

А. С. Кузин

Российский режиссер в современном театре: педагогический модус работы

Выполнено по гранту РГНФ 14–03–00035

В статье развиваются идеи, представленные ранее в статьях, посвященных эстетическому воспитанию студентов-актеров, сочетанию эстетического и нравственно-психологического аспектов их подготовки как профессионалов, воспитанию педагога из бывшего ученика-актера. Здесь будет показано, какие психологические, нравственные и художественные проблемы приходится решать приглашенному режиссеру, работающему с труппами, с которыми у него нет постоянных служебных связей. Ставится особая проблема – воспитание взрослых, опытных артистов. Проанализирован авторский опыт работы в театрах Санкт-Петербурга (театр на Литейном, спектакль по пьесе М. Горького «Последние»), Омска (академический театр драмы, спектакль по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак»). Раскрываются пути преодоления внутреннего дискомфорта актеров через доверие, терпение, постановку индивидуальных задач для ведущих актеров труппы, создание для них ситуации успеха. Сформулирован педагогический модус режиссерской работы с ведущими артистами российских театров: через недоверие и настороженное ожидание ко взаимному интересу, к пониманию общих задач и необходимости взаимодействия, к своеобразным художественным решениям, к зрительскому успеху и ожиданию новой работы.

Ключевые слова: педагогический модус, режиссер, актер, труппа, преодоление дискомфорта, доверие, терпение, успех.

А. S. Kuzin

Russian Director in the Modern Theatre: Pedagogical Modus

This paper develops the ideas presented in earlier articles, devoted to aesthetic education of student-actors, combining the aesthetic and moral-psychological aspects of their training as professionals, the education of a teacher from a former student-actor. Here it is shown how psychological, moral and artistic problems have to be solved by the invited Director working with the companies with which he has no permanent utility connections. A particular problem is set – education of adults, experienced artists. Here is analyzed the author's experience in the theatres of Saint-Petersburg (the Theatre «Na Liteinom», a play by M. Gorky «The Last»), Omsk (The Academic Drama Theatre, a play by E. Rostand «Cyrano de Bergerac»). Ways are revealed to overcome the internal discomfort of the actors through credibility, patience, setting individual tasks for the leading actors of the troupe, creating for them a situation of success. Here is formulated pedagogical modus of the directorial work with the leading artists of Russian theatres: through mistrust and watchful waiting – for mutual interest – to understanding of the overall task and the need of interaction – to a specific artistic solutions – to spectator success and the expectation of new work.

Keywords: pedagogical modus, Director, actor, company, overcome the discomfort, credibility, patience, success.

Ранее нам приходилось высказывать суждения и анализировать проблемы эстетического воспитания студентов-актеров, сочетания эстетического и нравственно-психологического аспектов их подготовки как профессионалов [6; 4]; было написано и о воспитании педагога из бывшего ученика-актера (имелись в виду эстетической, интеллектуальной, собственно воспитательный аспекты) [5; 3].

Но есть аспект, о котором практически никто не говорит и не пишет, потому что все «педагогические» сочинения режиссеров и режиссеров-педагогов касаются только подготовки актера в вузе. Этому аспекту, который не изучается специально и даже почти не комментируется в критических статьях или в интервью, необходимо посвятить специальный анализ, который затронет проблему педагогического воздействия ре-

жиссера (имеющего как немалый художественный опыт, так и немалый опыт собственно педагогический) на российских актеров разных театров, а также на иностранных актеров. Мы планируем показать, какие психологические, нравственные и, естественно, художественные проблемы приходится решать приглашенному режиссеру, впервые или изредка работающему с труппами, с которыми у него нет постоянных служебных связей. Таков план презентации моего профессионального опыта в данной и следующих статьях.

На самом деле, после К. С. Станиславского и, может быть, отчасти А. В. Эфроса никто не размышлял о воспитании и продолжении формирования актера – уже взрослого и работающего в театре. Но у Эфроса был ракурс, связанный с актерами, которые работали с ним постоянно, в

одном и том же театре. В нашем случае имеется особая проблема: воспитание актеров, которые могут быть далеко не молоды, имеют множество регалий и форм признания, свои штампы и свои комплексы и при этом в наших спектаклях осваивают иногда новую для них эстетику, иногда новый литературный материал, иногда новый характер, или новое амплуа, или новый жанр. То есть имеется в виду все равно – воспитание. Но только работа идет не с «буратино», которого надо обстругать, чтобы высунулся носик и открылись глазки, а с готовыми «папами карло», которым надо вернуть свежесть «буратино», сбрить бороду «папы карло», дать новый заряд творчества, предложить новые «условия игры».

Особая проблема, таким образом, – это воспитание взрослых, опытных, обросших самосознанием артистов.

Но есть еще дополнительная и очень существенная проблема, хотя, конечно, она касается далеко не всех режиссеров. Один вектор – артисты, которые работают в российских театрах, и к ним приходит со стороны режиссер, ставящий один или несколько спектаклей. Я впервые приходил к артистам в Самаре – в академическом театре драмы и в СамАРТе, к актерам Саратовского академического театра, в новосибирский «Глобус» и в Омскую академическую драму, в санкт-петербургские театры – ТЮЗ им. А. А. Брянцева, театр на Литейном, Театр комедии. Естественно, приходил в Ярославский театр им. Волкова, – тоже со стороны. Второй вектор – зарубежные артисты. Что приходится делать с артистами в Корее (театральный центр в Сеуле, где было поставлено несколько спектаклей по произведениям русских классиков и современных авторов) или в Китае (последний по времени опыт работы в Пекине, в театральном центре «Бэньмо»).

Таким образом, проблема состоит из двух частей: что такое работа режиссера как человека, продолжающего педагогическую деятельность с «чужими» актерами, как зрелыми, так и молодыми, но выращенными другими людьми и в других условиях; и что такое работа с иностранцами?

...Станиславский в молодости, когда он был просто артистом, педагогом не был, сам участвовал в спектаклях, потом начал режиссировать, и почему-то, с учетом опыта К. С. в Алексеевском кружке, нам теперь кажется, что режиссура и педагогика – это близнецы-братья, что одно является продолжением другого, что без второго (педагогика) не может быть первого (режиссура). И

подлинные, крупнейшие режиссеры за всю историю русского психологического театра – всегда в той или иной степени были педагогами. Даже если они не работали при этом в высшем учебном заведении и не были профессорами, артисты Малого театра, тот же И. В. Ильинский или тот же Б. А. Бабочкин, помимо того, что они были большими артистами и занимались режиссерской работой, они занимались с артистами через свое актерское понимание, анализировали роли, – это все равно было педагогией. Они занимались продолжением формирования человека-актера. Задача такая не стояла, но работа велась. Это была иная работа, чем у тех, кто осознанно и «буквально» занимался педагогией, как, например, М. О. Кнебель или А. А. Гончаров. Отметим, что последний – выдающийся педагог и режиссер, начинавший несколько раз свою жизнь в искусстве с разными труппами, адаптировавший к себе артистов и адаптировавшийся к ним сам, подчеркивал необходимость поиска «ключа» к разным актерам – личностям, а не просто исполнителям одной роли: «Возбудители, средства воздействия должны быть дифференцированы в зависимости от особенностей актера: в одном случае – хирургия, в другом – физиотерапия, иногда просто шок, а может быть, и гомеопатия. Инструментарий режиссера сложный, поскольку человеческие «аппараты» неидентичны» [1, с. 363].

Обычно же у режиссеров стояла главная задача: поставить хороший спектакль. А для того, чтобы хороший спектакль поставить, надо было сначала воспитать молодого артиста, а потом из этого, пока еще только подающего надежды артиста создать носителя сценического образа.

Но сейчас, на самом деле, мы рассматриваем совсем другую ситуацию. Когда опытный режиссер (как иногда говорят, режиссер-мастер) приходит к актерам, которые тоже являются или, по крайней мере, считают себя мастерами. Та же самая М. О. Кнебель ставила спектакли не в театре (Центральном детском), которым сама руководила, а в «чужих» театрах, будь то Театр советской армии («Вишневый сад») или театр им. Маяковского («Таланты и поклонники»). О своей работе с замечательной актрисой Л. И. Добржанской над ролью чеховской Раневской Кнебель писала именно то, что мы считаем важным, нечасто возникающим, но радостным «педагогическим» эффектом: «Она приняла мою манеру работать, так же как я старалась угадать ее индивидуальную особенность проникновения в роль <...> Добржанская слушала внимательно, с ин-

тересом <...> И сразу искала свой собственный ход к Раневской. Ей нужно было уложить в себе все, что происходило в жизни чеховской героини <...> Внешняя техника не беспокоила меня» [2, с. 452]. Как видим, выдающийся режиссер и педагог, Кнебель обращала особое внимание на установление партнерского контакта с актрисой и взаимную готовность к целостному образному решению пьесы. На самом деле, М. О. Кнебель не отделяла педагогику от режиссуры. Интересно, что в «Талантах и поклонниках» у нее играл уже фактически старик, М. М. Штраух; он был на два года моложе Кнебель, и им обоим уже было слегка за 70. Штраух играл Нарокова, зрелый артист попадал в руки зрелого режиссера. И Кнебель запомнила и зафиксировала его тонкие поиски психологически выразительных деталей, что было особенно близко ей самой, оценила взаимопонимание в отношении текста пьесы: «В период репетиций Максим Максимович боялся, что текст Нарокова потянет на сантимент: “Останавливайте меня, ради бога, если у меня появится сантимент”. А после репетиций он снова попытывался: “А я не впадаю в сантимент?”» [2, с. 484].

Приходя в новый коллектив и имея задачу поставить спектакль в конкретные сроки, подбирая артистов, которые могут справиться с творческими задачами, режиссер, разумеется, не стремится решать еще и воспитательную задачу. Просто не до того. Но это все равно происходит, что называется, «по умолчанию», и чем больше масштаб дарования и личности режиссера, тем более интересные педагогические задачи у него возникают в процессе работы со взрослыми артистами.

Но вернемся к нашему опыту. Когда приезжаешь в театр, когда договариваешься о новой постановке – а театр, естественно, стараешься выбирать хороший, – знаешь традиции, знаешь возрастные параметры труппы, видишь предварительно спектакли и видишь, что артисты могут, а что и забыли (на этом «забыли» следует сделать акцент и вернуться к нему чуть дальше). Обычно проблемы у всех одинаковые: когда человек выходит из «школы», ему предлагают забыть все, чему он учился, потому что театр – это особый и другой организм. Иногда режиссеры говорят: «Где вы учились? Что вы можете? Вы ничего не умеете...». Бывает и так, что актеры переходят из театра в театр – и им тоже говорят: «Забудьте, как страшный сон, то, чтобы было у вас в предыдущем театре».

Актер существует в условиях определенной системы подготовки – лучшей, худшей, сейчас разговор не об этом, но любой вуз, любая профессиональная школа предлагает некую, собственную, может быть, по сути и не имеющую отношения к системе Станиславского, но – системы, логику, принципы подготовки актеров. И вот эти актеры попадают в поток, который язык не поворачивается назвать художественным процессом. Им приходится играть по 2–3 спектакля в день, молодые обычно загружены практически каждый день. Потом эти молодые становятся взрослыми. Кто-то так остается в потоке, кто-то выплывает на поверхность, молодые становятся взрослыми, опытными, мастеровитыми, амбициозными. Становятся, в числе прочего, сориентированными на *результат*, преимущественно хороший. Причем и результат сценический, и результат социальный. Результат – успех! И, когда начинаются репетиции, артисты очень быстро понимают: будет из этого спектакля толк, будет ли у них успех или нет.

Попутно, конечно, можно было бы обсудить, многие ли артисты способны это ощутить в процессе репетиций. Это вообще непростая проблема. Можно буквально по именам и «театрам» назвать артистов, кто, начиная репетировать или даже просто присутствуя на репетициях, сомневался, отходил в сторону, занимал выжидательную позицию, а потом вдруг, что называется, закусив удила, впрягался в работу, которая начинала сулить успех и притягивала новые возможности.

Так было в Петербурге, в театре на Литейном, когда начали репетировать спектакль по пьесе М. Горького «Последние» (в театре он идет под названием «Семейный портрет»). Там работали, скажем так, очень взрослые артисты, народные и заслуженные: Татьяна Ткач (Софья Коломийцева), Сергей Заморев (Яков Коломийцев), Александр Рязанцев (Иван Коломийцев), Сергей Гамов (доктор Лещ)... Они были в некоем психологическом напряжении: известные артисты, у кого-то большой «шлейф» ролей и удач, кто-то много снимается в кино, в сериалах сейчас. У всех была выжидательная позиция. Интересно, в какой момент, в какой ситуации и кто из артистов начал менять свое отношение к работе и, соответственно, что нужно было сделать мне, режиссеру, чтобы артисты поняли, что я не просто хорошо знаю текст пьесы Горького и умею его анализировать, но что я способен им обеспечить успех. (Конечно, на первый взгляд, это не является «воспитанием» взрослых и даже немолодых

людей, но воздействием не только сугубо творческого порядка – да, является.)

Артисты находились в оппозиции ко всему: Горький... тяжеловесная (как им казалось, устаревшая) пьеса... Ориентируясь на зрительскую конъюнктуру, они считали, что это публике не нужно, слагаемые успеха у сегодняшнего театра другие... Когда они попали в мой спектакль, для них изначально это было зря потраченным временем. Они ничего не могли с этим сделать, потому что существует определенный порядок «службы» в театре, они штатные сотрудники театра, выпущен приказ о распределении ролей. Но, приходя на репетиции, они демонстративно поглядывали на часы, на телефоны, даже позы говорили: «Ну-ка, ну-ка, покажите, ну-ка, удивите нас...» Но я ничего специального не предпринимал, не пытался, не дай бог, понравиться. Есть режиссеры, которые, стараясь понравиться артистам, поразить их, с самого начала выдают концепцию, много и азартно говорят. Все же главное – работа, как бы банально это ни звучало. Когда начинается непосредственная работа, становятся на ноги, проверяется «на ногах», верен ли анализ, как выстраиваются взаимоотношения, – тут все и происходит. Г. А. Товстоногов называл это поиском языка. И тут происходит то, что называется чудом. Вдруг актеры понимают, причем не на своем примере, а на примере партнеров, что те начинают работать талантливо, интересно, неожиданно, они такими этих партнеров не знают. Мало того: им на репетиции становится интересно. Это очень важный показатель, потому что это не сыграешь. Можно показать, «как я уважаю режиссера», можно пожимать руку и говорить комплименты, но сымитировать интерес – актерское внимание, актерский взгляд – невозможно, даже при большом умении. Какие замечания они друг другу бросают, вступают ли в репетиционную полемику, что-то предлагают, в целом то, как строится репетиция, – это момент, когда происходит некий поворот.

То есть, когда актеру предлагают дидактический посыл, актер, особенно опытный, может лицемерить, но никогда на этот посыл не реагирует. Но когда ему предлагают конкретный способ работы, он реагирует не на... режиссерское умение «правильно» анализировать, но на умение этот анализ претворить в сценический поступок, умение точно выстроить конфликт, точно простроить человеческие взаимоотношения в определенных обстоятельствах. На профессиональную работу. К актерам возвращается то, что

когда-то им приходилось осваивать в «школе», они это уже забыли, а теперь вспоминают, и оказывается, что это – очень нужно.

А иногда оказывается, что они пользуются всем этим, но только пользуются на штампах. Мы же каждого артиста в каждой его следующей его работе узнаем, не надо надевать парики и приклеивать носы, артист остается самим собой и тиражирует какое-то количество своих умений. Красивые тиражируют свою красоту, кто-то показывает свой ум и наблюдательность, тиражируют признаки темперамента. Все, что касается актерской технологии, «продается» и «покупается». И вот эти умелые и хорошо «об себе» думающие артисты реагируют на умение режиссера твердой рукой вести их ... к результату, но не к тому, о котором они догадывались раньше и к которому они стремились раньше, а – к новому результату, о котором они, возможно, и не догадывались или его побаивались. Ибо актеры со своими житейскими и творческими клише все равно стремятся к успеху, к результату. Но когда они чувствуют возможность успеха, а путь к нему и этот самый пресловутый результат отличаются от того, что они знали и чего ожидали прежде, – вот тут они начинают режиссера любить, обнимать-целовать и благодарить. И этот переход в новое творческое состояние сразу становится заметен на репетициях, на которых сразу меняется атмосфера. То есть она возникает, затем из расслабленной или даже слегка агрессивной, очевидно выжидательной превращается в атмосферу искренней заинтересованности. Причем артисты *вдруг* вспоминают и себя, когда они были моложе, и то, что партнер – это не только враг и завистник, а человек, от которого они действительно сильно зависят и которому они, в свою очередь, могут помочь.

Страшно сказать: как только артисты из «агрессивно-послушного большинства», как это называлось в постсоветских публицистических филиппиках, превращаются в людей индивидуально существующих и заинтересованных, они *начинают заниматься делом*.

И есть еще один очень важный момент нравственного порядка (в педагогике это просто одно из непременных условий работы): важно, когда педагог (и режиссер, оказывающийся поневоле в состоянии и статусе педагога) *умеет ждать*. Не сразу «гонит» на результат, а дожидается, пока то, что он заронил в артистах, в них прорастет, созреет, и этот артист выдаст то, что режиссеру необходимо для спектакля. Б. И. Равенских при

постановке «Царя Федора Иоанновича» больше двух лет ждал, пока «созреет» альянс давно известного ему коллектива Малого театра и «новичка» – И. Смоктуновского. Хотя, возможно, выдающийся режиссер Равенских не до конца понимал, зачем было создавать такой напряженный и в итоге не реализовавший художественных задач конгломерат актеров разных школ, эстетических установок и художественных возможностей. А может быть, стоит учесть установки и привычки коллектива Малого театра и предположить, что Равенских не столько ждал, пока что-то прорастет в артистах, сколько ждал, пока они снизойдут до общего замысла и необходимости работать в единой стилистике; он же видел разницу в творческих подходах у Смоктуновского, с одной стороны, и остальной труппы, с которой он немало работал и которую даже в определенной степени воспитал.

Но вернемся к вопросу об умении режиссера ждать и о нравственных моментах работы с «чужими» актерами. Что здесь стоит во главе угла? Опыт режиссера? Твердость позиции режиссера? Особое психологическое чутье? Чего ждать и – сколько ждать? Ведь если в пруду нет карпа, то можно ждать с удочкой на берегу вечно, но карп не клюнет никогда. Но если где-то эта рыба есть и спряталась, можно тихонечко посидеть на берегу: карп приплывет и схватит наживку. Важно знать: сколько и чего можно ждать в ситуации начала работы с «чужими» актерами.

Напомню о своей принципиальной позиции в отношении студентов и начинающих актеров: они растут на успехе. Это же касается и опытных, подчас избалованных артистов. Хотя успех, осознаваемый в процессе репетиций, – вещь относительная. Вот почему есть смысл зацепиться за, казалось бы, ничего не значащую мелочь и во время репетиции сказать: «Вот-вот, какой вы молодец, как вы это точно заметили (или сделали, или поняли – варианты всегда найдутся)». Потому что артисты очень точно запоминают то, что *нашли они* сами, это они запоминают очень прочно. Пусть такой скромный успех будет признан одним человеком, но этот человек – их режиссер. Не случайно, когда спектакль уже выпускается и начинает жить своей жизнью, уже без присмотра приглашенного режиссера, обрстая «штучками», актерскими приемами, чтобы не сказать штампами, они иногда забывают, с чего все начиналось, им кажется, что авторы находок и, соответственно, авторы успеха они сами. (Стоит попутно отметить: когда с этими же акте-

рами мы встречаемся в следующей работе, а в моей практике такие повторные опыты бывают достаточно часто, – уже не нужны никакие «воспитательные» меры, не нужно ждать, не нужно объяснять. Разве что – кому-то, кто впервые включается в работу уже ранее сложившегося мини-коллектива. А этот мини-коллектив уже знает: будет работа, будут вопросы и находки, будет успех, поэтому все идет достаточно быстро и бесконфликтно.)

