

Елена СТРУТИНСКАЯ

## А. ТАИРОВ И В. РЫНДИН. В ПОИСКАХ СТИЛЯ ЭПОХИ

Для прошедшего XX века характерен сознательный поиск стиля эпохи. Прежде стили сменялись в ходе естественной эволюции, но разрушение традиционной парадигмы искусства и культурная революция на рубеже веков сделали поиск нового стиля взамен прежнего настоящей задачей, к ее решению прикоснулись многие крупные художники.

Когда деятели театра в начале XX века обнаружили, что слово не главный элемент сценического искусства и что эмоцию можно выразить молчанием и движением, подчиненным ритму, центр интересов переместился к визуальным акцентам. Активизация сценического пространства усилила внимание театра к новым художественным направлениям.

Символизм, последнее из крупных направлений XIX века, в первом десятилетии нового века уступает место новому течению – экспрессионизму, ставшему самым влиятельным в отечественном театре 1910-х – 1920-х гг.

Следует заметить, что словом «экспрессионизм» мы обозначаем два явления. Первое – экспрессионизм как одно из стилевых направлений 1910-х – 1920-х годов, обладавшее своими устойчивыми визуальными формами, так же как фовизм, кубизм, лучизм, футуризм и прочие. Второе – экспрессионизм как мироощущение, причем для современников не составляло секрета, что экспрессионизм был общей эстетической основой авангардных стилей. Николай Пунин (и некоторые французские и немецкие искусствоведы) еще в 20-х годах высказывал мысль об экспрессионистской природе кубизма и его русского варианта кубо-футуризма. Под их непохожими друг на друга формами заметны экстатический взрыв эмоций, растерянность и отчаяние на фоне депрессии, рожденной социальной реальностью – мировая война, революции, гражданская война, экономический спад. Далее в данной работе, говоря

об экспрессионизме, я имею в виду в основном именно второй смысл этого слова.

Наплыв авангардных форм дразнил, озадачивал, но не удовлетворял потребность в обретении стиля эпохи, связанную с переменами после Первой мировой войны, когда изменился коренным образом уклад жизни, пересматривались основные нравственные, социальные и философские императивы.

В этой ситуации нужен был синтезирующий стиль. И такой стиль возник. Правда, имя свое он получил на полвека позже, когда словосочетание «ар деко» вошло в искусствоведческий оборот. А до того оно означало сокращенное название Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности в Париже 1925 года, – выставки, где произведения, которые могли быть отнесены к этому стилю, впервые оказались собраны вместе, хотя создавались в разных странах на протяжении нескольких предшествующих лет.

Ар деко – условное обозначение суммы формальных признаков, устойчиво проявленных в архитектуре, дизайне, живописи, графике в эпоху между двух мировых войн. Черты ар деко в архитектуре и дизайне легко узнаваемы, что же касается ар деко в театре, то здесь мы идем по целине. Тем не менее я попробую предложить некоторые соображения.

Как и экспрессионизм, ар деко – не только стиль, но и мироощущение. В архитектуре и дизайне американском, английском, итальянском, французском, немецком и советском со второй половины 1920-х и в 1930-е годы одинаково отражались имперские тенденции, тяготение к стабильности и завершенности, пришедшие на смену радикальному хаосу начала 1920-х. В театре эти тенденции выявляют ар деко, наряду с его визуальными приметам.

Камерный театр был одним из наиболее чувствительных к тонам эпохи художественных

организмов. Речь не о конформизме, Камерный всегда отличался художественной независимостью. Но черты ар деко появляются здесь потому, что его стилевые формы, выражавшие чувственные интенции эпохи, резонировали во всяком хорошо настроенном художественном пространстве.

