
ВВЕДЕНИЕ

В первом десятилетии XXI века, в демократическую эпоху, настойчиво внедряется в практику работа театра как «развлечения», ведущая к отказу от вековых традиций русской сцены и к потере отечественным театром самобытности. Нивелируются понятия «репертуарный театр», «ансамблевость исполнения», «мировоззрение». Молодые режиссеры и педагоги считают психологический театр старомодным, все больше склоняясь к театру метафоричному и авангардному. Но история театра доказывает, что во все времена, какое бы направление ни исповедовал театр, вопросы «про что играем?», «ради чего играем?» ставились в основу создаваемого спектакля, равно как и закон органического существования человека на сцене обязателен и необходим для «живого театра» (по терминологии Питера Брука).

В процессе преподавания основной дисциплины «Мастерство актера» в различных театральных учебных заведениях замечен разный подход к воспитанию будущих профессиональных актеров драмы. Стремясь приблизить воспитание актера к условиям современной сцены, игнорируя «школу», сразу приступают к работе над отрывками и спектаклями, уделяя большое внимание постановочной режиссуре, внешней выразительности актерской игры, в ущерб внутренней технике. На словах все педагоги исповедуют приверженность школе К. С. Станиславского, на практике же зачастую многие аспекты «системы» трактуются поверхностно, а порой и игнорируются, что, по свидетельству ведущих педагогов театральных вузов России, приводит к падению уровня профессиональной

подготовки актера. Сегодня необходимо гармоничное сочетание инновационных методов преподавания актерского мастерства с изучением лучших традиций отечественной театральной педагогики.

Проблема формирования мировоззренческой ориентации, профессиональной подготовки, воспитание нравственно-этического облика будущего режиссера сегодня приобретает основополагающее значение в деятельности театрального вуза, вуза культуры и искусств.

В связи с этим важное значение имеет изучение процесса нравственно-этического становления будущего режиссера и актера в период его учебы, обобщение опыта ведущих мастеров театральной педагогики и режиссуры, в творчестве которых органично слились высокое профессиональное мастерство и четкость жизненной позиции. Плодотворную роль в этом может сыграть обращение к традициям крупнейших представителей русской театральной педагогики. Великий реформатор сценического искусства К. С. Станиславский учил молодых режиссеров создавать спектакли, возвышающие душу человека, воспитывающие в нем идеалы свободы, справедливости, любви к своему народу, к своему Отечеству. Разработанное им учение об этике определяет моральный облик художника нового типа, понимающего, что ценность искусства в его духовном содержании.

Не менее важно изучение наследия Вл. И. Немировича-Данченко. Определяя три восприятия театрального искусства: социальное, жизненное, театральное, — он утверждал, что полнота художественности достигается только соединением и взаимопроникновением этих элементов. Социальное воспитание Вл. И. Немировича-Данченко считал первостепенным в творчестве режиссера. В статье «Мысли о театре» он писал: «Создатель спектакля — режиссер должен быть сам по себе социально воспитанным человеком, независимо от того материала, с которым ему приходится иметь дело. Когда он начинает работу, он и как художник, и как гражданин, и про-

сто как член человеческого семейства должен обладать чуткостью в вопросах этики, идейности, политической устремленности, гражданственности, что и составляет сущность социальности» [64, с. 216]. Основополагающие идеи К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко успешно развивали ведущие режиссеры отечественного театра. Е. Б. Вахтангов отмечал: «У человечества нет ни одного истинного великого произведения искусства, которое бы не было олицетворенным завершением творческих сил самого народа, ибо истинно великое всегда подслушано художником в душе народной» [10, с. 314]. Творческие и теоретические работы учеников и последователей К. С. Станиславского; Е. Б. Вахтангова, А. Д. Попова, В. О. Топоркова, Н. М. Горчакова внесли ценный вклад в теорию и практику сценического искусства. Вопросы воспитания режиссера, единство эстетического и профессионального начал в его формировании получили глубокое развитие в трудах В. Г. Сахновского, Б. Е. Захавы, Н. В. Петрова, Г. А. Товстоногова, А. А. Гончарова и др.

Существенным разделом развития теории режиссуры являются работы, посвященные изучению образной природы театра, режиссерского замысла, создания пластического образа спектакля, проблем жанра, стиля, мизансценирования, пространственно-временного решения спектакля, — В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, А. М. Лобанова, А. Д. Дикого, И. П. Акимова, О. Я. Ремеза и др. В ряде работ раскрывается проблема профессиональной подготовки режиссерских кадров, методика воспитания режиссера и актера школы Станиславского. Среди них особо важное значение имеет книга М. О. Кнебель «Поэзия педагогики», в которой впервые исследован и творчески прослеживается педагогический процесс воспитания режиссера, предлагается методика его профессионального обучения, проверенная многолетним опытом учителей, единомышленников, собственным опытом автора. М. О. Кнебель рассматривает профессиональное

обучение в тесном единстве с нравственно-этическим воспитанием студента, подчеркивает значение духовной связи учителя и ученика, педагогических качеств. «Педагогика требует огромного запаса терпения, выдержки, уважения, доверия, а иногда — строгости, непреклонности, и во всех случаях — доброты и юмора» [49, с. 15].

Несомненную ценность для воспитания молодых режиссеров и актеров профессиональных театров представляет творческое наследие одного из крупнейших режиссеров и педагогов — Ю. А. Завадского. Прошло уже более 40 лет, как его не стало. За это время выросли новые поколения, никогда не видевшие режиссера и не слышавшие о нем. Завадский жив не только для нас, его многочисленных учеников, но он служит образцом бескорыстной преданности театру, искателем правды, красоты, требовательности художника-мастера для всех, кто посвятил свою жизнь искусству театра. Следуя заветам своих учителей Е. Б. Вахтангова и К. С. Станиславского, Завадский посвятил свою жизнь утверждению принципа жизненной правды как основы театрального искусства. Традиция реалистического искусства для него заключалась в беззаветном поиске нового, в глубоком проникновении в суть жизненных процессов, в постижении человеческой души. Завадский был убежден в том, что творчество театра не может быть изолировано от многоструйного потока общественной жизни. Законы общественного развития проявляются и реализуются в деятельности людей. Непременным условием этого процесса является возрастание значения человеческого фактора. Он считал, что театр призван прежде всего рассматривать проблему «человеческой надежности» как проблему этическую, нравственную, как проблему ценности личности, ее моральной ответственности. Профессиональная зрелость художника непременно должна подкрепляться жизненной позицией, мировоззренческой четкостью. Это положение убедительно подтверждает опыт Ю. А. Завадского. Более тридцати лет

Завадский возглавлял театр имени Моссовета. В сокровищницу театрального искусства вошли поставленные им спектакли, утверждавшие оптимизм, жизнелюбие, человечность, правду: «Машенька» Афиногенова, «Нашествие» Леонова, «Маскарад» Лермонтова, «Шторм» Бнлль-Белоцерковского, «Хозяйка гостиницы» Гольдони, «Петербургские сновидения» по Достоевскому и др. Завадский постоянно заботился о творческом росте коллектива, атмосфере экспериментов, поиска, воплощая в жизнь мечту Станиславского о создании театральной лаборатории. Он стремился воспитать актера-мыслителя и гражданина, живущего интересами государства, народа. Творческая деятельность Юрия Александровича Завадского была исключительно многогранной. Ее важной, неотъемлемой стороной является воспитание молодой режиссерской смены. С 1939 года, более сорока лет, Ю. А. Завадский был профессором кафедры режиссуры драмы ГИТИСа им. А. В. Луначарского, воспитав не одно поколение талантливых актеров и режиссеров. Записи уроков, размышлений, бесед, зафиксированные автором данной работы, многочисленные статьи и книги, посвященные проблемам театрального искусства, написанные Завадским, стенограммы его бесед с режиссерами дают обширный и интересный материал для воссоздания творческой концепции Завадского — театрального педагога.

В театрально-педагогической литературе ощущается потребность в анализе методики формирования мировоззрения и профессиональной активности будущего режиссера и актера в ходе учебных занятий. Практика показывает, что в театральной педагогике не всегда в должной мере используются возможности учебного процесса, допускается недооценка воспитательной направленности учебного репертуара, мелкотемье в этюдах и отрывках, разрыв между профессиональным обучением и формированием высокой нравственной культуры студента.

Вышеизложенное позволяет рассматривать эстетические принципы театральной педагогики Ю. А. Завадского

как актуальную проблему прежде всего потому, что вопросы мировоззренческой ориентации, воспитания жизненной позиции личности, нравственных качеств занимали первостепенное место в педагогической практике Завадского.

В результате многолетней режиссерской и педагогической деятельности Ю. А. Завадского сложились эстетические принципы, раскрывающие его понимание сущности театра и профессии режиссера, педагогические приемы и средства, используемые в ходе формирования личности и профессионального облика студента. К ним можно отнести: преемственность гуманистических традиций русского искусства, историзм в понимании художественной природы и общественной роли искусства, гражданственность, единство нравственного и профессионального в воспитании режиссера и актера, раскрытие образной природы театрального искусства, студийность и др.

