5
«Советская культура»
г. Москва
5 ДЕК 1961

ЛЕНИНГРАД ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ЗАМЕТКИ ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ

1. ОЖИВЛЕНИЕ В РЕЗИДЕНЦИИ МЕЛЬПОМЕНЫ

Ленинград смело можно назвать второй театральной столицей. Подумать только, шестнадцать профессиональных театров! Включаем в это число и три областных творческих коллектива. После получения неплохих помещений на Литейном и улице Рубинштейна они прочно вошли в орбиту театральной жизни города, и, ведя большую работу в районах Ленинградской области, театры эти имеют возможность систематически показывать свои работы и ленинградскому зрителю. А какие великолепные дворцы культуры в Ленинграде — Выборгский, им. Горького, им. Ленсовета! Они занимают достойное место в театральной афише, ибо почти каждый вечер там можно посмотреть спектакли ленинградских театров как профессиональных, так и самодеятельных; нередко на этих сценах можно познакомиться с творческими работами гостей из Москвы или других городов нашей страны.

Богата, интересна и насыщена событиями театральная жизнь этого красавца города!

Не могла не всколыхнуться, не забурлить еще интенсивнее его творческая жизнь в период подготовки к XXII съезду партии. Ленинградцы задумали хорошее дело — в честь открытия съезда партии провести фестиваль искусств. Это объединило большие силы творческой интеллигенции. В работу включились писатели и композиторы, режиссеры и скульпторы, актеры и музыканты, профессионалы и любители, оживилась деятельность творческих союзов. Большое внимание и помощь оказывали в подготовке и проведении фестиваля искусств руководящие организации Ленинграда.

Будучи лишен возможности в этой статье рассказать о всех многообразных и интересных явлениях художественной жизни Ленинграда, я не ставлю задачей подвести, охватить итоги фестиваля искусств в целом — речь пойдет об увиденном только в театрах драматических.

2. УСТРЕМЛЕННОСТЬ ПОИСКА

В центре внимания тематических поисков ленинградских театров — наша современность. И если попытаться определить главное направление, обобщить центральную тему, которая решалась писателями и творческими коллективами в спектаклях, подготовленных к съезду партии, она могла бы быть сформулирована немногими словами — утверждение творческого отношения к жизни, отрицание потребительского отношения к ней. В этом видится устремленность и верность взятого прицела. Однако устремленность не означает повторения, вариаций или сужения поисков. Явления жизни брались на различных участках жизни и виделись художниками в различных ракурсах.

К примеру, «Океан» А. Штейна ратует за творческое, а не формально уставное, регламентированное отношение к человеку. Если человек заблуждается, допускает ошибки, говорит автор, очень важно определить его ценность. Наказать человека проще и легче, чем помочь, убедить, приобщить к общему делу. Решается эта тема, как известно, на материале, взятом из жизни военных моряков.

Совсем с другим жизненным материалом мы встречаемся, знакомясь с инсценировкой романа Д. Гранина «После свадьбы». И люди другие — производственники и труженики села, и судьбы их иные, и события, конечно, развиваются иначе, но и здесь можно определить водораздел между людьми созидательного, творческого отношения к жизни, которым принадлежит будущее, и людьми эгоистического, потребительского толка.

О коллективной ответственности за человека, об умении увидеть в нем лучшее, умении исправить и вернуть к общественно полезной деятельности говорит пьеса Ю. Германа и Б. Реста «Один год».

Утверждение творческого, ленинского отношения к людям, к жизни мы находим и в пьесе Л. Зорина «По московскому времени», и в «Кочевниках XX века» А. Рымаря, и в «Шагах на рассвете» Л. Лиходеева.

И, наконец, драма «Четвертый» К. Симонова, где трактуется уже несколько иная тема — разоблачается, судится человек другого мира, иного общества, хищническая мораль которого приводит его к проступкам малым и большим перед близкими друзьями и просто честными людьми. Суд совести, по сути, суд над самим собой приводит героя к важному решению — не совершить преступления перед человечеством.

Да, тематические поиски ленинградских театров и драматургов были не только интересны по целеустремленности, но и многообразны! Однако важен не только выбор тем и жизненного материала. Успех приходит лишь после того, как вступит в права мировоззрение художника, его партийность, умение увидеть главное, определить тенденции, соотношение движущих сил; и наконец, мастерство, чтобы все это реализовать интересно, увлекательно, доходчиво.

Об этом-то и стоит поговорить подробнее.

3. БЕЗ ТАБЕЛИ О РАНГАХ

Тонус театральной жизни Ленинграда во многом сегодня определяет режиссер Г. Товстоногов. Чуть ли не каждая новая работа Большого драматического театра имени Горького становится событием. Спектакли его не только активно посещаются, их активно обсуждают, о них спорят, потому что они интересны, волнуют творческую мысль. Скучное, серое всегда бесспорно! Впрочем, бывают случаи, когда произведения искусства получают признание без споров. Таков был, например, спектакль «Оптимистическая трагедия» в Академическом театре драмы имени Пушкина. О нем не спорили. Его просто признали.

Нечто подобное произошло и с постановкой «Океана» А. Штейна в Большом драматическом театре. О пьесе и многих сценических решениях ее спорили. С работой ленинградцев спорить не хочется — ее принимаешь с удовлетворением. Удивительный это театр! Вот уж, право, позавидуешь драматургам, которым он отдает предпочтение: театр их умело защищает, оправдывает, поднимает, умеет увидеть в пьесах главное, уважительно относится к драматургу.

В чем же суть? Г. Товстоногов вместе с режиссером М. Рехельсом не переделывали пьесы А. Штейна, работали не над текстом, а с текстом. Они выбрали на центральные роли Платонова и младшего Часовникова молодых талантливых артистов К. Лаврова и С. Юрского. И эти два полярных по характерам, но, безусловно, хороших советских парня стали в центре всего спектакля. Режиссеры, что очень важно, не разделили, а объединили их образы. И что еще важнее — добились того, что почти гневный упрек драматургу — пробы в биографии Часовникова. Теперь веришь, что Часовников талантлив, что за него стоит и нужно бороться Платонову, веришь, что смятение этого парня, его наивный мальчишеский пацифизм — заблуждение, заблуждение неглубокое, временное. Режиссура утверждает спектаклем, что надо бороться за талантливого Часовникова, что приспособленцы, карьеристы, «потребители» куклины сегодня не находят почвы под ногами.

Отметим, что О. Басилашвили — Куклин по-своему прост, внешне привлекателен. И это очень хорошо: артист играет Куклина, а не отношение к Куклину, тем самым создавая жизненно достоверный характер. И еще. Режиссеры очень лаконичны, расчетливы в выборе выразительных средств, поэтому ничто не заслоняет главного — мысли, раздумий автора о жизни. Г. Товстоногов и М. Рехельс вместе с художником С. Манделем отказались от соблазна щегольнуть эффектами в изображении водных стихий, могучих кораблей и прочей внешней морской романтики. Они стремились подчеркнуть романтику человеческих отношений, что, безусловно, важнее.

В спорах вокруг пьесы К. Симонова «Четвертый» сломалось немало копий. Одни принимают пьесу целиком и полностью, другие оспаривают ее, видят в ней просчеты. Я принадлежу к числу последних. Всем ясно, что пьеса написана талантливой рукой опытного мастера. Литературные достоинства ее вне всяких сомнений. Сомнения вызывает другое. Мне, например, кажется, что К. Симонов допускает в пьесе, если так можно выразиться, чересчур вольное обращение или, вернее, общение живых и мертвых.

Читатель или зритель довольно быстро забывает, что «явление умерших» — это лишь внутренние монологи: мучительный процесс в сознании одного, далеко не из лучших средних американцев, который должен выбрать и в конце концов выбирает, с кем ему быть — с честными людьми, погибшими в борьбе с фашизмом, порвав с хищниками, поджигателями новой войны. Умершие, да и не только они проникают в квартиру его бывшей возлюбленной настолько свободно и убедительно, ирреальное становится столь явственным и обоснованным, что невольно складывается впечатление, будто бы автор допускает существование, так сказать, инфернального, загробного. По-моему, это просчет формы. Не очень ясно, зачем автору потребовалось показывать в течение целого спектакля этот длительный самоанализ «героя» — почему бы не избрать прямое реалистическое столкновение людей живущих и действующих сегодня на земле? Не вполне понятно, почему очень хорошие, честные, но, увы, мертвые люди учиняют суд над живым. В мире нашем после войны сохранилось немало живых и уже родилось и выросло после нее немало таких же честных, сильных и порядочных людей, которые имеют право вершить и вершат суд над подлецами и перерожденцами. Ведь, право же, ответственность живых перед мертвыми не менее велика, чем и перед живыми. Я за приоритет и право живых перед мертвыми, хотя ко многим, лучшим из них мы сохранили любовь и преданность и обязаны сохранить о них добрую память.

Имея эти претензии к пьесе, с некоторым предубеждением шел я в БДТ на спектакль. И опять театр, этот маг и чародей, убедил меня в том, что ставить ее имеет смысл. Что произошло? Г. Товстоногов и Р. Агамирзян умело и точно разделили мир пьесы не просто на живых и мертвых, а на людей настоящих — творцов жизни, которых нельзя не оценить, не полюбить, не уважать, и людей-хищников, потребляющих, ничего не дающих, убивающих жизнь.

Театр стремится сделать коллективным героем спектакля тех, кто физически умер, но оказался живее многих еще живущих, от которых уже смердит, ибо у них нет будущего. Зрители полюбили тройку отважных пилотов (Г. Гай, В. Кузнецов, Б. Рыжухин) — простых, сильных, честных ребят. Полюбили итальянца Гвиччарди, которого С. Юрский наделил привлекательными чертами товарища, бойца, смелого, чистого человека. Уважение и чувство гордости испытывает зритель к честным, принципиальным людям, Бенуа Кроу (А. Абрамов), Винденкеру (С. Карнович-Валуа).

Ну, а как же театр поступил с героем, который в пьесе записан просто Он?

Мне думается, здесь оказались в затруднительном положении и режиссеры, и исполнитель роли В. Стржельчик.

С одной стороны, Он — подлец, предатель, которого на протяжении всего спектакля судят и разоблачают. С другой стороны, за него борются, взывают к тому хорошему, что в нем было, но утрачено; в нем стремятся разбудить совесть, сделать из него человека, которому предстоит совершить большой, честный поступок — рассказать человечеству о готовящейся чудовищной военной провокации.

Понятно, что все это, так сказать, мысли, брожение внутри самого себя, но опять-таки в спектакле приобретает столь ясную форму, что забываешь о первоначальном посыле автора.

И вот здесь-то, мне думается, театр допускает некоторый просчет. Поначалу В. Стржельчик убеждает. Это холеный, уверенный в себе красавец мужчина, считающий себя победителем в этой сложной и трудной жизни. А позже, по мере разоблачения его проступков, мы видим слабого, обмякшего, смятенного, смертельно бледного человека, припертого к стенке неопровержимыми фактами. Он выглядит трупом среди «живых мертвецов».

Не слишком ли просто решен этот образ? Если театр решил разоблачить, морально казнить Его, то это вступает в противоречие с финалом спектакля. Если же театр верит в возможность пробуждения в Нем человека, то почему спектакль этого не показывает? Очевидно, следовало бы разработать более тонкую партитуру этого образа, показывать его в различные времена разными, раскрыть диалектику не только падения, но и духовного возрождения для оправдания финала. Особенно разительно это чувствуешь в сцене концлагеря, где Он должен был быть по-настоящему четвертым среди троих — таким же простым, мужественным, честным, открытым, готовым на подвиг, как и все остальные.

Тогда можно было бы поверить в возможность становления такого человека. Сейчас же в спектакле в это поверить трудно, почти невозможно. Поэтому довольно длительное и мучительное духовное истязание (или самоистязание) Его становится довольно-таки неприятной и утомительной процедурой. Правда, недостатки эти во многом скрадываются блистательно сделанными и талантливо сыгранными сценами, в которых заняты Н. Ольхина — Женщина, на которой Он женился, и К. Лавров — Чарльз Говард.

Чему же учит спектакль? Честности и бескомпромиссности. Он убеждает, что человек, допускающий в жизни малые полуподлости, скатывается к подлости большой, приводящей к утрачиванию в нем самого дорогого — чести, товарищества, долга, ответственности перед людьми. А это немало.

Широко известный роман Ю. Германа «Один год» получил сценическую жизнь в Театре имени Ленинского комсомола. Хотя в программе и указано, что действие происходит в 1938—1939 гг., спектакль воспринимаешь не исторически, а вполне современно. Роман не инсценирован. Ю. Герман и Б. Рест написали пьесу, в которой нашли место мотивы романа. И это правильно. При инсценировании роман всегда проигрывает.

Подкупает главная мысль пьесы и спектакля, удачно поставленного одаренным П. Хомским. Боритесь за Человека в человеке, ищите не плохое, а хорошее в нем. В центре спектакля — история возвращения к людям, к общественно-полезному труду, к настоящей жизни карманного вора Жмакина, талантливо сыгранного Ю. Паничем.

Театр и авторы пьесы избегли соблазнов детектива, смакования «блатной романтики». На истории Жмакина раскрылось два отношения к жизни, к людям: лапшинское — вдумчивое, творческое, партийное и баландинское — формальное, равнодушное, эгоистическое.

Театр, активно утверждая первое, не менее активно и убедительно осуждает, клеймит второе. Именно эта четко прочерченная позиция и определяет во многом современность и актуальность звучания работы творческого коллектива.

В спектакле немало актерских удач: Баландин — Д. Волосов, Клавдия — Н. Ургант, Балага — И. Селянин. Вообще ансамбль артистов-исполнителей здесь очень хорош. Я назвал только лучших.

Подтверждением мысли о том, что инсценирование романа, как правило, связано с потерями, служит постановка Театром имени Комиссаржевской «После свадьбы» Даниила Гранина. М. Волобринский и Р. Рубинштейн, авторы инсценировки, дали подзаголовок — страницы из романа. Этого принципа придерживался и постановщик спектакля М. Сулимов — создатель сценической композиции.

Мысль о создании спектакля, в основу которого был бы положен интересный, правдивый роман Д. Гранина, плодотворна. Но, мне думается, пьесу и спектакль надо было решать максимально приближенно к нашему сегодня, а не воссоздавать историю прошлых, хотя и недавних дней. Факты событий романа в основном, может быть, и не устарели, но нельзя было, создавая по его мотивам спектакль, не отметить в атмосфере инсценировки тех больших сдвигов, показать те процессы, которые происходят в жизни в настоящее время.

Ведь зритель вряд ли учитывает, что это лишь «страницы романа», и воспринимает события, происходящие перед ним на сцене, эмоционально непосредственно, а не аналитически. Видит же он приземленный, бескрылый, богатый бытовыми деталями, но обедненный отсутствием романтического взлета спектакль. Правда, театр был в трудном положении. Инсценировка эта довольно рыхлая по форме. Она изобилует длиннотами, мелкими подробностями. Было бы несправедливо не видеть усилий М. Сулимова преодолеть это. Было бы несправедливо не отметить большой удачи первой большой работы юного С. Ландграфа в центральной роли или с блеском сделанной роли Э. Поповой, играющей Тоню — жену Игоря. Надолго остается в памяти и крупно, ясно, остро и своеобразно слепленный опытной актрисой В. Чемберг образ агронома Надежды Осиповны.

И в то же время обидно, скажем, за одаренного И. Дмитриева, которому в роли секретаря райкома Жихарева, по сути, делать нечего.

Малый областной драматический театр взял для постановки «Беглеца» В. Блинова — пьесу трудную, спорную, но отмеченную безусловным дарованием. В. Блинов хорошо знает и любит село, любит его людей, знает их быт, характеры. Великолепен язык В. Блинова, самобытный, по-своему поэтичный, язык народный — меткий, емкий и сочный. В чем же была спорность пьесы? В идейной концепции. Хотел того или нет В. Блинов, но в центре оказалась драма некоего крестьянского парня в чайльд-гарольдовом плаще — человека неприкаянного, не находящего своего места в жизни. В пьесе не было примет времени. Сделав заявку на глубокий, сильный и цельный характер Лизы, он неоправданно превратил ее в юродствующую ханжу. В общем пьеса казалась почти безнадежной для сценического воплощения. И вот режиссер Я. Хамармер вместе с коллективом, поверив в возможности, заложенные в «Беглеце», стали работать с автором и победили. Что же произошло? Никита Морозов, которого отлично играет молодой И. Жилин, предстал как крупная, самобытная, ищущая натура. Он не раздираем внутренними переживаниями, не мечется и не тоскует. Он упорно ищет и находит в конце концов в жизни то место, где будет больше всего полезен, нужен людям. По пьесе, Никита Морозов вторично бежал из села в неизвестность, в спектакле играется трудное возвращение Никиты в родное село, к земле, где он остается прочно, совсем. Претерпел изменения, стал цельным, душевно стойким и образ Лизы. В спектакле показано не вообще село, а село сегодняшнее, советское, колхозное...

Театру не удалось, правда, довести до завершения, сделать логически убедительной линию взаимоотношений Лизы и молодого механизатора Тимофея. Но в целом спектакль получился интересным, впечатляющим. Если говорить об актерских удачах, то, кроме упомянутого И. Жилина, нужно назвать А. Мигдалович, играющую Варю искренно и проникновенно, К. Семенович — актера мягкого комедийного дарования, выступившего в роли старого колхозника.

Нечто подобное тому, что произошло с драмой В. Блинова в Малом областном драматическом театре, случилось с пьесой «Кочевники XX века» Б. Рымаря в Театре имени Ленсовета. Пьеса также была отмечена серьезными просчетами, но театр существенно переработал ее. Если в первоначальном варианте автора занимала в основном история поисков хорошей девушкой Женей виновников гибели от несчастного случая ее любимого, работавшего на стройке, то в спектакле эта коллизия стала лишь отправным моментом завязки, чтобы Женя попала в сложный, но дружный коллектив строителей — людей интересных судеб.

Пьеса и спектакль стали оптимистичнее, светлее, жизнерадостнее. Режиссер И. Владимиров стремится показать трудности жизни и быта людей наших строек, но показать правдиво, без смакования их, подчеркнуть романтику труда. Это стремление нельзя не поддержать. В спектакле есть такие интересные актерские работы, как образы Жени (Л. Малюкова), Евстигнеева (И. Лейрер). Интересно выписана роль Паренька, зажигавшего лампу, молодым Л. Дьячковым. Хорош актерский ансамбль в целом, создавший в ряде сцен верную атмосферу взволнованности трудовых будней, юношеской увлеченности жизнью. И все же большого, значительного спектакля не получилось. Много в нем иллюзорного, иллюстративного, надуманного. Явно нарочиты французский инженер Арсэ, интурист на стройке, трагикомическая история бродяги Кикшина, которого, кстати, М. Девяткин сыграл прелюбопытно. Не очень-то убеждает центральная линия взаимоотношений начальника стройки Евстигнеева, его дочери Марыси и его юной возлюбленной Жени, которая в поисках виновника смерти любимого человека довольно скоропалительно обретает свое новое чувство.

Академический театр драмы имени Пушкина в конце прошлого сезона выпустил спектакль «По московскому времени» Л. Зорина, посвятив его XXII съезду партии. Л. Зорин решил создать пьесу о жизни и делах партийных руководителей, показать их в работе с людьми, во взаимоотношениях между собой.

Автор поставил перед собой задачу изобразить два стиля руководства, два метода работы с людьми: ленинский стиль первого секретаря обкома Ларина и стиль второго секретаря обкома Калмыкова, сформировавшийся в эпоху культа личности Сталина, стиль, осужденный партией, но еще до конца не изжитый у отдельных партийных работников. К сожалению, несмотря на масштабность замысла, пьеса приобрела довольно локальное значение. Конечно, столкновение Ларина и Калмыкова не носит сугубо личного характера, но, не будучи подкреплено событиями и делами крупного жизненного значения, оно не поднялось до больших, интересных обобщений. Недостаток этот, а также известный рационализм творческого почерка автора сказались, естественно, на спектакле, несмотря на то, что он броско, публицистично поставлен Р. Сусловичем, изобретательно оформлен А. Босулаевым, несмотря на то, что в нем великолепно играют В. Честноков (Ларин) и А. Борисов (Калмыков).

Драматург и театр сделали интересную заявку на большую тему общественного звучания, и нельзя не оценить этого. Желая продолжить поиски в области крупной, общественно значимой темы, театр стал работать над пьесой Б. Войтехова «Ливень». Однако поиск этот пока что не увенчался успехом. Театр довольно легкомысленно начал репетиции неоконченной пьесы, а автор в скоропалительные сроки со своей сложной задачей просто не справился.

В Театре комедии дебютировал известный фельетонист Леонид Лиходеев.

Не будучи знакомы с пьесой «Шаги на рассвете», на премьере многие логично ожидали острой сатиры, блестящих реплик, тонких ходов и подтекстов. Поначалу пьеса развернулась в плане комедийно-сатирического ревю. Экспозиция лирических отношений героев старшего поколения Багровой и Кузьмина утонула в наплывах, переходах, в шутках довольно многочисленных персонажей, не имеющих особой сюжетной надобности.

Второй акт решен в совершенно иной манере. Он серьезен, патетичен, что подчеркнуто обильно вкрапленными в прозу стихами, — все это напоминало начало другой пьесы, написанной в плане бытовой драмы. И, наконец, в финале автор, прибегая к образной символике, заставил заговорить бронзовую статую Глашатая, олицетворяющую человека, устремленного в будущее. В результате сложилось несколько неопределенное впечатление. Замысел автора безусловно интересен: ставится и разрабатывается проблема долга и права в чувствах и отношениях людей. Автор стремится заглянуть в будущее, увидеть сегодня новое, чистое, прекрасное. Автор осуждает пошлость, расчет, мещанство. Но это во многом так и осталось нереализованным замыслом. Л. Лиходеев не нашел четкой формы, жанра своей пьесы, а постановщик Н. Акимов мало помог ему. И как бы искренне, глубоко, поэтично ни играла великолепная актриса Е. Юнгер Багрову, как бы ни были достоверно правдивы К. Землеглядова — Кузьмина, Л. Глушко — Рита, Г. Воропаев — Виктор, Н. Корнева — Ксана, А. Прошкин — Николай, общее ощущение таково, что спектакль все же малоудачен.

4. «ЛЕНИНГРАДСКИЙ СТИЛЬ»

Когда просматриваешь подряд довольно большое количество спектаклей в городе, где бываешь не так уж часто, невольно бросаются в глаза какие-то общие приметы в поисках формы, применения выразительных средств, особой складывающейся манеры. Нечто подобное возникло и на этот раз. Конечно, вряд ли можно назвать это единым ленинградским стилем, такое обобщение слишком ко многому обязывает и неизбежно спорно, но о некоторых наблюдениях сказать, по-моему, следует.

По сравнению с Москвой спектакли ленинградских театров идут в замедленном темпоритме, они как-то раздумчивее, элегичнее. Ленинградцы любят психологические паузы, «зоны молчания», которые, кстати, не всегда заполнены внутренним переживанием (последнее нельзя сказать о товстоноговских работах).

Ленинградские режиссеры обожают вставки и активно применяют проецирование на экраны. Буквально во всех виденных мною спектаклях проецируют на специальный занавес, на тюль, на задники, которые устанавливаются в самых различных ракурсах. Что ж, это позволяет быстро менять «декорации», дает выигрыш во времени и рабочей силе. Но не слишком ли назойлив, однообразен этот прием? Не обедняет ли режиссеров и художников? Ленинградцы проецируют чаще черно-белую репродукцию. В результате возникает ощущение некоторой пасмурности, затемненности на сцене.

И, наконец, явление не чисто ленинградское, но находящее и там свое место. Это своего рода «вольность обращения» с правдой жизненных обстоятельств. Об этом я уже говорил в связи с пьесой К. Симонова «Четвертый», но там дело принципиальное, а в «Одном годе» и в инсценировке реалистического романа «После свадьбы» не очень понятно, что это — дань моде, примета новаторства или просто неумение построить экспозицию?

Конечно, поиски нового нужны, необходимы, полезны. Но если получается взаимное подражательство, то это худо; тогда возникает нивелировка стиля, тормозя наше движение вперед, утверждающее раскрытие разнообразных творческих индивидуальностей в едином методе социалистического реализма. Не стоит ли об этом подумать?

* * *

Прежде чем закончить свои заметки о спектаклях театров Ленинграда, отнюдь не претендующие на безапелляционность и далеко не охватывающие богатства впечатлений, вынесенных после знакомства с работами ленинградских мастеров театра, мне хочется напомнить об одном из заседаний репертуарного совета при Главискусстве Министерства культуры РСФСР. Помнится, это было весной текущего года. Там разгорелись довольно жаркие споры и высказывалось много опасений в адрес репертуара, планируемого ленинградскими театрами. Жизнь показала, что большинство опасений оказалось напрасным.

Творческие поиски ленинградцев во многом воплотились в интересные произведения сценического искусства, театры в большинстве случаев доказали свою идейную и творческую зрелость, помноженную на хорошее мастерство. Не все, конечно, и удалось, были неудачи, были и просчеты, но в данном случае это неизбежные издержки на пути поисков лучшего.

Ю. МАЛАШЕВ.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»
5 декабря 1961 г. 3 стр.