**А. ЛОБАНОВ «МЫСЛИ О РЕЖИССУРЕ»**

 Режиссер не может быть существом «всеядным» по отношению к драматургии, у каждого из нас есть свой круг наиболее близких, родственных нам драматургов.

 Очень сложная вещь – заставить актера говорить о водопроводной трубе с нежностью и влюбленностью, с каким он говорит о живых людях, или с ненавистью, как о своих личных врагах. Но без этого никакой спектакль на производственную тему звучать искренне и принципиально не может.

 Когда актер поймет, что эта ситуация в пьесе ему так дорога, как могла бы быть дорога в жизни, когда в нем пробудиться подлинное чувство и темперамент, только тогда можно будет начать двигаться к образному решению.

 Очень важным фактором в работе режиссера над созданием образа современника является умение заставить актера мыслить на сцене. Это принципиальное условие успешности всей созидательной работы над спектаклем. Лишь когда человек на сцене выявляется интересно и многогранно, когда мы видим его не только действующим, но – и это самое главное – мыслящим, когда мысли его созревают как бы на глазах у зрителей, здесь же на сцене, в момент действия, и тут же выражаются в поступках и словах. Самый примитивный спектакль тот, в котором мы видим только говорящих актеров.

 Когда я впервые прочитываю новую пьесу – даже если она мне нравиться, - я ее на время откладываю в сторону. Потом я задаю себе простой вопрос: как все это было бы на самом деле? И позже, уже в процессе репетиций, когда у меня или у актера не получается того, что ищем, или найденное уже утрачено, - я вновь спрашиваю актера и себя: давайте подумаем, а как все это могло бы быть, если бы было на самом деле? Это очень хорошая «лакмусовая бумажка» для проверки правды сценического произведения, актерской игры и режиссерской трактовки. И часто, поставив мысленно сценическую ситуацию в знакомые жизненные условия, начинаешь ощущать, что в жизни, вероятно, люди в таких ситуациях поступали бы и говорили совершенно по иному. Если это так, надо соответственным образом изменить сценическую трактовку – режиссерскую и актерскую, а иногда и поправить авторский текст, то есть создать новый вариант сценической ситуации. В этом случае новый вариант надо снова подвергнуть тому же испытанию, и только тогда, когда совесть художника ответит тебе: да, в жизни было бы так же, - ты добился настоящей правды.

 Для себя я эту манеру определяю именно словами: а как это было, если бы было на самом деле? Ибо основная задача режиссера заключается, в том, чтобы воссоздать на сцене жизнь в ее наиболее остром, увлекательном звучании, погрузить зрителей в атмосферу событий, происходящих на сцене.

 Важно, чтобы в каждом произведении отражались общие закономерности нашей жизни. Широта охвата изображаемого, глубина и сила изображения.

 Неоправданное стремление обязательно вложить в пьесу «все», сказать о вещах, имеющих самое косвенное отношение к раскрытию темы, но якобы «обязательных» для полноты картины, приводит к загромождению пьесы лишними мотивами, решительно ничего не объясняющими в характерах героев и лишь мешающими выявлению основной мысли («принудительный ассортимент»).

 Если зритель сразу же видит расстановку фигур и , следовательно, заранее знает, что произойдет, ему остается следить лишь за тем, как, каким образом, посредством какого варианта в создавшейся партии белые дадут мат черному королю (обидное умаление возможностей). Если характер героя сложный, то и процесс постижения этого характера зрителем тоже будет сложным, постепенным (мгновенное постижение характера – дает скуку и не заинтересованность зрителя).

 Какие качества в современном человеке для меня, как для режиссера, интереснее и драгоценнее – типические или индивидуальные, я отвечаю: те и другие, обязательно те и другие вместе, ибо в их сочетании и заключается гармоничность личности.

 Если через образы спектакля драматург, режиссер и актеры не проводят значительных мыслей о жизни – тогда налицо «жанровость».

