

## ВАСИЛИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ САХНОВСКИЙ

Василий Григорьевич Сахновский родился в 1886 году в Смоленской губернии во времена Российской Империи. Его путь к театральной деятельности не был прост, но тем и интересен. Сахновский окончил историко-филологический факультет Московского университета, он был хорошо исторически и философски образован. Позже это все помогло ему стать особым театральным деятелем. В своей работе он соединил грандиозный личный опыт и знания истории быта и культуры, поскольку с детства он впитал в себя впечатления от деревенского быта и природы Смоленской губернии.

Студенческие работы Сахновского, в том числе, его кандидатская были посвящены изучению литературных источников, хранящих в себе описания усадебного быта. Он был первым человеком, который исследовал и опубликовал архивы дворянских усадеб. Документы, которые он изучал как будто оживали в его работах, таким образом, он изучил и воскресил своими знаниями крепостной усадебный театр. Это искусство он понимал, вероятно, как никто другой. Можно сказать, что у Сахновского был дар оживлять отдельные факты, которые позже складывались в целые пласти усадебной жизни, которые он осмысливал. Таким образом, находились знаки, которыми характеризовали целую эпоху. Благодаря такому отношению Сахновского к искусству, родились его работы «Крепостной усадебный театр», «Двенадцатый год и Цианизация дворянских театров», «История крепостного театра Смоленской и Калужской губерний», одновременно и научные, и художественные по своей сути.

Сахновский принадлежал к тем представителям театроведения, которые считали, что наука о театре

самостоятельна, которые отделяли ее от литературоведения и историографии. Василий Григорьевич в своих работах говорит о театре не только как исследователь, но как свидетель и участник. Как писал о Сахновском П. А. Марков: «Сахновский остерегался однозначности — он вживался в парадоксы крепостного театра, в котором жестокость существования и неумелая подражательность причудливо сочетались с безудержностью слепого и неуправляемого таланта, помещичье самодурство — с подлинной любовью к театру как к искусству, а не забаве. Сахновский понял особую, грубоватую эстетику этих театров, он получал истинное наслаждение, погружаясь в эти порою взаимоисключающие впечатления — не случайно позже онставил «Полубарские затеи» Шаховского».

Сахновский был не только потрясающим театроведом, но и педагогом. На протяжении с 1907 по 1912 год Василий Григорьевич посвящал все свое время педагогической деятельности. Он читал лекции по русской литературе на Перечистенских рабочих курсах, также преподавал русскую литературу в Пушкинской аудитории для рабочих в Лефортове, вел специальные курсы по театру и русскому искусству в Дорогомиловском и Чистопрудном отделениях Общества народных университетов. С 19014 по 1920 Сахновский читает лекции и ведет научную работу в самом популярном из учебных заведений того времени — в Университете Шанявского. Он получил сначала звание доцента, после — профессора по кафедре русской литературы и искусства, он даже несколько лет проработал на должности ученого секретаря в этом университете. На академическом отделении Сахновский читал историю русского театра, историю драмы, историю романа XIX века, а также несколько специальных курсов: «Изучение формы русского романа», «Русский театр по данным мемуаров и коллекций», «Источники и музеи по истории русского театра», «Элементы и задачи современного театра». Весь этот, далеко не полный, перечень прочитанных Василием Григорьевичем курсов, говорит о его обширных знаниях и кругозоре.

На научно-популярном отделении Сахновский читал лекции о русской и западноевропейской литературе.

Он всегда проводил занятия по своим оригинальным программам, которые соответствовали требованиям конкретной аудитории и общественно-политическим взглядам тех лет.

Он обладал особым языком, которым говорил об искусстве театра. Его речь была наполнена импровизационной силой, неожиданными поворотами мысли, парадоксами, но при этом речь не была лишена логики. Эти особенности делали его лекции понятными как высококвалифицированным педагогам, так и неподготовленным слушателям. Сахновский практически овладевал слушателем, не давая ему возможности сопротивляться.

Василий Григорьевич сразу же полюбил преподавательскую деятельность, он стремился к молодежи, к тем, кому нужен был учитель, воспитатель и наставник.

Сахновский был действительным членом Государственной академии художественных наук (ГАХН) с 1922 по 1928 год, профессором кафедры истории театра Высшего художественного института в тот же период, профессором истории русского театра в Литературном институте им. В. Брюсова и в Археологическом институте, профессором, членом Ученого совета и руководителем кафедры режиссуры в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского (ГИТИС), директором и художественным руководителем Школы-студии им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. Горького. И это далеко не полный список педагогической и научной деятельности Василия Григорьевича.

