

Содружество художников-мыслителей

За технику воплощения, руководимую идеей

В заключение мне хотелось бы остановиться на одной общественной формуле, которая, на мой взгляд, нуждается в уточнении. Речь идет о формуле «от сложного к простому», выражающей процесс творческой работы актера и режиссера. Правильность этой формулы бесспорна, но не следует ли дополнить ее тем, что, приходя к простому, мы затем вновь возвращаемся к сложному, к нашему итеиную замыслу, к сверхадаче? Так ли уж точно совпадает наш первоначальный замысел с замыслом воплощенным? Мне кажется, что в своей статье «Идейность — основа нашего искусства» А. Д. Попов, говоря о процессе воплощения, не учел всех тех счастливых «неожиданностей», которые таит в себе это

новый путь постановки актуального театра и пытаешься окунуть его умышленным взором, пытаешься проанализировать, что же позволило этому замечательному театральному коллективу стать таким, каким мы его сегодня знаем, — театром, остро ощущающим передовые идеи современности, театром высокой мысли и подлинной поэзии, театром, оказавшим благотворное влияние на все без исключения театры советской страны (да и на все передовые зарубежные театры), невольно мысль обращается к великому подвигу Станиславского и Немировича-Данченко, единственному, пожалуй, в истории мирового искусства примеру содружества двух выдающихся художников.

Константин Сергеевич и Владимир Иванович, несмотря на различие темпераментов, характеров, творческих индивидуальностей, были едины в стремлении сломать все застывшие формы старого театрального искусства и создать театр нового актера, актера-человека, способного достичь тончайшие психологические оттенки образа, достичь во всей глубине высшие благородные идеи, волнующие зрителя-современника. Интересно и важно проследить, что каждый из них принес в Художественный театр, в чем сила каждого из них в отдельности и как возматерала эта сила, когда была направлена единой волей на создание и совершенствование театра.

Вот в этом-то органическом влиянии двух крупнейших художественных индивидуальностей, объединенных общим стремлением к единой цели, была сила Художественного театра. Забывать об этом не следует и сегодня, при рассмотрении вопросов, связанных с изучением наследия Станиславского. Поскольку работам Константина Сергеевича было посвящено большинство статей, опубликованных в ходе дискуссии, я позволю себе сосредоточить свое внимание на знании и роли Вл. И. Немировича-Данченко.

В чем же заключались творческие особенности Вл. И. Немировича-Данченко? Что нового, «своего» внес он в искусство МХАТ?

Трудно представить художника более всеобъемлющего, чем Владимир Иванович. Нет такой области театрального искусства, в которую не внес бы он свой неопределимый вклад. Никто не умел охватить искусство театра в целом так, как умел это он. Умение объединить в единое неразрывное целое организационные и творческие вопросы театрального производства учился сегодня у него мы, работники советского театра. Требованиям к отношению к созданию репертуара, как основы основ, на которой зиждется искусство театра, мы также учимся у Немировича-Данченко. Отличному знанию актерской психологии, умению вдумчиво, терпеливо и исключительно, а бы сказать, нежно работать с актером учились мы у Немировича-Данченко. И, наконец, умение Владимира Ивановича смотреть в будущее, смотреть на улеги театра сегодня с точки зрения его перспектив, уметь видеть в малом большое, видеть пути дальнейшего развития театра мы также учимся у него. Можно было бы написать томы исследований о Немировиче-Данченко — режиссере, педагоге, директоре, организаторе репертуара. Мне хочется остановиться на двух сторонах его деятельности — руководстве репертуаром и работе с актером, тем более, что, как мне кажется, рассматривая эти стороны режиссерской деятельности Владимира Ивановича, мы сможем найти ответ на некоторые вопросы, поднятые в настоящей дискуссии.

В течение сорока пяти лет он, как известно, в значительной мере определял репертуарную линию МХАТ, определял тем самым и его идейно-творческое лицо. Ему русская культура обязана расцветом драматургического таланта Чехова и знакомством с Горьким-драматургом; он вдохнул много сил и таланта в развитие советской драматургии; благодаря Немировичу-Данченко, благодаря его чуткому и внимательному отношению впервые прозвучали со сцены Художественного театра имена ряда советских драматургов.

Еще на заре Художественного театра, летом 1898 года, он писал К. С. Станиславскому: «Театр не книга с иллюстрациями, которая может быть снята с полки, когда в этом появится нужда. По самому своему

природе театр — это реализм, указывая нам, деятелям советского театра, пути к созданию новых высокохудожественных и высокодейственных спектаклей.