Гражданственность понималась Завадским как высшее проявление общественной, воспитательной роли театрального искусства, органическое единство народности и художественности. Автор включает в содержание этого понятия следующие компоненты:

- глубокое понимание гуманистической, духовно возвышающей роли театрального искусства;
- четкость мировоззренческой и жизненной позиции, в основе которой лежат нравственные убеждения;
- умение реализовать нравственные убеждения в процессе формирования коллектива, объединенного творческими и этическими целями, утверждающего своими спектаклями возвышенные идеалы времени, правду жизни.

Эти принципы, на которых основана методика преподавания Ю. А. Завадского, помогли ему максимально эффективно использовать возможности учебного процесса.

Единство нравственного и художественного воспитания органично проявилось в педагогической практике

Ю. А. Завадского. Один из ведущих педагогов кафедры режиссуры драмы, он внес в теорию театральной педагогики принципы: целенаправленного воспитания нравственных качеств личности студента-режиссера во всех звеньях учебно-воспитательного процесса, работы над современной пьесой как важнейшего средства формирования мировоззрения режиссера, творческого взаимодействия режиссера, драматурга и художника.

Завадский творчески усвоил традиции своих учителей и, развивая их, передавал своим ученикам. Он воспитывал активное отношение к жизни, к учебе, прививал вкус к работе над собой, к труду, пробуждал стремление к возвышенным целям. Поставленные им спектакли учили высокому профессиональному мастерству, глубокому философскому осмыслению жизни. Его опыт в создании коллектива единомышленников, объединенных общностью понимания целей и задач, в театре и ГИТИСе был наглядным примером практического воплощения театрально-педагогических идей. Завадский стремился воспитать целеустремленность, «сверхсверхзадачу», трепетное отношение к искусству и четкое осознание ответственности за духовное совершенствование человека. Автор полагает, что сегодня опыт Ю. А. Завадского необходим молодым режиссерам профессионального и любительского театра. Он служит действенным средством приобщения к передовым традициям отечественного театра. Не менее актуально его значение и для воспитания молодых педагогов. Обращение к педагогической практике Ю. А. Завадского способно помочь им в решении разнообразных учебно-методических задач.

ИСТОКИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ Ю. А. ЗАВАДСКОГО

Будущему актеру или режиссеру, считал Завадский, необходимо привить верное представление о театральном искусстве как о коллективном творчестве, воспитать целеустремленность, ощущение искусства как дела всей своей жизни. «Главная задача театрального образования, — писал он, — вырастить ищущих, смелых, творчески мыслящих художников, ясно представляющих себе место искусства театра в жизни нашего общества» [70, с. 24].

В своей педагогической деятельности Ю. А. Завадский постоянно уделял огромное внимание формированию мировоззренческой позиции будущего режиссера, его нравственных качеств. Это вытекало из его человеческого и творческого кредо. Его нравственное и этическое мировоззрение сложилось под воздействием гуманистических традиций русской и мировой культуры. Вся история русского театра — это борьба за высокое предназначение искусства, призванного быть могучей одухотворяющей народ силой. Несколько поколений выдающихся деятелей отечественного театра от Щепкина до Станиславского своим творчеством, всей жизнью неутомимо и самоотверженно отстаивали представление о театре как о «воспитателе народа, ждущего от него разъяснения моральных и общественных явлений и вопросов, задаваемых жизнью» [68, с. 182], «о великой школе, которая целой тысяче народа за одним разом читает живой полезный урок» [15, с. 373].

Под благотворным влиянием этих традиций формировалась личность Завадского — режиссера и педагога.

Профессиональным и гражданским становлением Ю. А. Завадский в решающей степени обязан своим великим учителям: Е. Б. Вахтангову и К. С. Станиславскому. Встреча с Е. Б. Вахтанговым оставила глубокий след в его творческой жизни.

Завадский знал Вахтангова по драматическому Михайловскому кружку, в который того приглашали ставить спектакли. Именно у себя дома он впервые встретил Е. Б. Вахтангова на вечеринке драматического кружка. Душой компании был Вахтангов: «он то садился за пианино и начинал брэнчать, напевая пустую французскую песенку, дурил, паясничал, озорничал. А глаза его, сразу поразившие меня, большие прозрачные глаза, в тот вечер цвета морской волны, все время смеялись — вместе со всеми и надо всем», — вспоминал Ю. А. Завадский [37, с.174].

Вахтангов пригласил способного студента в свою студию, и это изменило всю творческую жизнь Юрия Александровича, открыв для него новое серьезное увлечение — театр.

Вахтангов был убежден, что театр должен быть праздником чувств, вызываемых у зрителя, без этого нет подлинного театра. Мансуровская студия, уроки Вахтангова стали первым театральным университетом для будущего режиссера.

Завадский воспринял от своего учителя стремление к совершенству, к глубокому постижению жизни, к поиску яркой театральной формы, веру в творческие созидательные силы народа. Именно с Вахтанговым началась для Завадского осмысленная жизнь в искусстве. «Его трезвый, аналитический, язвительный ум, его великолепная зоркость и умение подмечать всякую фальшь, рисовку освободили нас от театральных и житейских штампов. Он прививал нам важнейшие профессиональные навыки, которые, с его точки зрения, начинались с развития в человеке

зоркости и слуха. Он помогал ощутить себя во власти стихии актерского воображения, не забывая при этом контролировать и приучая к самоконтролю нас самих», — писал Завадский в книге «Учителя и ученики» [37, с. 209].

Вахтангов стремился воспитать в своих учениках высочайшее духовное напряжение при полной физической свободе, приучал к яростной самоотдаче в творчестве. Цель свою он видел в том, чтобы созидать новую жизнь средствами искусства. Творчество он понимал как совершенствование, преобразование своего духовного мира и мира окружающего.

Всего пять спектаклей поставил Вахтангов: «Эрик IV» Стринберга в Первой студии МХТ, «Свадьбу» Чехова, «Чудо святого Антония» Метерлинка, «Принцессу Турандот» Гоцци в Третьей студии МХТ, «Гадибук» в студии Габима — но все они оставили заметный след в истории отечественного театра.

Каждый спектакль Вахтангова был настоящей школой режиссуры и актерского мастерства. Две его абсолютно разные постановки спектакля «Чудо святого Антония» Метерлинка многому научили молодого Завадского. Он понял, что решение спектакля должно соответствовать времени, а жизненная правда должна сочетаться с определенной социальной оценкой образа, только тогда спектакль будет иметь огромное воспитательное, художественное значение. В исполнении Завадского святой Антоний был апостолом добра, чистоты в мире мелочных и эгоистичных обывателей, мещан. Во втором варианте «Чуда святого Антония» яростный сатирический гнев и ясно оптимистический взгляд на жизнь тесно переплелись с трагическими мотивами стихийности, раздумьями о прошлом, требовали соответствующего этому спектаклю яркого театрального выражения. Главным уроком этого спектакля Завадский считал сценическую выразительность, мастерство режиссера. В идейной ясности, эмоциональной щедрости, театральности, импровизационности в сочетании с внутренней и внешней

техникой видел Завадский смысл «Принцессы Турандот» — «лебединой песни» своего учителя. «В моей памяти, — писал он, — вахтанговская “Турандот” осталась примером самой удивительной “школы вокруг спектакля”, образцом того, как можно научить молодого, неопытного еще актера, мастерству, как вселить в него жажду технического совершенства, страсть к преодолению своего физического материала, жажду власти над своей мыслью, голосом и телом» [37, с. 200]. «Принцесса Турандот» осталась для него образцом самостоятельного осмысления и применения системы Станиславского, в котором «технологическая очерченность характеров персонажей» сочеталась «с искусством исполнителей», «правда чувств и осмысленность действия» с «театральной условностью» [37, с. 206]. С Вахтанговым он изучал природу актерского искусства, проверял систему Станиславского на практике.

Вахтангов организовал вокруг спектакля мастерскую по выработке настоящей итальянской выразительности, чтобы хорошо подготовить актера-импровизатора. По свидетельству Юрия Александровича — исполнителя роли Калафа, — режиссер добивался от него «тройной жизни». Завадский ощущал себя итальянским актером, который с увлечением пользуется своим мастерством для создания образа принца. Как итальянский актер, он прекрасно осознавал всю наивность и комизм положения его героя; как исполнитель передавал всю ходульность игры итальянского актера, ощущая его условность. «Так возникал своеобразный стиль актерского исполнения, — например эти паузы, во время которых я как бы выключался из событий пьесы, но продолжал вести непрерывную линию своего существования как итальянского актера, одновременно отсутствуя в спектакле и присутствуя в нем как участник “игры в театр”. Отсюда же ироничное обыгрывание веками выработанной техники изображения благородного лирического героя, отмеченного печатью некоего трагизма», — вспоминал

Ю. А. Завадский [37, с. 201]. Актер пользовался подчеркнuto широким жестом и контрастными фиоритурами при произнесении фразы: «Иль Турандот, или смерть!»; тренировался в скороговорке.