 Мое направление в искусстве я могу назвать «поэтическим реализмом», реализмом, одухотворенным поэзией. Я стремлюсь, чтобы чувство, мысль, темперамент, заключенные в реалистической пьесе, выражались, приподнято, одухотворенно, обладали необходимым нашей эпохе пафосом современности.

 Творческое начало жизни – поэтическое начало.

 Стихи имеет право произносить со сцены актер, находящийся в особом, повышенно эмоциональном и поэтическом состоянии. Если этого состояния нет, нет и стихов, а есть или оголенный пафос, или переодетый прозаизм.

 Классический спектакль надо ставить, как современный, и современный спектакль, как классический. Это идеальная формула. Меня интересуют в классике главным образом те явления, которые чем-то смогут мне напомнить о современности, провести с ней параллель или ее противопоставить прошлому. Найти общие черты, присущие и тому и нашему времени, показать взаимоотношения людей прошлого, чтобы они были близки и понятны через тысячу лет нашим людям, хотя бы за счет того, чтобы несколько транспонировать форму, характер этих отношений.

 Разница между режиссером-эстетом и режиссером-реалистом при постановке классических пьес, по-моему, заключается в том, что режиссер-эстет зачастую ставит классический спектакль для того. Чтобы показать современному зрителю, чего в наши дни нет, и любуется этим, а режиссер-реалист ставит классический спектакль для того, чтобы показать те элементы жизни, которые бытуют и здравствуют до сих пор, отметая все, что умерло, что нет сейчас.

 Для каждой эпохи и для каждой четверти века существует своя сценическая правда.

 Должно быть сочетание живых, понятных и близких нам чувств и мыслей, выраженных в удобоваримой, доступной нам форме с известной корректировкой на эпоху. Вот чего должен придерживаться режиссер при постановке классической пьесы отдаленной эпохи.

 То, что мы ставим, мы можем, как угодно акцентировать, можем как-то сокращать текст. То, что было хорошо в 1930 году, сейчас уже нехорошо: нужен другой ритм, другое построение мизансцен. Если мы будем смотреть только на то, как люди жили, - это не интересно!

САТИРА И ЕЕ ЦЕЛИ

 Типичность заключается не только в выборе автором персонажа или явления, но, прежде всего в их конечной судьбе. Если какое-либо отрицательное явление и нетипично для нашего общества, то типична постоянная борьба с этим явлением.

 Отдельное произведение искусства, в том числе и спектакль, - это не единственный образец, по которому зритель судит о пропорциях действительности. Рядом существует целый ряд произведений, отражающих другие стороны нашей жизни, и важно, чтобы это соотношение сохранялось не в каждой отдельно взятой пьесе, спектакле, а во всем потоке драматургии в целом. Искусство призвано предупреждать, разгадывать отрицательные явления в их зародыше, принимать против них профилактические меры, сигнализировать обществу, народу об опасности их распространения.

 Обычно, когда отрицательные персонажи трактуются сатирически, театр обвиняют в «оглуплении» этих персонажей.

 Я думаю, что жанр сатиры не только допускает, но и непременно предполагает именно то, что досужие умы называют «оглуплением» отрицательных образов (Щедрин «История города Глупова»).

 Сама жизнь подсказывает нам, что если человек оказывается в смешном и, следовательно, глупом положении, то он непременно и неизбежно «оглупляется» в восприятии окружающих.

 Где лежит грань между сатирой и юмором? Мне кажется, что юмористическое изображение каких-либо явлений жизни всегда предполагает в оценке этих явлений учет неких смягчающих обстоятельств. Юмор всего лишь ранит, сатира убивает наповал. В этом – цель и смысл сатирического жанра. Это – оружие сильное, мера воздействия суровая.

МАСТЕРСТВО

 Каждому спектаклю, словно музыкальному произведению, должен быть присущ свой неповторимый тон. Тон – явление сложное. Произведение, написанное талантливым автором в определенной, присущей ему одному манере, своим языком, своими чувствами, своими оригинальными мыслями, своей основной идеей определяет тональность спектакля и его, так сказать, лейтмотив.

 Если пьеса грустная, лирическая, в которой действующие лица вспоминают прошлое, оплакивают его, недовольны жизнью, то нельзя себе представить, чтобы актеры играли «густыми», «жирными» голосами, быстрым темпом, громко говорили и т. д. Это звучало бы фальшиво. Если действие пьесы происходит в условиях политической конспирации, в подполье, в обстановке тайны (как, например, в «Молодой гвардии»), это соответственно должно определить тон разговора действующих лиц – осторожный, приглушенный; и всякий актер, который с шумом ворвется в такую пьесу, и будет говорить громко, не считаясь с общим ее звучанием, создаст атональность, если ему не будет особого задания контрастировать со всеми остальными. Таким образом, в поисках тона основой является овладение смыслом, идеей произведения.

 Если интонация есть мысль, выраженная голосовыми средствами человека, то мизансцена есть мысль, выраженная в движении. Главное – мысль и чувство: интонация и мизансцена лишь помогают выявлению того и другого. В мизансцене мысль как бы продолжается в движении, и нельзя, поэтому рассматривать поиски мизансцены как самостоятельный процесс. Мизансцена – это последовательное звено в общей цепи создания спектакля.

 Я не могу заранее распределить мизансцены, как это делают некоторые режиссеры, и мизансцены всегда рождаются у меня в процессе и результате планировки спектакля.

 Что такое планировка? Представим себе, что в комнате находятся три человека. Один сидит и пишет, другой ходит и диктует. Третий слушает. Это и есть планировка. Но режиссер может эту планировку превратить в мизансцену. Что это значит? Он найдет соответствующий ракурс всем троим. Он изменит положение их тел, придаст им выразительность, экспрессию. Планировка отличается от мизансцены так, как фотография от картины. Планировка – это фотография; мизансцена – это картина, созданная на тот же сюжет. Фотограф запечатлевает случайное положение фигур, случайное выражение лиц. Художник обязан сделать из этого мизансцену, то есть отбросить все случайное, рассчитать каждый поворот, найти интересные сочетания. Цель мизансцены – выявить духовный мир находящихся на сцене людей, наглядно обнаружить отношения между действующими лицами пьесы. Планировка объективна, это фиксация жизненного положения, констатация факта, не более. Мизансцена же углубляет планировку, придает ей смысл и тем самым помогает вскрыть идею спектакля. Вот почему мизансцена должна вытекать из материала, выработанного в период «разведки умом».

 Продолжим наш пример: один пишет, другой диктует, третий слушает. Если это заснять на пленку, то не будет ясно ни отношение диктующего к диктуемому, ни отношение слушающего к слушаемому, ни отношение пишущего к его работе. Будут внешние контуры, и только. Но представьте себе, что в спектакле пишущий ненавидит свою профессию стенографиста, диктующий увлекается своими мыслями, третий иронически относится к этим мыслям, ибо слышит их в тысячный раз. В этом уже раскрывается внутренний мир трех людей. И режиссер должен придать одному скучающую позу, при чем выразить это в повороте головы, в ракурсе тела, в повороте кресла, в котором человек сидит. Диктующему он должен придать соответствующую жестикуляцию и позу, выражающую вдохновение. Может быть, режиссер поставит диктующего так, что он не будет замечать иронически-скучающего лица слушающего. Пишущему он придаст такое положение тела и выражения лица, которые отразят чувство испытываемой им усталости и озлобления.

 Я начинаю всегда с планировки и как бы вкладываю в эту планировку идею спектакля и его образов, - тогда рождается мизансцена. Планировка – дело ремесленное, и человек, владеющий техникой ремесла, при грамотных эскизах и макете легко осуществит. Планировка диктуется оформлением, и схема ее впервые рождается у режиссера при принятии эскизов и макета.

 У меня существует в работе на сцене два периода: сперва планировочный, затем мизансценный. Некоторые планировочные места остаются – с хода удачно найденные; некоторые отбрасываются, а большей частью уточняются и превращаются в мизансцены спектакля.

 **«Артист растет не только и не столько от роли к роли, но и в промежутке между ролями»** - Немирович-Данченко.

 Творческая инициатива – выжать все из старой роли, суметь взять все из данной репетиции, даже если не твоя сцена. Умение влезать в пьесу, активно относиться к происходящему во время чужих сцен, учиться на ошибках товарищей. Умение развивать восприимчивость на репетициях.

 Мне эта «теория», что текст якобы запоминается в процессе репетиций, представляется ненужной и вредной. Она мешает работе, удлиняет сроки выпуска спектакля и, наконец, рождает у актера нигилистическое отношение к авторскому тексту.

 Актер – мыслитель, думающий о жизни человек. Это не просто человек, умеющий смешить людей, обладающий юмором, умеющий исторгать слезы у зрителя, - это ценно, но не все. Актеры, что бы или кого бы они ни играли, несут положительное начало в спектакле. Это нужно им знать.

 Пусть ошибочно думают, но мыслят!

 Пусть ложно чувствуют, но страстно!

 Очень много страсти за кулисами, но мало в спектаклях.

Говорить правду не очень трудно – нужно только знать о безнаказанности этого занятия. Безнаказанность в искусстве влечет за собой безответственность. Правда же должна быть ответственна – ее нужно говорить, когда человек ясно видит, как ею можно исправить дело. В противном случае лучше промолчать. Главное же, сперва надо научиться выслушивать правду, а потом ее говорить. Уметь слушать правду тем труднее, что не от всякого ее хотят слушать, так как не каждый человек авторитетен.

 Правда настоящая правда – это истина, а если она не истина, то она хуже лжи, лучше уж комплимент, тот по крайней мере легче раскусить, да и без вреден он для умного человека, что-то вроде жевательной резинки – пожуешь, да и выплюнешь. Не всякий достоин слушать правду, не всякий достоин ее говорить.

 Попов, Завадский, Симонов, Дикий, Бирман, Берснев, Захава, Туманов, Сушкевич – все это бывшие студийцы и ученики Станиславского.

 «Нет, поминутно видеть вас, повсюду следовать за вами…» - Пушкин выражает чувство любви через действие. Нужно уметь чувства перевести на язык действия, ибо в каждой эмоции заложено действие.

 Хочу впустить в квартиру человека (революционера), спасая его от полиции. Действия: открыть скорее дверь, посмотреть, не видит ли преследователь. Как я его к себе впустил, закрыть быстро дверь, тщательно запереть ее. Эти действия, несомненно разгорячат актера, обострят его «хотение» и вызовут соответствующее чувство.

 Действие приведет актера в нужное состояние.

 Вы не хотите обедать. Подайте еду и начните, есть, и придет аппетит. «Аппетит приходит во время еды». Чувство приходит в результате действия.

 Делать роль – значит, устанавливать отношение действующего лица к окружающему миру и людям, потому что знать человека, знать его характер – это значит знать, как он отнесется к любому явлению.

 Нужно уметь пользоваться приспособлениями, чтобы твои действия стали более доходчивыми, чтобы тебе удалось увлечь своими действиями зрителя (сила приспособления). Надо не только уметь действовать на сцене, но и уметь свои действия сделать привлекательными для зрителя.

 Краска – это соль в пище. Без нее все не вкусно. Но питает не она, а сама пища.

 Есть елка, а есть палка, надушенная сосновой водой. Не играть, а жить. Всегда помнить. Что я сегодня играю и для чего, что хочу сказать зрителю; вносить страстность в жизнь, в творчество, в пьесу, в роль. Я в нем, я в роли. Это я – люблю, ненавижу, изменяю, лгу, совершаю геройские поступки, ревную и т. д.

 Создавая образ, нужно раскрыть себя глубоко, до дна, а не прятаться за образ, маскируя им собственную пустоту.

 Индивидуальность создается только тогда, когда актер раскрывает себя до конца в конфликте.

 Режиссер:

1. Филосов-мыслитель.
2. наблюдатель, умеющий обобщать и анализировать события, факты и т. д.
3. Фантазия. Выдумка, Воображение.
4. Своя точка зрения. Свое мировоззрение.

Воспитание режиссера-художника – это создание образа из самого себя. Если в результате работы возник такой образ – значит, есть режиссер-художник, нет – есть только ремесленник, хотя в своем ремесле он может быть и мастером.

Без индивидуальности – нет художника.

Создание художника есть развитие индивидуальности.

Вредно долго сидеть в режиссерах-ассистентах – получается отвычка от самостоятельности.

Мало верного мировоззрения, необходимо еще свое мироощущение.

Нужен любимый автор, своя тема.

Одного видения режиссеру мало – оно похоже на сон: вижу ясно во сне, что схватил зубами жар-птицу, проснулся – во рту перо от подушки. Нужно еще видение спектакля реализовать через работу с актером, добиться, чтобы творческим видением практически были заражены исполнители, а потом и зрительный зал, которому нет дела до твоих сновидений.

Режиссер должен ощущать необходимость раствориться в авторе, в актере (кусок сахару в чашке чая). Должна быть сладость чая – сладость и есть режиссер. Температура чая – автор. Крепость чая – актер. Спектакль - напиток: он создается.

«Режиссерское искусство сегодня» 1962г.

**М. КНЕБЕЛЬ «КОГДА РЕПЕТИЦИЯ ОКОНЧЕНА…»**

Бывает, что актер старателен, внимает каждому слову режиссера, как губка впитывает его указания, а режиссер уже на следующей репетиции видит, что актер воспринял предложенное ему не творчески, но механически. Он, режиссер, наталкивал актера на какие-то «манки», призванные разбудить его творческую природу, привести его к образу, а актер запомнил лишь внешнюю сторону поведения героя, рабочую мизансцену, краску, приспособление – словом, все то, что запомнить не хитро. И вот режиссер, казалось бы, заинтересованный в «податливости» актера, сперва говорит ему: «Вы не то фиксируете, не то запоминаете. Нельзя останавливаться на случайном, на том, что родилось вчера. Каждое «завтра» должно принести новое в работу», а потом, борясь с излишней «покорностью» актера, предлагает ему лучше уж ничего не фиксировать; все равно на следующей же репетиции придется ломать закрепленный им рисунок.

И нередко актеры путаются в этих, по видимости противоречивых указаниях постановщика. С одной стороны, от них требуют самостоятельной работы над ролью, с другой – выражают недовольство, когда найденное на вчерашней репетиции «заучено» ими так тщательно, так точно, что они что они становятся неспособными воспринять что-либо новое ни от режиссера, ни от партнеров.

Одним из радикальных средств преодоления актерской пассивности является метод действенного анализа.

В жизни мы всегда видим то, о чем мы говорим; любое услышанное нами слово рождает в нас конкретное представление. На сцене же мы часто изменяем этому важнейшему свойству нашей психики, пытаемся воздействовать на зрителя «пустым» словом, за которым не стоит живая картина бесконечно текущего бытия.

Станиславский предлагал актерам тренировать видения отдельных моментов роли, постепенно накапливать эти видения, логически и последовательно создавать «киноленту роли».

Актер должен научиться видеть все события прошлой жизни своего героя, о которых идет речь в пьесе, так, чтобы, говоря о них, он делился лишь маленькой частицей того, что он о них знает.

Когда мы в жизни вспоминаем какое-нибудь поразившее нас событие, мы воссоздаем его мысленно или в образах, или в словах, или в том и другом одновременно. Наши представления о прошлом всегда сложны, а часто многоголосы: то звенит в ушах поразившая нас когда-то интонация, точно мы ее слышали секунду назад, то наше сознание запечатлевает ярчайшие картины, образы, то мы вспоминаем поразивший нас смысл сказанного кем-то. У актера, который систематически возвращается к представлениям, необходимым ему по роли, они становятся с каждым днем богаче, так как обрастают сложным комплексом мыслей, чувств, ассоциаций.

Актеры же частенько игнорируют это свойство нашей психики и хотят прорваться к видению сразу, без длительного и многократного «вглядывания» в предмет, обрастающего все новыми подробностями и деталями. Из подобной затеи, как правило, ничего не выходит. Герой не может заразить своими видениями окружающих, потому что его создатель – актер не нажил их.

Процесс видения имеет два периода.

Один из них – накопление видений.

На первых порах актеру предстоит накопить в себе обстоятельные, многократно повторяемые и с каждым разом все более детализируемые мысленные зарисовки подробностей жизни.

Второй период – умение актера заразить своими видениями партнера. Он должен увлечь их воображение фактами, ему самому великолепно известными.

Если же актер не видит того, о чем говорит с партнером на сцене, - «заражения», как он ни старайся, не будет: не возникнет живой эмоциональной связи между актером и зрительным залом.

Видения роли должны накапливаться актером беспрерывно.

Станиславский утверждал, что материал для создаваемого образа должен быть взят актером не со стороны, а из собственных эмоциональных воспоминаний, пережитых в действительности, из «хотений, внутренних «элементов», аналогичных с эмоциями, хотениями и «элементами» изображаемого лица»

Широко известно, что общение – это умение актера воспринимать все то, что идет на сцене от партнеров, и воздействовать на них мыслью, словом, чувством, видением.

Общение – один из основных законов органического поведения на сцене, к которому на первый взгляд нельзя подготовиться заранее. Нет ничего более непосредственного, сиюсекундного, возникающего тут же, от живого столкновения с присутствующими, чем процесс общения. И нет ничего более неприятного, чем изолированный от окружающих актер, который играет сам по себе, бросая неизвестно кому подогретый театральными эмоциями авторский текст.

Видения в роли являются тем материалом внутренних ощущений, которые нам нужны для общения.

Разговаривают двое на определенную тему, один спрашивает, другой отвечает. А в это время потоки мыслей, воспоминаний, планов, соображений, доводов проносятся в головах обоих – и того, кто сейчас говорит, и того, кто молчит или готовиться возразить говорящему, - и это не только не мешает им слушать друг друга, но наоборот, обостряет процесс их общения. Диалог всегда предполагает то знание собеседниками сути дела, которое допускает целый ряд сокращений в речи, пропуск звеньев, понятных и без того.

Диалог предполагает также и зрительное восприятие собеседника, выражение его лица, его пластики, что порой имеет значение большее, чем слова. В диалоге люди остро фиксируют интонационную сторону речи. Все это, взятое вместе, допускает понимание с полуслова, общение с помощью намеков, такое, в котором, как говорится, разговор является лишь дополнением к бросаемым друг на друга взглядами.

Чехов «Три сестры»

Третий акт. Пожар. Маша – Книппер и Вершинин – Станиславский.

Он сидел в одном конце комнаты, смятенный, растерянный, не вставая с кресла, а она стояла в другом конце и отстукивала пальцами на маленьком столике – «Трам-там-там…» А в ответ ей, чуть слышно неслось, едва подчеркнутое звуком голоса, «Там-там» Вершинина – Станиславского. Все было странно и вместе с тем не казалось странным. Не было никаких внешних выражений любви, но на их сияющих лицах любовь и счастье читались как в открытой книге.

В пьесе А. Володина «Пять вечеров»

На сцене – Тамара, Ильин, Тамарин брат Слава и Катя, девушка, которая нравиться Славе. Идет оживленный, немного форсированный разговор, который вдруг иссякает, как будто бы перевернули стакан. Замолкают Тамара, Ильин; Слава пытается неуклюже острить, чокаться, но более чуткая Катя тянет его за рукав, и они уходят из дому, незамеченные оставшимися. Молчит Ильин, молчит Тамара, перебирая струны гитары, и потом вдруг произносит просто: «Какой бы был ужас, если б я вышла замуж!» Так завешается это объяснение. Именно завершается: оно произошло, пока герои молчали. Без видений, внутренних монологов, без накопленного второго плана такая сцена не передаст авторского замысла.

Физическая характеристика образа.

Для того чтобы актер мог воспользоваться характерностью, выявляющей душу образа, он должен не только найти ее, но и найдя, зафиксировать и упорно тренировать в себе, доведя до жизненной привычки.

В жизни нас всегда потрясает многообразие лиц, походок, голосов, жестов – всего того, что составляет неповторимость каждой отдельной личности. На сцене умение создать цельный человеческий характер нередко ограничивается только психологической характеристикой.

Есть ли противоречия между режиссерским и актерским замыслом, какова диалектика их взаимоотношений?

Эти противоречия возникают только тогда, когда в работе нет настоящего творческого контакта: когда, с одной стороны, режиссер, несмотря на декларацию о том, что главной фигурой в спектакле является актер, на самом деле не обладает этим великим «чувством актера» ( без которого, с моей точки зрения, нет режиссуры); с другой же стороны, когда актер пространно говорит о необходимости создания целостного спектакля, а на самом деле лишь следит, как бы режиссер не поставил его в положение. Которое он считает для себя не выгодным. Такие актеры, думающие только о себе, не перевились еще и самым терпеливым режиссерам с ними трудно. Но если замысел спектакля, идущий от зерна пьесы, становиться общей творческой платформой и для режиссера и для актера – противоречие оказывается мнимым.

**А. ЭФРОС**

 Мы часто кичимся своим режиссерским мастерством. У одних оно состоит в этом умении «наваливаться». У других – в большом количестве секретов, как из скучной пьесы сделать веселое представление с песнями и плясками, у третьих в способности создавать видимость психологической правды на сцене.

 Однако мне кажется, что подлинное постановочное искусство состоит, вероятно, в том, чтобы уметь слышать и чувствовать всю неповторимую данность пьесы. И, разумеется, уметь воплощать это увиденное и прочувствованное.

 Режиссерский талант – это, наверное, какой-то особый слух, обоняние, осязание, зрении по отношению ко всем особенностям драматургического произведения.

 Постановочное искусство – это, вероятно, готовность каждый раз как бы отказываться от знакомых навыков и приемов ради поисков иных навыков и иных приемов, годных для того, чтобы в лучшем виде выразить (на этот только раз) свежее содержание и ни на что не похожую форму пьесы.

 Режиссерское мастерство – это, по всей вероятности, умение сохранить до конца работы свое первое, непосредственное впечатление от пьесы и не растерять его ни при встрече с актерами или художником, ни при столкновении с собственным штампами или просто общепринятыми решениями.

 В каждой секунде жизни человека заключен его день, его месяц, его год. Но сегодня и день, и месяц, и год представляют собой время чрезвычайно наполненное. Куда более наполненное, например, чем в эпоху чеховских героев. И чтобы суметь выразить эту правду жизни в каждый момент роли, надо быть, вероятно, артистом с удивительно разработанным психологическим аппаратом. Иначе нечего не получиться. Просто будет жанровая сцена в парикмахерской! Внутренняя структура актера должна быть сегодня, если можно так сказать, более подвижной, восприимчивой. Часто говорят, что стиль сегодняшней актерской игры характеризуется закрытостью чувств, сдержанностью, Возможно, это отражает жизненную правду. Однако я хочу подчеркнуть другое: не закрытость, а восприимчивость, эмоциональность современного человека, а стало быть, и актера. Чтобы что закрывать и сдерживать.