Исключительный интерес для работников советского театра представляет метод работы Вл. И. Немировича-Данченко. Мне посчастливилось под руководством Владимира Ивановича участвовать как актеру в создании нескольких спектаклей Художественного театра. С тех пор прошло много лет, но как драгоценное сокровище я храню и использую в своей актерской и режиссерской практике опыт, приобретенный мною у Владимира Ивановича.

Немирович-Данченко обладал исключительным знанием актерской души. Он великолепно понимал, когда и что актеру можно сказать, когда перед актером можно поставить ту или иную задачу. Он очень чутко прислушивался к тому, что сам актер хочет сделать. Подчас актер, не умея точно и ясно выразить свои намерения, свое желание, спотыкался, волнуясь, начинал рассказывать, каким ему представляется образ, и Владимир Иванович всегда умел в этом, иной раз поспешно, расказать подслушать, что самому актеру хочется сделать, умел понять, что тот смотрит правильно и что неправильно. Он подхватывал каждое верное намерение актера, помогал ему развить свой замысел и воплотить его. В том случае, когда Владимир Иванович не принимал следования, он всегда находил какие слова, такой подход, что актер и не замечал, как его переводили на другие рельсы, и у него создавалось впечатление, что все это сделано им самим, самостоятельно. Поэтому-то так легко и раскрывались актерские души в работе с Немировичем-Данченко. Он говорил: лучший режиссер тот, кто умеет умереть в актере. Высшим достижением режиссерской работы считал он умение помочь актеру раскрыть себя, воспитать в актере человека, способного самостоятельно мыслить и воплощать свои замыслы в сценические образы.

Вспоминая показы Владимира Ивановича на репетициях. Впрочем, трудно назвать их показами в том понимании этого слова, которое существует сегодня у некоторых режиссеров. Он никогда ничего не играл: он будил творческую природу актера, его фантазию, точной и острой мыслью, раскрывая психологию образа, рисовал актеру внутренние ходы к познанию роли, а тот, слушая его, понимал, чем он, актер, должен жить в каждый данный момент роли, как мыслит, чувствует и действует воплощаемый образ. Памятна в этом отношении репетиция «Братьев Карамазовых», когда Владимир Иванович показывал Л. М. Леонидову сцену в Мокром. Точнее было бы сказать: не показывал, а рассказывал. Он раскрыл перед Леонидовым сложный внутренний мир и душевное состояние Мити Карамазова и каждым новым словом своего рассказа открывал перед актером новые и новые оттенки внутренних движений того Мити, которым он должен был стать на сцене.

Всю силу своего таланта он направлял на то, чтобы актер умел понять и всем своим актерским существом ощутить место своей роли в общем замысле спектакля, ее значение для раскрытия главной идеи пьесы, идейную направленность роли. Исходя из этих принципов, он требовал от актера сознательного отношения к работе над ролью, требовал, чтобы каждая часть, каждый кусок роли проверялись общим замыслом.

«Какое мое место в этой пьесе? Кто я такой?» — вот первые вопросы, которые, по словам Владимира Ивановича, каждый актер должен себе задать, приступая к работе над новой ролью. Такая постановка вопроса непременно вызывает у актера огромное количество мыслей, касающихся его образа, заставляет определить идейную нагрузку роли, искать отношения к другим персонажам пьесы. И только после того, как для актера ясно его место в спектакле, после того, как он выяснил до конца, что представляет собой его образ, после того, как продуманы отношения с окружающими, следуют «самые ближайшие задачи»: завтрак, знакомые, гости... пришел, поздоровался, сел... эти задачи — они называются физическими действиями —

ные задачи. Вы от меня постоянно слышите, что важнейшая часть нашей работы начинается тогда, когда актер уже прошел всю «среднюю школу» театрального искусства, то есть «систему», когда актер уже знает, как ему достигнуть настоящего самочувствия на сцене, как добиться той совершеннейшей простоты, без которой немислимо возбудить токи к подосознанию, без которой немислима наша работа вообще. Когда актер в этом смысле готов, он может приступить к созданию образа, нащупывая пути выполнения тех или иных задач. Эти задачи пойдут по линии внешнего действия и по импульсам внутренним. Так вот, определение внутренних актерских задач диктуется автором, лицом автора, не только данным куском текста, но именно лицом автора.

...Но не может быть, чтобы вы знали исполнение роли, не имея никакого представления об образе. Никак нельзя создавать образ, если не знаешь, кто ты. И никак нельзя заниматься даже первой своей сценой, первым куском, не имея в виду последующих, не углубившись в анализ всей пьесы. Я не могу рассматривать этот первый кусок независимо от всего остального. Трудно добывать сразу до взаимосвязанности подробных действий в течение целого акта. Но где-то у меня сквозное действие, зерно уже наматилось. Без этого начинать работать очень трудно».

Мне думается, что в этой беседе Владимир Иванович дал ясный и точный ответ на многие казавшиеся сейчас спорными вопросы. И в первую очередь на столь злободневный вопрос о «методе физических действий».

Как известно, Владимир Иванович был горячим приверженцем системы Станиславского. Он с большим интересом следил за экспериментальной работой Константина Сергеевича и все его открытия немедленно проверял в своей режиссерской практике, а порой вносил в «систему» и свои коррективы. Характерна в этом отношении переписка Станиславского и Немировича-Данченко. Из нее можно увидеть, как заинтересованно и бескорыстно помогал друг другу эти великие художники в разработке самых различных проблем театральной теории и практики. Немирович-Данченко первым приветствовал «систему» как замечательное открытие, дающее в руки актера могучее оружие теории, открывающее перед ним пути к достижению «настоящего самочувствия на сцене», «той совершеннейшей простоты, без которой немислимо возбудить токи к подосознанию», т. е. без чего немислима актерская работа вообще. Только освоив «систему», все ее компоненты, говорил он, можно приступить к работе над образом. Но это не значит, что из элементов «системы» можно составить образ. Ибо в работе над образом приходится учитывать очень много дополнительных моментов.

Любопытный диалог произошел в ходе уже цитированной беседы между одним молодым актером и Владимиром Ивановичем.

«В практике наших учебных работ, — сказал этот актер, — су-

«от себя» находить то самочувствие, которое диктуется в данном случае автором».

Вот тут-то и заключается, на мой взгляд, ошибка многих сторонников «метода физических действий». В гениальном приеме К. С. Станиславского, призванном помочь актеру найти правильное сценическое самочувствие, сделать свое поведение на сцене подлинно органическим, они увидели нечто всеобъемлющее, открывающее прямые пути к созданию образа. Небезынтересно в этом отношении вновь сослаться на Владимира Ивановича, который 30 марта 1943 года, за месяц до смерти, приступая в Музыкальном театре к репетициям «Никовой дамы», говорил участникам спектакля, что система Константина Сергеевича послужила «наиболее правильной основой нашего реалистического искусства, системой, созданной для того, чтобы избежать штампов, «представлений», неискренности. Она составляет первую часть работы. Вторую — как работать над образом — ему выполнить не удалось. Он умер, не написав книги о работе над ролью. То была работа над своим физическим материалом в подготовке к исполнению роли.

А между тем, заблуждение, в которое попал целиком весь Художественный театр, что мол (как бы сказать), мы на этом и остановились: надо знать ближайшие действия, надо приготовить себя к простоте, затем эти действия выполнять... да так невозможно... (не может быть, чтобы образ не было мыслей. Каждый, кто прочтет пьесу, что-то получает). А там дальше индивидуальность приводит туда-то и туда-то.

Вот с этим и в Художественном театре пришлось мне последние несколько лет, пять-шесть, очень сильно бороться. И это еще начинает налаживаться. Сколько я ни вдумывался, почему у нас и в Музыкальном театре, в самых глубинах эмоциональных, спектакль меня оставляет неудовлетворенным? И пришел к убеждению: что здесь как раз зерно этого заблуждения... (Цитируется по стенограмме, хранящейся в архиве Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко).

Мне представляется крайне важным это высказывание замечательного художника, остро чувствующего ту опасность, к которой может привести неkritическое, нетворческое отношение к освоению ценнейшего наследия Станиславского, фетишизация отдельных его открытий.

Какие задачи ставит перед нами, деятелями советского театрального искусства, настоящая дискуссия? Прежде всего — глубокое творческое изучение и освоение огромного опыта Художественного театра, того наследия, которое оставили нам его основатели Р. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Установив самое ценное у каждого из них, усваивая и осваивая их наследие, мы должны наш театр еще дальше вперед по пути социалистического реализма.

И. БЕРСЕНЕВ,
народный артист СССР.

надо «расширяться» перед прошлым, но допустимо ли зачеркивать прошлое? А ведь выступление В. О. Топоркова объективно звучит именно так, «Броневезд» и «Горячее сердце», «Три сестры» и «Враги» — неужели эти спектакли по своим идейно-художественным достоинствам уступают «Тартюфу» и «Мертвым душам» или, наконец, последним работам, осуществленным по методу физических действий?

Таков первый недоуменный вопрос, который вызывает у читателя аргументация В. О. Топоркова. Вслед за этим вопросом сразу же возникают другие: а как же Малый театр с его современной практикой, с такими спектаклями, как «В степях Украины», «Великая сила», «За тех, кто в море!», «Незабываемый 1919-й»?

режиссуре» А. Д. Попова в таких постановках, занимавших почетное место в истории советского театра, как «Виринея», «Разлом», «Мой друг», «Сталинградцы», «Степь широкая», в прекрасных шекспировских спектаклях?

Если бы В. О. Топорков в своих статьях наглядно показал преимуществ работы по методу физических действий, показал конкретно, как работает МХАТ над своими последними спектаклями, как в результате применения метода физических действий удалось наилучшим образом решить ту или иную творческую задачу, — он сделал бы действительно большое дело для пропаганды того метода работы, которым пользуется в Художественном театре М. Н. Кедров. Пока, к сожалению, мы слишком мало знаем об этом методе, а то, что нам известно о семинаре М. Н. Кедрова и А. М. Карева в ВТО, убеждает скорее в преимуществе той режиссуры, которую В. О. Топорков иронически окрестил «умозрительной», т. е. такой режиссурой, которая идет от сложного к простому и затем уже от простого к сложному, считая неизменным условием работы над спектаклем глубокое осознание сверхзадачи, осмысление всего содержания пьесы, ясное видение образа спектакля и каждой роли.

Что же касается выступлений самого В. О. Топоркова, то было бы чрезвычайно полезно, если бы в них он описал работу по новому методу над последними спектаклями МХАТ на современную тему, описал так же подробно и убедительно, как он сделал это в своей книге в отношении «Тартюфа» и «Мертвых душ». Только таким образом он сможет убедить своих оппонентов, что речь идет о принципиально новом и всеобъемлющем методе сценического воплощения.

Мы хотим, наконец, понять, почему люди, признающие «старую» систему Станиславского, но не считающие метод физических действий ее синтезом, последним словом в области методологии актерского творчества, — а таких людей подавляющее большинство в советском театре, — крикуют скатиться к самым консервативным позициям в искусстве». Бросать такое обвинение всей многотысячной массе театральных работников, по меньшей мере, необоснованно: ведь

говорит о постепенном усвоении логики образа «в тех ее частях, которые не совпадают с обычной логикой поведения самого актера», о постепенном введении «предлагаемых обстоятельств». Мы узнаем, каким образом актер, будучи доверчивым, доброжелательным и беспечным человеком, может играть человека недоверчивого, подозрительного и осторожного и т. д. Но «доверчивый» или «беспечный» — это еще очень далеко от характеристики человека. Мне нужно знать, как нам следовало работать с В. Кузнецовым и В. Буря, чтобы воссоздать методом физических действий величественные и яркие, бесконечно глубокое по своему человеческому содержанию образы вождей нашей партии — образы, близкие и дорогие народу, навсегда запечатанные в его памяти. Система Станиславского дает исчерпывающий ответ на этот вопрос, и именно потому, что она не признает таких абстрактных характеристик, как «беспечный» или «осторожный», именно потому, что она основана на глубоком и пристальном внимании к человеческой личности, к живому человеку, к живой действительности со всем многообразием ее индивидуальных проявлений.

Впрочем, система дает ответ и на другие вопросы, которые пока еще, к сожалению, не освещены сторонниками теории универсальности метода физических действий.

В заключение мне хотелось бы остановиться на одной общеизвестной формуле, которая, на мой взгляд, нуждается в уточнении. Речь идет о формуле «от сложного к простому», выражающей процесс творческой работы актера и режиссера. Правильность этой формулы бесспорна, но не следует ли дополнить ее тем, что, приходя к простому, мы затем вновь возвращаемся к сложному, к нашему идейному замыслу, к сверхзадаче? Так ли уж точно совпадает наш первоначальный замысел с замыслом воплощенным? Мне кажется, что в своей статье «Идейность — основа нашего искусства» А. Д. Попов, говоря о процессе воплощения, не учел всех тех счастливых «неожиданностей», которые таит в себе этот процесс, когда первоначальный замысел обогащается, актер находит все новые и новые черты и оттенки образа, порой не предусмотренные режиссером, новое, все более глубокое прочтение авторского текста. И каждый из нас знает, что ничего не может быть радостнее таких открытий, рождающихся в живой работе.

Отсюда ясно, каким чувством меры, каким педагогическим чутьем должен обладать режиссер в период работы «за столом». Не перегружать актера сразу всей суммой знаний, не скрывать его обилием задач, а бережно и постепенно вырабатывать в актере образ, маяя его сверхзадачей и перспективой роли, — такая задача режиссера в этот период. Рискуя быть обвиненным А. Д. Поповым в лености, я все же считаю, что режиссер всего заранее знать не может, в этом смысле я и понимаю указание Константина Сергеевича: «творческая работа режиссера должна совершаться совместно с работой актеров, не опережая и не связывая ее».

Для от сложного к простому и затем возвращаясь от простого к сложному, с радостью принимая все лучшее, что подсказывает органическая жизнь актера на сцене, непрерывно обогащая и углубляя тем самым творческий замысел, режиссер вместе с коллективом приходит к искомому результату.

Присоединяясь к предложению В. О. Топоркова «вести полемику объективно, конкретно, опираясь главным образом на примеры практической работы и на результаты этой работы», я призываю товарищей, от лица которых высказывается В. О. Топорков, поделиться с нами своим опытом работы по методу физических действий, устранив существующие недомолвки и кривотолки, которые лишь затрудняют понимание вопроса, столь насущного для всех нас, работников театра, с интересом следящих за ходом дискуссии.

М. ГЕРШТ,
заслуженный артист РСФСР,
главный режиссер Куйбышевского драматического театра им. Горького.
г. КУЙБЫШЕВ.

Или, например, как следовало нам работать над сценой из спектакля «Путь в градусе», где артист В. Буря в образе Серго Орджоникидзе на протяжении почти всей картины говорит по телефону с директорами

имеющие огромное значение для развития советского театрального искусства.

Второй день открытого партийного собрания был посвящен обсуждению доклада. В прениях приняли участие режиссер Б. Никольский, артисты Е. Турчанникова, М. Жаров, Н. Беленцева, И. Лагутина, Н. Светловидов, Н. Борская, режиссер-ассистент А. Шереметев. Все выступавшие единодушно подчеркивали своевременность дискуссии и в свою очередь выдвинули ряд серьезных вопросов, связанных с освоением наследия К. С. Станиславского. Продолжение прений — 27 декабря.

РИГА. (Наш корр.). Вопросы, поднятые в ходе дискуссии о творческом наследии К. С. Станиславского, привлекли внимание театральной общественности Советской Латвии. В Государственном театральном институте Латвийской ССР состоялись расширенные заседания кафедр, посвященные обсуждению статей, опубликованных в ходе дискуссии. В Художественном театре Латвийской ССР организован семинар по изучению материалов дискуссии. Семинаром руководит народный артист СССР Э. Сиклис. Состоялось уже одиннадцать занятий. Группа актеров театра переводит на латышский язык избранные места из книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой». Переведены также все материалы дискуссии, которые намерены издать отдельным сборником.

Должен со всей открытостью сказать, что для меня, как, вероятно, и для многих моих товарищей по профессии, вопрос о методе физических действий в свете последних работ М. Н. Кедрова остается неясным. Такова, повидимому, участь всех, кто до сих пор не приобщен к творческим секретам этой школы, хотя и жадно тянется к их познанию, и вынужден пока верить на слово, что речь идет о самом прогрессивном, более того, единственно прогрессивном методе работы. Мы, режиссеры театров периферии, были бы счастливы получить возможность хотя бы короткое время присутствовать на репетициях М. Н. Кедрова в Художественном театре; это был бы, конечно, самый продуктивный способ ознакомиться с новым методом на практике. Во всяком случае, долг М. Н. Кедрова — воспользоваться трибуной дискуссии и посвятить работников театра в существо своей работы по новому методу.

Мне хотелось бы выдвинуть ряд вопросов, нуждающихся в прямом и ясном ответе.

Перезо мной актер В. Кузнецов, с которым мы готовили роль С. М. Кирова в спектакле «Крепость на Волге». По своим внешним данным В. Кузнецов не совсем подходил к этой роли. Осуществление линии физических действий в процессе воплощения помогло ему преодолеть это препятствие между собой и образом, помогло найти верное сценическое самочувствие, обрести радость для актера творческую свободу — в этом, бесспорно, большое значение физических действий. Но этому процессу предшествовала большая работа по изучению исторических материалов, документов, биографии, статей и речи С. М. Кирова. Шаг за шагом перед актером вырисовывался могучий, цельный и неповторимый в своей индивидуальности характер. Образ Кирова, точно живой, предстал в его воображении. Во время застойного периода была тщательно разобрана пьеса, осмыслены все предложенные автором обстоятельства.

