

Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского

Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его

Ончание. Начало см. на 3-й стр.

действия на окружающий мир, как момент действенности. Отсюда признание им огромной роли слова в творчестве актера.

«Иногда есть средство, другое, — пишет товарищ Сталин, — при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания».

Всякая попытка рассматривать слово вне действия приводит к методологическим ошибкам, к риторическому раскрытию идеи в спектакле. Это происходит всякий раз, когда игнорируется действие, как основа нашего искусства, когда пытаются подменить его другими элементами театра. Вот почему прав был Станиславский, считавший действие наилучшим средством раскрытия идеи в сценическом искусстве. Это не означает проповеди пантомимического театра, а то, что слово должно быть действенным на сцене, выражать действие. Поэтому не случайно Станиславский называл сценическую речь актера словесным действием.

Когда слово лишается своего действительного начала и превращается только в средство изложения своих чувств, то это не путь, которым мы идем. Мы не против чувств, без них не может быть искусства, но они должны прийти в результате верной логики действий, в том числе и словесных.

Противопоставление слова действию и признание его главным средством выражения идеи актером имеет в своем основании абстрактное, умозрительное понимание идеи в драматическом произведении, как бы от этого ни открещивались противники метода. Если идея легко укладывается в красивые фразы, подогретенные актерскими переживаниями, то это не та, или, вернее, не в той форме возникшая в сознании художника идея.

Однажды Константин Сергеевич достал книжку, на которой сбоку его рукой было написано: «Словесное действие — мировая скорбь». Он посмотрел на запись и сказал: «Какую ерунду я написал». А был период, когда идея понималась именно так.

К сожалению, с таким отвлеченным пониманием идеи часто приходилось встречаться в практике нашей работы. Многие режиссеры отрывали идею от живой ткани произведения, подменяли ее в записках данью абстракции, а затем требовали от актера, чтобы он добился до нее.

По идее, взятая вне конкретного ощущения жизни, в какие бы красивые, поэтические слова она ни вкладывалась, как правило, остается в голове актера и не превращается в действие. В результате создается разрыв между замыслом и осуществлением. Режиссерский рассказ о замысле спектакля получается гораздо ярче и интереснее, чем сам спектакль.

Для нас, работающих по новому методу Станиславского, всегда важно осязательно идею не абстрактно, а в той форме, в которой она способна жить и развиваться в произведении, напечатать его от начала до конца. Это означает не видеть ее не в научных формулах, а в живом куске жизни. В драматическом произведении идея находит свое материальное воплощение в линии действия, борьбе, которая является сердцем пьесы. Идея, только рассказанная, но не раскрытая в действии, выходит за рамки специфики нашего искусства.

Поэтому мы интересуются осознанием идеи в действии, в событии, в борьбе, в том клубке сложных человеческих отношений, которые заключены в пьесе. Это то, в чем будет жить идея спектакля.

Но актер должен не только хорошо осознать идею пьесы, но и довести ее до такого ощущения, когда она станет сущностью его жизни на сцене. Одержимый идеей, он начнет действовать, претворять ее в сценическую жизнь. И вот такая степень зараженности идеей, которая переходит в действие, нужна в драматическом искусстве.

Идея, которая проявляется только в уме, заставляет человека мыслить, но не пробуждает в нем желания действовать, бороться, активно вмешиваться в жизнь, недостаточна, как мне кажется, для характеристики современного героя.

Вульгаризаторы метода считают, что идея будет жить в образе, а кроме этого существуют еще «физические действия», которые помогают актеру быть органичным на сцене. Поэтому, мол, давайте приклеим эти действия к образу, и тогда получится произведение искусства.

Для нас «физическое действие» — это не какой-то «довесок» к роли, а основа образа. Анализируя роль, мы можем говорить, что этот человек — отсталый или передовой, добрый или злой, честный или прожженный подлый и т. д. Все это мы знаем, но воплощать надо другое.

Если мы начинаем воплощать отвлеченное понятие передового человека и забудем о том, что составляет сущность самого человека, то это неизбежно потянет нас на внешнее изображение образа. Образ лишится тогда живой человеческой плоти и превратится в предметную иллюстрацию идеи.