Разбуженная мастером фантазия исполнителей в сочетании с выработанной великолепной внешней техникой, обостренное ощущение современности обеспечили потрясающий успех спектакля.

Завадский был солидарен с Вахтанговым в понимании студийности как верного пути к театру, основанному на единстве принципов коллективизма и профессиональных навыков, высоких духовных целей и технического мастерства. Студийность понималась им как идея творческого содружества индивидуальностей разных, но в равной степени преданных искусству, непрерывному творческому совершенствованию. Суть студийности для него состояла в слиянии творческой дисциплины и единомыслия членов театрального коллектива, где объединяющим началом является работа над спектаклем, а труд — главным мерилom человеческих взаимоотношений. Огромный след в творческой жизни Завадского оставила требовательность учителя, жестокость и непримиримость его к фальши, пошлости и лицемерию.

Идейно-нравственные уроки Вахтангова стали важными ценностными ориентирами в театральной педагогике Завадского. На всю жизнь в его сознание вошли слова Вахтангова, адресованные ученикам студенческой студии: «Если бы вы знали, как вы богаты!.. каким счастьем в жизни вы владеете. И если бы вы знали, как вы точительны... Всегда так: ценишь тогда, когда теряешь... Вы молоды, и потому не считаете дней... Подумайте, чем наполняете вы тот час, в который вы не бываете вместе, хотя и условились именно в этот час сходиться для радостей, сходиться для того, чтобы почувствовать себя объединенными в одном, общем для всех стремлений, осуществленном стремлении» [9, с. 64]. В письме к своим ученикам Вахтангов предостерегал их от бездумного

отношения к прожитой жизни, от расточительства времени, неумения выделять главное, призывая лучшие часы земного существования отдавать любимому делу — театру. Уроки этики, полученные Завадским от своего учителя, научили его любви к труду, помогали быть честным и требовательным к своему искусству и к себе, твердо определили путь в жизни и искусстве, легли в основу его педагогических принципов.

После смерти Вахтангова Ю. А. Завадский возглавил третью студию МХТ, поставил «Женитьбу» Гоголя, но спектакль провалился. Неудача режиссерская совпала с кризисом в студии, и Завадский, приняв приглашение К. С. Станиславского, переходит в МХТ.

Большое значение в формировании личности Ю. А. Завадского как режиссера и театрального педагога имели следовавшие за школой Вахтангова годы тесного творческого общения с К. С. Станиславским. Они определили обращение Завадского к анализу душевной жизни человека, дали возможность понять, что театр способен решать общественные, философские проблемы. На его глазах происходило рождение системы Станиславского. Завадский понял ее непреходящее значение для будущего театра и принял как руководство во всей своей дальнейшей работе. Он показал ценность системы как метода работы над ролью, утверждая, что она должна стать основой совершенствования будущего театра.

«Смысл системы не в запретительстве, а в указании пути, идя которым можно раскрыть великие духовные возможности человека, высвободить и направить на высокие цели неисчерпаемые творческие силы художника. Система помогает органическому, естественному творческому процессу, непосредственному и новому восприятию действительности, выявлению замысла художника» [37, с. 22]. Зерно системы Завадский видел в единстве искусства и жизни, связывая его и с проблемой перевоплощения актера в образ. Создание образа он понимал как процесс глубокого проникновения в предлагаемые

обстоятельства пьесы, которые соотносятся с действительностью и личностью исполнителя, как процесс творческого познания жизни и роли.

Понять систему для Завадского означало научиться практическому применению, раскрытию ее возможностей для себя, в творческом поиске и непрестанном труде над собой. В концепции Станиславского он увидел путь к воспитанию в актере возможности непосредственного и индивидуального творчества. Ярким доказательством этого явились созданные им образы Чацкого в «Горе от ума», графа Альмавивы в «Женитьбе Фигаро» и другие. Уроки работы над ролью в спектаклях Станиславского помогли ему понять, что «образ создается не в одиночку, а ансамблем исполнителей», решить «проблему связи переживаний актера с их внешним выражением», понять значение «темпоритма как посредника между чувством и его проявлением вовне». В эти годы Завадский открыл для себя значение сосредоточенности в творчестве актера как «собрания сил в целеустремленности», как «резерва создания целостного человеческого характера», верного пути к раскрытию сверхзадачи.

Перспективу воспитания будущего актера и режиссера, способ сберечь актерскую и режиссерскую душу от старения Завадский увидел в импровизации. Только импровизация ведет к раскрытию дарования актера, только она выявляет силу художественного воображения, способность поверить в предлагаемые обстоятельства пьесы, в естественную необходимость поступков, жизненную правду органического проживания в роли.

Творчески осмыслив учение Станиславского, Завадский пришел к выводу, что внутренняя потребность познать самого себя и тайны своего искусства, непрерывность работы над собой, над внутренней и внешней техникой — верный путь к воспитанию в себе настоящего художника. Непрерывный тренинг, жесточайшая дисциплина, — теснейшая связь «самобытности и мастерства» с глубоко усвоенной сутью системы Станиславского

и, наконец, труд, пробуждающий в художнике вдохновение, — считал он, — ведут к истинному воплощению заветов Станиславского. Завадский не забубрировал сформулированные правила, не копировал режиссерские приемы учителя. Вместе с ним и вослед ему он боролся за вдохновенное преобразующее жизнь искусство, за высокий реализм, противостоящий реализму мелкому, бездуховному. Быть учеником Станиславского для него означало служить искусству, насыщенному верой в человека.

Искусство — непрестанное ученичество, и учителя — это не только те, у кого ты принимаешь эстафету, чье дело продолжаешь, считал Ю. А. Завадский. Каждая встреча с самобытным талантом становится для художника школой. Такой школой, щедро обогатившей его представления о возможностях театра, стало искусство Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

Он называет Мейерхольда «благородным и яростным рыцарем», бунтарем против мертвого, отжившего в искусстве. Театр Мейерхольда «служил делу воспитания в каждом человеке сознательного творца и духовно богатого строителя нового» [37, с. 142].

Блистательный мастер формы, Мейерхольд требовал точного и трезвого расчета, доскональнейшего знания театра сверху донизу — от самой примитивной «кухни» до самых таинственных и «неожиданных возможностей». «Он понимал режиссерское искусство как строгое и точное мастерство, одухотворенное поэзией и подгоняемое фантазией. Он знал цену ремеслу, умению мастерить спектакль, он дорожил умом и арифметикой не меньше, чем поэзией, расчетом — не меньше, чем смелостью. Прикидка, догадки, вычисления во времени и пространстве — все это была его родная стихия, в которую он входил во всеоружии широчайших познаний, обнимавших и литературу, и живопись, и музыку, и политику» [37, с. 148–149].

В отличие от Станиславского, стремящегося вернуть искусство жизни, Мейерхольд искал художественный

эквивалент жизни, способы выразить определенную тему, зерно авторского видения мира. Мейерхольд строил условный театр, пафос которого был в борьбе с объективистским подходом к жизни, с ее копированием, натурализмом.

Глубоко проанализировав особенности режиссуры В. Э. Мейерхольда, Завадский отмечает удивительную фантазию мастера, виртуозное владение им композицией. Задача актера, считал Мейерхольд, — создание пластических форм в пространстве и времени. Его спектакли поражали музыкальностью и пластическим решением. С середины 30-х годов творчество Мейерхольда все больше сближается со Станиславским. Он начинает думать о раскрытии внутреннего мира человека как самого важного в искусстве театра, об актере, через которого этот мир открывается. Именно в спектакле «Дама с камелиями» раскрывается его концепция «подвести под театр прочный реалистический фундамент». По мнению Завадского, открытия К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда дополняли друг друга и преломлялись в творчестве Е. Б. Вахтангова.

Истоки педагогических принципов и эстетических воззрений Завадского связаны также с традициями русской литературы, музыки, живописи, балета. Особенно глубокое влияние на формирование его эстетических и режиссерских взглядов оказало творческое наследие А. С. Пушкина, в котором он видел художественное предвосхищение многих принципов работы актера и режиссера. Перечитывая пушкинское стихотворение «Пророк», Завадский находил в нем аналогию с режиссерским творчеством, был убежден, что и театральное искусство должно «глаголом жечь сердца людей». Призыв Пушкина к «истине страстей, правдоподобию чувствований в предлагаемых автором обстоятельствах» преломлялся в творчестве Завадского огромной эмоциональностью, духовностью его спектаклей, глубинным постижением и раскрытием авторского материала, жизненной правдой органического проживания актера в роли.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru