению, продержался всего 8 лет – до 2005-го. Потом бюрократия победила, и все ушло в песок.

Поначалу, при приеме, показалось, что уровень абитуриентов был ниже, чем в Москве. Но оказалось в результате, что вышли очень интересные актеры. Во-первых, я думаю, они при поступлении очень зажалась. Как же – приехали из Москвы. Но главное – «школа», если она осуществляется последовательно, а местные педагоги исповедовали ту же «школу» и очень прислушивались, делает чудеса. Она вытаскивает из человека все, что в нем заложено, а оказалось, что заложено. И когда ребята закончили курс обучения, театр немного ожил. Сразу столько молодых актеров. Но руководители театра не успокоились и решили набирать второй курс. И власти пошли им навстречу. На втором курсе работали другие педагоги. Удивительно интеллигентный и профессиональный, один из ведущих актеров Евгений Николаевич Сумин. И двое моих учеников из первого выпуска – Люда Рогачева и Павел Савчук. Декан факультета В. В. Тепляков (он всегда приезжал на экзамены) видел спектакль Павла и пригласил его работать на курсе «Скандинавия». И такой был курс на актерском факультете вне Москвы. Базировался он в Дании. Занятия велись на английском языке. Они привозили спектакли в Москву и имели серьезный успех. Но от меня там был только Павел.

Когда вторая группа влилась в театр, возможности театра увеличились. Похвалюсь, в это время почти половину актерского состава театра составляли мои ученики. Плюс народный артист Виталий Логвиновский (из моего первого спектакля «Мальва») и Миша Кузнецов, который учился у меня на заочном в Москве. Когда исполнилось 10 лет со дня первого набора, театр сделал вечер. Полный зал. Меня посадили на сцену. Вручали грамоты и пр. Честно, было приятно ощущать, что твой труд ценят. Конечно, жизнь идет, кто-то уехал в другие театры, но большинство – остались. Это не так часто

бывает. Восемь лет непрерывной связи с городом, театром – это срок. И потому Калуга занимает особое место в моей памяти.

Последний заочный курс, которым я руководил, был обычным плановым. Но его я не забываю, во-первых, потому что он последний. И не только. С других таких курсов помню студентов, а не курс. Когда встречаю кого-то или весточку получаю, то почти никогда не знаю, на каком курсе кто из них учился. А этих учеников помню как курс. Во-первых, сами артисты не дают забыть. Пишут в Фейсбуке, звонят иногда, но это не только они. Дважды всем курсом приходили домой, человек десять (курс вообще был небольшой). Последний раз совсем недавно – поздравить меня с днем рождения и в связи с 20-летием окончания института. Судьба курса необычна – они так подружились, что целая группа студентов перешла работать в театр г. Жуковского. Из этого города учились двое или трое артистов, и художественный руководитель театра систематически посещала наши зачеты. Теперь они рассказывают, что работают много, интересно, увлечены. Держат связь с остальными сокурсниками.

К названному курсу это относится в малой степени, но уже появились студенты другого уровня, мягко выражаясь. И чем дальше, тем больше. Не всегда понятно, что они делают в театре и в театре ли они. Тогда этот процесс только намечался, и я не стал работать с заочниками. Хорошо, что мог выбирать. И сосредоточился на работе у очников. С начинающими. Тем более и возраст приближался к семидесяти. Я вслед за своим учителем Марией Николаевной Орловой посчитал, что руководить должны молодые. Она ушла из худруков в 67 лет. Сейчас об этом не думают. Времена изменились. Но я решил так, как считал правильным. И когда работал с заочниками, для меня это было главным, хотя преподавал и у очников. А теперь мне вдруг показалось как будто все внове. Как будто начался новый этап. Те 20 с лишним лет, что я вел заочные курсы, остались особой страничкой в моей жизни в ГИТИСе. Я испытывал чувство, что делаю что-то очень полезное, когда видел взрослых театраль-ных людей, сознательно пришедших, чтобы получить нечто, что двинуло бы их дальше, а еще тех, кто пришел за дипломами, а потом довольно быстро понимал, что здесь можно и подрасти маленько. И еще. Вроде программа у заочников и очников одна и та же. Ибо в основе лежит Метод. Но педагогические ходы совершенно разные [6], и как было интересно параллельно заниматься с начинающими, почти подростками, ничего не знающими, не умеющими, часто ничего не слышавшими про театр и знавшими актеров только по кино, и видеть на последнем курсе почти взрослыми, умеющими, воспитанными в твоей вере и при твоей помощи. Так или иначе я стал работать только с начинающими.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Петров В. А. Об истории высшего театрального образования на Южном Урале // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2008. № 1 (13). С. 1 – 5.