Чтобы избежать этого, мы должны этим психологическим человеческим качеством найти соответствующий материальный эквивалент и сделать его предметом нашего воплощения. Такой доступный нашему

воплощению материальной основой образа является подлинное, продуктивное, целесообразное человеческое действие, в котором проявляются все стороны человеческой личности.

Если этот человек передовой, то нас интересует, как же он действует, потому что его качества передового советского человека будут прежде всего выражаться в логике его поведения, в логике действий. Это не значит, что мы должны придумать какие-то особые действия и наклеить ими изображаемый образ. Нет, мы должны найти логику действия в самой пьесе, разобраться в линии поступков действующего лица: здесь он помог товарищам, здесь он совершил подвиг, здесь он разоблачил бюрократов и т. д.

Вот эта линия действий, поведение человека, рассматриваемая во взаимосвязи с окружающей средой, а на сцене в первую очередь с партнерами, является для нас тем действенным стержнем, который по мере его дальнейшего углубления и развития в процессе творчества будет постепенно обрывать и обогащаться той сложностью внутренней психической жизни человека, которая составляет сущность данного образа.

«Создавая логическую и последовательную внешнюю линию физических действий», — пишет Станиславский, — мы тем самым узнаем, если внимательно выслушаем, что параллельно с этой линией внутри нас рождается другая — линия логики и последовательности наших чувствований. Это понятно: ведь они, внутренне чувствования, незаметно для нас порождают действия, они неразрывно связаны с жизнью этих действий...» (Станиславский, «Работа актера над собой»).

Для нас «метод физических действий» — это прежде всего искусство логики действия. Через логику действия мы воплощаем идею пьесы и проникаем во внутренний мир изображаемого лица. Как сок идет по стволу, доходит до веток, до тончайших листочков, так и идея, осуществленная в логике действия актера, наполняет собой каждый кусочек роли.

Задача режиссера заключается в том, чтобы построить такую логику действия, взаимодействия и борьбы на сцене, которая наиболее ярко и глубоко раскрыла бы идею пьесы. Для этого нужно уметь найти логику действия в самой пьесе, а не подменять ее своими субъективными домыслами, не имеющими прямого отношения к идее автора и нередко идущими вразрез с ней. Логика действия заложена в развитии конфликта, столкновений, борьбы в сюжете пьесы. Она может быть искажена и может быть углублена в процессе создания роли и спектакля.

Процесс нахождения логики действия есть для нас в то же время и процесс точнейшего анализа пьесы. Мы найдем правильную логику действия, если не пойдем идеей произведения, не разберемся в растопке борющихся в пьесе сил, не взвесим сложной линии человеческих взаимоотношений, не проследим логику развития событий в пьесе и т. д. и т. п.

Сейчас много спорят идет вокруг необходимости или ненужности так называемого «застольного периода» работы над пьесой. Причем всякие попытки ввести некоторые коррективы в понимание этого вопроса используются многими как аргумент против метода.

Как известно, «застольный период» работы над пьесой ввел в свое время Станиславский. Тогда это понятие вызвало целую бурю возражений среди деятелей театра, но затем оно настолько вошло в практику творческой работы, что попытка Станиславского пересмотреть этот принцип вызывает сейчас не меньшую бурю протестов.

Так, например, в недооценке «застольного периода» работы редакция газеты «Советское искусство» усматривает чуть ли не посягательство на основной принцип нашего искусства — бытийственность идейности. Мне кажется, что подобное недоумение есть результат поверхностного знакомства с теоретическим наследием Станиславского. Вместе с тем, оно свидетельствует о том, что многие деятели нашего театра продолжают довольствоваться тем, что было открыто Станиславским 50 лет тому назад, в то время как сам создатель системы ушел далеко вперед в понимании творческого процесса и, смотря с более высоких позиций, признает несовершенство многое из того, что делал раньше.

Застольный метод работы, введенный Станиславским в период ломки шаблонного искусства, был в высшей степени прогрессивным для театра. Он помогал актерам понять не только свою роль, но и охватить идею произведения в целом.

Однако за последние время стали сильно злоупотреблять застойной работой, в результате чего она из вспомогательного средства превратилась в самоцельный прием.

Если под «застольным периодом» понимать процесс творческого осознания пьесы через логику совершающихся событий, то он никогда не отменялся Станиславским.

Не отказываясь от «застольного периода» как принципа, Станиславский пересмотрел характер самого «застольного периода», при котором большая часть репетиционного времени расходовалась на разговоры за столом, где узакониваются расхожие линии роли, а затем устанавливаются мизансцены и предлагаются актерам сыграть все то, что они

узнали о пьесе за период долгого сидения за столом.

Подобные приемы работы толкают актеров на ремесленный путь.

Одной из важнейших отличительных особенностей нашей работы по новому методу является отсутствие резкой грани между процессом анализа и процессом воплощения. Момент анализа у нас не только не отрывается от процесса воплощения, а, наоборот, является его органической составной частью. Мы анализируем пьесу в действии. Достоинство такого анализа для нашей творческой работы заключается в том, что он делается не только от головы, но и от всего сердца творца. Поэтому большая часть застойной, аналитической работы выполняется нами в процессе репетиций.

Для нас цены те знания, которые не записываются в голову актера, а превращаются в питательные соки, помогают ему действовать, а в дальнейшем уточнять свои действия.

Застойный период существует у нас для того, чтобы договориться об идее пьесы, которую мы призваны воплотить в спектакле, наметить линию сценического действия, понять смысл и логику совершающихся событий, помочь исполнителю глубоко осознать действенную линию роли и то, как она влияет на общий ход развития событий в спектакле. Без этого превращательного осознания идеи произведения, само собой разумеется, нельзя начинать работы над пьесой.

Когда актер поймет главный действенный смысл пьесы, перед ним неизбежно встанет вопрос: что я, как участник событий, должен делать для того, чтобы произошли эти события, какова логика моих действий в данном эпизоде, сцене, в акте, в пьесе в целом?

Отсюда вытекает обязательство актера выполнять именно ту логику действия, которая необходима для осуществления идеи спектакля в той линии событий, которая заложена в пьесе.

Если первая скрипка или виолончель считает, что она способна издавать красивые звуки и способна нести свою мелодию, то есть симфоническое произведение, которое имеет свою идею и в которой данной скрипке отведена совершенно точная мелодия, она будет играть только то, что мне легче, или то, что мне нравится, и не выполнит ту мелодию, которая отведена моей скрипке, то я нарушу симфоническое звучание всего оркестра, и пойду вразрез с той главной темой, которая должна прозвучать в данном произведении.

Если в оркестре фальшивит один инструмент, то это уже плохо, но если фальшивит большинство инструментов, то становится невозможно передать произведение.

А сколько еще приходится видеть звуковых спектаклей, которые по своему звучанию напоминают квартет из знаменитой башни Крылова!

Для нас сейчас этот метод — не только средство проникнуть в роль, но и способ, как построить спектакль, почитать все сцены театальной выразительности раскрытию идейной содержания произведения, добиться симфонического звучания спектакля. Это метод, которым режиссер объединяет водно творчество всех актеров. Режиссерская сторона этого метода получила развитие в последние годы и является менее известной широкому кругу театральной общественности.

Противники метода говорят, что метод «убивает» идею. Это доказывает, что идея они пытаются осуществить, что идею действия в области внутренней и психической жизни человека, а затем начинают придумывать такие действия, которые не соответствуют ни внутреннему состоянию действующего лица, ни идее пьесы.

Всякий метод можно употребить неправильно. Если передовой рабочий нашел новый, более усовершенствованный способ изготовления высококачественной продукции, а другой, пользуясь этим способом, выпускает брак, то можно усомниться в его умении, а отнюдь не в самом методе.

Существование в методе является то, что его надо не только знать, но и уметь им владеть. Почему иногда режиссеры говорят о методе одинаково, а работают по-разному? Это происходит потому, что метод находится еще только в области знания, а не освоен на практике, не стал творческим методом самого художника.

Чтобы понять метод, нужно также хорошо знать всю систему Станиславского в процессе ее исторического развития, становления. Только при этом условии мы можем правильно понять место последнего открытия Станиславского в его творческих исканиях.

«То, над чем мы сейчас работаем», — говорил Станиславский, — будет понятно только при условии, что человек подготовлен к тому, что называется системой» (Стенограмма беседы со студентами ГИТИС 15 мая 1938 года).

Этим методом могут пользоваться люди, хорошо владеющие элементами системы.

«Метод физического действия» является завершающим этапом творческих исканий Станиславского и в то же время началом нового периода развития его системы, прокладывая пути в будущее, ибо его система — это не догма прошлого, а сверло в будущее.

Художественный театр всегда отличался тем, что он не только ставил спектакли, но и совершенствовал и

углублял свое искусство, делал его вперед. Поэтому забота о будущем нашего искусства проходила сквозной линией через все искания Станиславского.

Придавая огромное значение своему новому открытию в области актерского творчества, Константин Сергеевич считал его своим творческим завещанием. Обращаясь к нам, он часто говорил, что его уже не привлекает слава режиссера. Он видел свою задачу в том, чтобы укрепить творческие позиции на найденном им пути и оставить после себя людей, способных продолжать начатое им дело и довести его до более широкого применения. Он часто говорил, что то, что он нам предлагает, — это плод всей его творческой жизни, это выжимка его долготелого театрального опыта. «Если вы это возьмете, вы спасены, искусство театра движется вперед. Не захотите взять или не сумеете — искусство театра начнет падать. Если сумеете, тогда честь вам и слава, а не сумеете, тогда нам сохраним все это до того момента, когда явятся новые люди, которые осознают ценность этого метода и попытаются продолжить его дальше».

В понятие метода входит не только практика его применения, но и ряд проблем, поставленных Константином Сергеевичем, которые надлежит решить его ученикам.

В развитии этого метода мы следуем по пути, указанному нам Станиславским, внимательно присматриваясь к тому, что дает нам школа Н. П. Павлова в понимании глубочайших материалистических основ нашего творчества. Мы видим свою задачу в том, чтобы оставленное нам наследие Станиславского не консервировалось, а развивалось и углублялось в процессе творческой практики. Метод, взятый с этих позиций, за двенадцать лет, которые мы работаем без Константина Сергеевича, в нашем понимании перерос рамки чистой педагогики и превратился в творческий метод создания спектакля.

На основе этого метода Художественным театром создан ряд спектаклей, получивших высокую оценку со стороны нашей партии, правительства и народа, и то новое, свежее, что было отмечено в этих спектаклях нашей советской критикой, всецело обязано этому методу.

В наших спектаклях, созданных по методу, мы помним слова Константина Сергеевича, что овладение методом не приводит сразу к блестящим результатам, а является процессом, постепенно охватывающим весь коллектив театра.

Глубокое овладение этим методом, помогающим нам на практике осуществлять принципы материалистического реализма, художественный театр считает своим важнейшим творческим заданием.

Однако среди деятелей театра находится немало людей, которые пытаются всячески принизить значение этого метода, отнекиваясь Станиславского. Они совершают грубую, противоречивую ошибку: когда фактически перечеркивают творческие искания Станиславского последнего десятилетия, приводят их до уровня простого педагогического приема, одного из компонентов системы, наряду с воображением и оценочной обстановкой.

Не надо быть знатоком системы, чтобы понять, что не мог такой человек, как Станиславский, отбавлять годы своей жизни на занятия только педагогическими приемами, не мог ради этого организовывать студии, создавать группы людей, отвлекать их от производственной работы, организовывать занятия с режиссерами, не мог писать статей, излагающих этот метод, если бы не чувствовал, что здесь скрывается нечто большее, чем простой педагогический прием.

Конечно, вначале он разрабатывал этот прием как педагогический, но в том и гениальность Станиславского, что за этим педагогическим приемом он видел путь, который может привести вперед развитие нашего искусства.

Поэтому дело не в том, как распространял Станиславский тот или иной прием, — как педагогический или как творческий. В конечном счете, у него все начиналось с педагогики. Суть дела заключается в том, что он нащупал новые осязательные моменты творчества, основанные на учете материалистической стороны творчества, овладение и разработка которых может оплодотворить наше искусство и явиться новым источником его развития.

Много недоумений, мне кажется, возникает от того, что часто путают, что действительно является педагогическим приемом Станиславского и что составляет сущность его творческого метода. Так, например, Константин Сергеевич говорил актерам: «Вы не думайте, а действуйте». Из этих слов вульгаризаторы метода делают вывод, что думать на сцене не надо, а надо бездумно действовать — и тем самым уже якобы осуществили идею. Это — извращение, которое может прийти только в голову человеку, совершенно не понимающему сущности метода. Когда Станиславский говорил: «Не думайте, а действуйте», это значит, что был такой период педагогического освоения метода, когда он как режиссер брал на себя заботу об идее пьесы, а чтобы разгрузить ученика от непосильной для него на первых порах сложной задачи, говорил: «Попробуйте действовать».

Выворачивать случайно фразы Станиславского, сказанные им по тому или иному конкретному поводу, и приписывать им значение универсального творческого принципа — это значит

допускать худший вид искажения его учения.

Поэтому, обращаясь к товарищам по профессии, мне хочется предостеречь их: нельзя всякий педагогический прием Станиславского превращать в творческий и в то же время нельзя на основе педагогического приема исключать возможность осознания творческого приема. Сам Станиславский никогда не проводил резкой грани между педагогикой и творчеством. Он не переставал быть педагогом, когда решал творческие задачи, и, занимаясь вопросами педагогики, никогда не забывал о тех высших творческих делах, ради которых ему нужна была педагогика.

Для людей, смещающих вперед, очень важно глубоко разобраться в наследии Станиславского и понять, что в нем принадлежит прошлому и что принадлежит будущему. У нас часто хватает за то, что уже отвернуто самим Станиславским, как устаревший, пройденный этап, и, с другой стороны, все то новое, в чем он видел живой источник дальнейшего развития искусства. Не желая глубоко вынуть в сущности вопроса, понять это новое, многие деятели театра переносят все то, что не укладывается в рамки их застывших представлений об искусстве.

Редакция газеты «Советское искусство», выступая против метода Станиславского, не созная этого, объективно ориентирует работников советского театра не на то новое, прогрессивное, что есть в его наследии и что он завещал нам совершенствовать и развивать, а на пройденные этапы развития системы. В результате такого ошибочного подхода к наследию Станиславского открытая газета «Советское искусство» дискуссия скорее выплывает в лишнюю обиняк, чем в желание разобраться в сущности вопроса. Газета повторяла, по существу, все те нападки против метода, которые исходят главным образом от людей, принимающих в штыки каждое новое слово в искусстве, если оно исходит даже от Станиславского, учениками и продолжателями которого они себя считают. Но какие же это продолжатели, если они на десятки лет отстали от своего учителя и не желают его догонять?

Неспособность понять систему Станиславского — это значит не понимать, что под видом защиты наследия Константина Сергеевича люди зашивают собственную косность, нежелание идти вперед.

То, что осуществляется на страницах газеты «Советское искусство» под названием «метода физических действий», очень далеко от того, чему учил нас Константин Сергеевич и что осуществляется в творческой практике Художественного театра. Это — неправильное, извращенное понимание метода. Это привело к тому, что сущность метода и творческих работников МХАТ, разрабатывающих этот метод.

Противники метода пытаются объявить догмой последние творческие искания Станиславского, в то время как сами они утверждают, что Станиславский был чужд догматике. Всем хорошо известно, что творческий путь Станиславского — это непрерывное совершенствование, движение вперед. Но почему же в отнесении «метода физических действий» стараются повернуть назад и в этом живом деле установить догму и тем самым пресечь возможность его дальнейшего развития и разработки?

Рамки газетной статьи не позволяют мне сколько-нибудь подробно раскрыть сущность нового метода Станиславского, рассказать о дальнейшем развитии его в творческой практике Художественного театра, а тем более ответить на все многочисленные нападки, которым подвергся этот метод на страницах газеты «Советское искусство».

Для нас этот метод органичен и на данном этапе является наиболее совершенным средством создания спектакля и роли.

Этим методом работает современный Художественный театр.

Практика показала, что «метод физических действий» не только не обижает актера, а, наоборот, дает возможность наиболее ярко и глубоко проявиться его творческой индивидуальности, раскрывает новые стороны его дарования, делает его исполнение еще более правдивым, искренним и идейно насыщенным. Поэтому не случайно те актеры, которые работают по методу, являются его страстными защитниками и не хотят от него отказываться.

Мы никоим образом не собираемся навязывать своего метода, а тем более людям, для которых он органически чужд. Если у них есть другой, более совершенный метод, то пусть они его обнаружат, и мы первые попытаемся испытать его на практике. Вносить же только скептицизм в наше дело — это еще не значит двигать искусство вперед.

Мы примем с благодарностью всякую критику, помогающую нам глубоко разобраться в сущности нового открытия Станиславского в области актерского творчества, но не критику, основанную на неправильном понимании и вульгаризации метода.

Для нас хорош тот метод, который позволяет нам создавать произведения социалистического реализма, достойные нашего народа.

М. КЕДРОВ, народный артист СССР, главный режиссер МХАТ Союза ССР имени М. Горького.

Дневник дискуссии

В Московском Художественном Академическом театре Союза С. М. Горького в течение шести дней проходила дискуссия по вопросам связанным с изучением и развитием наследия К. С. Станиславского. Новым докладом сделал главный режиссер театра народный артист СССР М. Кедров. В прениях по докладу выступили свыше двадцати творческих работников театра. На заключительном собрании был принят предельно художественно-режиссерской коллегией текст письма в редакцию газеты «Советское искусство» от имени коллектива артистов МХАТ СССР им. М. Горького: «Воспитание актера-гражданина, живущего в полнокровном социалистическом обществе и умеющего выразить в полнокровном сценическом образе нового советского человека — К. С. Станиславский считал важнейшим творческим делом каждого советского актера».

В письме к А. М. Горькому К. С. Станиславский писал: «остаток своей жизни я хочу потратить на воспитание и углубление актерского мастерства, способного передать самые глубокие и сильные чувства и мысли человека наших дней».

В последние десятилетия своей жизни он значительно обогатил свою систему дальнейшими выводами и открытиями, которые сделал на основании творческого опыта МХАТ. Эти выводы он обобщил в условном наименовании «метод физических действий», которые далеко не исчерпывали сущности данного метода.

Метод указывает нам наиболее верные пути проникновения во внутренний мир изображаемого образа и воплощения идеи пьесы в спектакле и является основой творческой практики Художественного театра.

На современном этапе развития нашей актерской техники он является наилучшим средством практического осуществления принципов социалистического реализма в сценическом искусстве.

Коллектив Художественного театра считает, что дальнейшее овладение этим методом под руководством М. Н. Кедрова, продолжающего и развивающего творческие идеи К. С. Станиславского на практике, является важнейшей творческой задачей МХАТ.

Мы глубоко уверены, что овладение этим методом может оплодотворить театральное искусство и помочь нам создать произведения, достойные нашего народа».

Три дня обсуждался на открытом партийном собрании в Малом театре доклад народного артиста СССР К. Зубова об изучении и творческом освоении наследия К. С. Станиславского. Активность, с какой участвуют в обсуждении творческие работники театра, свидетельствует об огромном интересе к затронутым в дискуссии проблемам. На собрании были подняты серьезные вопросы, связанные с творческой практикой Малого театра, выявлены и подвергнуты критике недостатки в работе коллектива.

Режиссер театра заслуженный деятель искусств В. Цыганков говорил о своевременности развернувшейся дискуссии, о необходимости углубленного изучения системы Станиславского.