На сцену В. Кузнецов, как и другие исполнители, вышел во всеоружии знания предлагаемых обстоятельств пьесы, знания эпохи и прототипа своей роли. Физические действия как бы перевели эти знания на живой и конкретный язык сценического бытия. Актер нашел себя в образе. Но это было бытие, предугаданное, предпродуманное работой сознания, направленное по намеченному руслу к намеченной цели. Это был образ, увиденный творческим воображением артиста.

В спектакле есть сцена: Киров пишет. Мне, режиссеру, чрезвычайно важно, чтобы процесс письма актер передал органически верно, чтобы у зрителя было живое ощущение пишущего человека. Но писать можно гневный памфлет и нежное письмо, послание к врагу и воззвание к соратникам по борьбе. В сцене, о которой идет речь, актер в образе Кирова готовит статью для газеты. Он пишет: «Пока в Астраханском крае есть хоть один коммунист, устье Волги было, есть и будет советским!».

Но мало того, что человек на сцене пишет эти, а не какие-либо другие слова. Этот человек — Киров. Мне недостаточно, чтобы актер органически верно совершал процесс письма. Мне нужно, чтобы он органично писал именно эту статью, именно эти слова и именно в образе Кирова. Так вот, дает ли к этому ключ метод физических действий, как полагают его знатоки? Если метод поглощает собой все этапы работы над воплощением роли, а не только первый, начальный этап, то как добиться верного решения данной конкретной задачи, не прибегая к методам «умозрительной режиссуры»?

Или, например, как следовало нам работать над сценой из спектакля «Путь в градусе», где артист В. Буря в образе Серго Орджоникидзе на протяжении почти всей картины говорит по телефону с директорами

заслуженный артист РСФСР,
главный режиссер Куйбышевского драматического театра им. Горького.
г. КУЙБЫШЕВ.

Дневник дискуссии

В Малом театре началось открытое партийное собрание, на котором главный режиссер К. Зубов выступил с докладом на тему «Малый театр и система Станиславского».

— Малый театр, — сказал докладчик, — является колыбелью русского сценического реализма. Есть много общего, родственного между Щепкиным и Станиславским. К. С. Станиславский, назвав Щепкина великим законодателем искусства, возродил, продолжил и обогатил новым содержанием высокие щепкинские традиции — традиции сценического реализма.

Докладчик подробно остановился на анализе творческого наследия Станиславского, подчеркнув, что работы великого мыслителя и художника сцены до сих пор еще недостаточно изучены. Тов. Зубов привел несколько примеров из творческой практики Малого театра в подтверждение той мысли, что отсутствие, как он сказал, твердого наветного смыслового фокуса, ясно понятой и выраженной идеи неминуемо приводит к неудачам.

В связи с развернувшейся дискуссией докладчик остановился на вопросе о методе физических действий, репетиционно высказавшись за недопустимость противопоставления этого метода всей «системе».

Тов. Зубов говорил далее о роли слова на сцене, отметил необходимость со всей серьезностью изучать гениальные труды товарища Сталина по языкознанию,

имеющие огромное значение для развития советского театрального искусства.

Второй день открытого партийного собрания был посвящен обсуждению доклада. В прениях приняли участие режиссер Б. Никольский, артисты Е. Турчанникова, М. Жаров, Н. Беленцева, И. Лагутина, Н. Светловидов, Н. Борская, режиссер-ассистент А. Шереметев. Все выступавшие единодушно подчеркивали своевременность дискуссии и в свою очередь выдвинули ряд серьезных вопросов, связанных с освоением наследия К. С. Станиславского. Продолжение прений — 27 декабря.

РИГА. (Наш корр.). Вопросы, поднятые в ходе дискуссии о творческом наследии К. С. Станиславского, привлекли внимание театральной общественности Советской Латвии. В Государственном театральном институте Латвийской ССР состоялись расширенные заседания кафедр, посвященные обсуждению статей, опубликованных в ходе дискуссии. В Художественном театре Латвийской ССР организован семинар по изучению материалов дискуссии. Семинаром руководит народный артист СССР Э. Сиклис. Состоялось уже одиннадцать занятий. Группа актеров театра переводит на латышский язык избранные места из книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой». Переведены также все материалы дискуссии, которые намерены издать отдельным сборником.