Стоит отметить, что театр интересовал Сахновского не только как историка. Из зрителя, ученого, преподавателя и комментатора он превратился в очень интересного режиссера. Он вдохновлял актеров, вследствие чего многие оставались ему верны и признательны на всю сценическую жизнь.

К практической режиссерской деятельности Сахновского привела как раз его педагогическая деятельность. Параллельно с беседами по литературе и искусству

с группой молодежи в студии Ф.Ф. Комиссаржевского в Москве, он начал заниматься с этой же группой актерским мастерством. Когда Комиссаржевский открыл свой театр, режиссером стал ни кто иной, как Василий Григорьевич Сахновский.

1912–1914 годы как раз вошли в историю русского театра как годы поисков и сомнений, возникновения «студийного» движения, из которого появились театры.

Первая постановка Сахновского, которая привлекла к себе внимание Москвы, стала инсценировка рассказа Достоевского «Скверный анекдот». И это было только началом творческого пути режиссера. Через десятилетия, изменение мироощущения и в творческих искаханиях он придет в стены Московского художественного театра.

В 1926 году Василия Григорьевича пригласили на должность режиссера в Московский художественный театр. С приходом в МХАТ Сахновский пересмотрел свои принципы, на него повлияла встреча с мастерами-актерами МХАТ, с руководителями театра К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

В лице Сахновского театр получил режиссера, который глубоко понял и оценил значение выдвинутых руководителями театра принципов создания спектакля, работы с актером, а также построение и жизнь всего театрального организма. МХАТ же для Василия Григорьевича стал естественным завершением его театральных поисков и амбиций.

Сахновский вошел в этот театр, приняв его исконные благородные законы, часто даже жертвуя личным самолюбием и сознательно себя ограничивая, как писал о Василии Григорьевиче П. А. Марков. Однако оба руководителя МХАТ высоко ценили Сахновского и сотрудничали с ним. Его любили актеры, художники и композиторы. Он хорошо знал и тонко чувствовал музыку, благодаря чему он всегда давал композитору четкие задания, позволяли осуществлять поиски чего-то нового в музыкальном оформлении спектакля. Он любил работу театрального художника-макетчика, мог часами заниматься работой с макетом, подбирать реквизит и бутафорию, но больше всего Сахновский

любил актера, человека и художника в нем. Василий Григорьевич был хорошим психологом, как писал о нем Н. М. Горчаков, он видел те процессы внутренней жизни актера, которые выражались в малозаметном жесте.

\*\*\*

Театральная деятельность Василия Григорьевича позволила ему встать во главе Школы-студии имени Немировича-Данченко, взять на себя руководство подготовкой нового поколения МХАТ. Он организовал кафедру режиссуры в ГИТИСе, а также оставил интереснейшие книги по методологии режиссуры.

Первыми книгами Сахновского были «Художественный театр и романтизм на сцене» и «Театр А. Н. Островского». Во многом эти книги не потеряли своей актуальности и сегодня.

Пожалуй, наиболее интересны книги Василия Григорьевича «Работа режиссера», «Режиссура и методика ее преподавания» и «Мысли о режиссуре», составляющие некую трилогию о науке, которая зовется режиссурой.

В первой части этой трилогии, в «Работе режиссера», Сахновский вовсе не ставит перед собой задачу создать теорию режиссуры, однако на основе своего опыта предлагает рассматривать режиссуру, как некий комплекс процессов, происходящих в театре.

В «Работе режиссера» Сахновский делится с читателем воспоминаниями о своем творческом пути, о своей работе в театре им. В. Ф. Комиссаржевской, в Театре комедии и в МХАТ, он перечисляет основные компоненты спектакля, тем самым, показывая начинающему режиссеру некоторые вехи, которым нужно следовать в процессе постановки спектакля. В этой книге Василий Григорьевич также полно раскрывает вопросы работы над текстом пьесы и языком, вопросы работы с актером и художником. Также в книге достаточно отчетливо изложены размышления о стиле, ритме и композиции, об их значении в процессе создания спектакля.

Несмотря на скромное предисловие самого Сахновского к своему труду, книгу, без сомнения, можно считать

серьезным исследованием в области теории и практики режиссуры.

Интересны в этой книге и примеры работы режиссера с художниками-декораторами, его рассказы о работе с товарищами по искусству. Есть и целая глава, посвященная постановке «Мертвых душ» в МХАТ в 1932 году, когда Сахновский второй раз в жизни в качестве режиссера встретился со Станиславским.

Сам Сахновский в книге дает определение художественному и общественному значению профессии режиссера: «Работая в театре, режиссер не только ставит спектакли, выполняя присущую ему производственную функцию. Он является художником в полном смысле этого слова и как таковой думает о жизни и обобщает свои впечатления о ней. И чем больше он думает, наблюдает, приобретает знания, чем он теснее связан со своей эпохой, тем вернее отобразит в своем творчестве мысли и идеи современников своего народа».

Именно этому Сахновский и учил своих студентов.

Через два года после «Работы режиссера» Сахновский заканчивает писать вторую часть трилогии: «Режиссура и методика ее преподавания».

Первая книга в основном рассказывает о творческой жизни автора, вторая же полностью посвящена будущим режиссерам, которые должны будут прийти на смену современникам Василия Григорьевича. Можно сказать, что эта книга отражает многолетний педагогический опыт Сахновского, итог его размышлений об искусстве режиссера. К методике преподавания режиссуры Сахновский подходит последовательно, начиная от определения сущности театрального искусства как коллективного творчества, через исследование природы режиссуры, ее особенностей. В этой книге Сахновский не опровергает свое утверждение о том, что искусство режиссера основывается на трех этапах — работа над автором, работа с актером, работа с художником, — но теперь к каждой теме он подходит как к предмету научного исследования.

Помимо этого, в книге дается краткое изложение истории западной и русской режиссуры. Он делится своим

опытом работы с техническим цехом театра. Сахновский говорит о работе с машинистом сцены и осветителем, о работе над шумами и музыкальным оформлением, о взаимоотношении режиссера и драматурга, зрителя и режиссера.

Можно сказать, что «Режиссура и методика ее преподавания» наиболее глубоко освещает вопросы практики режиссера в театре.

Третья книга Василия Григорьевича Сахновского «Мысли о режиссуре» посвящена основным проблемам режиссуры, вопросам, которые волнуют уже зрелого, состоявшегося режиссера. Например, сценический стиль, ритм, композиция, проблема жанра в спектакле, сценическая условность.

Автор «Мыслей о режиссуре» не собирается раз и навсегда решать эти вопросы, он выражает свою точку зрения, приводит примеры, которые иллюстрируют его утверждение.

Сахновский утверждает, что мало быть просто профессионалом своего дела, необходимо быть режиссером — мыслителем, художником и поэтом своего искусства. В качестве аналогий и примеров Сахновский приводит произведения Рембрандта, Веласкезы, Рейсдаля, Пиранези, Чайковского, Бернини. Он говорит, что режиссер в своей работе над спектаклем должен также найти законы творчества, как это сделали художники и скульпторы, композиторы и поэты.

Наиболее интересной и живой эту книгу делает тот факт, что Сахновский не стремится к поучению и морали. Пусть мысли и выводы Сахновского в этой последней книге не охватывают всю тему полностью, но для тех, кто работает в театре, они, несомненно, представляют интерес.

Василий Григорьевич обладал своим языком, своей манерой говорить, строить фразу и зачастую его беседы по любому вопросу театральной жизни выходили далеко за пределы обычного разговора режиссера с актерами или художественного руководителя с труппой.

Помимо перечисленной его деятельности, Сахновский также работал в режиссерской лаборатории ГАХН

с группой молодых режиссеров и художников; в театральной секции ГАХН; несколько лет он работал заведующим художественной частью МХАТ; в театральном журнале «Маски» в 1912–1914 годах; работа над статьями, выступлениями, стенограммами заседаний кафедры режиссуры ГИТИС, которой он руководил; выступления на всесоюзных театральных и режиссерских конференциях. Это был поистине великий театральный деятель и педагог.

*Алина Азанова,  
редакция издательства «Планета музыки»*

# МЫСЛИ О РЕЖИССУРЕ

## О РЕЖИССЕРЕ

Многие режиссеры говорят о том, как работать с актером, чтобы он был правдив, прост и выразителен, — все ясно. Но стоит заговорить о другом назначении искусства режиссера — о превращении литературных особенностей произведения в сценические картины и образы, — как получается полный сумбур. Как это сделать? И что это за работа? А между тем драматург пишет пьесу в расчете увидеть на сцене именно то, что создало его творческое воображение. И зритель идет в театр, чтобы увидеть жизнь такой, какой ее видит данный автор.

Дело, конечно, не в том, что режиссер, горячо увлеченный своим пониманием изображаемой автором жизни, подавляет актера своим авторитетом. Если режиссер не взволнован и не живет своими образами и мыслями, работа упирается в тупик, тускнеет, и наступает скука. Тогда пусть режиссер размышляет вслух при актерах, предлагает им выполнить то или другое, дает излить всё, что у них накопилось на сердце, разрешает обо всем сказать и все попробовать, как они хотят сами, — все равно он лишь режиссер при актере. Тогда актеры превратят репетицию в лабораторию, и режиссер непременно почувствует, что его искусство упирается в тупик, а актеры начнут посматривать на него сверху вниз. Это произойдет потому, что режиссер занимается не тем, чем ему надлежит.

Говорят, режиссерское искусство за пределами работы с актерами — вздор. Это неверно с точки зрения психологии творчества; работа с актером и построение всего спектакля режиссером — две стороны единого процесса. То и другое построено на умении подмечать существенное в жизни, творчески подменять на сцене знакомое и не раз виденное в жизни свежим или по-новому рассмотренным. Всем работающим на репетиции и, конечно, самому режиссеру интересно и увлекательно, когда удается разносторонне и полно

понять живые куски жизни и выразить их на театральном языке. Всегда понятно, когда смотришь спектакль, с какими думами или чувствами создано произведение.

В удавшихся, прекрасных спектаклях вы наслаждаетесь и образами автора, и мыслию режиссера. Точно так вы наслаждаетесь образами картин Рембрандта, Веласкеса, Грееко, но одновременно ясно видите силу и значение мазков их кисти, передающих внутреннее движение, освещение, контрасты цвета. Такой же своего рода темперамент кисти режиссера живет в дыхании спектакля. Спектакль может оказаться бездыханным, серым, казенным, а самое страшное — скучным, если режиссер не взволнован, не живет своими образами и мыслями, если у режиссера отсутствует желание показать то, что он увидел в жизни. Режиссер — это художник с острым и ярким миросозерцанием, с зорким видением современности, со страстью политика; режиссер — человек с огромным воображением, не чуждый фантастики, обладающий своими красками, умеющий видеть и создавать на подмостках сцены новые художественные ценности — спектакли.

Как из тьмы появляются дивные фантазии пестрых огней фейерверка, или как из нотных значков и черточек рождаются сладостные звуки симфонии, так из драматического произведения поэта создается спектакль, полный живых интонаций, движения и страстей.

Каким же образом это должно возникнуть в процессе рождения спектакля на репетициях?

\* \* \*

Во второй части романа «Дон Кихот Ламанчский» Сервантес иронически описал грустную историю одного потрясения, постигшего «рыцаря печального образа» во время представления кукольного театра. Когда собрались все желающие поглазеть на представление марионеток, дядя Петр, хозяин театра, объявил:

«Теперь, ваши милости, обратите внимание на появляющуюся вон там башню. Есть предположение, что это одна из башен сарагосского Алькасара, называемого ныне Альхафрия. Появляющаяся на балконе дама в мавританском

костюме есть бесподобная Мелизендра, которая много-много раз выходила на балкон глядеть на дорогу, ведущую во Францию, и, переносясь воображением в Париж к своему супругу, утешала себя таким образом в рабстве... А эта фигура, появляющаяся с той стороны на коне, в большом гасконском плаще, есть сам дон Гаиферос, ожидаемый своей супругой, которая вышла на балкон башни. Она заговаривает со своим супругом, которого принимает за незнакомого путника, и говорит ему все, что гласит в романсе:

Рыцарь, если вы едете во Францию,  
Так осведомитесь о Гаиферосе...

... Гаиферос одним движением руки подсаживает ее на круп коня верхом, как мужчину... Смотрите, как конь выражает ржанием свой восторг по поводу того, что чувствует на своей спине храбрую и прекрасную ношу в лице своего господина и своей госпожи. Смотрите, как они сворачивают, чтобы выехать из города, и как радостно направляются по пути к Парижу. Поезжайте с миром, о бесподобная чета истинно любящих!.. Но не было недостатка в праздных людях, которые видели, как Мелизендра спустилась с балкона и села на коня. Они сейчас же донесли об этом королю Марсилио, который приказал немедленно ударить в набат. Посмотрите, с какою поспешностью исполняется его приказание и как весь город сбегается на звук колоколов, которые звонят на башнях всех мечетей!..

