

Великое достояние советского театра

Великим реформатором театрального искусства» назвал К. С. Станиславского Алексей Максимович Горький. Своими трудами и неустанными творческими исканиями К. С. Станиславский высоко поднял науку о сценическом искусстве, обогатил театральную эстетику открытиями огромного теоретического и практического значения. Его система — гордость советского театра. Изучение системы, ее практическое использование в работе режиссеров и актеров, ее дальнейшее творческое развитие — важнейшая задача работников сцены, советской театральной науки. Только действительно используя наследие К. С. Станиславского и его соратника В. И. Немировича-Данченко, их режиссерский опыт, их творческие заветы, работники советского театра могут еще выше поднять свое художественное мастерство, добиться новых успехов в развитии искусства социалистического реализма, самого передового, самого идейного искусства в мире.

К. С. Станиславский иногда называл свою систему «техникой театрального искусства». Конечно, вопросы технологии режиссуры и актерского творчества занимали в исканиях гениального мастера сцены огромное место: он никогда не ограничивался формулированием общих положений, задач и целей искусства, а всегда искал конкретные пути их воплощения. Но эти вопросы всегда рассматриваются в системе Станиславского с позиций идейных, с позиций жизни, они всегда и неизбежно перерастают в проблемы эстетики, идеологии, приобретают обобщающее значение, большой философский и жизненный смысл.

В противоположность идеалистическим теориям театрального искусства, противопоставляющим искусство действительности, утверждающим примат духа над материей, система Станиславского исходит из признания единства законов искусства и законов реальной действительности, зависимости первых от вторых. К. С. Станиславский всю свою жизнь работал над тем, чтобы создать такие художественные принципы и приемы работы над сценическим образом, которые бы, сохраняя всю свою специфику, наиболее полно соответствовали законам ре-

альной жизни, которые позволяли бы глубже проникнуть в мир мыслей и чувств изображаемого человека, полнее воспроизвести средствами сценического искусства явления действительности. Система Станиславского наследует и развивает материалистические и реалистические традиции эстетики Белинского, Чернышевского, Добролюбова, опыт и традиции великой русской литературы, русского театрального искусства.

Система Станиславского отражает огромные успехи прогрессивной демократической художественной культуры. Открытиями и исследованиями ее автора научно и практически обоснованы пути к сознательному управлению одним из самых сложных проявлений человеческого духа, одним из наиболее трудно управляемых психических процессов — творческой деятельностью человека в области сценического искусства. Система дает актеру сильные средства подчинения своей творческой природы задачам создания идейных, правдивых художественных произведений. И в этом своем качестве система глубоко современна, она отвечает духу советской эпохи, эпохи строительства коммунизма. Советский человек, поднятый гением Ленина и Сталина к сознательному историческому жизнетворчеству, все более властно подчиняет своей воле не только свое общественное бытие и стихии природы, но и «жизнь человеческого духа». Система Станиславского в своей области — в области искусства сцены — возвышает значение творческой воли и разума человека.

К. С. Станиславский создал цельную науку об искусстве актера, о путях к сценической правде. Эта наука, как и всякая другая наука, может жить и раскрывать человеку свои творческие возможности только непрерывно развиваясь. Указанная выше особенность системы — подчинение всех ее элементов задаче максимально разительного воспроизведения на сцене реальной жизни — определяет и пути ее развития: все более глубокое постижение реальной действительности, ее закономерностей и процессов. Только изучение и обобщение опыта жизни, опирающиеся на мар-

кистско-ленинскую теорию, могут помочь работникам советского театра и театральной науки полнее раскрывать богатства системы в творческой практике, умножать эти богатства непрерывным их развитием.

Догматизм, начетничество, консервативное цепляние за старое, отжившее или отживающее — опасные враги науки об искусстве актера, как и любой другой науки. В живом и непрерывном процессе развития науки всякая истина — это не только цель, но и исходная точка познания. Ленивые умы часто используют когда-то открытые истины как средство самоутверждения и защиты своего покоя; прикрываясь старыми истинами, молясь им, они хотят избежать исканий, движения, жестокой самокритики, без которой движение невозможно. Так, отдельные театральные деятели, усвоив некоторые из ранних положений непрерывно развивающейся системы Станиславского, до сих пор с какой-то опаской подходят к позднейшим ее завоеваниям...

Конечно, не всякая новая истина в театральной эстетике, как и в любой другой науке, лучше старой лишь потому, что она новая. Но бесспорно и то, что даже самые хорошие приемы и принципы сценического искусства могут стать анахронизмами и оковами нового в ходе развития жизни и искусства. И поэтому трудно переоценить значение той экспериментаторско-творческой работы в области актерского искусства, которая ведется учениками К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в МХАТ. Жаль только, что эта работа ведется в известной мере келейно, что руководители МХАТ мало заботятся о пропаганде своего опыта, о пропаганде системы Станиславского.

Продолжавшаяся более года дискуссия по вопросам наследия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко всколыхнула широкие круги театральной общест-венности, активизировала внимание творческих работников к системе К. С. Станиславского, к опыту МХАТ и его мастеров, учеников и наследников великих основателей Художественного театра. В ходе дискуссии был опубликован ряд интересных и содержательных статей деятелей советского театра, развивающих важнейшие положения системы Станиславского. И хотя многие теоретические и практические во-

просы театрального искусства остались нерешенными, дискуссия, приковавшая внимание творческих работников к теоретическому наследию К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, способствовавшая разработке этого наследия, несомненно, сыграет свою положительную роль в дальнейшем развитии советского театрального искусства.

Но чтобы работа над наследием основателей Художественного театра шла интенсивно и плодотворно, необходимо всесторонне изучить и оценить ход и результаты дискуссии, ее достижения и недостатки, выделить из множества вопросов, поднятых ее участниками, вопросы, имеющие жизненное значение для театрального искусства, но все еще не решенные и не разработанные, и сосредоточить на них главное внимание ученых, критиков, творческих работников театра.

Ошибка большинства актеров, писал в свое время К. С. Станиславский, состоит в том, что они думают не о действии, а о результатах его; минуя самое действие, они тянутся к результату прямым путем. Точно так же и многие участники дискуссии говорили и писали больше всего о результатах, о задачах и целях работы режиссера и актера над пьесой, над сценическим образом, обходя вопросы практического, действительного воплощения идеи на сцене. Правильно и по достоинству оценивая общие принципы системы, эти участники дискуссии мало заботились о пропаганде и творческом развитии тех ее положений, в которых К. С. Станиславский открывает актеру практические пути к правильному самоощущению на сцене, к воспроизведению внутренней жизни образа, к воплощению в сценическом действии и слове идей пьесы и правды жизни, в ней изображенной.

В ходе дискуссии неправомерно много энергии и полемической страсти было потрачено на отвлеченные споры. Некоторые участники дискуссии настойчиво утверждали, что «метод физических действий» — это синтез системы, не подчеркивая, что «метод» не отменяет других частей системы, а опирается на них, практически помогает актеру реализовать в работе над сценическим образом идейные и эстетические принципы системы. Другие участники дискуссии пытались вообще зачеркнуть «метод физических действий» или принизить его значе-

ние, сведя его к педагогическому приему, одному из частных экспериментов К. С. Станиславского. Ясно, что ничего, кроме вреда театральному искусству, не могли принести эти попытки умалить важнейшую часть системы, отпугнуть режиссеров и актеров от «метода» всякого рода словечками насчет его «фетишизации».

Большая доля вины за то, что в данном вопросе дискуссия несколько отклонилась в сторону от проблем практического использования системы Станиславского, его «метода физических действий», лежит на газете «Советское искусство». В своей вступительной редакционной статье газета не нацелила участников дискуссии на обсуждение коренных вопросов системы Станиславского, ее связи с ленинской теорией познания, ее роли в развитии искусства социалистического реализма в советском театре. Вместо того, чтобы сосредоточить внимание на теоретических и практических проблемах «метода физических действий», на необходимости его творческого использования, газета оспаривала самую мысль о том, что «метод» является «средством осуществления принципов социалистического реализма в театральном искусстве».

В своей заключительной статье газета указывает, что метод физических действий «открывает перед творческими работниками театра новые профессиональные возможности. Изучить эти возможности, умело овладеть «методом» на практике — немаловажная задача каждого театрального коллектива, совершенствующего свое профессиональное мастерство». Но почему-то и в данном случае газета ограничилась лишь признанием значения метода, а весь пафос той части статьи, которая посвящена «методу физических действий», посвятила не развитию этого своего совершенно верного положения, а полемике против вульгаризации системы Станиславского. Причем под флагом борьбы с вульгаризацией газета снова обрушилась на некоторые принципы системы Станиславского, его «метода физических действий» — такие, как требование идти «от простого к сложному...»

Конечно, борьба против всяких попыток вульгаризации «метода физических действий», против сведения его к изображению на сцене простейших житейско-бытовых процессов, элементарных физических операций или движений, против недооценки

идейного, сознательного начала в творчестве должна вестись неослабно и решительно. Но при этом ни на минуту нельзя забывать о другой, более распространенной опасности — о фактах игнорирования завоеваний системы и «метода физических действий», о нежелании или неумении некоторых театральных работников использовать разработанные Станиславским принципы в творческой практике. Признавая на словах систему Станиславского, некоторые деятели театра все еще продолжают работать над сценическим образом по старинке, методами начала нашего века, или — есть и такие! — строят спектакли на чисто ремесленных приемах, не вкладывая в свой труд ни вдохновения, ни знаний.

У нас есть еще режиссеры, которые заботятся лишь о разработке идеи спектакля, общих задач каждого его участника и заметно снижают свою активность, когда начинают практическую работу с актером над действенной линией роли. Художественное их мышление движется по оголенным схемам, изобразитель отстает от мыслителя, и в результате появляются такие декларативные спектакли, как несколько лет тому назад поставленный в Сталинградском областном театре «Русский вопрос», в котором изображалось столкновение идей, но не было живых и конкретных образов людей. Недостаточно активная работа над воплощением идей и образов пьесы в сценическом действии в какой-то мере сказалась и на таких спектаклях, как «Люди доброй воли» (Малый театр), «Крепость на Волге» (Театр им. Вахтангова) и особенно на спектакле «Париж, улица Сталинграда» (Московский театр им. Ленинского комсомола).

Среди режиссеров и актеров некоторых театров все еще имеет хождение ложная «теория» о том, что система Станиславского неприменима в условиях, когда театру приходится выпускать 8—10 спектаклей в год. Товарищи, оправдывающие этой «теорией» свою инертность в творческой работе, а иногда и просто халтурное «серийное производство» бесцветных спектаклей, забывают, что система Станиславского, способствуя освобождению актера от штампов и наигрыша, созданию верного самочувствия на сцене, действительному раскрытию сценического образа, не мешает, а помогает использовать репетиционное время

с максимальной пользой и для готовящегося спектакля и для воспитания актера; они не учитывают опыта многих наших театров, доказавших на практике, сколь важно и плодотворно для любого творческого коллектива изучение и использование системы Станиславского.

Сталинградский драматический театр им. А. М. Горького в прошлом сезоне подготовил не меньше спектаклей, чем в дни, когда выпускался уже упомянутый «Русский вопрос», театр попрежнему работал в напряженном ритме. Но режиссура театра сумела, не снижая темпов, повысить качество репетиционной работы. В театре были проведены лекции и беседы о системе Станиславского, о ходе дискуссии, активизировался интерес всего актерского коллектива к теоретическим и практическим-творческим проблемам наследия Станиславского. Режиссура театра настойчиво стремится к тому, чтобы идеи и указания Станиславского сделать достоянием повседневной работы с актерами. В результате этих качественных изменений, происшедших в творческой жизни коллектива, театр одержал крупную победу — он создал яркий спектакль «Совесть», отмеченный Сталинской премией.

Примеры успешного использования системы в условиях периферийного театра имеются в работе Кировоградского, Калининского, Новосибирского, Киргизского и многих других драматических театров. К сожалению, в ходе дискуссии было очень мало сделано для изучения и обобщения опыта таких театров.

В ходе дискуссии почти совсем не было попыток осмыслить коренные положения и выводы системы Станиславского с позиций марксистско-ленинской теории познания. А между тем только с таких позиций может быть до конца понято значение гениальных исследований и открытий Станиславского в области сценического искусства.

Возьмем хотя бы вопрос о роли практики в познании действительности.

«Марксисты считают, — пишет товарищ Мао Цзе-дун, — что только общественная практика людей может быть истинным критерием человеческих познаний окружающего нас мира. Практическое положение таково, что только в процессе общественной практики... человеческие познания могут быть подтверждены при получении ожида-

емых ими результатов. Если люди стремятся добиться успехов в работе, т. е. получить ожидаемые результаты, то им непременно следует свои идеи привести в соответствие с закономерностями окружающего нас объективного мира, в противном случае они потерпят поражение в практике» («Относительно практики», «Большевик» № 23, 1950).

При всей специфичности искусства сцены, к нему могут быть в полной мере применены эти положения о роли практики. Искусство имеет свои объективные закономерности, оно проверяется прежде всего соответствием его образов правде жизни. И очень важно, чтобы художник постоянно корректировал свои замыслы практикой их воплощения, практикой и опытом жизни, которую он воплощает. Этому учит система Станиславского. Положения системы о действенном анализе пьесы и роли, о действенном воплощении образа, о разработке партитуры физических действий проникнуты глубоким пониманием роли практики в художественном творчестве. Их осмысливание с позиций теории познания поможет дальнейшему развитию системы.

Дискуссия показала, что среди творческих работников существует определенная путаница и смешение понятий в понимании некоторых конкретных указаний Станиславского о путях актера к действенному раскрытию образа.

Много споров вызвало, в частности, требование системы «начинать с нуля». Некоторые товарищи, неверно истолковав это требование, увидели в нем опасность понижения идейного начала в искусстве. Но опасность эта мнимая. Начинать с нуля — это не значит «разгрузить» сознание актера, приступающего к новой роли, от всего, что не связано с совершением данных простейших действий, требуемых данной ролью (такая «разгрузка» просто невозможна!). Сценический образ из ничего создать нельзя, работу над ним нельзя начинать с пустой головой и пустыми руками. Как правильно разъяснил В. О. Топорков, речь в данном случае идет не о превращении актера в бездумного младенца, а об освобождении его сознания от уже готовых и «проверенных» на предыдущих аналогичных ролях приемов и приспособлений: актер должен не склеивать образ из кусочков воспоминаний о других аналогичных

образах, из старых приемов, неизбежно при своем повторении становящихся штампами, а воплощать его как первооткрытие — только тогда образ будет свежим и самобытным. Но это не значит, что актер обязан вычеркивать из памяти всю свою прошлую работу над сценическими образами. Образы, созданные им, остаются в его душе, обогащая его — не суммой приемов, при помощи которых они создавались, а как часть его идейного, художественного и жизненного опыта.

Успех работы актера над ролью зависит прежде всего от максимальной мобилизации всех его душевных сил — идейной вооруженности, жизненного опыта, культуры, этических качеств... В процессе воплощения образа участвуют не только чувства и ощущения актера, не только его наблюдения и эмоциональная память, но и его обобщающая мысль. Выключить из творческой работы актера над сценическим образом актерский разум — это значит ограбить актера-творца: ведь ощущаемые вещи не могут быть хорошо поняты без деятельной работы мысли и только понятые вещи могут быть еще более глубоко ощущаемы, а значит, и воплощены на сцене с большим эмоциональным накалом.

Система Станиславского требует и воспитывает мыслящего актера, всем существом своим она направлена на повышение роли сознания в творчестве; и, в частности, «метод физических действий» при правильном его понимании не принижает, а усиливает значение действенной актерской мысли.

Участники дискуссии, оспаривавшие значение «метода физических действий», часто ставили под сомнение известное положение Станиславского: «от простого к сложному», придавая при этом ему очень ограниченный смысл. От простого к сложному — это формула, указывающая обычный путь человеческого познания, и «Советскому искусству» не нужно было создавать ее новую редакцию («от сложного к простому и от него вновь к сложному»), чтобы защитить ее от кривотолков. Но здесь, как и в других важнейших положениях системы, очень важно изучить и понять специфические особенности процессов познания в конкретной сценической практике. Актер начинается «от простого», уже имея перед собой пьесу, воплощающую жизненные наблюдения и обоб-

щения, чувства и мысли драматурга, образы действительности, уже переработанные в творческой фантазии художника. Актеру трудно, да, очевидно, и невозможно сразу понять всю жизненную и художественную сложность образа пьесы, который ему предстоит воплотить. В процессе изучения пьесы и жизни, за ней стоящей, в процессе воплощения образа он восходит от простого к сложному, но это не движение вслепую, осязную, а активный творчески-познавательный процесс, опирающийся на плоды творческой работы драматурга и на жизненный опыт самого актера.

Жизненное значение для театра имеет дальнейшая разработка проблем режиссерского замысла спектакля, направляющего весь процесс проникновения актеров в образы пьесы, и проблем «застольного периода», играющего большую роль в работе актеров над сценическими образами. Надо сказать, что эти проблемы не были достаточно четко и глубоко поставлены ни мастерами МХАТ, ни теми участниками дискуссии, которые оспаривали теоретические положения тт. Кедрова, Топоркова и других о режиссерском замысле, о месте и роли «застольного периода» в подготовке спектакля.

В ходе дискуссии почти совершенно не ставились и не разрабатывались проблемы жанра в сценическом искусстве. А ведь ясно, что работа актера над образами в спектаклях разных жанров имеет свою специфику. Теоретическое осмысливание этой специфики, опирающееся на опыт советского театра, было бы в высшей степени плодотворно для театрального искусства, для повышения мастерства режиссуры и актеров, для создания новых «хороших и разных», идейно насыщенных, сценически ярких спектаклей.

Развитие театрального искусства, определяемое развитием реальной действительности, ставит перед театральной наукой, занимающейся разработкой наследия Станиславского, все новые теоретические и практические задачи, вытекающие из того, что в ходе развития советской жизни изменилась природа актера, изменился характер советской драмы, ее действия, конфликтов, — эти изменения не могут не учитываться не только в повседневной творческой практике, но и в самих принципах работы актеров над образом.

«Искусство и душевная техника актера,— писал Станиславский в первой части «Работы актера над собой», — должны быть направлены на то, чтобы уметь естественным путем находить в себе зерна природных человеческих качеств и пороков, а затем вырастить и развивать их для той или другой исполняемой роли».

Но «человеческие качества» актера не остаются неизменными. Поэтому, например, путь актера, воспитанного в условиях социализма, «от себя» к образу Шейлока не может быть таким же, как путь актера буржуазного общества. Только внимательно изучая и обобщая опыт лучших советских актеров-мастеров перевоплощения, театральная наука может показать, что значит «итти от себя» для актера нашего времени, может обогатить и конкретизировать положения системы о движении актера к образу, далекому от его актерской индивидуальности.

К. С. Станиславский настойчиво подчеркивал решающую, определяющую роль драматургии в театре. Это обязывает его учеников и продолжателей внимательно изучать процессы, происходящие в драматургии, и развивать теорию актерского искусства в направлении новых требований, выдвигаемых драматургией.

Вместе с изменениями в жизни изменяется характер драматического конфликта в пьесах, посвященных современности. Наряду с антагонистическими конфликтами, в нашей драматургии изображаются конфликты неантагонистические, воплощающие различные формы борьбы нового со старым в условиях социализма. Появившийся в последнее время в нашей драматургии конфликт между людьми, борющимися за общее государственное дело, но с разной степенью идейной зрелости, смелости и ума решающими практические вопросы, останется, очевидно, и в драматургии завтрашнего дня.

Развитие, изменение характера конфликта вносит новое и в работу актера над образом и в работу режиссера над спектаклем. Это новое находят и сценически воплощают наши режиссеры и актеры. Изучить и обобщить это новое в работе режиссера и актера, в развитии «сквозного действия», в построении образа, мизансцены, в ритме сценического действия — прямая задача театральной науки.

В ходе дискуссии очень мало внимания было уделено и такому важнейшему вопросу работы актера над образом, как роли слова, словесного действия в создании сценического образа.

К. С. Станиславский придавал огромное значение языку на сцене, сценическому слову. Как истинный мастер культуры, он взволнованно писал о языке и о народноязыкотворце: «Народы, сама природа, лучшие умы ученых, гениальные поэты веками создают свой язык. Он не придумывается как волапук, а рождается из самых недр жизни, изучается великими знатоками в веках и поколениях, обогащается гениями вроде А. С. Пушкина». Он высоко ценил языковые богатства русской национальной драматургии и в своей режиссерско-педагогической практике показывал яркие образцы бережной и мастерской работы над сценическим словом.

Разрабатывая проблемы воздействия сознания и воли человека на творческий процесс, К. С. Станиславский отводил слову особое место. В слове он видел не только средство выражения мысли, но и мощного возбудителя чувств, воображения.

«На подмостках слово должно возбуждать в артисте, — писал он, — в его партнерах, а через них в зрителе всевозможные чувствования, хотения, мысли, внутренние стремления, внутренние образы воображения, зрительные, слуховые и другие ощущения пяти чувств».

Сейчас, когда после выхода в свет гениального труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» советская культура обогатилась глубокими сталинскими идеями о языке, театральная наука обязана всячески активизировать разработку положений системы о роли языка, словесного действия в театральном искусстве.

Участники дискуссии мало писали и по вопросам этики, по вопросам воспитания актера — патриота и гражданина. Сам К. С. Станиславский придавал этике актера исключительное значение. Он писал, что порядок, дисциплина, этика нужны нам «не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества». Учение Станиславского о «сверхзадаче» и «сверх-сверхзадаче» искусства может действительно реализовать только актер-патриот,

идейный строитель жизни, воспитатель людей. Росту такого актера должна помочь разработка и пропаганда идей Станиславского по вопросам этики.

Система рассчитана на актера, внимательно и глубоко изучающего жизнь, только такой актер может создать подлинную правду на сцене. Станиславский требовал, чтобы актер был не только наблюдателем, но и участником жизни, страстно заинтересованным в процессах ее развития и обновления.

Мы остановились лишь на некоторых вопросах, поднятых в ходе дискуссии, но не получивших своего достаточно полного развития или оставшихся нерешенными. Надо признать, что и журнал «Театр» в ходе дискуссии мало сделал, чтобы глубоко поставить и широко творчески обсудить эти вопросы. Сейчас особенно важно именно на этих и других нерешенных или мало разработанных вопросах сосредоточить внимание театральной науки и творческих работников театров.

Дальнейшая разработка и пропаганда наследия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко требует не только активизации теоретических исследований, но и решения ряда организационных вопросов, проведения ряда мероприятий по линии Комитета по делам искусств, научных и учебных учреждений, ВТО, театров.

На прошлогодней всероссийской конференции театральных работников органы Комитета по делам искусств были подвергнуты резкой критике за невнимание к творческим вопросам, за то, что они мало заботятся о пропаганде, разработке и творческом использовании системы Станиславского. С тех пор мало что изменилось. Комитет все еще недостаточно активно занимается творческими вопросами театральной жизни, мало делает для внедрения системы Станиславского в творческую практику театров. В частности, несколько месяцев тому назад предполагалось созвать режиссерскую конференцию, которая обсудила бы важнейшие задачи повышения уровня режиссуры, более активного использования системы Станиславского и опыта лучших режиссеров нашего театра. Эта конференция так почему-то и не состоялась. Очень медленно разворачивается подготовка к изданию наследия К. С. Станиславского и

В. И. Немировича-Данченко. Давно пора от обещаний перейти к выпуску книг. Слабо организован обмен творческим опытом между работниками театра. Попрежнему неудовлетворительно поставлено дело подготовки и поднятия квалификации режиссуры, от которой в первую очередь зависит внедрение системы Станиславского в творческую практику. В особенности серьезную тревогу вызывает то, что даже в лучших наших театрах крайне редко появляются новые имена молодых режиссеров. Комитет по делам искусств и театры мало заботятся о режиссерской молодежи, о правильном использовании и творческом росте молодых режиссеров.

В театральных учебных заведениях попрежнему существует разноречие в методах преподавания режиссерского и актерского мастерства; передовые педагогические принципы Станиславского в ряде учебных заведений используются недостаточно, а иногда и упрощаются, вульгаризируются в педагогической практике.

В последнее время заметно ослабило внимание к вопросам пропаганды наследия Станиславского и Немировича-Данченко и ВТО. А между тем именно ВТО должно было бы организовать творческое обсуждение тех вопросов наследия, которые больше всего волнуют театральную общественность и имеют жизненное значение для театрального искусства.

Наследие К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — великое достояние советского театра. Оно помогает нашим театрам в борьбе за мастерство, за выполнение исторических решений ЦК партии по вопросам искусства. Необходимо настойчиво разрабатывать и пропагандировать это наследие, активнее внедрять систему Станиславского в творческую жизнь театров, научных учреждений и учебных заведений. Прошедшая дискуссия — только начало активной работы в этом направлении. Обсуждая итоги дискуссии, театры, театральные учебные заведения и научные учреждения должны наметить конкретную программу дальнейшего изучения, пропаганды и творческой разработки наследия Станиславского и Немировича-Данченко. Активное использование этого наследия — важнейшее условие дальнейшего повышения идейно-художественного уровня советского театра.