

Мария ЛИПАТОВА

ОСТ¹ И ТЕАТР

Общество станковистов возникло, главным образом, благодаря энергичной и деятельной молодежи, выпускникам ВХУТЕМАСа 1924 года, а большинство остовцев активно работали не только в станковом искусстве, но и на ниве прикладной журнальной графики, создавали плакаты, занимались печатной графикой, а также и оформлением театральных постановок.

Примечательно, что знакомство и дружба некоторых будущих остовцев начинались с театра – Проекционного театра, который был организован во ВХУТЕМАСе в 1922 году. Вдохновителем и идейным организатором его стал Соломон Никритин. Ему же принадлежит название и теоретическое обоснование нового художественного метода – проекционизма². Среди других активных участников Проекционного театра были будущие остовцы Сергей Лучишкин, Николай Тряскин, Петр Вильямс, Юрий Меркулов, а также несколько актеров – А. Амханицкая (будущая жена художника П. Вильямса), А. Богатырев, А. Свободин и др.

1910-е – первая половина 1920-х годов были временем революционным для русского театра. Это время гениальных театральных реформаторов В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, К. Голейзовского, С. Радлова и др., время, когда чуть не еженедельно появлялись и исчезали театральные кабаре, студии и целые театры; рождались новые театральные стили и идеи, эволюционируя, умирая и вновь возрождаясь. Это было время невероятных художественно-декорационных экспериментов: на театральных подмостках творили художники К. Малевич, В. Татлин,

П. Филонов, Г. Якулов, А. Экстер, братья Стенберги, В. Дмитриев и др. Неудивительно, что вслед за своими учителями и старшими коллегами юные живописцы стремились воплотить свои художнические идеи в театрально-игровой форме.

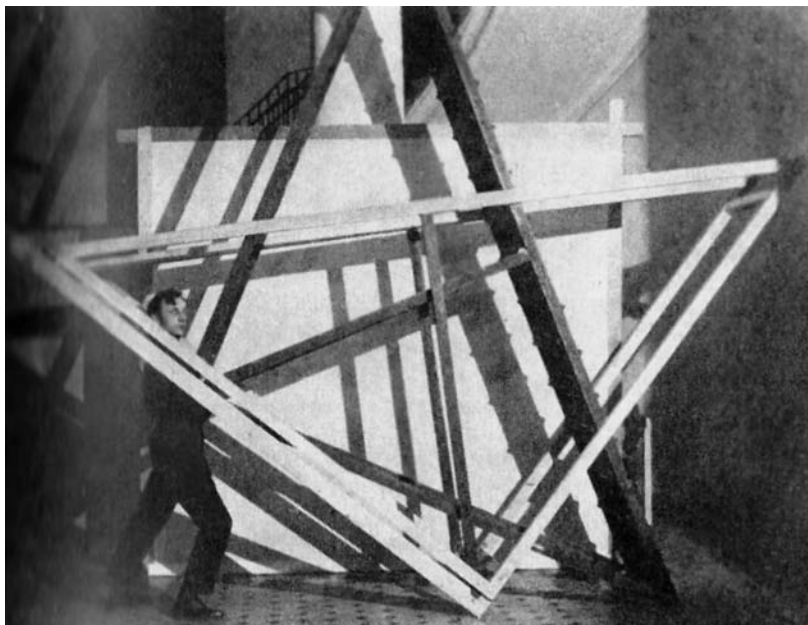
И вот в 1923 году сначала в школе, а затем в Доме печати Проекционный театр дал свой первый спектакль – «Трагедию А.О.У.». Конструктивную сценическую декорацию сделал для спектакля будущий остовец Николай Тряскин, а действие представляло собой композицию из пластических движений и отдельных звуков. Сергей Лучишкин даже назвал это представление «первым беспредметным спектаклем». И хотя это, безусловно, преувеличение³, само действие было весьма любопытным: «Сценическое пространство оформили тем, что было под рукой: параллельными брусьями, стремянкой и шведской стенкой, на показ пригласили узкий круг наших друзей и знакомых: А. Родченко, Л. Попову, А. Древина, Н. Удальцову, А. Мариенгофа, А. Крученых, В. Каменского и др. Как только мы начали представление, директор школы, не видевший наших репетиций, вывинтил пробки и объявил, что испортилось электричество. Но зрители были уже заинтересованы