В связи с этим – показательный опыт. Один из ведущих артистов Омского академического театра драмы Михаил Окунев. За плечами – главные роли у Гоголя и Шекспира, «Золотая маска», высокое самосознание, прекрасная физическая форма. Но... при распределении ролей в «Сирано де Бержераке» (спектакль 2014 г.) ему было уже за 50, естественно, и по его темпераменту, и по его внешним данным – едва ли не идеальный Де Гиш. В Омске давно был спектакль-легенда с Сирано-Н. Чонишвили (Чонишвили-старшим, как говорят теперь). Старшее поколение образца XXI в. не без ревности ожидало новую работу, сомневаясь в том, что в их театре вообще есть Сирано. Было несколько ироническое и, повторю, недоверчивое отношение к достаточно молодому актеру Р. Шапорину, который до того сыграл Городулина в моей постановке «На всякого мудреца довольно простоты», был успешен, имел репутацию внутритеатрального диссидента. Это назначение на главную, звездную роль было для труппы серьезным раздражителем. И актер Окунев, будущий де Гиш, был одним из главных звеньев в раздраженном и ироническом противостоянии труппы новому спектаклю в целом. И это противостояние не из кулуаров, а непосредственно в репетиционном зале! Ибо ему «распределена» *другая* роль.

Когда мы занимались поисками сценического языка «Сирано...», актеры не очень понимали, почему здесь, простите за каламбур, языком являются стихи. Потому что стихи никак не сочетались с пониманием современности актерами «второго десятилетия третьего тысячелетия». И мне приходилось напоминать, что существует некий приподнятый тон, который иногда называют «оперностью», особая театральность, изысканная каноничность, риторичность. Я их призывал и успокаивал: «Подождите. Посмотрите. Все получится». Но, когда начинали работать какой-то конкретный эпизод, особенно массовый, с гвардейцами, – они шли по психологической правде. Но психологическая правда, которую они

предлагали, вступала в противоречие не просто со стихотворным, но с поэтическим языком Ростана, с необходимостью фехтовать, носить тяжелое обмундирование, сапоги, шляпы с роскошными перьями, передвигаться по крупным плоскостям-ступеням.

Недоумение и внутренний дискомфорт основной массы актеров держались достаточно долго. Окунев потом сыграл роль де Гиша блестяще. Но в начале репетиций он как активный человек, имеющий немалый авторитет в труппе (как обычно его все спрашивали про «как», «что», «что из этого выйдет»), был в оппозиции. Сирано он по возрасту уже не мог играть, разве только финал. Де Гиш – это хорошая, по сути, одна из главных ролей у Ростана. Но «звездности», которая стоит за Сирано, действительно, здесь нет. Таких, как роль Сирано, в мировом репертуаре, с точки зрения актерской – успех, память поколений, – вообще единицы. Играя де Гиша, Окунев занял в спектакле грандиозное место. И только потому, что он вовремя понял, что начинает складываться работа; появилась музыка и выставили декорации, та и другие – совершенно не бытовые, стал понятен масштаб действия, актеры увидели «картинку». Мизансцены строились с размахом, благо – сценическая площадка театра в Омске допускает определенный размах. Редкий случай: появились даже парики для мужчин.

И актеры стали говорить странную по нынешним временам вещь: «Какой красивый спектакль»... Было видно, что им приятно участвовать в этой... красоте. И это понимание предстоящего успеха (на котором растет, развивается и в любом своем возрасте и положении существует актер) произошло не на стадии выхода на площадку, как в петербургских «Последних», а совсем поздно – на стадии выпуска. Актеру Окуневу вдруг становилось приятно от того, какое масштабное место его де Гиш, этакий театральный злодей, занимает в спектакле. Он вдруг понял, что *ему отведено много места*.

Я верил в зрительский успех, потому что зритель устал от бытовщины, от Васи-Пети-Мани, от ватников и треников. Даже в совершенно статичной сцене «под балконом» идут только стихи, в зале абсолютная тишина: люди слушали стихи, им было интересно. В этой ситуации актер Окунев, опытный, успешный, давно привыкший играть первые по значению роли, здесь получил роль, казалось бы, статичного злодея. Фигура его персонажа могла трактоваться как пародийная, он мог быть показан, как это чаще всего и бывало, таким

оперным злодеем. Но для этого актера, обросшего самоуважением, были найдены, как ни странно, и это не противоречит тому, что было сказано выше о неуместном психологизме, – для него были найдены именно психологические мотивировки. В спектакле был важный момент, когда де Гиш ломался, когда в финале они с Сирано подхватывали фразы друг у друга и оказывалось, что *этот* де Гиш лет 20 назад мог бы быть не на месте Сирано, а самим Сирано. Из врага он превращался в парадоксальное alter ego, понимая Сирано, но понимая, что жить так, как жил Сирано, он не мог. Появилась парадоксальность, появился объем, и актер, которому не хотелось играть клишированного злодея, к тому же не первую по значению роль, получил радостную возможность сыграть что-то для себя неожиданное.

И актер Окунев имел успех, после которого он сказал, что хотел бы поработать со мной над серьезным спектаклем, только чтобы спектакль был поставлен «на него».

Так обрисовывается педагогический модус режиссерской работы с ведущими артистами российских театров: через недоверие и настороженное ожидание – ко взаимному интересу, к пониманию общих задач и необходимости взаимодействия, к своеобразным художественным решениям, к зрительскому успеху и ожиданию новой работы. Модус непростой, но проверенный практикой и позитивный по своей сути.

Библиографический список

1. Гончаров, А. А. Режиссерские тетради [Текст] / А. А. Гончаров. – М. : Всероссийское театральное общество, 1980.
2. Кнебель, М. О. О том, что мне кажется особенно важным [Текст] / М. О. Кнебель. – М. : Искусство, 1971.
3. Кузин, А. С. Театральная школа (ракурсы) (К 150-летию со дня рождения К. С. Станиславского) [Текст] / А. С. Кузин // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 1. – С. 238–243.
4. Кузин, А. С. Можно ли воспитать театрального педагога? [Текст] / А. С. Кузин // Ярославский педагогический вестник. – 2015 – № 4. – С. 329–335.
5. Кузин, А. С. Мы позволяем им быть рядом... Продолжение размышлений [Текст] / А. С. Кузин // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 1. – С. 160–164.
6. Кузин, А. С. Эстетическое воспитание профессионального актера: необходимость или утопия? [Текст] / А. С. Кузин // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 3. – С. 213–217.

Bibliograficheskiy spisok

1. Goncharov, A. A. Rezhisserskie tetradi [Tekst] / A. A. Goncharov. – M. : Vserossijskoe teatral'noe obshhestvo, 1980.
2. Knebel', M. O. O tom, chto mne kazhetsja osobenno vazhnym [Tekst] / M. O. Knebel'. – M. : Iskusstvo, 1971.
3. Kuzin, A. S. Teatral'naja shkola (rakursy) (K 150-letiju so dnja rozhdenija K. S. Stanislavskogo) [Tekst] / A. S. Kuzin // Vestnik MGUKI. – 2013. – № 1. – S. 238–243.
4. Kuzin, A. S. Mozhno li vospitat' teatral'nogo pedagoga? [Tekst] / A. S. Kuzin // Jaroslavskij pedagogicheskiy vestnik. – 2015 – № 4. – S. 329–335.
5. Kuzin, A. S. My pozvoljaem im byt' rjedom... Prodolzhenie razmyshlenij [Tekst] / A. S. Kuzin // Jaroslavskij pedagogicheskiy vestnik. – 2015. – № 1. – S. 160–164.
6. Kuzin, A. S. Jesteticheskoe vospitanie professional'nogo aktera: neobhodimost' ili utopija? [Tekst] / A. S. Kuzin // Jaroslavskij pedagogicheskiy vestnik. – 2014. – № 3. – S. 213–217.