#### REFERENCES

1. Petrov V. A. *Ob istorii vysshego teatral'nogo obrazovaniya na Yuzhnom Urale* [About the history of higher theater education in the South Urals]. In: Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts. 2008, no. 1 (13), pp. 1 – 5.

2. Алзейкина Г. В. Подготовка специалистов для Чувашии в художественных ВУЗах страны в 1941–1945 годы // Казанский педагогический журнал. 2014. № 2. С. 83–95.
3. Инструкция о порядке тарификации артистического и художественно-руководящего персонала театров, музыкальных и танцевальных коллективов, II, 30 (Объявлена циркулярным письмом Министерства культуры СССР от 30.11.1965 № 29–115).
4. Ливнев С. Созидатель: [О спектакле] // РАМТ: Российский академический молодежный театр. URL: <https://ramt.ru/museum/previous-years/ys-3/play-3905/>.
5. Слепова Л. Калуга // Страстной бульвар, 10. 2001. № 10. с. 10–12.
6. Лосева-Демидова Е. С. Сохранение и развитие системы заочного образования в творческих вузах // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 1. С. 137–140.
2. Alzheykina G. V. Podgotovka spetsialistov dlya Chuvashii v khudozhestvennykh VUZakh strany v 1941–1945 gody [Training of specialists for Chuvashia at art universities of the country in 1941–1945]. In: *Kazanskiy pedagogicheskiy zhurnal* [Kazan Pedagogical Journal], 2014, no. 2, pp. 83–95.
3. *Instruktsiya o poryadke tarifkatsii artisticheskogo i khudozhestvenno-rukovodiyashchego personala teatrov, muzykal'nykh i tantseval'nykh kollektivov* [Instructions on the pricing procedure for the artistic and artistic-management personnel of theaters, music and dance groups], II, 30 (*Ob'yavlena tsirkulyarnym pis'mom Ministerstva kul'tury SSSR ot 30.11.1965 g. № 29–115*).
4. Livnev S. *Sozidatel'*: [Creator]. In: RAMT: Rossiyskiy akademicheskiy molodezhnyy teatr [RAMT: Russian Academic Youth Theater]. Available from: <https://ramt.ru/museum/previous-years/ys-3/play-3905/>.
5. Slepova L. *Kaluga*. In: *Strastnoy bul'var, 10* [Strastnoy Boulevard, 10], 10. 2001, no. 10, pp. 10–12.
6. Loseva-Demidiva E. S. *Sokhraneniye i razvitiye sistemy zaochnogo obrazovaniya v tvorcheskikh vuzakh* [Preservation and development of the extramural education system at art schools]. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 4, pp. 137–140.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ливнев Давид Григорьевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры мастерства актера Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: [dimater101@mail.ru](mailto:dimater101@mail.ru)  
ORCID: 0000–0003–3259–5718

Ливнев Д. Г. Мои заочники: к истории заочного образования в ГИТИСе // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 143–155.  
DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–143–155

#### ABOUT THE AUTHOR

David Livnev – PhD in Arts, Professor, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS.

E-mail: [dimater101@mail.ru](mailto:dimater101@mail.ru)  
ORCID: 0000–0003–3259–5718

Livnev D. G. My correspondence students: On the history of correspondence education in GITIS. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 4, pp. 143–155.  
DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–143–155