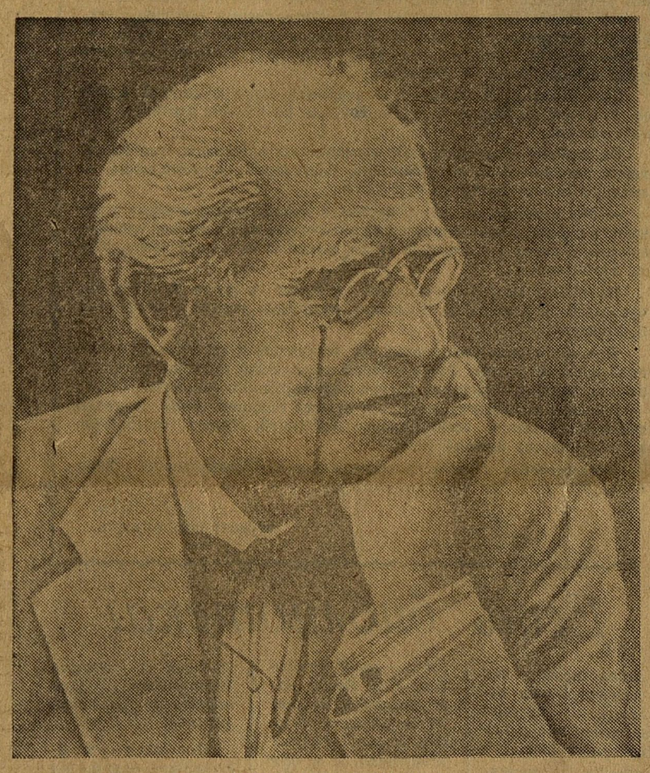
ВЕЛИКАЯ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

100 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОНСТАНТИНА СЕРГЕЕВИЧА СТАНИСЛАВСКОГО



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

ДНИ юбилея К. С. Станиславского проходят в стране необыкновенно тепло, освещенные чувством любви и восхищения перед гением русского театра. В прессе и по радио звучат простые, проникновенные слова о «красавце-человеке» (так называл его М. Горький), который в своем величии был таким же простым и проникновенным.

И не хочется говорить пышных слов, — они не вяжутся со всем его обликом рыцаря правды и простоты, ненавидевшего всяческую ложь и фальшь. Неутомимое искание правдивости в искусстве привело Станиславского к утверждению основного положения его системы. Он говорил, что самое прекрасное в сценическом искусстве — это раскрепощенная человеческая природа актера. Отсюда началась и его непримиримая борьба со всяческими искажениями природы, насилием над ней.

Созданный им Московский Художественный театр всегда поражал необычайной жизненной правдивостью, глубиной и человечностью своих спектаклей. Дыхание самой жизни шло с его сцены и безмерно волновало умы и сердца зрителей.

Теперь Станиславского с нами нет, но он оставил нам свое наследство: в своем учении и в традициях созданного им театра, и в плеяде его замечательных учеников, передающих это драгоценное наследство широким кругам театральных художников. Вся театральная периферия нашей страны так же, как и все прогрессивные театры мира, питаются им и растут на его основе. Широко разрослись на благодатной почве его учения и сеть национальных театров. Ученики К. С. Станиславского — народный артист СССР В. Я. Станицын и заслуженный деятель искусств РСФСР И. М. Раевский, взрастили и воспитали в лучших традициях МХАТа первое поколение актеров нашего осетинского театра. Традиции эти свято берегутся и поддерживаются в театре на протяжении всех 27-ми лет его существования.

Органичная, свободная жизнь осетинских актеров на сцене, их яркая фантазия и действенная целеустремленность рождают то правдивое, жизненное искусство, которое так радостно воспринимается зрителем. Осетинский народ любит свой театр — это самая высокая оценка его деятельности.

Жизнь республиканского театра русской драмы складывалась иначе. Театр с богатым прошлым, через сцену которого прошли такие мастера, как Варламов, Давыдов, Орленев и др., он развивался в традициях русской реалистической школы. Освоение системы Станиславского началось значительно позже. Вливавшееся в труппу молодое пополнение из числа выпускников советских вузов способствовало этому процессу. В период подготовки к декаде литературы и искусства Северной Осетии ревниво пересматривалась вся работа театра. В эти дни имя Станиславского одушевляло всю работу. И самые строгие требования шли по линии верности сверхзадаче, т. е. идейной, гражданской направленности спектакля.

Положение о сверхзадаче является основой учения Станиславского о создании спектакля. Он говорил, что все, что делается в спектакле, должно быть подчинено его идейной направленности. Аналогичная замыслу писателя сверхзадача должна непременно возбуждать отклик в человеческой душе самого творящего артиста, будить в нем гражданина, волновать его. Конечно, это относится и к режиссеру.

МУДРОСТЬ ЖИВЕТ

В эти дни невольно встают в памяти мои личные встречи с учениками К. С. Станиславского. Вереницей проходят в мыслях мои учителя—живые и ушедшие: Сушкович, Попов, Станицын, Раевский, Сахновский. Каждый из них оделял меня из того неоценимого богатства, которым они владели. Вспоминается педагогическая работа под руководством Пыжовой, Баранова, встречи с Судаковым, Горчаковым и особенно с М. И. Кнебель.

За каждым этим именем стоит яркая жизнь, освещенная талантом и наполненная громадным трудом. Школа, которую они прошли у Станиславского, была блистательной, но и суровой. Мне посчастливилось в течение года присутствовать на репетициях в МХАТе, где открывались для меня такие простые и вместе с тем такие мудрые истины. Все мудрое и великое всегда просто. Но найти в искусстве эту мудрую простоту можно только в результате большого труда. Станиславский нашел ее.

И самый дорогой образ в моих воспоминаниях—образ самого Константина Сергеевича, которого я часто видела в зрительном зале на генеральных репетициях. Гордая, седая голова, необычайно живые, молодые глаза, с жадным любопытством устремленные на сцену, и заразительный смех, которым он разражался, когда по-детски непосредственно наслаждался комедией. На прием спектаклей, сделанных другими режиссерами, он приходил всегда благожелательный, но строгий, подтянутый, готовый радостно принять все содержательное и талантливое и сурово осудить все малозначительное и фальшивое. В этом была непередаваемая высокая чистота. Недаром так боялись и так любили его в театре.

Светлый облик Константина Сергеевича Станиславского с его подвижнической жизнью, безраздельно отданной театру, вдохновляет и долго будет вдохновлять всех мыслящих художников театра.

Е. МАРКОВА,
заслуженный деятель искусств РСФСР.

«...ЕСЛИ ЕСТЬ ТЕАТР, КОТОРЫЙ МЫ ДОЛЖНЫ ИЗ ПРОШЛОГО ВО ЧТО БЫ ТО НИ СТАЛО СПАСТИ И СОХРАНИТЬ, — ЭТО, КОНЕЧНО, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР».

В. И. ЛЕНИН.

***

«ЖИЗНЬ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА, ЕГО ИДЕИ МЫ ПРИЗВАНЫ ПЕРЕДАВАТЬ НА СЦЕНЕ. ТЕАТР НЕ ДОЛЖЕН ПОДДЕЛЫВАТЬСЯ ПОД СВОЕГО ЗРИТЕЛЯ, НЕТ, ОН ДОЛЖЕН ВЕСТИ СВОЕГО ЗРИТЕЛЯ ВВЫСЬ ПО СТУПЕНЯМ БОЛЬШОЙ ЛЕСТНИЦЫ. ИСКУССТВО ДОЛЖНО РАСКРЫВАТЬ ГЛАЗА НА ИДЕАЛЫ, САМИМ, НАРОДОМ СОЗДАННЫЕ».

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ.

***

«Пожалуй, ни в одной другой стране мира, кроме России, метод Станиславского не приобрел такую популярность и такое значение, как в Америке. — Для многих американских актеров он сделался религией».

Гарольд КЛЭРМАН,
американский критик.

***

«Зрителю нужно живое, творческое и подлинно современное воплощение идей и заветов Станиславского в новых спектаклях».

Р. СИМОНОВ,
народный артист СССР.

Звезда путеводная

□ ЗАМЕТКИ АКТЕРА □

1. ЧЕРЕЗ ДЕЙСТВИЯ — К ЧУВСТВАМ

Вне образа нет творчества актера. Все же К. С. Станиславский предпочитал говорить о роли, а не об образе. Образ — как бы застывший в статике портрет изображаемого лица. А в понятии роль заключена динамика, так как она состоит из цепи совершаемых поступков. Поэтому не надо стремиться играть образ: это неизбежно приведет к штампу, к ремеслу. Нужно играть роль. Но как? Как же проникнуть в ее внутренний мир, к ее чувствам, как их показать? В нашем театре есть категория актеров, которые благодаря своему природному таланту, легко включают в творчество свою органическую природу и зажигаются живыми человеческими чувствами на сцене. Но если у актера отсутствует способность сразу же схватить суть («зерно») образа, что им делать, как им проникнуть во внутренний мир роли? Ведь чужая жизнь — потемки.

К актерам, которые затрудняются в видении «внутреннего человека», на помощь приходит режиссер, говоря грубо, навязывающий свое видение образа. Он переставляет их с места на место на сценической площадке, лишая их права самостоятельного творца, будя их чувства заклинаниями: плачьте! Радуйтесь! Любите! Презирайте! и т. д.

Такая практика приводила к изображению отсутствующих страстей, эмоции; живые человеческие переживания заменялись внешними обозначениями чувств.

А как же метод физических действий Станиславского, его слова о том, что логика и последовательность действий ведут к логике и последовательности чувств? Возникало много споров. Одни говорили, что первичны чувства и мысли, вторичны — действия. Приступали к этюдам, ставили отдельные сцены. Режиссер Британева начала репетировать целые спектакли по методу «сценических действий», объясняя при этом, что жизнь человека состоит из непрерывного ряда действий, направленных на выполнение больших и мелких задач. Через действие мы можем проникнуть и в тайное желание, и в чувство (ибо оно само придет в процессе действия), и, наконец, в характер.

В самом деле, что ярче и точнее всего характеризует человека? Его поступки, его цели, его дела.

Что делает на сцене ваш герой для того, чтобы добиться своей цели? Вот вопрос, на который, прежде всего, требуют ответа режиссеры от актера во время репетиции.

Однако, физическое действие нельзя путать с простым физическим движением. Если мы встанем с кресла, то это пока не физические действия, а движение вообще. А вот если дать этому движению какую-то психическую окраску (встать можно решительно, вяло, механически и т. п.), тогда оно станет действием, возбудившим чувства.

Важно было уяснить также то, что на сцене нужны только те действия, без которых нельзя выявить идею пьесы, раскрыть человеческий характер. А мы, бывало, ради действия захламляли роль простыми, житейскими занятиями, никакого отношения не имеющими к идее образа, пьесы.

Главный недостаток пьес наших местных драматургов как раз в том и состоит, что в них мало действия. Актерам в таких произведениях бывает нечего играть. Вот почему, на мой взгляд, драматургам не мешало бы хорошо знать великое открытие Станиславского — материалистическую действенную природу театра, его «метод физических действий».

2. ОРУЖИЕМ СЛОВА

Вопрос о сценическом слове, как главном средстве воздействия на партнера, а через партнера — на зрителя, занимает одно из центральных мест в учении Станиславского.

Почему в нашем театре говорят, что у многих актеров не слышно слов? Разве причина только в том, что у них плохая дикция? Нет. Многие из нас до сих пор не научились превращать слово в действие. «Действовать можно не только руками, ногами, но и речью — для этого-то она нам и дана природой», — говорил Станиславский.

До сих пор примером подражания служат великие русские актеры, которые умели «живописать словом». Они всегда ясно представляли себе то, о чем говорили. Они владели и секретом сценического диалога, то есть взаимного воздействия партнеров друг на друга. Замечательная артистка О. Садовская говорила: «Я тебе крючочек, — а ты мне петельку. Ты мне крючочек — я тебе петельку, — так пойдет у нас плестись кружево». Вот такое «кружево» во многих наших спектаклях у многих актеров еще не «плетется». Говорим вяло, нечетко и не можем вызывать образного видения.

Огромное внимание Станиславский уделял обработке «внешней» техники речи, четкости произношения, ясности дикции, но основным считал, разумеется, мастерство использования слова для раскрытия идейного мира того или иного персонажа, для донесения мысли автора.

Линия человеческой мысли непрерывна, как и линия действия вообще, поэтому актер должен жить мыслями образа не только тогда, когда говорит, но и когда молчит. Станиславский предлагал актерам заполнять паузы мыслями, внутренними монологами. «Не напирать на фразу, а напирать на мысль, и тогда фраза сама скажется... Без подтекста слову нечего делать на сцене». В момент творчества слово дает драматург, а актер должен давать подтекст.

Эти указания Станиславского стали лозунгом для каждого актера нашего театра. Не в меньшей степени они относятся и к нашим драматургам. Они приносят «слово» актерам, оно должно быть ярким, образным, сочным, эмоционально насыщенным, индивидуализированным, с глубоким подтекстом. Тогда и актерам будет что сказать зрителям.

3. ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ В ОБРАЗ

Сегодня, когда проблемы типического стоят в центре внимания нашего искусства, учение Станиславского о перевоплощении актера приобретает особенно важное значение.

Было время (да и сейчас случается), когда мы неправильно понимали слово перевоплощение. Одни считали, что, если к своему носу приклеить побольше гуммозу, если изменить походку, начать смеяться не своим смехом, — перевоплощение обеспечено. Такие актеры забывают, что все это «краски» внешней характерности, которые Гоголь называл «платьем» роли. Характерность может и должна сопровождать характер, но ни в коем случае не подменять его собою. Образ — это глубокое внутреннее единство индивидуальных черт характера, всех его особенностей и привычек с тем общим, что представляет ту социальную силу, которую он выражает. В вопросе о том, идти ли актеру от себя или от образа в создании ярко индивидуализированного характера, Станиславский считает главным самый процесс поиска движения.

Наш театр богат настоящими характерными актерами и мастерами перевоплощения. Они умеют создавать самые разнообразные сценические характеры. Но часто это умение, к сожалению, остается не использованным, так как за последнее время нашими драматургами не создано ни одной значительной пьесы.

4. ЗНАНИЕ ЖИЗНИ

Творческое перевоплощение, одновременно духовное и физическое, которого добивался Станиславский, невозможно без глубочайшего проникновения в психологию человеческого образа, в его внутренний мир, в его мысли и чувства. А это требует постоянного, непрерывного изучения жизни. Чтобы изучить жизнь, недостаточно, однако, хотеть этого, нужно еще и уметь, а это далеко не так просто.

Знание жизни у многих из нас носит характер отвлеченный, умозрительный. Читаем газеты, книги, изучаем марксистско-ленинскую философию, эстетику и т. д. В нашем сознании вроде бы живут правильные обобщения, выводы, идеи. Но мы забываем, что все это должно быть насыщено нашими собственными жизненными наблюдениями.

Но есть у нас актеры (в том числе и автор этих строк), которые вроде бы и жизнь знают, и обладают наблюдательностью, но не всегда умеют анализировать и обобщать. Такие актеры находятся во власти фактов. Они фотографируют отдельное, имитируют случайное. А ведь нельзя все увиденное, накопленное перетаскивать на сцену. Нужно уметь отбирать главное, что конкретно выражает существо образа.

Никто из нас не может похвалиться тем, что в спектаклях последних лет на местную тему создал жизненно достоверный, неповторимый образ. На основе плохой пьесы, конечно, хорошего спектакля не поставишь, на основе плохой роли большого образа не создашь. Несовершенства пьес наших драматургов весьма пагубно отражаются на развитии актерского искусства и театра в целом.

Но возникает вопрос: почему все-таки актерское исполнение оказывается иной раз не выше, а значительно ниже авторского материала роли? Причины могут быть разные. На мой взгляд, творческий успех в актерском искусстве, во-первых, зависит от знания жизни, второе условие — мастерство.

Но как может совершенствоваться актерское мастерство, когда большинство из нас не работает самостоятельно над ролью. Мы приходим на репетиции неподготовленными, не «зажигаемся» от режиссера, не зажигаем его и сами. Чтобы «отделаться» от роли, пользуемся одними и теми же давно известными приемами, тем, что лежит всегда под рукой.

А ведь Станиславский утверждал, что работа актера над ролью на девяносто процентов должна протекать вне репетиции. Основная цель этой самостоятельной домашней работы актера — вжиться в образ путем фантазирования, овладения внутренним миром данного персонажа, его мыслями, мечтами, устремлениями.

«Главное отличие искусства актера от остальных искусств состоит в том, — говорил Станиславский, — что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение. Но художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда спектакль значится на афише. В этом заключается трудность нашего искусства».

В заключение еще раз хочется сказать, что система Станиславского — не догма, не универсальное лекарство от всех театральных бед. Вызубрив ее, нельзя стать артистом. Кроме системы, актеру нужны талант, ум, заразительность, обаяние, темперамент, сценическая речь, знание жизни...

Его система — настольная книга многотысячной армии работников культурного фронта. Она дорога нам, актерам осетинского театра. Константин Сергеевич в какой-то степени доводится нам дедом-прадедом. Наши актеры старшего поколения являются воспитанниками непосредственных учеников Станиславского. Его система — наш верный путеводитель.

Н. САЛАМОВ,
народный артист Северо-Осетинской АССР.

Помним и поклоняемся

Есть имена, которые, говоря словами песни, «...останутся, как в сказке, как манящие огни!». Имена, которые служат примером подлинной борьбы за жизнь, за светлое будущее. К такой замечательной, плеяде людей относится К. С. Станиславский, жизнь и дела которого для всех и, в особенности для нас, работников искусства, являют собой пример подлинного служения народу, пример настоящего, не умирающего творчества.

Когда мне говорят, что я в такой-то роли органичен, правдив и жизнеподобен, то передо мной возникает образ К. С. Станиславского, создавшего для нас теоретические основы актерского мастерства.

В юности я был покорен первым увиденным мною спектаклем Московского Художественного театра «Смерть Пазухина». Есть в нем место, когда из комнаты умирающего за сценой Пазухина появляется актриса. Она не произносит ни слова, но у меня, сидевшего в зале, невольно вырвалось: «Умер!».

Я понял тогда, что весь спектакль был наполнен подлинной жизнью, что не было актеров — были люди, обитающие в доме Пазухиных! Я мог бы привести в пример и такие постановки, как «На дне», «Синяя птица», «Горячее сердце», «Три сестры», «Страх», «Вишневый сад», «Бронепоезд 14-69» и т. д., которые в юности поразили меня жизненной правдой, наполнили душу светлым и прекрасным!

Вот за великое умение вызвать эти чувства, разбудить у зрителей желание совершать доброе и полезное людям, за благородные мысли, к которым зовет советский театр, созданный и оставленный нам Константином Сергеевичем Станиславским, мы помним его и поклоняемся ему.

В. БИРЮКОВ,
заслуженный артист Северо-Осетинской АССР.

«Как отрадно работать для своего народа в тесном с ним общении! Это чувство — результат воспитания, которое дала нам Коммунистическая партия».

***

«Пусть каждая нация, каждая народность отражает в искусстве свои тончайшие национальные человеческие черты, пусть каждое из этих искусств сохраняет свои национальные краски, тона и особенности».

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ.

М. И. Калинин вручает орден Ленина К. С. Станиславскому. 1937 год.

Искать! Всегда искать!

Я СТОЮ перед этой дверью уже давно... «Б. В. Щукин. Шухмины»... А снаружи — ничем не примечательная обычная дверь в обычном доме. Нет, необычном. Здесь, в этом доме 8-а по улице Щукина, живет «зерно», как сказал бы Вахтангов, зерно его театра, театра Вахтангова, самые первые ученики великого учителя, а теперь — старейшие актеры: Татьяна Митрофановна Шухмина, Цецилия Львовна Мансурова, Анна Алексеевна Орочко, Рубен Николаевич Симонов, Иосиф Моисеевич Толчанов...

Вот какими стали ученики мансуровской студии, его ученики. Он был бы очень горд ими... А я стою и не могу войти... Я пришла сегодня сюда потому, что здесь его знают и помнят, любят и чтят, здесь каждое живое сердце до сих пор бьется в том ритме, который он задал раз и навсегда...

Татьяна Митрофановна болеет: простудилась, устала... Снимали фильм о Борисе Владимировиче, экзамены в училище, репетиции, спектакли: «Ну, ничего, пройдет...».

— Так вы из Осетии?

Очень милая, обаятельная, необыкновенно сердечная и простая женщина. Друг и жена Щукина... Большой друг наших актеров, осетин, ученица Вахтангова — одного из любимых питомцев Станиславского...

Помните, как Станиславский говорил о нем: «...Он лучше меня умеет преподавать мою систему»... А сегодня все празднуют столетний юбилей того, кто сказал это. Так как же не вспомнить и о человеке, которого он так высоко ценил?

И потом Вахтангов — наш земляк, его страсть, темперамент, размах, его преданность—это так понятно и близко. Конечно, все не вместишь в короткий репортаж.

Вот и Татьяна Митрофановна, видимо, обеспокоена тем же.

— Что сказать, с чего начать? Вы не представляете, как трудно вот так несколькими словами сказать о Евгении Багратионовиче, последователе Станиславского.

...Мечты его шли далеко, планы были грандиозны... И всегда какая-нибудь большая философская мысль. Затем начинались поиски, поиски, поиски, единственно возможной и самой подходящей формы для данной пьесы, ее стиля и жанра. И не всегда эта единственная форма приходила сразу. Порой он искал ее долго и мучительно. Он любил говорить, что жизнь актера — сложная разгадка загадок жизни.

Сюжеты сцены — это сюжеты жизни. И воплощать на сцене эти сюжеты, воссоздавать человеческие характеры — в этом и есть счастье актера. Он звал нас творить, мыслить, искать, всегда искать! Он мечтал тогда о революционном театре, видел свои спектакли, разыгрываемые прямо на площади... Ему было мало маленькой мелкой правды. Он хотел выразить большие чувства и большие социально-классовые проблемы. И все свои спектакли, пусть и немногие, он так и решал. Какою ненавистью, сатиричностью дышали и «Чудо святого Антония» и «Гадибук».

Но сейчас не об этом... Сейчас особо хочется сказать о Вахтанговеводителе, больше, чем о гениальном режиссере, о Вахтангове, который первый открыл нам революционный театр, создал новые отношения между актерами, который весь смысл искусства видел в служении народу.

Эти слова сейчас стали обычными, даже будничными, но тогда, 40 лет назад, мы испытывали радость первооткрывателей. Я так ясно вижу и теперь всех и все: Москву тех лет, холод, голод и разруху необыкновенную, и одухотворенность людей, полную их отрешенность от всего земного, материального во имя того, чтобы вернуть потом родной земле все сторицей!

Как мы работали тогда, как горели, как мечтали и хотели все сделать своими руками для этого народного революционного театра! Мне было 18 лет, моим товарищам не больше... Весь день мы где-то работали, а вечером шли в свой театр. Мансуровская студия — небольшой особняк, в нем не было и зала, но он нам казался дворцом. И мы, отбросив усталость, скоблили, чистили, мыли, клеили, мастерили, говорили, мечтали, думали... Да, «театр начинается с вешалки», но у нас он начинался (да и кончался) последней ступенькой, которая выходила на улицу.

Все, все мы делали сами. Мы ждали, мы знали, что он наш друг и учитель, обязательно напомнит нам об этом. И он приходил, чаще всего далеко за полночь, после представления в первой студии МХАТ. Вахтангов был всегда бесконечно занятым, усталым и уже больным, но всегда с огромной жаждой жизни.

«Все сущее увековечить, безличное очеловечить, несбывшееся воплотить», — мне кажется это о Вахтангове.

Обычно всю ночь мы репетировали, а утром снова расходились на работу. И так каждый день. Вахтангов мечтал о большом социальном произведении, а взял «Принцессу Турандот»... Ведь еще не было тогда ни Погодина, ни Тренева, ни Вс. Иванова... Поэтому ни одну из своих постановок Вахтангов не рассматривал как выражение своего творческого «кредо». Это были скорее уроки мастерства, воспитания в нас подлинных актеров с особым ритмом, хорошо поставленным голосом, ловкостью и пластичностью движений, фантазией и предельной выразительностью. Сказка о прекрасной китайской принцессе была для него поводом рассказать о нашем юном коллективе. И мы рассказали о своей молодости, радостях творчества, об огромной любви к жизни, искусству, к театру и о том, что мы полны надежд и веры в будущее. Мы рассказали это так, как он нас научил. А это, наверное, главное. Я помню, Константин Сергеевич Станиславский тогда тоже сказал об этом. Вахтангов не только научил нас мастерству, пониманию формы, он воспитал нас, он показал нам нашу прекрасную цель — служение народу.

Вот почему, когда его не стало, остался театр: Симонов, Щукин, Захава, и многие понесли знамя большого искусства дальше.

Вспомните наши спектакли: «Человек с ружьем» — это уже революционный театр или революционная романтика, «Егор Булычев» — это целая эпоха, затем «Фома Гордеев», «Перед заходом солнца», «На золотом дне» и все остальное — разве это не вахтанговское?

Но помнили мы и другое — нельзя замыкаться в себе, и мы позвали всех, кто хотел последовать заветам Вахтангова. Поэтому сейчас в труппе театра его имени такие актеры, которыми он мог бы гордиться так же, как и своими первыми учениками. Потому и училище имени Щукина так интересно, напряженно и творчески работает, что и здесь жив девиз: всегда искать!

А если говорить об училище, нельзя не сказать об осетинской группе — нашем национальном первенце!

Есть что-то символическое, какой-то большой смысл в том, что первенцами оказались именно они, земляки Вахтангова. Меня очень манил Владикавказ — Орджоникидзе, мне хотелось побывать на Родине своего учителя, и я вместе с товарищами поехала отбирать будущих студийцев из молодежи Осетии.

Осетинский театр оказался очень близким по духу, своему темпераменту, по природе своей тому, о чем говорил Евгений Багратионович. И тогда же мне захотелось, чтобы молодое актерское пополнение осетинского театра, теперь мои ученики, сохранили, расширили и обогатили то, чем вахтанговцы дорожат, — пластичность, огромную выразительность, ритм, темперамент, правдивость, яркую фантазию... И не только я, но и все педагоги училища: Андреева, Орочко, Захава, Бажанова, Катин-Ярцев, Кульнев — все мы много, увлеченно, преданно растили и воспитывали своих выпускников, чтобы создать своеобразный, именно вахтанговский по стилю, осетинский театр. Не знаю, насколько нам удалось это. Но мне очень хотелось, чтобы осетинские актеры никогда не забывали о великом режиссере, большом и умном педагоге и человеке, последователе Станиславского, о дорогом для нас всех Вахтангове. Они не знали его так, как знали мы, но мы им много рассказывали о Вахтангове.

— Дорогие мои, — сказала, прощаясь, Татьяна Митрофановна,—мне так хочется всем вам сказать: любите театр больше своего дома, дружите, помогайте друг другу и всегда помните, что только люди с чистыми руками и с чистой совестью могут прикасаться к искусству. И всегда ищите, ищите!

М. МЕРДЕНОВА.
(Наш корр.).
г. Москва.

«Вы первый плод нашего обновленного искусства. ...Я благодарен Вам за большой и терпеливый труд, за убежденность, скромность, настойчивость и чистоту в проведении наших общих принципов в искусстве.

Верю и знаю, что избранный Вами путь приведет Вас к большой и заслуженной победе».

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
из письма к Е. Б. Вахтангову.

Социалистическая Осетия 3 стр.
17 января 1963 г.

Социалистическая Осетия
г. Орджоникидзе