Когда рыцарь услышал звуки труб, литавр и барабанов, он вздрогнул от мысли, как бы прекрасную Мелизенду и кавалера дон Гаифероса не догнали помчавшиеся вдогонку мавры короля Марсилио, как бы не возвратили их в город привязанными к хвосту их собственной лошади, что было бы ужасным зрелищем. Тогда дон Кихот встал на ноги и закричал громовым голосом:

“Я ни за что не позволю, пока я жив, чтобы в моем присутствии причинили какое-нибудь зло такому славному рыцарю, такому храброму и любящему, как дон Гаиферос. Стойте, вы, твари, ничтожные люди! Не преследуйте его, не догоняйте, или вы будете иметь дело со мной!”

С этими словами он обнажил меч, одним прыжком очутился около театра и с неслыханной яростью начал сыпать

без разбора удары на марионеточную мавританскую армию, одних опрокидывая, других рассекая, у того снося голову, у другого ногу»<sup>1</sup>.

Не это ли идеальный зритель? Не идеал ли для режиссера довести действие до такого правдоподобия, чтобы зритель, подобно дон Кихоту, был потрясен зреющим происходящим? Пусть сатирическое перо Сервантеса не пощадило, более того, жестоко изобразило экзальтированную душу своего героя, но зрителя в некотором приближении к только что описанному хочет каждый постановщик.

Театр не скрывает, как не скрывал того и дядя Петр, что на сцене не настоящие башни и залы, а лишь декорации, раскрашенные тряпки, порой жалкие лохмотья, что на сцене не прекрасная Мелизендра и король мавров Марсилио, а лишь обычные люди с накрашенными лицами и с чужими волосами на голове. Но смысл сценического искусства таков, что зрителю незачем посещать театр, если через эту очень простую условность он не может увидеть реальнейшее в жизни.

Смотря на картину, мы видим в ней глубину, емкость, рельеф, так что нам кажется, будто мы можем ощупать иные фигуры. Это достигнуто силой выразительной кисти. Но ведь сама картина — плоское полотно, и я это знаю и вижу. Однако любуюсь я не плоским холстом; смотря на картину, я не говорю себе: «Это краски и холст, а не живые фигуры, волны и скалы».

В театре я вижу подмостки, по которым ходят актеры, и вижу, что актеры эти играют. Но для меня это — жизнь. И как в жизни я одно люблю, другое ненавижу, порой с ужасом слежу за происходящим или с восторгом перебегаю глазами от лица к лицу, от события к событию, погружаясь в волны жизни и чувствую в этом радость или с тоской и внутренней опустошенностью отхожу в сторону от стремительного потока жизни, так и в театре я плачу, смеюсь над вымыслом искусства, претворенным в живые образы.

Если театр не мудрствует, непосредственный зритель принимает за чистую монету все, что написал поэт. Только бы актеры верили и обливались слезами над вымыслом.

---

<sup>1</sup> M. Сервантес. Дон Кихот Ламанчский. Т. 2, глава 26.

Зритель идет в театр не для того, чтобы увидеть условность, которая ему понятна без всяких оговорок, а чтобы в этой условности увидеть реальное.

Для каждого зрителя, а еще более для участников спектакля ясно, что искусство не является повторением жизни; оно выбирает из действительности то, что для его творцов оказалось существенным, типичным, значительным. Избранный из действительности, подвергнутый соответственной обработке, кусок жизни становится предметом художественного произведения тогда, когда приобретает *черты реальности с точки зрения художника*. Таким образом, созданное художником-творцом поэтическое произведение подобно действительности, из которой оно возникло, в той степени, в какой создатель его — художник, носитель этой художественной реальности — наблюдает окружающую действительность как реальный ее участник. Он воспроизводит ее в своем произведении, руководствуясь тем чувством правдивости, меры и вкуса, которое подсказано ему его наблюдениями над природой и человеком.

Однако, если зритель наделен даже такой наивностью, какой отличался «рыцарь печального образа», если даже он бывает так же глубоко потрясен зрелищем происходящего на сцене действия, как глубоко был потрясен дон Кихот, присутствуя на спектакле кукольного театра, то все же он никогда не забывает, что перед ним протекает жизнь, воплощенная людьми искусства, что перед ним произведение искусства со свойственной ему условностью. Если мы рассматриваем картину и испытываем глубокое волнение от сюжета, мастерства выполнения рисунка, красок и т.д., то мы никогда не забываем, что жизнь, воплощенная кистью художника, не есть та действительность, которую мы воображаем, глядя на полотно картин. Мы потрясены произведением поэта, читая роман или драматическое произведение, но мы не сомневаемся в том, что это есть вымысел поэта.

Чем глубже и сложней произведение искусства, тем большей культуры оно требует от воспринимающего. Самое совершенное произведение искусства, доступное широким слоям зрителей или читателей, требует со стороны воспринимающего работы над собой, соответственной культуры.

И, еще раз возвращаясь к примеру дон Кихота, пришедшего в бешенство от того, что несправедливо поступили с героем пьесы окружавшие его действующие лица, следует особо указать, что наивность и непосредственность дон Кихота не так уж часто встречаются в зрительных залах европейского театра XIX–XX столетий.

\* \* \*

Есть произведения искусства совершенные и грубые, есть вкусы хорошие и дурные. Можно удовлетворять в зрелищах и развлечениях свои зоологические потребности, а можно удовлетворять в сценическом искусстве свои высокие духовные запросы. Надо говорить об этом громко и ясно, чтобы не было сомнений в том, верно ли понят высказывающийся.

Режиссура должна смелее раскрывать свое толкование поэтов или понимание событий жизни. Отсутствие риска и смелости приводит в конце концов к тому, что режиссеры оказываются творчески значительно беднее актеров.

Актеры могут блеснуть своим исполнением, своим дарованием, а режиссерам, если они проявляют излишнюю осторожность, оказывается нечего предложить, не о чем поговорить, некуда позвать за собой актеров. И вот режиссеры вдруг оказались робки и скромны, они какие-то лишние, хмурые люди, порой чуть ли не режиссеры-администраторы, и, сознавшись легкостью работы, целые вереницы актеров, совсем не режиссеров по дарованию и темпераменту, стали по разным причинам режиссерами.

А разве искусство режиссера не требует, кроме дарования и фантазии, больших знаний? Разве работа режиссера — это технологический акт? Разве ему не нужно обладать искусством организации процессов создания спектакля? И то, что он хочет и должен будет сказать своим произведением, не потребует ли от него настоящей культуры и времени для вынашивания образа?

Художник задумал картину. Он долгое время изучает свою натуру, делает с нее наброски, пишет эскизы. Он наблюдает свет и воздух, пристально всматривается в свойства и цвет человеческой натуры или пейзажа, а потом уже пишет картину.

Если мыслителем завладело желание разрешить определенный вопрос, он долго его обдумывает, записывает фрагменты своих решений, работает над бездной разного рода сочинений и лишь в результате всего этого начинает создавать свое произведение.

Не так ли творит и режиссер? Долго искашивший путей для выражения заинтересовавшего его в жизни явления, он наконец сталкивается с тем автором, с таким его произведением, которое дает режиссеру возможность проявить всю полноту своего творческого содержания. И вот появляется спектакль, который любят и актеры, и публика.

Значит, суть режиссерского искусства заключается в том, чтобы выразить в спектакле образы автора, чтобы проблемы, разрешаемые автором, стали бы его, режиссера, собственными проблемами и его поэзией.

И поэтому не так легко описать творческий процесс, в котором находится режиссер, готовясь к работе и создавая свое произведение. Ему, как и мыслителю, музыканту, поэту, дан огромный мир. Художественное видение и сценическое воплощение этого мира требуют от режиссера широкого кругозора, культуры и творческой мысли.

Режиссер должен обладать особым талантом, особым качеством организующей воли, заразительным темпераментом и притом именно режиссерским темпераментом.

В зависимости от того, как толкуются роли и произведение в целом, возникает спектакль. Вот об этом надо спорить и говорить. Потому что выразительные средства спектакля — в руках режиссера и спор может состояться о том, верно или неверно, убедительно или неубедительно, интересно ли видит жизнь и людей режиссер и какова его творческая личность, которая присутствует в произведении, им созданном, если он талантливо поставил спектакль.

Как естественно для человека искусства сказать: какая интересная творческая личность Репин! Или: какой замечательный художник Брубел! Или: как интересно поездить по Европе и посмотреть произведения Греко или Бернини! Также можно сказать: вот в чем пошлость в таких-то работах Рейнгардта. Или: совершенно невозможно сочетание сущности искусства Станиславского и миросозерцания Крэга!

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)