

Л. Н. Баканова

«Вдохновенная поэтическая страница» в творчестве И. М. Лапицкого

На первую Декаду украинского музыкального искусства, проходившую в начале марта 1936 г. в Москве, Киевский оперный театр привез, помимо двух национальных опер, «Снегурочку» Н. А. Римского-Корсакова в постановке И. М. Лапицкого. Этот спектакль, названный рецензентами «вдохновенной поэтической страницей», явился вершиной творческих поисков режиссера по созданию музыкальной драмы на оперной сцене.

Ключевые слова: опера, театр, музыкальная драма, режиссер, реализм

Liudmila N. Bakanova

«Inspirational Verses» in the works of Iosif M. Lapitski

In the first decade of Ukrainian music, held in early March 1936 in Moscow, Kiev Opera House has brought, in addition to two national opera, «Snow Maiden» by Rimsky-Korsakov in the formulation of Iosif M. Lapitski. This show, called referees «inspirational verses», was the top creative research director for the creation of a musical drama on the operatic stage.

Keywords: opera, theatre, musical drama, director, realism

В начале марта 1936 г. в Москве проходила первая Декада украинского музыкального искусства, которая должна была продемонстрировать, «как в украинском оперном театре поновому осваивается классическое наследие»¹. Выступление Киевского оперного театра состоялось в момент культурно-политической акции, развернувшейся после январских гастролей МАЛЕГОТа с «Леди Макбет Мценского уезда» и февральской премьеры «Светлого ручья» в Большом театре и последовавших за ними статей в «Правде»: «Сумбур вместо музыки» (28 января) и «Балетная фальшь» (6 февраля). 4 марта газета сообщила о предстоящих (с 10 марта) украинских гастроях, а 11-го поместила информацию о совещании Комитета по делам искусств под председательством П. М. Керженцева по поводу работы оперных театров над новыми советскими операми. На этом совещании Комитет постановил «регулярно следить за творческой работой либреттистов, композиторов и театров и помогать им», а композиторам настоятельно рекомендовал «полностью применить в своей работе указания, сделанные в статьях „Правды“ по вопросам искусства»².

Киевляне привезли в Москву вместе с национальными операми «Запорожец за Дунаем» и «Наталка-Полтавка» (режиссер В. Д. Манзий) «Снегурочку» Н. А. Римского-Корсакова, поставленную И. М. Лапицким. Выбор украинского театра соответствовал идеологическому курсу и давал, по выражению того же Керженцева, «много полезных уроков»: «Все три оперы, показанные украинцами, пленили советского слушателя именно народным характером своей

музыки – мелодичностью, глубоким чувством, искренностью, простотой форм. Здесь формалисты могли бы поучиться, как писать высококачественные произведения»³. Спектакли проходили «с большим и заслуженным успехом»⁴. На них неизменно присутствовали товарищ Сталин, руководители партии и правительства, а Большой театр, где выступала киевская труппа, был постоянно «переполнен до отказа»⁵.

О «Снегурочке» в постановке Лапицкого писали многие центральные периодические издания. «Правда» и «Вечерняя Москва» разместили на своих первых страницах сообщение ТАСС о ее «большом успехе»⁶. Журнал «Советский театр» назвал новое детище Лапицкого «высокохудожественной постановкой»⁷. Сквозь тенденциозный налет статей того времени вырисовывается действительно выдающийся образец поэтической народно-сказочной музыкальной драмы, к которому так долго шел Лапицкий.

Свою раннюю трактовку этой оперы (1914 г.) в петербургском Театре музыкальной драмы режиссер пытался сделать максимально реалистичной, что не соответствовало характеру музыки Римского-Корсакова и вызывало самые противоречивые отклики прессы. После слияния в 1919 г. ТМД с труппой Народного дома Лапицкий выбрал путь постановщика-гастролера. Оказавшись в 1935 г. в Киевском оперном театре, он вновь обратился к «Снегурочке», и эта постановка явилась кульминацией его режиссерских исканий.

