



ПРЕДИСЛОВИЕ

Нет ничего более эфемерного, чем творчество режиссера. Сейчас, с развитием кино, опыт крупнейших актеров может быть зафиксирован на пленке. Творчество же режиссера почти неуловимо. Оно живет, пока жив спектакль, живет невидимо и угадывается лишь теми, кто захочет задуматься: чья же художественная воля превратила пьесу в спектакль?

Но вот спектакль сошел со сцены, и память о режиссере ушла. Остались рецензии, порой фотографии...

Это судьба любого режиссера — даже такого, как Владимир Иванович Немирович-Данченко, прошедшего свою жизнь рука об руку со Станиславским и создавшего вместе с ним Московский Художественный театр.

Немирович-Данченко поставил огромное количество спектаклей, сыскавших театру мировую славу. Среди них были и чеховские пьесы (которые он ставил совместно со Станиславским), и «Юлий Цезарь» Шекспира, режиссерский экземпляр которого, к счастью, сохранился и дает представление о глубине психологических характеристик, о смелости и новизне сценического решения, и до сих пор живущий спектакль «На дне» М. Горького (над ним он работал вместе со Станиславским), и многие

спектакли советских драматургов, определившие пути нашей режиссуры¹.

Страстная попытка привлечь в театр большую художественную литературу заставляла его в разные годы обращаться к Ф. Достоевскому и Л. Толстому, и всегда это становилось событием не только с точки зрения успеха спектакля, каждая из этих работ рождала новые принципы постановочного искусства, новые, все более глубокие и тонкие ходы в искусстве режиссера и актера.

Немирович-Данченко занимался также и Музыкальным театром. И тут он поражал умением раскрыть свежо, остро и неожиданно такие произведения, на которых, казалось бы, лежала пыль времени. «Травиата», «Кармен», «Дочь Анго»... все звучало по-новому.

Но как бы подробно мы ни изучали спектакли Немировича-Данченко, самыми важными мне представляются вопросы его удивительно богатой режиссерской методологии.

В последние десять-пятнадцать лет очень много сделано для освоения творческого наследия великих талантов и тружеников театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Их опыт, практические советы, теоретические обобщения становятся достоянием все большего круга лиц, причастных к созданию сценических произведений.

Все чаще появляются на сцене наших театров спектакли своеобразные, глубокие по мысли, интересные, яркие, оригинальные по форме.

И все-таки, разве можем мы утверждать, что все творческие открытия, сделанные двумя великими мастерами сцены, полностью взяты на вооружение нашим театром? Конечно, нет. Мало того, если о системе Станиславского говорится довольно много, то о сценических открытиях

¹ Полный перечень всех спектаклей опубликован в «Театральном наследии» Вл. И. Немировича-Данченко. Т. 1.

Немировича-Данченко, как правило, бывают сказаны лишь самые общие слова, да и то вскользь.

Справедливость требует признать, что в последнее время эти два имени произносятся всегда или почти всегда вместе. Однако задача состоит не только в том, чтобы обоим воздать должное, расточить одинаковое количество справедливо высоких и уважительных слов. Гораздо важнее сделать так, чтобы оба эти кладезя театральной мудрости, оба неисчерпаемых источника творчества были до самой глубины исследованы каждым, кто прикасается к великой тайне театра.

Да, именно в неразрывной связи, в теснейшем сочетании выводов, творческих исканий одного и другого заключена истина. Но здесь, как, впрочем, и в любом другом деле, вредна нивелировка, синтезу должен предшествовать анализ — анализ мыслей, взглядов Станиславского и Немировича-Данченко. Иными словами, прежде чем их «объединить», их нужно «разделить».

Известно, что общий творческий путь Станиславского и Немировича-Данченко был сложен. Можно даже сказать так: на наше счастье, это содружество не было идиллическим. Безгранично уважая друг друга, ценя друг в друге художника, они почти не переставали внутренне спорить друг с другом, а споря, искали и находили разные пути для расширения единой художественной платформы. Общность жизненных идеалов, взглядов на творчество, единство эстетической позиции являлись основой этой замечательной многолетней дружбы, которая всегда отличалась склонностью к взаимным уступкам, к взаимопониманию.

Разногласия, которые возникали между ними, касались почти всегда своеобразия методов, приемов работы.