¹ ОСТ – художественное объединение Общества станковистов (1924–1932), ведет свою историю с 1-й дискуссионной выставки объединений революционного искусства 1924 года. В ней приняли участие несколько групп художников, в основном, студенты и выпускники ВХУТЕМАСа (конкретисты, проекционисты – группа «Метод», «Группа трех» и др.). Большая часть участников Дискуссионной выставки позже образовала Общество станковистов. В объединение вошли художники разных направлений, начиная со сторонников конкретно-изобразительного, образного искусства и заканчивая последователями абстракционизма. Главной идеей стала борьба за станковизм – чистое искусство, противопоставление его производству, «непосредственному деланию на заводах предметов, машин и вещей, нужных пролетариату». См.: Костин В. ОСТ (Общество станковистов). Л. 1976. С. 13.

² По мысли С. Никритина, художник создает некую идейную основу и новые методы, на основании которых миллионы граждан будут создавать собственно предметы искусства. «Искусство есть наука об объективной системе организации материалов». См.: Каталог. 1-ая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. М. 1924.

³ Представление известного спектакля «Победа над солнцем» (автор – А. Крученых, музыка – М. Матюшин, художник – К. Малевич) состоялась еще в декабре 1913 года.

Театр художника

Н. Тряскин.
Конструкция для
спектакля «Заговор
дураков», 1924

настолько, что кто-то из них сбегал и купил два десятка свечей. <...> Успех был полный. <...> В октябре того же года Дом печати включил наше представление в свой календарь. Мы несколько усовершенствовали его внешне: сделали однородные костюмы типа прозодежды. Подключили музыку. «Инструмент» был только один – медный таз для варки варенья, и на нем Никритин и создавал ритмодинамический рисунок всего действия»⁴.

Этот спектакль или, правильнее сказать, театральный эксперимент стал самым ярким театральным событием, связанным с именем Общества станковистов в 1920-е годы. Успех первой постановки Проекционного театра его участники решили закрепить и продолжить, поэтому подготовили еще один спектакль – по пьесе А. Мариенгофа «Заговор дураков». «...Пьеса была для нас лишь «сценическим трамплином». Мы

оставили за собой полную свободу ее переделки, отказались от какой-либо последовательности развития действия и от самого содержания. <...> Аналогично разрабатывались и мизансцены, как отвлеченные движения тел в пространстве»⁵. Оформление, как и для первой постановки, придумал Н. Тряскин. И вот в 1924 году в Колонном зале Дома союзов состоялась премьера спектакля. «Народу собралось много... Под мелкую дробь барабана мы начали спектакль. Говорят, при первых наших репликах с Мариенгофом случился припадок, его мы на репетиции не пускали, и он не знал, что мы сотворили с его пьесой. Большинство публики было в полном недоумении. <...> Провал был полный...»⁶. После этого Проекционный театр свое существование прекратил, но опыт его не остался незамеченным, прежде всего для художников, позднее объединившихся в Общество станковистов.

⁴ Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. М. 1988. С. 79–80.

⁵ Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. М. 1988. С. 80.

⁶ Там же. С. 81.

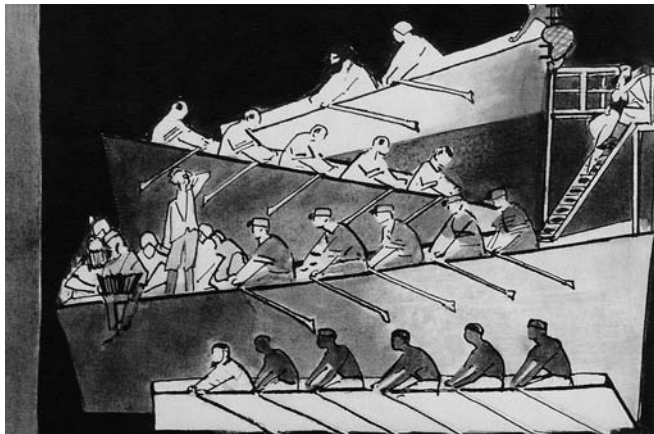
Большинство остовцев, пришедших в театр в 1920-е годы, испытали влияние царившего на сцене конструктивизма, а также экспрессионистических, кубистических и других левых влияний. Однако среди них лишь немногие сумели найти в эти годы действительно новые индивидуальные сценические решения. Большинство остовцев либо проецировали на театральные подмостки свои станковые произведения (как, например А. Лабас, Ю. Пименов), либо продолжали разрабатывать театрально-декорационные идеи своих предшественников.

Молодые, искренние остовцы уже в 1930-е буквально все отошли от каких-либо формальных исканий и стали основоположниками и верными адептами соцреализма. Эту же стилистику они перенесли и на сцену. Повторюсь, этот процесс для них был абсолютно органичным, а вновь найденная стилистика – единственно верной.

Константин Вялов оформил еще в дооствовское время лишь две постановки – «Севильскую каморру» в Театральной студии Реввоенсовета в 1922 году и «Стеньку Разина» В. Каменского в Театре Революции в 1924-м. Оба спектакля были трактованы в конструктивистской стилистике с применением выразительных деталей. Так, для «Стеньки Разина» художник использовал единую конструкцию и, преобразуя ее в деталях, обозначил конкретные места и обстоятельства действия. Красочные костюмы, решенные плоско, но ярко, эффектно дополняли эту постановку. Позже художник отказался от формальных поисков и в театре больше ничего заметного не сделал, однако двух постановок Вялову оказалось

достаточно, чтобы получить награду на Международной выставке в Париже в 1925 году и войти в историю русского театрально-декорационного искусства.

Ниссон Шифрин, учившийся в киевской студии А. Экстер, начал работать сценографом еще в Киеве, а переехав в 1922 году в Москву, сотрудничал с московскими и харьковскими театрами и студиями. Наиболее постоянное сотрудничество в этот период сложилось у художника с режиссерами А. Окунчиковым и И. Дорониным сначала в Государственном педагогическом театре, а с 1930 года в Театре рабочих ребят. Наиболее удачными для художника стали оформленные для этих театров спектакли «Черный яр» А. Афиногенова (1928), «Токмаков



перулок» В. Смирновой (1931), «Вольные фламандцы» С. Шервинского и А. Кочеткова по Ш. де Костеру (1935). Две постановки Шифрин оформил в Театре МГСПС (возможно, по приглашению своего товарища по ОСТу Бориса Волкова, тогда главного художника этого театра) – «Саранча» Е. Любимова-Ланского (1926) и «Штиль» В. Билль-

К. Вялов.
Эскиз декорации
к спектаклю «Стенька
Разин», 1924



Белоцерковского (1927). Творчество художника в ранний московский период представляется ярким в своей образности и изобретательным в разрешении сценического пространства. Оставаясь приверженцем лаконичных декораций (сам он писал, что хотел изобретать конструктивистские декорации⁷), Шифрин старался «оживить» их реалистическими предметами, пытался придать им динамичность при помощи разных приемов. Так, в оформлении пьесы Е. Любимова-Ланского «Саранча» он применил складывающиеся, просвечивающие плетеные ширмы, а в постановке «Черный яр» использовал вращающийся круг сцены с двумя избами и деревьями – для быстрой смены картин. Условную церквушку на заднем плане дополняли настоящие плетень, колодец и рожь, отделявшая зрительный зал от сцены. В 1930-е годы Шифрина пригласили поработать в МХАТ («Хлеб» В. Киршона, 1931) и Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко («Сорочинская ярмарка», опера М. Мусоргского, 1931). В это время от прежнего стремления к конструкции в его декорациях осталась лишь «сознательная условность» и «игрушечность», то есть условность использовалась как декоративный прием, а игрушечность в данном случае

обозначала упрощение трактовки до однозначности, так что зрители безошибочно опознавали по «говорящим» деталям не только место и обстоятельства действия, но и общий смысл и оценку всей постановки. «Художник Шифрин понял “Украину” как украинский эпос. Он взял украинские мотивы, придав им театральную форму, – и огромные жестяные подсолнухи, и маленькие хатки, и праздничные костюмы ярмарки – гармонично отвечали легкому и забавному представлению. Игрушечность не скрывала реалистической трактовки образов»⁸, – писал театральный критик П. Марков об оформлении оперы «Сорочинская ярмарка». Так, к 1930 годам творческая манера Шифрина мягко эволюционировала от поисков лаконичных сценических решений к реалистическим трактовкам, построенным на едином приеме.

Творчество другого оловца, Александра Тышлера, наоборот, оставалось практически неизменным на протяжении всей жизни, которая была тесно связана с театром. Фантастическая и театрализованная образность была свойственна еще ранней дотеатральной графике Тышлера, а с приходом художника в театр его творчество приобрело абсолютно цельный и законченный вид и смысл.

Н. Шифрин.
Эскиз декорации к спектаклю «Черный яр», 1928

Н. Шифрин.
Сцена из спектакля «Саранча», 1926

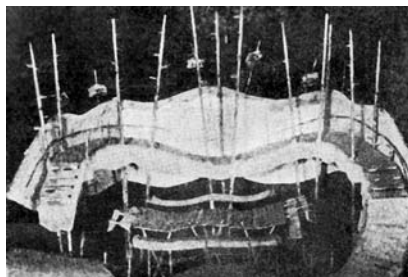
⁷ «Мы... учились овладевать технической оснасткой сцены, приобрели свободу профессионального мастерства и хотели очистить сцену от украшательства, стилизаторства, “натуралистического пустословия” и “декоративной болтовни”». См.: Шифрин Н. Моя работа в театре. М. 1966. С. 130.

⁸ Марков П. В.И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М. 1936. С. 124.

Pro настоящее



Индивидуальный художественный почерк Тышлера определился еще в первом оформленном им спектакле – «Ботвин» А. Вевьюрко для Белорусского ГОСЕта и развился в постановках «Овечий источник» Лопе де Вега (1927) и «Глухой» Д. Бергельсона (1928) в том же театре. Основой творческого метода Тышлера в театре стала независи-



мая от режиссера и актера интерпретация художником образа пьесы, которая зачастую определяла и влекла за собой общее развитие и решение постановки. С первых же постановок определилась не только узнаваемая художественная стилистика Тышлера, но и используемый им декорационный прием – пластическая конструкция. «Тышлер строит на сцене трехмерные конструкции, осязаемые в игре разнообразнейших фактур, <...> превращая фактурные свойства материала в основное средство выражения образа»⁹. В «Овечьем источнике» – для воссоздания колорита знойной Испании он строит на сцене огромную корзину с прорезями окон и дверей, в «Чапаеве» (по роману Д. Фурманова, Театр МГСПС, 1930) – определяющими материалами декорации стали блестящая жсть, торчащие, как копья, деревянные палки и снежно-белый мех. В спектакле «Глухой» «мельница Быка превращается в

макет целого города с типичными местечковыми кривыми улицами, бесчисленными лестницами и покосившимися домишками»¹⁰. Образная конструкция становится единственным местом действия для всего спектакля, а статичность места оживляется костюмами и светом, а также специальными изобразительными приемами,



главный из которых, безусловно, фактурность, игра и противопоставление свойств разных материалов – меха, дерева, металла, лозы и т.д. Также художник использовал и живописные эффекты, такие, как символические натюрморты на шляпах. А в спектакле «Глухой» Д. Бергельсона подобным символом стал живописный занавес с изображением Быка для создания

А. Тышлер.
Макет общей установки
к спектаклю «Чапаев»,
1930

А. Тышлер.
Сцена из спектакля
«Чапаев», 1930

А. Тышлер.
Эскиз общей установки
к спектаклю «Глухой»,
1929

⁹ Бассежес А. Уход от статичности. Александр Тышлер – художник театра // Бригада художников. 1932, № 2. С. 36.

¹⁰ Там же. С. 37.

Театр художника

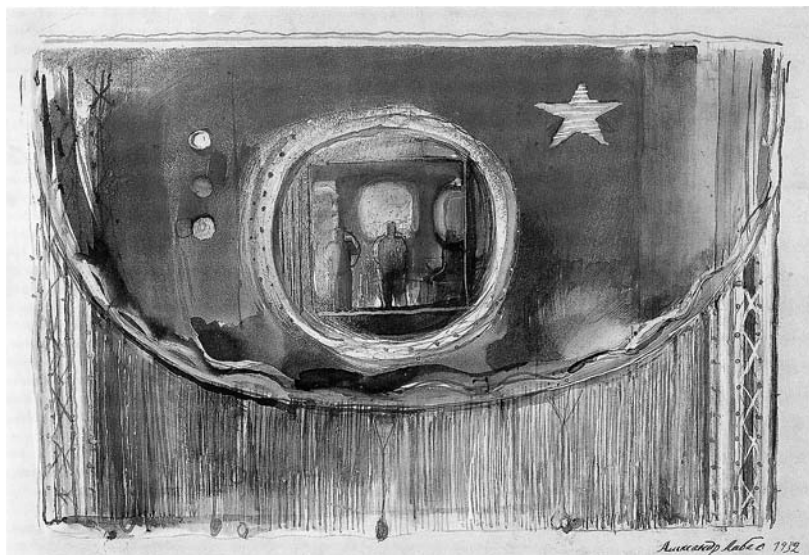
эффекта красочного зрелища – праздника Аюфес. Впоследствии много работавший для разных театров, Тышлер сохранил неизменной найденную еще в юности стилистику, каждый раз по-своему интерпретируя с ее помощью как классические, так и современные постановки.

Коллега Тышлера по БелГОСЕТу

действия стол должен был исчезнуть. Осуществлялось это так: он был составлен из секторов и каждый из актеров брал по одному из них»¹¹. Сохранив первоначальный подход в разрешении сценического пространства в оформленных им в конце 1920-х годов для БелГОСЕТа постановках «Выстрел» А. Безыменского, «Гоп-ля, мы жи-

¹¹ Буторина Е.И. Александр Лабас. М. 1979. С. 31.

А. Лабас.
Эскиз занавеса
к спектаклю
«Армия мира», 1932



Александр Лабас впервые был приглашен в качестве художника-оформителя в театр по рекомендации Р. Фалька. В 1924 году художник оформил два спектакля в Театре им. В. Комиссаржевской – «Дело» и «Свадьбу Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Тонкий живописец и колорист, Лабас пытался соединить в своих сценических решениях живописные задники с конструктивными элементами, построив на сцене «конструкции», стоявшие ребром к зрителю и освещавшиеся попеременно различным цветным светом. <...> В «Деле» в одной из сцен действующие лица сидели за круглым столом. По ходу

«Бунта машин» Э. Толлера, Лабас попытался привнести на сцену элементы современности не только для обозначения места действия, но и для передачи общего возрастающего ритма жизни, ее бурлящего движения. Для этого он использовал различные динамические, вращающиеся предметы, создавая эффект движения. Так, для «Бунта машин» художник придумал «конструкцию занавеса из отдельных полос, расписанных и апплицированных по-разному. Эти полосы ткани были прикреплены к горизонтальным валам, вращением которых можно было управлять синхронно. Таким образом на

Pro настоящее

глазах зрителей менялись различные цветовые композиции...»¹². В 1932–1933 годах Лабас снова работал в театре, на этот раз это был московский Театр им. М.Н. Ермоловой. Спектакль по пьесе «Армия мира» был о дирижаблестроении, и художник немало времени провел в конструкторских бюро, изучая дирижабли. «Композиция спектакля начиналась с решения занавеса: в его центре, в овальном отверстии, последовательно появлялись дирижабль во время полета, на фоне вздыбленного “лабасовского” пейзажа, затем капитан с биноклем у глаз и, наконец, – кабина дирижабля, после чего занавес поднимался, и начиналось действие в воздушном корабле»¹³. С помощью живописного занавеса художник пытался создать у зрителя ощущение «подглядывания» в иллюминатор и, вероятно, даже ощущение полета. Этот спектакль стал кульминацией театральных опытов Лабаса – во многом от того, что тема воздухоплавания чрезвычайно его интересовала и не раз поднималась им в станковом творчестве. Позже художник отказался от театрально-декорационной работы в пользу станковой и монументальной художественной деятельности, оформив лишь несколько спектаклей в 1935 и 1943 годах¹⁴.

Театральное творчество еще одного художника в 1920-е годы нуждается в отдельном описании. Этот художник Борис Волков. Начав свою художественную деятельность в театре в 1922 году, в 1924-м он стал главным художником Театра МГСПС. Этому сценографу, сделавшему впоследствии большую театрально-декорационную карьеру, удалось очень умело использовать в сценическом оформлении

важные художественные находки остовцев: индустриальные мотивы, локальные неяркие цвета, графичную сухую манеру, любовное изображение машин и механизмов. И, хотя исследователи творчества Волкова без восторга описывают постановки, оформленные им до середины 1930-х годов¹⁵, художнику, безусловно, удалось этими средствами в своих постановках выразить дух времени. Проявить остовскую ментальность в театрально-декорационном творчестве наиболее ярко сумел именно Б. Волков, а «образное переосмысление примет современности (быта и производства, нового городского пейзажа и нарастающей технизации жизни), их эстетизация»¹⁶, воплощенные на театральных подмостках, стали его личным вкладом в историю театрально-декорационного искусства. Театральный критик С. Мокульский приветствовал «конструктивный реализм» Б. Волкова, но вменял ему в вину «грех натурализма» и насмехался: «Бутафорский натурализм, старящийся обставить сцену то игрушечным паровозом, то шахтами и т.д. на конструктивных площадках, казался, прежде всего, несоответствующим задаче индустриального стиля»¹⁷. Однако, эскизы декораций Б. Волкова с современными лаконичными интерьерами, с въезжающим на сцену паровозом пронизаны жаждой жизни, уверенностью в завтрашнем дне и невероятным энтузиазмом, свойственным искусству большинства художников круга Общества станковистов. Пожалуй, это наиболее характерная черта, объединяющая столь разных художников, входивших в ОСТ. Но к середине 1930-х годов от былого энтузиазма и оптимизма

¹² Там же.

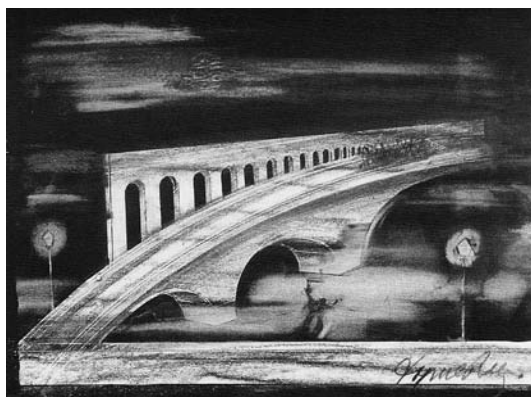
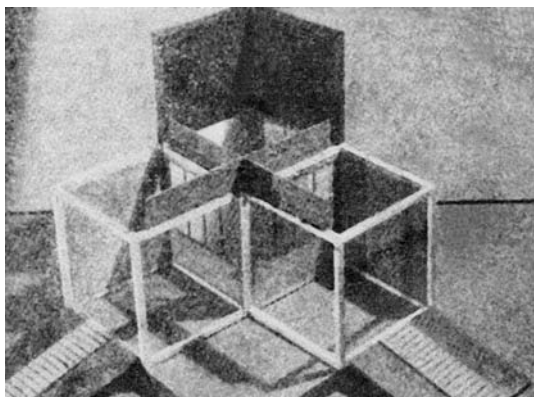
¹³ Там же.

¹⁴ В 1934–1935 годах А. Лабас работал над оформлением спектакля «Миллионер, дантист и бедняк» по водевилю Э. Лабаша (ГОСЕТ), а в 1943-м – «Жила была девушка» по пьесе В. Гусева (Театр Революции) и «Большие надежды» В. Каверина (московский Театр Ленинского комсомола).

¹⁵ Ф. Сыркина и И. Гремиславский в монографии о Борисе Волкове начинают рассматривать его театральную деятельность только с середины 1930-х годов, назвав формалистическими поисками и тем самым перечеркнув все, что было до этого. См.: Гремиславский И.Я., Сыркина Ф.Я. Б.И. Волков. М, 1958.

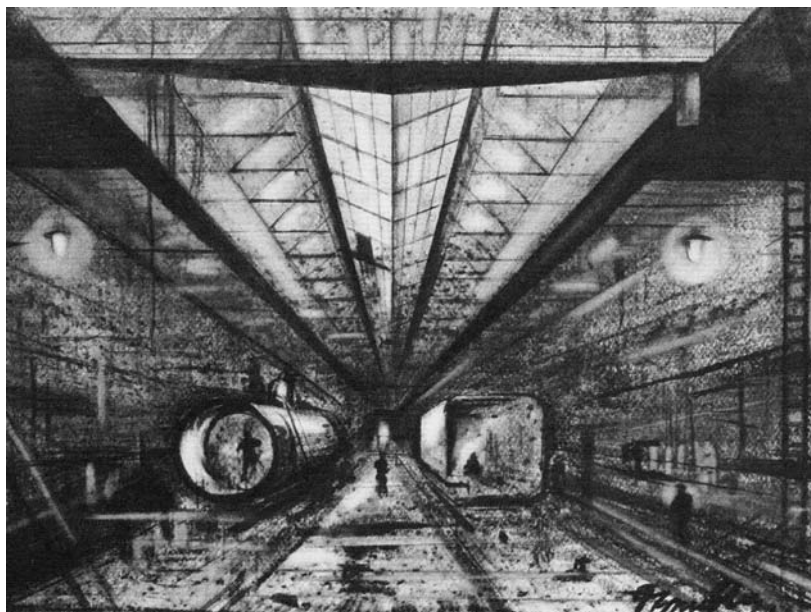
¹⁶ Дехтерева А. Театр в контексте тридцатых // Творчество. 1991, № 6 (414). С. 25.

¹⁷ Мокульский С. Художник театра за 15 лет. М. 1933. С. 34–35.



своих ранних работ художник ушел в традиционный и неизбежный для большинства художников того времени бравурный соцреализм.

Еще один художник из среды Общества станковистов, много и охотно работавший в театре, – это Юрий Пименов. Хотя про Пименова правильнее будет сказать «увлекшийся» театром¹⁸. В 1926 году он вместе с А. Дейнекой оформил постановку «Цемент» Ф. Гладкова, а в 1927-м вместе с другим осто́вцем



Б. Волков.
Макет общей установки
к спектаклю «Шторм»,
1925

Б. Волков.
Эскиз декорации
к спектаклю «Чернь»,
1927

Б. Волков.
Сцена из спектакля
«Чернь», 1927

¹⁸ Художник даже написал эссе о своей работе в театре – «Волшебный мир зрелищ».

Б. Волков.
Эскиз декорации
к спектаклю «Рельсы
гудят», 1928

Pro настоящее

А. Гончаровым – «Смерть мистера Марапита» К. Давидовского в Четвертой студии МХАТ. Сдружились художники еще во время учебы во ВХУТЕМАСе; в 1-й дискуссионной выставке 1924 года они участвовали как «Объединение трех». И если участие А. Дейнеки в оформлении спектаклей было в большей степени случайным, то Ю. Пименов и А. Гончаров работали в театре в последующие годы немало, иногда и совместно оформляя постановки. И каждый из них проявил себя в театре как живописец и станковист, наглядно иллюстрируя важную для театрално-декорационного искусства 1930-х годов тенденцию – мощный приток художников-станковистов, монументалистов, архитекторов, графиков в театре.

Остовец П. Вильямс пришел в театр в 1929 году (если не вспоминать его студенческие театральные опыты¹⁹). Свой первый, прославивший его и, пожалуй, решивший его дальнейшую творческую судьбу спектакль «Пиквикский клуб» Ч. Диккенса П. Вильямс оформил в 1933 году во МХАТе²⁰. Его индивидуальная манера живописной декорации сформировалась в течение нескольких первых лет работы в театре, и, более того, Вильямс выступил своеобразным основоположником и одним из первых классических художников-оформителей советского театра. Соединив в своих декорационных решениях монументальные архитектурные элементы и живописные задники, П. Вильямс добился искомой советским искусством величественности и жизнеподобной реалистичности одновременно. Среди бывших коллег по ОСТу от Вильямса, ставшего лауреатом

трех Сталинских премий и главным художником главного театра страны, Большого, не слишком отстал, пожалуй, только лауреат двух Сталинских премий Н. Шифрин, с 1935 года занимавший пост главного художника Центрального Театра Красной Армии (впоследствии – Советской Армии).

Рубеж, отделяющий время левых, формальных поисков и экспериментов от времени, когда художники стремились к созданию искусства жизненно-правдивого и реалистического, определить четко непросто. Современник и товарищ многих остоцев В. Костин проводит символическую черту через 1922–1924 годы, а советский исследователь театрално-декорационного искусства Ф. Сыркина более склонна разделять с этой точки зрения 1920-е и 1930-е годы. Объективно возможность свободных, ограниченных лишь собственной фантазией и волей режиссера экспериментов в театре после 1932 года, безусловно, пошла на убыль. Здесь не следует забывать про индивидуальность каждого отдельного художника. Тем не менее, очевидно, что 1930-е годы – особенный период в русском театре. А. Дехтерева в статье «Театр в контексте 1930-х» пишет: если «в 1920-е годы театр мыслился как одна из форм общественного сознания, то с конца 1920-х и до начала Великой Отечественной войны искусство театра в отличие от былой полифункциональности его роли мыслился лишь как “средство идеологического воспитания”. <...> Современный театр в 1930-е мыслился как модель будущего, модель разумной, функционально-целесообразной

¹⁹ Художник и друг Вильямса Ю. Меркулов вспоминал: «Один небольшой клубик в Харитоньевском переулке поручил нам с Вильямсом написать задник для самодеятельной постановки оперы «Паяцы». Натянув, как могли, <...> большой холст, <...> мы развернули на плоскости задника всевозможные итальянско-испанские мосты, кубы зданий и закоулки “а ля Кончаловский”, <...> в сыром, мокром виде задник выглядел исключительно красиво, насыщенно и интересно. Когда же на другой день мы увидели высохшим наше первое театральное творение, нас постигло разочарование и отчаяние. Все оказалось серым и плоским... Практика работы у Федора Федоровича Федоровского, <...> к которому мы чуть позже «нанялись» готовить холсты, вылечила нас от первой театральной неудачи...». См.: Меркулов Юрий. Вхутемасовские очерки двадцатых годов // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. М. 1962.

²⁰ Три постановки, которые П. Вильямс оформил до «Пиквикского клуба», еще недостаточно изучены и требуют отдельного, более тщательного исследования. Это «Реклама» по пьесе М. Уоткинса (МХАТ, 1930), «Лед и сталь», опера В. Дешевцова (Государственный оперный театр им. К.С. Станиславского, 1930) и «Пять сантиметров» В. Швейцера (московский Театр Сатиры, 1932).



организации материальной среды для всех сфер деятельности человека»²¹. Такая функциональная целесообразность, очевидно, повлияла и на театральный репертуар. Особенно, на работу режиссера-постановщика и, конечно, на работу художника-декоратора, задача которого в новом театре заключалась уже не в генерировании новых идейно-пространственных решений, а, скорее, в визуализации определенных идеологических импульсов. Театрально-декорационное искусство в 1930-е годы еще оставалось зоной, во многом для художников «заповедной», т.е. зоной вне активного социально-политического прессинга, благодаря чему в эти годы в театре продолжались некоторые авангардные художественные процессы. Но, тем не менее, «декорационное искусство второй



половины 1930-х годов и в общем процессе развития, и в творчестве отдельных мастеров отмечено явными чертами спада, когда из него капля за каплей вытравливалось новаторство»²².

Ю. Пименов.
Эскиз декорации
к спектаклю «Дама
с камелиями», 1946

П. Вильямс.
Сцена из спектакля
«Пиквикский клуб», 1934

²¹ Дехтерева А. Театр в контексте 1930-х // Творчество. 1991, № 6 (414). С. 21.

²² Там же. С. 25.