Опера шла на украинском языке (в переводе Рыльского) под названием «Снігуронька». По мнению корреспондента журнала «Советская

музыка», Киевский оперный театр привез это произведение в Москву не только из-за желания «показать большую и прекрасную работу, какую он ведет над освоением оперной классики», а из-за ее особенной близости украинской аудитории. «Тяга к весне, солнцу, жизни, любви – это „Снегурочка“. Но к этому же необычайно выразительно тяготеет украинская народная песня, музыка, поэзия, пляска. <...> Если бы эта общность отсутствовала, то едва ли мы имели бы ту высокохудожественную, любовную, полную энтузиазма трактовку, какую украинские артисты показали в „Снегурочке“»⁸. В словах «любовная, полная энтузиазма трактовка» чувствуется стиль работы Лапицкого. И его новое прочтение «весенней сказки» явилось «вдохновенной поэтической страницей»⁹.

Важную роль в создании этой концепции сыграл музыкальный руководитель постановки Арий Моисеевич Пазовский. В 1914 г. Б. В. Асафьев с сожалением писал: «Нет еще дирижера, чьи творческие, исполнительские способности были бы равны тем творческим силам, что вдохновляли Римского-Корсакова, и чье исполнение исходило бы из проникновения в творческий дух великого композитора, а не являлось бы сухо-официальным выстукиванием обозначенного метрономом темпа или же нарочитым изыскиванием особенностей и оригинальничаньем, граничащим подчас с кривлянием»¹⁰. И. М. Лапицкому посчастливилось встретить такого дирижера в Украинском государственном академическом театре оперы и балета.

В. Кухарский и В. Тольба во вступительной статье к книге А. Пазовского «Записки дирижера» писали: «В апреле 1935 г., когда в Киеве отмечалось тридцатилетие артистической деятельности дирижера, в числе других к юбилею обратился с приветствием известный режиссер музыкального театра И. М. Лапицкий; он сказал: „На пройденном вами далеком пути стоят вереницы «памятников нерукотворных» – это те очаги музыкальной культуры, которые оставлены на местах ваших работ“. Зрительный зал, только что слушавший под управлением Пазовского „Снегурочку“ – один из лучших, поэтичнейших его спектаклей, выразил сочувствие обращенным к нему словам и признательность мастеру горячей овацией»¹¹.

Начав карьеру в оперном театре Зимина (1908–1910), поработав в 1916–1918 гг. в Петроградском Народном доме, а потом во многих периферийных театрах, Пазовский пришел к выводу, что «достижение в оперном спектакле органического слияния музыки и сцены, т. е. полноценного музыкально-сценического раскрытия оперного произведения, немислимо

без идейно-художественного единomyслия между дирижером и режиссером. Творческое единство взглядов возможно, однако, при том условии, что оперный режиссер обладает дарованием музыканта, музыкальной культурой, умеет мыслить в своем творчестве музыкой, а дирижер является „музыкальным режиссером“, обладающим способностью мыслить сценой»¹².

Способность «мыслить сценой» Пазовский приобрел в Петербургской консерватории, в классе выдающегося скрипача Л. С. Ауэра, развивавшего у своих студентов зрительно-образное мышление. Необычайно ярким оказалось, по воспоминаниям дирижера, его первое впечатление от «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова и, в частности, от глубоко поразившей его Каватины царя Берендея: «Нежное, затененное сурдинами звучание протяжного гармонического фона струнных родило ассоциацию с широко разостланным природой ковром душистых трав, чуть меняющих время от времени оттенки своих красок (мягкие переливы тембров гобоев и фаготов). Под впечатлением понижающего мотива солирующей виолончели, который своей мерной пульсацией пронизывает всю Каватину, я „видел“ с почти зримой яркостью „цветок весенний, задумчиво склоненный ландыш“, с красотой которого Берендей сравнивает красоту Снегурочки; в чуть слышном дыхании оркестра „дышит“ цветок неуловимым запахом весны“. А над всем этим парит сердечно-напевная мелодия Берендея – образ мудрого, доброго старца, любящегося сказочной красотой Снегурочки и „полной чудес“ природой...»

Я был поражен тонкостью красок музыкальной живописи великого композитора. И хотя впоследствии некоторые словесные образы симпровизированной в юношестве картины показались мне наивными, я и в зрелые годы – как дирижер – часто возвращался к первому образно-поэтическому восприятию Каватины Берендея»¹³.

Глубоко убежденный, что «в музыке заключено драматическое содержание оперы и оперного спектакля» и что «только в ней нужно искать природу сценического действия, находить все обоснования для осмысленной и правдивой игры певца-актера»¹⁴, Пазовский был подлинным музыкальным режиссером, раскрывшим и Лапицкому, и оркестрантам, и певцам, а затем и зрителям тонкости и глубины музыки Римского-Корсакова. Как отзывался московский критик В. Городинский, «скупым своим жестом» Пазовский «развернул все богатство красок партитуры, исчерпав до дна все, что было в ней заложено. У него не пропадает ни один штрих, мельчайшие мотивы проведения звучат ясно

и выпукло, тончайшие детали, остававшиеся раньше незамеченными, вдруг начинают блистать ярким светом. Местами игра оркестра положительно напоминает звуковое кружево, как будто вышедшее из рук старинных искусных мастериц. Так и должно быть в сказочной опере Римского-Корсакова»¹⁵. Корреспондент «Советской музыки» подчеркнул, что «А. М. Пазовский своей интерпретацией доказал превосходные качества большого музыканта и мастера дирижерского искусства»¹⁶.

Рецензент «Комсомольской правды» особо отметил «абсолютную слитность пения и аккомпанирующей музыки как в сольных, так и в хоровых эпизодах», признавая, что «аккомпанемент оркестра стоит выше всяких похвал, а это необычайно важно в опере, где певцу должно принадлежать первое место»¹⁷. Такое сбалансированное звучание явилось результатом кропотливой работы дирижера над оперным ансамблем, в котором решающую роль играет «творческое общение певцов-актеров и оркестра, их взаимное умение слушать и слышать друг друга»¹⁸. Он считал, что «образ, создаваемый актером, обесмыслится, сведется к более или менее красивой вокализации, если певец не услышит всю партитуру, органично не воспримет все ее элементы в их постоянной взаимозависимости и развитии»¹⁹. Музыкальный руководитель учил оперных артистов, что «жить в образе – это значит ощущать непрерывный творческий контакт с оркестром»²⁰.

Стремление Пазовского, как и Лапицкого, к созданию «высокохудожественного исполнительского ансамбля» подразумевало не просто «формальную слаженность целого» и «элементарную „спетость“ или „сыгранность“ исполнителей», но «достижение между ними полного творческого единomyслия, позволяющего решать спектакль в едином стиле, в одном идейно-творческом направлении»²¹.

О. Петрусенко, исполнительница роли Купавы, в своем интервью призналась, что в первом московском выступлении в «Снегурочке» она «почувствовала всю радость творчества: это ведь был не простой спектакль, а проверка всей нашей творческой работы»²². Радостью творчества и влюбленностью в музыку, как всегда, наполнен был постановочный процесс Лапицкого, благодаря чему молодая талантливая молодежь объединилась в сплоченный ансамбль, готовый к любой проверке. Не зря К. Кузнецов в «Советской музыке» писал, что «солисты оправдали стародавнюю славу Украины, как страны с чудесными вокальными средствами и – главное – неиссякаемой любовью к пению»²³.

Рецензент «Комсомольской правды» на

первое место среди исполнителей поставил Петрусенко (Купава), Ронскую (Лель), Андрея Иванова (Мизгирь) и Зою Гайдай (Снегурочка). Петрусенко, по его мнению, могла бы по праву считаться одной из лучших исполнительниц партии Купавы и благодаря голосу, «молодому, сильному и звонкому, как будто самой природой предназначенному для исполнения песен Купавы», и благодаря глубококому вживанию в образ. Ее героиня «страстная и порывистая, олицетворяющая лето в языческой сказке». Вызванная сомнения «трактовка сцены в тереме у царя Берендея, где все же образ солнечной девы очень уж грубоват», была названа критиком «режиссерским недочетом»²⁴.

Но, видимо, Лапицкий настаивал на таком огрублении образа лишь с целью противопоставить реальную Купаву неземной Снегурочке, главными чертами которой, в трактовке З. Гайдай, были «трогательность и нежность»²⁵. Городинский отметил, что «поет Гайдай хорошо и играет живо, с увлечением. Поэтический образ Девушки-Снегурочки, дочери Весны и Мороза, в общем вполне удался артистке». Особенно впечатляющей оказалась сцена «погибели Девушки-Снегурочки от смертоносного луча бога Ярилы-солнца». Однако, рецензенту не хватило «изыщества» в передаче фантастической составляющей образа: «Ведь как-никак Девушка-Снегурочка – единственный „волшебный“ персонаж пьесы, ее охраняет леший, ей кланяются в пояс деревья, она и есть воплощение древней сказки». Но в данном случае претензии предъявлялись к самой исполнительнице с рекомендациями «учесть» их «в ее дальнейшей работе над ролью»²⁶. А. М. Пазовский же, вспоминая эти гастролы, писал, что «московская общественность и критика отметили блестящую работу З. М. Гайдай над созданием образа Снегурочки»²⁷.

Лель в новой версии Лапицкого окончательно очистился от несвойственных ему черт. Как выразился Городинский, «„погубитель девичьих сердец“, прекрасный пастух Лель, земное воплощение языческого бога любви, в исполнении Ронской и впрямь очаровывает». «Исключительным успехом» пользовались «знаменитые песни Леля „Земляничка ягодка под кусточком выросла“ и особенно песня в III акте „Туча со громом сговаривалась“»²⁸.

Отметив «отличных» Весну (Матьковская), Мороза (Частий), Берендея (Коробейченко), Бермяту (нар. артист Республики Донец), корреспондент обратил внимание, как «образцово пел хор, к нашему большому удовольствию изменивший традиционной хоровой неподвижности и проявивший в массе настоящие актерские таланты»²⁹.

Образцовое звучание было достигнуто хормейстером Н. М. Таракановым и постановщиками благодаря тщательной работе со словом. Режиссер нашел в дирижере союзника и в этой области. Стронник Станиславского, Пазовский считал, что «слово в пении не только подчиняется музыке и, обогащаясь ею, само становится музыкой, но, в свою очередь, оплодотворяет музыку речевыми психологическими интонациями и красками, согревает ее теплом живого человеческого дыхания». И заставлял хор «петь не просто „красивые звуки“, а выразительное слово, воплощенное в музыку»³⁰.

Музыкальный руководитель, так же как и постановщик, добивался от массовки действительного участия в музыкальной драме, но подходил к этому процессу более вдумчиво и дифференцированно, чем его предшественники. Рассуждая о подлинной и мнимой сценической действительности, он вспоминал свой опыт интерпретации сцены Каватины Берендея: «Разве помогут певцу петь, а публике воспринимать эту поэтичнейшую музыку бездушная жестикуляция артистов хора, их душевно неоправданные движения, „оживляющие“ сценическое действие? Разве внутренняя динамика сцены не заключена как раз в умении исполнителей слушать лирические раздумья мудрого старца о могучей природе, о красоте жизни и, выражая этот естественный процесс слушания в четких сценических формах, создавать для поющего партнера необходимую эмоциональную атмосферу? Разумеется, сценическое воплощение подобных внешне статичных сцен требует выдающегося актерского и режиссерского мастерства: случайно обнаружившая себя пара безучастных глаз или промелькнувший тупой, механический жест тотчас воспримутся как нестерпимо фальшивая нота в стройном аккорде оркестра. Но с уверенностью можно сказать: если непоушные актеры сумеют активно, с подлинной артистичностью передать процесс трепетного и сосредоточенного слушания, они отлично сыграют свою сцену, ибо уметь слушать и слышать музыку, своего партнера это и означает включиться в активное действие, самому быть внутренне действенным, жить образом»³¹.

В сценическом оформлении новой «Снегурочки» Лапицкий оставался верен себе, точнее, доверял своему декорационному видению, хотя на этот раз с ним работал талантливый художник Г. Л. Кигель. Городинский заметил, что «постановщик спектакля И. М. Лапицкий и художник Кигель проделали весьма интересную работу». Сценограф, утверждавший, что «самым мощным потенциалом идеи этой оперы является природа», сумел, по мнению журналиста,

«оживить декоративную природу оперы, сделать ее динамически изменяющейся, движущейся. <...> Отдельные картины запоминаются надолго, в частности, лесная глушь в прологе, Ярилина долина и озеро в последнем акте». Доверив сценическую часть одному художнику и подняв на должную высоту «сказочно-фантастический элемент», который оказался «в художественном оформлении оперы очень хорош»³², Лапицкий добился и внешнего стиливого единства.

От петербургской постановки сценография киевской версии отличалась ясностью замысла и простотой средств. П. Керженцев, подводя итоги этой декады, советовал режиссерам и художникам русских театров, усвоивших «дурную установку на „пышность“ во что бы то ни стало и во всех случаях», брать пример с украинских коллег. Он сравнил постановку «Садко» в Большом театре, где «музыка, пение и все содержание замечательнейшей оперы целиком задавлены сверхпышными костюмами, декорациями», отчего «опера исчезла», с украинскими «образцами оформления оперы, где подлинная красота абсолютно чужда этой слащавой „купеческой“ и „императорской“ пышности». Несмотря на политизированный настрой председателя Комитета по делам искусств, заявлявшего, что «в нашей пышности должна быть своеобразная строгость и простота, как в парадах на Красной площади, как в первомайских демонстрациях», его характеристика сценографической части «Снегурочки» оказалась информационно содержательной.

Так, Керженцев отметил «строгую простоту» оформления, которая проявилась в необычном декорационном решении палат дворца Берендея: «терем царя из толстых, плохо обтесанных бревен (что и соответствует былинной дали сказки)», а также в костюмах берендеев, выполненных «из холста с разнообразными вышивками, что опять-таки в духе славянских народов далекого прошлого»³³.

Хореографические номера в «весенней сказке» были поставлены Г. А. Таировым и исполнялись на этот раз профессиональными танцовщиками, «искусными, полными огня и грации»³⁴. В программе «Снегурочки», напечатанной в «Театральной декаде», отдельно указывались участники танца скоморохов в III акте³⁵. Керженцева хореография украинской труппы покорила «своей непосредственностью, реализмом, близостью к народному танцу». Не отвергая классического балета, он потребовал, «чтобы наши балетные силы умели по-настоящему исполнять народные танцы, а не подделываться под них»³⁶.

Керженцев объяснял успех спектаклей

киевской труппы и, в частности «Снегурочки», «прежде всего высоким качеством украинских ансамблей, солистов и их руководителей». Действительно, участники этой новой версии «весенней сказки» представляли собой профессиональный, сплоченный, полный энтузиазма и любви к своему делу коллектив. Но все же главной причиной их творческой победы явился тот факт, что постановщикам удалось в полной мере погрузиться в поэтический мир этой непростой сказки, о чем свидетельствуют слова рецензии в «Комсомольской правде»: «Только тот музыкант способен разгадать загадку гениального сказочника Римского-Корсакова, кто поймет, оценит ее поэтическую основу – русскую народную сказку и древний лад ее песни. Музыканты и певцы Государственного академического театра оперы и балета УССР поняли сокровенную суть оперы Римского-Корсакова и создали спектакль обаятельно прекрасный»³⁷.

Автор этой статьи считал, что «за создание великолепного спектакля»³⁸ театр должен быть благодарен музыкальному руководителю. Но опытный А. М. Пазовский, к этому времени уже имевший звание народного артиста Республики, как никто другой понимал роль режиссера-постановщика в рождении сложного синтетического действия – оперного спектакля. Выдающийся дирижер писал: «Какое огромное удовлетворение испытываешь, встречаясь в совместном творчестве с талантливым, подлинно музыкальным режиссером, который действительно умеет мыслить музыкой, находить в нотном шифре партитуры верный, многоплановый подтекст и переплавлять скрытый в нем подлинный смысл музыки в четкие музыкально-сценические образы, действенные сценические ситуации. Такой режиссер-художник предельно остро чувствует великую выразительную силу музыкально-вокального действия как действия, смысл и пластическая форма которого вытекают из музыки и полностью сливаются с ней. Музыка для него – всегда душа образов и действия, а зрительные образы и действие – всегда подлинная музыка. Осуществив глубокий анализ партитуры, представляя ее полное оркестровое звучание, режиссер-художник получает возможность, более того – право, по-своему услышать и почувствовать музыку композитора, по-своему воссоздать на основе этой музыки сценическую жизнь зрительно-звучащих образов, найти свои собственные выразительные средства для сценического воплощения партитуры композитора»³⁹.

После «Снегурочки», которая «произвела фурор»⁴⁰, был общепризнан тот факт, что И. М. Лапицкий имеет право ставить «по-

своему». С. Левик вспоминал, что «этот же спектакль дал Комитету по делам искусств повод подробно обследовать всю деятельность Лапицкого и сделать единственно правильный вывод: слишком сильная индивидуальность, Лапицкий может плодотворно работать только тогда, когда весь театральный механизм сверху донизу подчинен ему и только ему»⁴¹. И если после украинской декады Пазовский был назначен художественным руководителем и главным дирижером Ленинградского театра оперы и балета (1936), а с 1943 г. – Большого театра, то Лапицкий попросил не направлять его в известные крупные коллективы, а предоставить ему возможность создать «**совершенно новый** театр в любом пункте периферии»⁴², что он и осуществил в 1939 г. в Донецке. Активное движение вперед молодой труппы было приостановлено сначала войной и эвакуацией, а затем смертью (в 1944 г.) И. М. Лапицкого.

Его же «Снегурочка» появилась в весенней Москве, как «гимн вечной, радостной, без конца обновляемой жизни»⁴³, и растаяла среди событий 1936 г.: войны в Испании, Чрезвычайного VIII Съезда Советов, принявшего Сталинскую Конституцию Союза ССР; идеологического разгрома «Богатырей» Таирова и «Горе уму» Мейерхольда, «ошибочных постановок», прикрывавшихся, «как ширмой, праздными и пустословными рассуждениями о вечных началах искусства, о „синтетическом“ творческом методе, о здоровом биологизме»⁴⁴.

Примечания

¹ Беседа с тов. А. А. Хвелей // Веч. Москва. 1936. 10 марта, № 57.

² Совещание о советской опере // Правда. 1936. 11 марта, № 70.

³ Керженцев П. М. Итоги украинской декады // Там же. 22 марта, № 81.

⁴ Там же.

⁵ Спектакли украинской оперы проходят с большим успехом // Там же. 14 марта, № 73.

⁶ Там же; Веч. Москва. 1936. 14 марта, № 60 (3690).

⁷ Яновский Я. Киевский оперный театр // Совет. театр. 1936. № 3. С. 11.

⁸ Кузнецов К. Музыка советской Украины (Украинская опера в Москве) // Совет. музыка. 1936. № 5, май. С. 79.

⁹ Там же.

¹⁰ Глебов И. [Асафьев Б. В.] «Снегурочка» в Музыкальной драме // Музыка. 1914. № 197. С. 540–541.

¹¹ Кухарский В., Тольба В. Об авторе и книге: (вступ. ст.) // Пазовский А. М. Записки дирижера / общ. ред. В. Кухарского. М.: Музыка, 1966. С. 14.

¹² Пазовский А. М. Указ. соч. С. 474.

¹³ Там же. С. 41–42.

«Вдохновенная поэтическая страница» в творчестве И. М. Лапицкого

- ¹⁴ Там же. С. 493.
- ¹⁵ Городинский В. М. Торжество украинского искусства // Комсомол. правда. 1936. 21 марта, № 66.
- ¹⁶ Кузнецов К. Указ. соч. С. 79.
- ¹⁷ Городинский В. М. Указ. соч.
- ¹⁸ Пазовский А. М. Указ. соч. С. 163.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же. С. 189.
- ²² Петрусенко О. Радость творчества (Украинская опера в Москве) // Правда. 1936. 23 марта, № 82.
- ²³ Кузнецов К. Указ. соч.
- ²⁴ Городинский В. М. Указ. соч.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Пазовский А. М. Указ. соч. С. 60.
- ²⁸ Городинский В. М. Указ. соч.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Пазовский А. М. Указ. соч. С. 179.
- ³¹ Там же. С. 521.
- ³² Городинский В. М. Указ. соч.
- ³³ Керженцев П. Указ. соч.
- ³⁴ Кузнецов К. Указ. соч.
- ³⁵ Программы театров // Театр. декада. 1936. № 8. С. 1.
- ³⁶ Керженцев П. Указ. соч.
- ³⁷ Городинский В. М. Указ. соч.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Пазовский А. М. Указ. соч. С. 496.
- ⁴⁰ Левик С. Ю. Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. С. 601.
- ⁴¹ Там же. С. 601.
- ⁴² Там же. С. 602.
- ⁴³ Там же. С. 682.
- ⁴⁴ За правдивое, реалистическое искусство!: докл. тов. Керженцева на совещ. 23 нояб. // Правда. 1936. 24 нояб., № 323.