В прениях выступили также народный артист СССР А. Дикий, народные артисты РСФСР С. Мезинский и В. Владиславский, заслуженные артисты РСФСР А. Сальникова, Е. Великов, М. Садковский, Л. Орлова.

Все выступавшие говорили о том, что призы изучать и развивать наследие Станиславского должен быть подхвачен всем коллективом Малого театра. Артисты внесли ряд конкретных предложений, направленных к наиболее эффективному решению этой задачи.

Продолжение прений состоится в ближайшие дни.

Диспут на тему «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» начался в Центральном детском театре. Открывая обсуждение, директор театра заслуженный деятель искусств К. Шах-Анзоров говорил о насущной важности подлинного творческого изучения и претворения в практику заветов К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, о своевременности развернувшейся дискуссии.

С докладом о творческом наследии К. С. Станиславского выступил режиссер театра заслуженный деятель искусств РСФСР М. Кабелъ. В ближайшее время состоится обсуждение доклада.

На собрании творческих работников Московского театра юного зрителя был заслушан доклад главного режиссера театра П. Петеровича о дискуссии, посвященной изучению и творческому освоению наследия К. С. Станиславского. Докладчик обратил особое внимание собравшихся на высокую идейность, которая пронизывает все работы К. С. Станиславского, на неразрывную связь метода физических действий с идейной основой произведения. Свои высказывания П. Петерович подтверждал примерами из практики театра.

В начавшихся прениях приняли участие артисты: С. Резников, Г. Бурцева, Б. Павлов, П. Гарин и другие. Все выступавшие отмечали своевременность и большое значение развернувшейся дискуссии, ее огромную пользу для творческих работников театра.

В течение двух дней проходило совместное совещание режиссерской секции и лекторской группы Комитета радиодиффузии при Совете Министров СССР, посвященное значению системы Станиславского в работе режиссеров и актеров на радио.

С докладом «Творческие идеи К. С. Станиславского» выступил кандидат искусствоведческих наук В. Прокофьев.

В совещании приняли участие: народная артистка РСФСР С. Барман, заслуженный артист республики В. Воеводо, режиссеры Р. Поффе, В. Турбин, А. Столов, П. Горбунов, Е. Соколов, А. Футляков, директор Э. Тобиан и другие.

Совещание приняло ряд конкретных решений: организовать чтения по системе Станиславского, провести ряд специальных занятий лекторской группы, а также встречи с ведущими мастерами советского театра.

УЛАН-УДЭ. (По телеграфу). Обсуждение проблем творческого наследия К. С. Станиславского вызывает живой интерес у работников искусств Бурят-Монгольской АССР. На днях здесь состоялось совещание, посвященное вопросам, затронутым в дискуссии. С докладом выступил начальник Управления по делам искусств республики Б. Бедлинский и главный режиссер Театра оперы и балета М. Рехельс. Прения состоялись в ближайшие дни.

ЛУЦК. (Наш корр.). В коллективе Волынского украинского музыкально-драматического театра им. Шевченко особенно по средам на специальных собраниях творческого коллектива читаются и обсуждаются публикуемые в газете «Советское искусство» материалы дискуссии.

Уже проведено семь беседований, в ходе которых высказались главный режиссер театра Б. Лурье, заслуженные артисты республики В. Муспенко и М. Горленко, артисты А. Юницкий, Н. Векляров, Гр. Канишевский и другие.

Главный редактор С. Б. СУТОЧНИЙ.
Редакционная коллегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. Н. ВЛАСОВ, Н. Н. КУНОВ, П. Н. ИВАНОВ (зам. главного редактора), А. А. ИКОННИНОВ, С. В. МИХАЛКОВ, И. И. ТРАПЕЗНИКОВ.

Московская государственная эстрада
ОБЪЯВЛЯЕТ ОТКРЫТЫЙ КОНКУРС
на замещение штатных должностей артистов эстрады
всех жанров
Запись до 5 января 1951 г.
Справки по телефону К 0-75-46
и лично, Неглинная, 6, в дирекции Мосгосэстрады
от 11 час. до 3 час. дня.