Если попытаться определить, где источник этих разногласий, почему творческие поиски этих двух людей шли в какой-то мере по разным руслам, то, на мой взгляд, неизбежно приходишь к следующему выводу: Станислав-

ский, в конечном счете, всю жизнь стремился к созданию науки об актерском искусстве, к созданию стройной системы взглядов на актерское творчество. Немирович-Данченко, работая рядом со Станиславским, строя вместе с ним театр, ощущал свою миссию значительно более скромной.

Творцом «системы» был Станиславский. Немирович-Данченко, создавая свои замечательные спектакли и утверждая единство эстетических принципов Художественного театра, основывался на научных обобщениях, сделанных Станиславским, беспрерывно обогащая их. Два гениальных художника, две своеобразнейшие индивидуальности твердо опирались на единую эстетическую платформу и, экспериментируя, создавали науку об актерском и режиссерском искусстве.

Сейчас мы видим, что выводы, обобщения, находки, открытия Немировича-Данченко имеют самостоятельную огромную, непреходящую ценность. Творческая взаимосвязь режиссерских принципов Станиславского и Немировича-Данченко кажется мне исключительно важной для будущего советского театра.

Основным положением в системе Станиславского является мысль о сверхсверхзадаче артиста, иначе говоря, о передовом мировоззрении художника как обязательном условии сознательного творчества.

Вслед за революционными демократами, требовавшими, чтобы искусство не только отражало жизнь, но произносило приговор над ее явлениями, Станиславский ратовал за актера-гражданина, актера — пропагандиста передовых идей.

Все технологические проблемы, разработанные и выдвинутые Станиславским, существуют только в свете этого положения, только во имя его. Именно для того чтобы театр мог ярко и убедительно рассказывать людям большую правду о жизни, воспитывать их и учить тому новому, прогрессивному, что несет с собой наша советская

современность, Станиславский настойчиво и неустанно искал пути к наиболее глубокому воспроизведению на сцене полноценной духовной жизни актера в роли.

Вся деятельность Немировича-Данченко подтверждает его единомыслие в этом, может быть, самом существенном вопросе со Станиславским.

Он оставался до последнего своего дня глубоко современным человеком, живущим интересами своей страны, своего народа. Немирович-Данченко был режиссером-гражданином, поборником идейного, социально насыщенного, политически страстного искусства. Он считал, что только «социально воспитанный» режиссер и актер может дать идеально зрелую оценку событиям пьесы. Но тут надо помнить, что любая идея прозвучит лишь тогда, когда актер сумеет окунуть ее в настоящую жизненную конкретность.

Эта мысль Владимира Ивановича перекликается с точкой зрения Константина Сергеевича о том, что подлинную сверхзадачу пьесы и роли надо искать в душе артиста.

Говоря о том, что конечным результатом творчества является создание подлинно продуктивного действия, тесно связанного с идеей пьесы и спектакля, Станиславский касается самой сути сценического искусства. Театр есть действие, и все происходящее на сцене — всегда действие, действенное выражение мысли, идеи, действенная, активная передача этой идеи зрителю.

И в этом вопросе между двумя великими режиссерами не было разногласия.

Можно было бы бесконечно умножить длинный список вопросов и проблем, которые они решали с единых позиций, но цель моей книги заключается в том, чтобы раскрыть творческие позиции Немировича-Данченко, его идеально-эстетические взгляды, своеобразие его школы режиссуры, внесший крупный вклад в науку сценического искусства.

В чем же заключались расхождения великих учителей сцены?

Пожалуй, я не ошибусь, если скажу, что первый творческий спор между этими двумя художниками возник в период работы театральной студии на Поварской (1905), активным участником которой был Вс. Э. Мейерхольд. Именно тогда К. С. Станиславский впервые предложил анализировать пьесу этюдным путем. Владимир Иванович не принял этого эксперимента. Но в то время в ответ на возражения Немировича-Данченко Константин Сергеевич еще не мог ответить иначе как: «Для меня это эксперимент. Я хочу так попробовать работать над спектаклем», хотя по существу своему это было началом открытия, которое спустя много лет он сформулировал как новый закон анализа пьесы.

И Немирович-Данченко, и Мейерхольд не поняли тогда, что на их глазах происходило рождение нового, ценнейшего метода.

Прошло тридцать лет. И только в 1935 году Станиславский с новой, удивительной силой убежденности стал проповедовать найденную им в результате огромного труда и гениального прозрения идею анализа пьесы в действии.

Недавно, беседуя с одним из ученых-психологов по поводу метода действенного анализа, я услышала следующее: «Проблема осознания через действие — это проблема номер один мировой научной мысли». И то, что Станиславский интуитивно нашупал путь анализа роли через действие, не может быть оценено иначе как открытие гениальное.

Хотя в трудах Константина Сергеевича нет специальной главы с описанием этого открытия, огромную ценность представляют собой отдельные его статьи, высказывания по этому вопросу.

Я неоднократно писала о том, что метод действенного анализа является, с моей точки зрения, самым главным

и самым верным способом воздействия на актерское во-
ображение, стимулятором его работы.

Эта методика находится в кажущемся противоречии с проблемой замысла, на котором так настаивал Немирович-Данченко.

Бессспорно, позиция Владимира Ивановича — его непременное активное требование замысла — абсолютно верна. Нельзя сделать ни шага в роли, если не свяжешь его с последующими. Вместе с тем я позволяю себе утверждать, что метод действенного анализа Станиславского обогащает позицию Немировича-Данченко и делает огромный шаг вперед в области наиболее органичного проникновения актера в драматургический материал, подводит актера к осознанию целого, к восприятию и авторской и режиссерской сверхзадачи. Поэтому я считаю неверной точку зрения, будто методикой действенного анализа уничтожается проблема режиссерского замысла. Мне кажется, что этот ошибочный взгляд мешает пониманию идей и Станиславского, и Немировича-Данченко. Одним из важнейших звеньев метода действенного анализа является «разведка умом» до и после этюда.

Но возможна ли она, если у режиссера нет замысла? Возможно ли постепенное, целостное объединение участников вокруг сверхзадачи будущего спектакля, если у режиссера отсутствует замысел? Конечно, нет.

Немирович-Данченко до конца своей жизни настаивал на необходимейшем «процессе заражения актера словом режиссера». Имеем ли мы право пройти мимо этого положения Немировича-Данченко? Конечно, нет, потому что позиция Немировича-Данченко раскрывает огромную требовательность к режиссеру, к его умению проникнуть в образную суть пьесы, к умению найти точные, образные для актера слова, к чуткости в работе с актером.

Станиславский, увлекая своих учеников новой методикой, акцентировал внимание на творческом самочув-

ствии актера в первоначальном процессе проникновения в роль. Немировича-Данченко волновала проблема замысла в первую очередь с позиции режиссера.

Режиссерский замысел у Станиславского и у Немировича-Данченко всегда был точен, целенаправлен и огненно ясен. Но Константин Сергеевич старался не обнаруживать свою цель перед актером, добиваясь, чтобы она возникла как бы самопроизвольно — изнутри, органично, в результате внутренних и внешних действий, собственных раздумий актера над ролью, пьесой в целом.

А Владимир Иванович был убежден в том, что, пока он не раскрыл актеру своего замысла, актерское воображение молчит и творческий процесс не может идти в верном направлении. Поэтому он не жалел времени для «заражения» актеров своими видениями.

И Константин Сергеевич, и Владимир Иванович искали действий, аналогичных действиям персонажей. Для Станиславского первоначальное звено, за которое нужно ухватиться, — действие, а Немирович-Данченко говорил, что он не видит других путей заражения образом, кроме как «словом режиссера». Чтобы понять, какое действие нужно отобрать, режиссер должен заразить воображение актера сутью образа.

«Думаю, что редко кто сразу попадает в сердцевину, в зерно образа, то есть в то зерно, которое уже может быть и зерном пьесы, и зерном спектакля, — зерном с общественной точки зрения наиболее глубоким... — говорил Владимир Иванович. — Это выявится в ходе дальнейшей работы. Но не может быть, чтобы вы начали исполнение роли, не имея никакого представления об образе. Никак нельзя создавать образ, если не знаешь, кто ты. И никак нельзя заняться даже первой своей сценой, первым куском, не имея в виду последующих, не углубившись в анализ всей пьесы. Я не могу рассматривать этот первый кусок независимо от всего остального. Трудно добраться сразу до взаимозависимости подробных дей-

ствий в течение целого акта. Но где-то у меня сквозное действие, зерно уже наметилось. Без этого начинать работать очень трудно»².

Он считал, что опираться в этих поисках надо на нервную систему актера и работу его эмоциональной памяти. Одним из важнейших тезисов работы Владимира Ивановича с актером был тезис о необходимости отбора тех или иных действий — именно отбор и приведет к созданию образа, к созданию зерна роли.

А предложение Константина Сергеевича в период действенного анализа состояло в том, чтобы начинать с «я — актер, анализирую материал пьесы».

В моей личной практике я пользуюсь советами обоих учителей. Эти советы являются для меня единым ключом в работе с актерами. Действие, как первое звено анализа, несет в себе уже элементы синтеза, оно ведет, приближает актера к ощущению зерна роли, зерна пьесы. Именно в этом я вижу путь к объединению педагогики Станиславского и Немировича-Данченко.

Для Владимира Ивановича был важен жизненный опыт актера, важна его индивидуальность, из которой следует исходить. Он считал необходимым отыскивание в индивидуальности актера тех чувств, мыслей, образов, которые подсказываются автором пьесы. Эти живые чувства и являлись для него главным материалом, из которого мог возникнуть «живой человек» на сцене.

О зерне чаще, настойчивее говорил Владимир Иванович. Тем не менее мы находим и у Константина Сергеевича прекрасные слова о зерне. Мы читаем в его блокноте: «Что такое зерно чувства? — это душевная типичность, характерность внутреннего образа. Другими словами — это аффективное воспоминание знакомого по жизни ду-

² Немирович-Данченко, Вл. И. Театральное наследие. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М. : Искусство, 1952. — С. 226, 227. В дальнейшем при ссылках на это издание будет указано: «Театральное наследие». Т. 1 (или Т. 2) и соответствующая страница.

шевного состояния, которое подходит к состоянию души действующего лица. Это — аналогичное с ролью душевное состояние. Зерно — это изюминка в квасе»³. Мы не имеем права пройти мимо того, как бесконечно близки были творческие поиски Станиславского и Немировича-Данченко и в этом вопросе.

Особый интерес представляет, на мой взгляд, рассмотрение моментов, следующих за первоначальным этапом работы над спектаклем. Именно здесь чаще всего наблюдается любительство в режиссерской практике. Силы и возможности актеров и режиссеров в огромной степени остаются неиспользованными, и в основном это происходит потому, что нет восхождения к вершине. Мы не умеем требовать от актеров проникновения в самую суть роли. В результате такого обеднения творческого процесса по нашим сценам разгуливают порой одинаковые люди с лежащим на поверхности внутренним миром, с какой-то обескровленной, просвечивающей нас через черепной коробкой, с мыслями, круг которых ограничен пределами логики текста. Мы подчас довольно тщательно разрабатываем внешнее поведение актера на сцене, но человеческий характер, внутренний багаж актера в роли остаются вне нашего внимания. Мы как бы освобождаем и себя, и актера от задачи подлинно художественного раскрытия характера. И потому наш зритель вынужден довольствоваться «неполноценным» театральным искусством. Это обеднение искусства — акт, конечно, бессознательный и является результатом не лености, а режиссерской невооруженности. Мы все еще мало берем из того, что добыто для нас великими художниками сцены и что рождается в сегодняшней практике наших талантливых режиссеров.

Говоря о едином русле поисков Станиславского и Немировича-Данченко, мы зачастую ограничиваемся лишь самым общим представлением о характере и на-

³ Архив К. С. Станиславского. Музей МХАТ.

правлении этих поисков, не конкретизируем, не уточняем практический смысл и значение найденного ими, не делаем активных попыток практически осуществить и разнообразие, и единство всего, что открыто Станиславским и Немировичем-Данченко.

А. Д. Попов, с которым я многие годы работала вместе, считал необходимым использовать в своей практике в полной мере все, что было найдено и открыто Станиславским и Немировичем-Данченко. Сверхзадача и сквозное действие, темпо-ритм и перспектива роли, логика и последовательность чувств и переживаний, атмосфера, второй план, внутренний монолог, зерно спектакля и роли, видения — эти и многие другие элементы отрабатывались им в процессе создания спектакля, по этим элементам как бы снова и снова проверялось сценическое поведение актеров.

А как часто бывает так: знаешь, что подготовка спектакля шла вначале по правильному пути — пьеса анализировалась в действии, но вот смотришь спектакль и видишь, что работа закончилась на стадии самой первоначальной. А ведь анализ в действии — по Станиславскому — это всего лишь первый этап приближения актера к роли. Работа над спектаклем — это процесс, восходящий по спирали, возвращение к ситуациям пьесы во второй, третий, четвертый раз на основе все возрастающих требований; шлифовка все новых и новых элементов в работе каждого актера и всего ансамбля. И тут нашими помощниками являются в равной мере и Станиславский, и Немирович-Данченко.

В связи с этим в качестве примера остановлюсь только на нескольких элементах, которые не являются тайной, но, однако, нуждаются, на мой взгляд, в известных уточнениях.

Внутренний монолог. Мне кажется важным и интересным, что это понятие раскрывается Немировичем-Данченко в двух значениях.

Одно — это метод, помогающий актеру увлечь себя образом. Так, например, Владимир Иванович советовал Хмелеву:

— Вы наговаривайте себе: я Тузенбах, я люблю Ирину, я хочу, чтобы она стала моей женой, мне нравится эта семья, этот дом, этот парк и т. п.

Это своего рода способ разбудить воображение, средство, помогающее актеру подвести себя к образу, вызвать в себе чувства, мысли, приспособления действующего лица. Такой подход к работе над образом, естественно, предполагает глубокое значение существа роли. И тут незаменимым наставником актера был Владимир Иванович, который обладал удивительным, редчайшим даром проникать в душу, пластику образа, он видел человека-образ целиком, «со всеми потрохами», и потому его подсказы актеру в работе над внутренним монологом были необыкновенно точны и глубоки. Константин Сергеевич высоко ценил этот дар Немировича-Данченко, но считал, что такой метод работы с актером доступен, а вернее, правомочен только по отношению к Владимиру Ивановичу.

— Чтобы так раскрыть роль, — говорил он, — нужно быть Немировичем. У меня, например, в начале работы не возникает такого цельного и ясного представления об образе. Но ни от кого, кроме него, я такой подсказки не приму. Мне лучше схватиться за то, что я сам нащупываю в роли, чем за то, что мне предлагает чужое воображение.

Так возникает метод Станиславского, закон которого состоит в том, что актер должен свои первые шаги к роли делать самостоятельно, получать непосредственные впечатления от материала пьесы. Тогда он совсем по-другому будет разговаривать с режиссером о роли. Актер, сделавший хотя бы один этюд, накапливает уже драгоценный личный опыт. У него без всякого насилия «он» (герой пьесы) превращается в «я». Тогда режиссер становится необходим актеру. Тогда слово режиссера, заражающего

своим знанием пьесы, своей фантазией, падет на благодатную почву и актер будет несравненно активнее его впитывать. Тогда поиски обоих как бы идут навстречу друг другу.

Новая методика Станиславского требует от режиссера своеобразной тактики, но не снимает богатства режиссерских приемов. Мы это должны хорошо помнить.

Таким образом, внутренний монолог в его первом значении органически войдет в процесс работы актера, но войдет тогда, когда актер уже нашупал грани образа.

Второе значение понятия «внутренний монолог» заключается в том, что я, актер, мыслю как действующее лицо в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами пьесы. Это идеальный вариант воплощения роли, когда логика действующего лица становится логикой актера в роли. Это второе значение внутреннего монолога полностью смыкается с требованием, которое предъявлял в этом плане к актеру и Станиславский. Он предлагал актеру тренировать видения действующего лица в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами. То же говорил Немирович-Данченко:

— Пока не увидите все в роли — все, что с вами было, есть и будет, так ясно, что это начнет вам сниться, — не считайте, что работа над ролью закончена.

Мы подчас относимся к внутреннему монологу и к видению как к чему-то, чем можно заниматься в отрыве от роли. Это, конечно, неверно. Чтобы видеть то, что нужно в роли, необходимо произвести отбор, и Станиславский это ясно ощущал.

Видения должны быть такими, которые полностью подводят к индивидуальности, данной автором.

Конечно, и внутренний монолог, и видение — понятия, смыкающиеся друг с другом. Но мы не имеем права не замечать разницы в приемах работы с актером. И тут нельзя подменять один прием другим, нельзя исключать из процесса работы ни тот, ни другой.

В предисловии я не останавливаюсь подробно на принципах режиссуры Немировича-Данченко, но мне важно, чтобы читатель уяснил себе мою точку зрения. Я считаю, что этюд кратчайшей дорогой подводит актера от действия ко всем остальным элементам внутреннего самочувствия в роли, и прежде всего к характеру человека.

Нетрудно заметить, что, раз заговорив о характере, наталкиваясь в этюде на его неповторимые черты, актер не может не захватывать и всех проявлений этого характера, прежде всего той огромной области внутренней жизни героя, которая была названа Немировичем-Данченко «вторым планом». Простейший этюд в процессе действенного анализа не может быть сделан без «внутреннего монолога», «физического самочувствия» и многих других методологических приемов, рекомендованных Немировичем-Данченко. Пользуясь в личной практике методом действенного анализа, я пришла к твердому убеждению, что мы не можем обойтись без опыта работы Немировича-Данченко. Ничего из этого опыта опустить невозможно — он органически сливается и обогащается методом действенного анализа.

Почти в одно и то же время возникли у Станиславского понятие «физическое действие», а у Владимира Ивановича понятие «физическое самочувствие». И того и другого в одинаковой степени заботил вопрос об органическом поведении актера на сцене, и у обоих параллельно рождались приемы, которые помогали передать многообразие и богатство человеческого существования. Физическое действие и физическое самочувствие — понятия взаимодополняющие, взаимообогащающие. В самом деле, физическое действие, производимое актером без учета физического самочувствия, неизбежно приведет к игранию некоего абстрактного действия, а физическое самочувствие вне действия приведет к игре состояния.

Вводя и утверждая новое понятие, Немирович-Данченко постоянно в качестве доказательств оперировал

практикой Станиславского. Недаром, говорил он, Константина Сергеевича увлекали такие подробности быта, как вещи, аромат, время и т. п. Все это создавало прекрасную атмосферу спектаклей, и в результате у актеров появлялось что-то очень верное, жизненное, поэтическое, что удалось определить словами «физическое самочувствие». Человек не может осознать свое действие, не ощущая своего физического самочувствия.

И, наконец, еще несколько слов о проблеме зерна в режиссерской практике Немировича-Данченко. Его давно беспокоила неясность человеческих характеров, создаваемых на сцене. Ведь простота поведения актера не может быть нашей целью, это всего лишь необходимый эстетический критерий нашего творчества. А цель — создание живых, емких характеров, в столкновении которых становится осозаемо ясной мысль спектакля, его идея. Владимир Иванович с болью наблюдал, как постепенно на нашей сцене якобы правдивое поведение актеров стало связываться с понятием «системы Станиславского». Владимир Иванович определил эту простоту как «сценическую развязность». Он знал, что система безгранично богаче и требования она ставит несравнимо более высокие.

К сожалению, примитивный подход к системе не изжит и сейчас. Актеры нередко берут из нее то, что не составляет для них особого труда, забывая о том, что и Станиславский, и Немирович-Данченко основу работы над образом видели в поисках зерна, сути, неповторимого своеобразия индивидуальности характера.

Помню, как после просмотра спектакля «Русские люди» Владимир Иванович справедливо упрекал режиссуру — В. Я. Станицына и меня — за то, что в Глобе у замечательного актера А. Н. Грибова было много черт Чебутыкина:

— Разве можете вы, — говорил он, — довольствоваться тем, что Грибов ограничен? И разве талантливый

Добронравов не мог бы поискать в Сафонове характер речи, не свойственный ему, актеру?

Замечания Немировича-Данченко в существе своем сводились к требованию создания неповторимого характера, к поискам зерна, то есть существа образа. Естественно, что сам актер, только что создавший образ такой глубины и силы, как Чебутыкин, не всегда ощущает самоповторение при работе над другим характером. И дело режиссера позвать его на поиски нового, увести от повтора.

К сожалению, в большинстве случаев режиссеры сегодня не ставят перед актерами требований, подобных тем, которые выдвигались Станиславским и Немировичем-Данченко.

Само собой разумеется, что второй план, внутренний монолог, зерно образа, физическое самочувствие — все это элементы, работа над которыми должна проводиться актером не только на репетициях. Задача режиссера — тренировать актера в этом, содействовать росту его мастерства, его внутренней и внешней техники, его актерской личности.

Блестящее созвездие актеров МХАТ родилось не только в результате тщательного отбора людей, одаренных от природы, но и, может быть, в первую очередь благодаря необыкновенно высокой требовательности К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, которые всю свою энергию, талант, опыт, знания отдавали делу совершенствования актера. Мы же порой забываем, что культура всего театра, по сути дела, определяется ростом каждого актера, ростом, совершающимся от спектакля к спектаклю.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru