

наследие Станиславского — это значит обогащать его творческие идеи практикой многонационального советского театра, достижениями наших прославленных актеров и режиссеров.

Сегодня еще преждевременно подводить итоги настоящей дискуссии: последующие выступления работников советского театра и кино, естественно, внесут много нового в понимание проблем наследия Станиславского, но сделать предварительные выводы по ходу развернувшегося обсуждения можно и необходимо уже сейчас.

Несомненно, что опубликованные на страницах газеты выступления наших режиссеров, актеров, театроведов не только направили внимание театральной общественности на изучение и творческое развитие великого наследия, но и в большой мере уже осветили многие из возникших в ходе обсуждения вопросов. Несомненно также, что одной дискуссией невозможно ограничить дело изучения и развития творческих идей Станиславского: нужна длительная, последовательная пропаганда его наследия, на основе передового опыта мастеров советского театра.

Необходимо еще многое сделать для того, чтобы вопросы, связанные с наследием Станиславского, максимально приблизить к практике всего многонационального советского театра.

Настоящая дискуссия не будет до конца плодотворной, если в своих выступлениях мастера советского театра не используют богатейшего опыта работы, накопленного ими за годы, прошедшие со дня смерти Станиславского. Первое слово должно принадлежать здесь мастерам Московского Художественного театра, на практике продолжавшим и развивавшим дело, начатое их учителем: их последующих выступлений с нетерпением ждут не только работники театра, но и самые широкие круги советской общественности. Письма, получаемые редакцией из многочисленных городов страны, — лучшее тому доказательство. Большинство из них принадлежит перу нашего зрителя — самого взыскательного ценителя произведений искусства. Авторы пишем глубоко, по-хозяйски интересуются вопросами, поднятыми в дискуссии, интересуют все, связанное с именем Станиславского, с действительностью Московского Художественного театра.

В свое время в редакционной статье, предшествующей дискуссии, наша газета подробно анализировала состояние дела с изучением и развитием наследия К. С. Станиславского. Этому вопросу было уделено основное внимание. А практические наследие МХАТ, творческие принципы В. И. Немировича-Данченко, вместе со Станиславским создававшего

дискуссию не решит до сих пор поставленных перед ней задач, если в ней не примут участия творческие работники музыкального театра, столь же многим обязанные Станиславскому и Немировичу-Данченко. Среди общего оживления и горячей заинтересованности странно и непонятно их упорное молчание. За время дискуссии в газете были помещены лишь две статьи по вопросам применения «системы» в музыкальном театре. Вот что пишет по этому поводу из Львова читатель газеты подполковник медицинской службы А. Машадов: «Оперный театр, как нам кажется, особенно нуждается во внедрении системы Станиславского в повседневную творческую практику. Нигде так не развит штамп, как в оперном искусстве. Здесь зачастую артисты, в погоне за «звучком», совершенно забывают о спеническом образе, не заботятся о его жизненной убедительности, о воссоздании человеческого характера на оперной сцене. Тем более настойчиво и последовательно должны овладевать артисты и режиссеры музыкального театра наследием Станиславского. Почему же до сих пор на страницах газеты не выступили ведущие оперные режиссеры, лиризаторы, певцы, такие мастера, как Л. Баратов, В. Поляковский, Т. Шарашин, И. Штепнянов, Н. Голованов, А. Мелик-Пашаев, А. Пирогов, М. Максакова и другие?»

Разработка вопросов применения «системы» в оперном театре потребует значительного времени — это дело будущего. Сейчас же необходимо, чтобы работники оперных театров, в том числе и периферийных, сказали свое слово в дискуссии, поделились своим опытом и соображениями о том, как следует в дальнейшем развивать и применять учение Станиславского в интересах все более успешного развития нашего музыкального театра».

Сегодня в коллективах театров страны, в театральных учебных заведениях, кружках художественной самостоятельности продолжается горячее обсуждение вопросов, затронутых в дискуссии. Обсуждение проблем творческого наследия Станиславского вышло за пределы нашей страны. В творческих принципах Станиславского мастера театра стран народной демократии видят действенное средство в борьбе за реализм в искусстве жизни и правды. Поделившись своим опытом, рассказать о том, как в практической работе освещаются и применяются творческие идеи Станиславского, внести свою посильную лепту в дело дальнейшего изучения и развития наследия великого реформатора театрального искусства — долг мастеров советской сцены!

О вульгаризаторах «системы»

Работая в советском театре около тридцати лет, помня заветы великих мастеров русской реалистической сцены, я знаю, что искусство актера тем выше, чем ближе оно к жизни, к природе, к живому человеку.

Константин Сергеевич добивался непосредственности исполнения, свежести чувств, подлинности переживаний и для этого искал те «манеры», которые дадут зрелому человеку чувство при каждом исполнении роли так, как если бы это чувство родилось впервые.

Каждый творческий работник театра, честно относящийся к своему труду, кровно заинтересован в том, чтобы как можно глубже овладеть «системой», как можно правильной и эффективней ею пользоваться. Вот почему одной из задач настоящей дискуссии должно быть внимательное рассмотрение того, как применяется учение Станиславского в практике наших театров — столичных и периферийных.

Я глубоко одобряю статью А. Д. Попова «Идейность — основа нашего искусства», считая, что в ней правильно освещены вопросы, ставшие предметом дискуссии. Но особенно мне хочется остановиться на том разделе в статье тов. Попова, где он говорит о вульгаризаторах «системы», о тех практиках театра — режиссерах, которые поверхностно восприняли систему Станиславского, неправильно используют ее в своей работе.

С одним из таких «последователей» мне пришлось столкнуться в Рижском театре русской драмы. В 1948 году сюда прибыл худрук А. А. Ефремов. В анкете его значилось: «В 1935 году я встретился с К. С. Станиславским, который предложил мне быть

его личным учеником по освоению его нового метода». Что же за метод применял в своей работе тов. Ефремов? В сравнении с этим «методом» меркнет и то, что написал в «Советском искусстве» артист Серовского театра П. Хромовский о неудачной попытке своего главного режиссера работать методом физических действий, ложно понятым. Тот режиссер все-таки пытался определить идею будущего спектакля, а вот А. Ефремов говорил: «Что об идее беспокоиться, она сама определится». Зато на репетициях он часто кричал актерам из зала: «Давай, давай горящие глаза!».

Когда Константин Сергеевич говорил своим ученикам: проще, легче, выше, веселей, — это были золотые слова, а вот «давай горящие глаза» — такой принцип, естественно, не мог привести к хорошим творческим результатам. Не удивительно, что А. Ефремов не нашел общего языка с коллективом театра и должен был с ним расстаться.

Надо принять меры к перевоспитанию таких режиссеров, выходящих живое творческое начало в работе. Нужно потребовать от них самой упорной работы над освоением творческих принципов К. С. Станиславского. Нужно, чтобы они поняли: если в спектакле нет движения к осознанию цели, если нет твердого и ясного знания того, во имя какой мысли написана пьеса, во имя чего существует в ней тот или иной образ, — грош пена любой постановки, как бы ни клялся ее автор именем Станиславского.

Семен ДИГАМ,
заслуженный артист Киргизской ССР.

нияльного мастера в области метода воплощения средствами нашего искусства тех великих идей, за которые борется наша страна.

Статья А. Д. Попова характерна тем, что суммирует все отдельные мысли, высказанные рядом авторов статей, солидаризировавшихся с редакционной статьей «Советского искусства». Поэтому то, о чем я собираюсь говорить, в равной степени относится ко всем представителям этой группы. Все они, на мой взгляд, одинаково стремятся ухватить и, в конечном счете, дискредитировать конкретность и научность последнего открытия К. С. Станиславского, которое он условно назвал «методом физических действий». Поворачиваясь спиной к самому последнему, самому прогрессивному, они устремляют свои взоры к прошлому и потому, несмотря на весь пышный, блестящий дискурс фраз о высокой идейности, рискуют скатиться к самым консервативным позициям в искусстве. Правда, они уверяют, что возражают не против метода К. С. Станиславского, а против его ложных истолкователей, но это только фразы, маскирующие их подлинное отношение к этому методу. Ложные истолкователи и вульгаризаторы, конечно, существуют, и борьба с ними необходима, но вопрос в том, кто эти вульгаризаторы. Их ищут не там, где следует, поэтому я взял в свое время под защиту П. Ершова и Л. Охитовича, подвергшихся активным нападкам в этом смысле. Сделал я это не потому, что изложение им метода К. С. Станиславского в газетных статьях и других выступлениях лишено ошибок и недостатков, а потому, что ими руководит искреннее желание правильно понять и объяснить метод К. С. Станиславского, а не бороться с ним, не опровергать его, как это свойственно тем подлинным вульгаризаторам, против которых я считаю своим долгом вести полемику.

Я работал под руководством К. С. Станиславского в последние годы его жизни и хоть малую часть смог усвоить из всего того богатства мыслей, которые он мне преподал. Я, наконец, применяю метод в своей практической работе, и это до какой-то степени все-таки может уберечь меня от слишком больших заблуждений в понимании существа метода и от вульгаризации его.

Попробуем добросовестно разобраться в позициях группы, противоборствующей методу. Представители этой группы заявляют: «Мы стоим за идейность в искусстве». Очень хорошо. Мы тоже стоим за идейность. Но мы не ограничиваемся только признанием идейности как основы нашего искусства, а хотим научиться применять наиболее современный, передовой метод в работе для более полного, убедительного и страстного воплощения идей средствами своего искусства.

«Вот в этом-то и состоит вся трудность и сложность нашего искусства... все мы знаем, что правильно, что необходимо, какая нужна нам сегодня идея должна прозвучать со сцены. А как ее облечь в спенический образ, включить в сюжет, в спеническое действие, выразить в характере и поведении героя, еще не знаем, не умеем» (Н. Горчаков, «Режиссерские уроки К. С. Станиславского»).

Мы выдвигаем как наиболее совершенный метод воплощения идеи тот, который заведен и передан нам непосредственно К. С. Станиславским. Мы этим методом практические работники у себя в театре, создаем спектакли, высоко оцениваемые партией, правительством и советской критикой. Я конкретно, на примерах практической работы во всех ее деталях, стараюсь изложить в своих выступлениях сущность этого метода.

Что практического противопоставляет этому группа противников? Ничего. Только отрицание всего того, что предлагается им к сведению. Например, в статье А. Д. Попова не заключено никакого творческого позитивного начала, кроме развешивающего скептицизма. Для работников театра было бы безинтересно узнать: как мыслит А. Д. Попов практическую работу над спеническим воплощением тех идей, которые, естественно, волнуют его, как и всех нас? Какой тип режиссера из перечисленных К. С. Станиславским (см. журнал «Театр» № 8 за 1948 г.) наиболее близок А. Д. Попову?

Вот перечисление их, данное К. С. Станиславским: «...режиссеры изучают новые пьесы в своих кабинетах и приходят на первую репетицию с готовым планом. Впрочем, многие из них ничего не изучают и полагаются на свой опыт. Мы хорошо знаем, как такие

дела» роли. Эта устойчивая линия не заблудится, уберечь от вывиха и неизбежно приведет к жизни человеческого духа» (Н. Горчаков, «Режиссерские уроки К. С. Станиславского»).

Далее К. С. Станиславский говорит: «...я обещал вам, с одной стороны, то, что делается в большинстве театров и, с другой — то, что составляет особенность, секрет моего приема, охраняющего свободу творчества артиста. Сравните и выбирайте».

Пусть выбирает и А. Д. Попов. Было бы наиболее убедительно, если бы А. Д. Попов изложил в своей статье возможно подробнее, скажем, тот метод, который он применял в своей работе в МХАТ над постановкой «Ивана Грозного» Ал. Толстого. Почему он воздержался от этого наиболее интересного и важного для него аргумента? Ведь читателям «Советского искусства» это было бы крайне интересно. Нам, работникам Художественного театра, довелось познакомиться с этим методом на практике. Я думаю, что выражу не только свое личное мнение, но и мнение своих товарищей по театру, если скажу, что метод, которым работает современный Художественный театр, гораздо более конкретен и совершенен, чем те приемы умозрительной режиссуры, которыми пользуется в своей работе А. Д. Попов. Я считаю, что для МХАТ эти приемы являются уже давно пройденным этапом, они тянут нас назад, а не вперед. Помогите А. Д. Попов так и не смог поэтому найти общий язык с творческим коллективом Художественного театра в области работы режиссера с актером, несмотря на то, что в других областях этого искусства он, несомненно, обладает многими режиссерскими талантами и знаниями.

По окончании работы над спектаклем «Тартюф» М. Н. Кедров, говоря о технике воплощения сверхзадачи этого спектакля, заявил в своем выступлении: «Создавая наш спектакль, мы работали по методу физических действий». Физические действия по существу своему — действия психо-физические; называем мы их физическими потому, что физическая сторона действия — вещь совершенно конкретная и легко фиксируемая. И вот точность действия, конкретность совершения его в данном спектакле — это есть материал нашего искусства. Если я знаю точно действие, его логику, то это для меня партитура, а как я совершу действие сегодня, здесь, при данной публике, — это уже момент творчества, но партитура у меня есть».

Вот четкая и ясная концепция, под которой подлинится все участники этого спектакля, подлинится под ней, конечно, и я, потому что она выражает смысл и сущность метода Станиславского. Следуя этому принципу, я создал партитуру роли Оргона, партитуру не для изолированного выращивания «роли в себе», как рекомендует М. О. Кнебель, а действенную партитуру, где линия роли выкована при условии непрерывного общения и борьбы с окружающими материальными объектами, воздействующими на меня и побуждающими меня к действию. Только таким путем можно прочно вырастить роль в себе. Всякий другой метод, метод самокопания, категорически отвергался К. С. Станиславским в последние годы, особенно в работе над «Тартюфом». Часто на репетиции можно было слышать обращение К. С. Станиславского к актеру, «углубившемуся» в себя:

— Что вы ищете в себе? Там вы ничего не найдете... Ищите в партнерах.

Более подробно это изложено мною в книге «Станиславский на репетиции», где я шаг за шагом излагаю практическую работу К. С. Станиславского последних лет, работу по методу физических действий. А. Д. Попов берет эту книгу под сомнение, но тут ничего нельзя сделать, ибо так-то общее направление мыслей А. Д. Попова: брать под сомнение все, что ясно, конкретно и материально в учении К. С. Станиславского, т. е. то, что является результатом последних лет его работы по исследованию творческого процесса актера и созданию высокой артистической техники.

Какую же оценку встречает приведенная мною концепция у противников?

Конечно, в первую голову, как безыдейная концепция, имеющая «подозрительно деловой дух».

Да, деловой. Что же тут подозрительного?

Мы вносим в работу деловой дух. Этого требовал от нас и К. С. Станиславский.

А слово? Нам возражают: позволяете, Б. С. Станиславский так много

Мы хотим не «рассказывать зрителю об идее», а «показывать совершающийся на его глазах внутренний процесс становления идеи, развития и тождества ее в человеке, в его поведении...» (Н. Горчаков, «Режиссерские уроки К. С. Станиславского»).

Когда я в своих выступлениях говорю, что опираюсь в своей работе на последний, заключительный этап изысканий К. С. Станиславского, мне непременно предлагают оглянуться назад. Несомненно, в прошлом К. С. Станиславского есть очень много ценного — кто может это отрицать! Для нас представляют колоссальную ценность эстетические взгляды Станиславского, признание огромной общественной роли искусства, учение об актерской этике, разработка вопросов об элементах актерской техники и т. д. Но повторяю: творческая развивающаяся душа системы Станиславского заключена в его последнем творческом методе. Противники утверждают, что этот метод имеет побочное значение и избран К. С. Станиславским специально для работы с Топорковым (так уверяет в своей статье А. Д. Попов), а все главное — позади.

— Вы отрываете метод физических действий от всей системы, — заявляют они.

Я написал по этому поводу в своей статье, что в истинной науке каждая новая ступень поглощается последующей. Так произошло и у К. С. Станиславского. Тов. Попов заявляет, что мысль эта крайне сомнительна, и оставляет ее на моей совести. Ну что же, моя совесть вполне спокойна, так как эта мысль взята мною у К. Маркса, Ф. Энгельса и А. А. Жданова. Вот источник, из которого я черпал:

«...Всякое развитие, независимо от его содержания, можно представить как ряд ступеней, таким образом связанных друг с другом, что каждая из них является отрицанием остальных... Ни в одной области нельзя продолжать свое развитие, не отрицая своих прежних форм существования» (Маркс и Энгельс, «Об искусстве»).

И далее:

«...отрицать, как подчеркивал Энгельс, не означает просто сказать «нет». Отрицание включает в себя преемственность, означает поглощение (подчеркнуто мною. — В. Т.), критическую переработку и объединение в новом высшем синтезе всего того передового и прогрессивного, что уже достигнуто в истории человеческой мысли» (А. А. Жданов. Выступление на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова).

Я получаю бесчисленное количество писем по поводу моей книги, выступлений моих и моих противников, я вижу, какая великая жажда у всей огромной массы актеров и режиссеров познать учение К. С. Станиславского и, главным образом, последнюю, заключительную его часть, и я вижу также, какой сдвиг сеют в их головах всякие кривоколки.

Мне от всей души хочется, чтобы группа оппонентов повернулась лицом от прошлого к настоящему, самому прогрессивному в учении К. С. Станиславского.

В статье А. Д. Попова есть цитата из К. С. Станиславского, где он, Станиславский, называет в 1918 году физическое действие движением.

По мы битесь ее, вы находите, унизительным проделывать обязательные для артистов упражнения... становления идеи, развития и тождества ее в человеке, в его поведении...» (Н. Горчаков, «Режиссерские уроки К. С. Станиславского»).

Танцовщица ежедневно по утрам потел и пылится во время своих обязательных упражнений перед вечерними полетами на «пунтах». Переп по утрам мычит, тянет ноты, развывает диафрагму, отскикивает в голове и в носу резонаторы, для того чтобы вечером излить в пении свою душу...

Кто из нас ближе к возвышенному: вы ли, который приподнимаетесь на пыльниках и за словами «падите в небесах»... (подчеркнуто мною. — В. Т.), или я, которому нужна артистическая техника с ее физическими действиями, для того чтобы с помощью веры и правды передавать сложные человеческие переживания? Решайте сами: кто из нас больше на земле?»

Иногда мои оппоненты, несколько сдвывая свои позиции, говорят:

— Да, конечно, физические действия — вещь достойная некоторого внимания, но все же это не метод, а лишь средство обести правильное спеническое самочувствие. А как через физические действия раскрыть социальный образ, выразите идею?

Во-первых, получить правильное спеническое самочувствие — это не так мало для дальнейшей творческой работы в поисках воплощения идеи, действительно, этого можно достигнуть через верно совершенные физические действия. Во-вторых, получить такое правильное самочувствие — органичность поведения. — вы уже сделали первый шаг к раскрытию образа; дальше, не теряя органичности этого вашего поведения, направляйте его в нужную сторону — сделайте такой отбор ваших физических действий, постройте такую логически развивающуюся линию их, которая «играла» бы на идею и раскрывала образ в его социальной сущности, такую линию, которая не шла бы в разрез со сквозным действием, а укрепляла его, — и вы у цели. Эта логическая линия физических действий, совершенных со всей органичностью, неизбежно вызовет соответствующую логику чувств, которые окрасят и наполнят эмоциями ваши действия, выражающие идею произведения.

Я не стану здесь пытаться излагать идею метода физических действий в полном ее объеме, — это нельзя сделать в рамках газетной статьи. Это все есть у К. С. Станиславского! Это блестяще изложено в статье Г. Гурьева (см. журнал «Театр» № 10). Этим займется, вероятно, и Московский Художественный театр. Тогда, может быть, группа оппонентов многое станет яснее, и они перестанут противопоставлять Станиславскому нынешнюю практику МХАТ, «высоким благородным традициям МХАТ», о которых упоминает А. Д. Попов, отдельных актеров.

Я предлагаю в дальнейшем вести полемику объективно, конкретно, опираясь главным образом на примеры практической работы и на результаты этой работы. Такая полемика может принести существенную пользу, а выдвигание друг у друга отдельных фраз вне соответствующего контекста, как это делает А. Д. Попов по отношению ко мне и П. Ершову, только затмевает дело.

Тов. Попов пишет в своей статье: «Следующим новым этапом в разви-

глубокого выражения идеи, как, наконец, он сам работает с актером. Пусть нашему методу практической работы, конкретно изложенному нами и, отвергаемому А. Д. Попов противопоставит любой другой метод, столь же конкретно изложенный и проверенный практикой. Вот тогда это и будет спором по существу!»

Я никогда не был пропагандистом метода механических действий — движений, не порожденных мыслью, воображением, не оснащенных, не увенчанных ярким действенным словом, не направленных в своем отборе к выражению сверхзадачи произведения. И непонятно, почему тов. Попов такое свое толкование метода приписывает мне.

И напрасно также он думает, что я полагаю характерным и необходимым признаком метода непременно отсутствие первоначального замысла в работе. Конечно, чем яснее замысел художника перед началом работы, тем лучше для него, тем продуктивнее будет его работа при всяком методе. Когда же я говорю о воплощении замысла, то устанавливаю известный порядок в работе, наиболее рентабельный, наиболее целесообразный, наиболее прямо ведущий к цели — созданию художественного образа, раскрывающего с наибольшей полнотой и ясностью идею произведения. Ведь режиссерский замысел, как бы он сам по себе ни был хорош, если не решает задачу, он так и может остаться замыслом, остаться в голове у режиссера.

А к тому же: так ли уж часто художнику удается до начала работы создать в уме стройный, законченный замысел? Нет, в большинстве случаев замысел растет и точнее определяется в процессе творческой работы. Всем известна фраза, сказанная А. С. Пушкиным одному из своих друзей во время работы над «Евгением Онегиным»:

«Представь, какую штучку удрала со мной Татьяна! Она — замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее».

Подходя к разработке спектакля творчески, осуществляя его методом физических действий, т. е. все время практически проверяя возникающий замысел, актер и режиссер всегд имеют возможность расширения первоначальных и рожения новых замыслов, обогащенных по сравнению с теми, которые были в его сознании до начала практической работы. И, наоборот, иной способ работы, который так дорог противникам метода, способ только умозрительный, который с достаточной полнотой и яркостью раскрыт К. С. Станиславским в приведенной статье, не дает или затрудняет такие возможности.

Я выбираю путь Станиславского, путь упорной и последовательной разработки той большой проблемы, которая оставлена нам великим учителем — оставлена в интересах нового поэта спенического мастерства в интересах наиболее успешного осуществления принципов социалистического реализма в искусстве театра, в интересах наиболее верного и яркого воплощения передовых идей сталинской эпохи.

В. ТОПОРКОВ,
народный артист СССР.

Дневник дискуссии

ЛЕНИГРАД. (Наш корр.). Активно проходил обсуждение проблем наследия К. С. Станиславского в Ленинградском драматическом театре. Проведено четыре заседания. Обзорный доклад о ходе дискуссии сделал главный режиссер театра Н. Галкин. В прениях приняли участие режиссер Е. Гаккель, артисты Е. Аскинazi, Ф. Никитин, Б. Коковани, Н. Ткачев и другие. Решено организовать постоянный семинар по изучению системы Станиславского.

БИБЕВ. (Наш корр.). Статья «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» и материалы обсуждения этой статьи, помещенные в «Советском искусстве», привлекают живейшее внимание профессоров, преподавателей и студентов Киевской консерватории им. П. И. Чайковского. С большим интересом был заслушан здесь доклад заслуженного артиста УССР доцента Е. Липавского — «Творческое наследие К. С. Станиславского и музыкальный театр». В ближайшее время на совместном заседании студенческого научного общества, кафедр оперной подготовки и сольного пения состоится прения по докладу.

Два дня продолжалось обсуждение материалов дискуссии на объединенном заседании секций научного студенческого общества Киевского театрального института. С критическим обзором статей, напечатанных в «Советском искусстве», выступил студент режиссерского факультета И. Бжецкий. В прениях по его докладу приняли участие студенты Ю. Бобовио, А. Драг,

преподаватель кафедры марксизма-ленинизма В. Митнев и другие.

Обсуждение закончилось заключительным словом заслуженного артиста УССР В. Добытыню, который отметил высокий идейно-теоретический уровень большинства выступлений, подготовленность участников обсуждения, стремление студенчества глубоко изучать и осваивать творческое наследие К. С. Станиславского.

ИРКУТСК. Здесь состоялась конференция театральных работников, посвященная дискуссии о творческом наследии К. С. Станиславского. В конференции, организованной Иркутским областным отделом по делам искусств, отделением Всесоюзного театрального общества и обкомом профсоюза Рабис, приняли участие работники театров Иркутска и Черемухов.

Народный артист БССР, главный режиссер Иркутского областного драматического театра В. Головинер выступил с докладом о наследии К. С. Станиславского в свете дискуссии. Доклад вызвал оживленный обмен мнениями. В нем приняли участие: режиссер Областного драматического театра В. Тихонович, главный режиссер ТЮЗ'а И. Горюхский, главный режиссер Театра музыкальной комедии А. Орлов, главный режиссер Черемуховского городского театра М. Новик, артист ТЮЗ'а В. Коноплянский, директор Областного драматического театра О. Волин, начальник Иркутского областного отдела искусств Н. Лысенко.