Стилевым аспектам спектаклей в отечественном театроведении уделялось мало внимания. Возникший в начале XX века интерес к сценической форме достиг расцвета к середине 20-х годов, и наибольший теоретический вклад здесь был внесен ленинградской театроведческой школой: Гвоздев, Пиотровский, Алперс, Державин. Но с конца 20-х и особенно во второй половине 1930-х, после опубликования в 1936 году статей «Правды»: «Сумбур вместо музыки» (о произведениях Шостаковича), «Внешний блеск и фальшивое содержание» (о пьесе Булгакова «Мольер»), «Балетная фальшь» (о постановке балета «Светлый ручей»), «О художниках-пачкунах» (о книжной графике Лебедева и Конашевича), уже ни в одной статье тех лет не найти теоретического анализа формы спектакля и разговора о стиле. В отечественном театроведении эта ситуация сохранялась до 80-х годов.

Стиль, это не только «мундир» эпохи, по которому мы можем определить время создания произведения, это язык форм, на котором искусство говорит с современниками. Как-то по поводу одной актрисы Александринского театра выдающийся театральный художник В.В. Дмитриев сказал: «Вряд ли она была большой актрисой, но она была эпохальна»<sup>1</sup>. Что это значит? Облик, речевая и пластическая манера актрисы, ее темпоритм совпадали с неписаными эстетическими и типажными идеалами времени. И только когда театр, режиссер, актер, художник находят эти необходимые визуально-акустические формы и наполняют их актуальным содержанием, о спектакле пишут, как о великом произведении.

Отметим, что русский экспрессионизм использовал по большей части иные выразительные средства, чем детально изученный немецкий. Экспрессионизм в отечественном театре опознан лишь частично. Мы знаем

замечательные статьи Гвоздева и Пиотровского о театральном экспрессионизме<sup>2</sup>. Но об экспрессионистской модели спектакля, созданной Таировым, мы можем судить только по описанию его постановок в рецензиях, режиссерских экспликациях, фотографиях мизансцен и эскизах сценографов, по рецензиям в зарубежной прессе на гастрольные спектакли театра<sup>3</sup>.

Считается, что экспрессионизм характерен для конца 1910-х и середины 1920-х годов. На самом деле в советском театре он продержался дольше, до начала 1930-х гг., когда уже параллельно существовал ар деко, сформировавшийся к концу 1920-х.

Соприкосновение и смена этих двух стилей, а в глубинном смысле – двух эпох культуры, четко прослеживаются в спектаклях Камерного театра, поставленных один за другим на протяжении трех лет: «Патетическая соната» (1931), «Неизвестные солдаты» (1932) и «Оптимистическая трагедия» (1933).

В конце двадцатых могло показаться, что экспрессионизм покинул театральные подмостки. Почти исчезли его острые внешние формы. Но модель экспрессионистского спектакля еще жила, экспрессионистское мироощущение у многих режиссеров оставалось. Оно присутствует в спектаклях ГостИМа и других театров – МХАТ-2, ГОСЕТ, БДТ. И в Камерном театре, в знаменитом о'ниловском цикле («Косматая обезьяна», 1926; «Любовь под вязами», 1926; «Негр», 1929) и в «Антигоне» В. Газенклевера (1927).

Экспрессионизм всегда обращен в глубины человеческой души, столкнувшейся с роковыми обстоятельствами судьбы. Но русский экспрессионизм, как было сказано выше, использовал иные выразительные средства и приемы, чем немецкий. Если в основе последнего – болезненная деформация окружавшего героя пространства, как бы увиденного его глазами, мира, на образ которого экстраполировалось состояние его истерзанной души, то экспрессионистская образность российских режиссеров и художников базировалась на ритмической основе, подчинявшей себе форму, цветовые и световые решения, речь и пластику актера.

Первым экспрессионистским спектаклем Камерного театра можно считать «Саломею»

Уайльда (1917). Экспрессионистское мироощущение жило и в «Федре», и в «Грозе» и в спектаклях по пьесам О'Нила, оно передавалось через ритм, пластику и речевую манеру актеров, аудио-музыкальный ряд, световую партитуру, пространственное решение спектаклей. Экспрессионизм лоялен к разнообразию стилистических проявлений, но при условии, что они передают максимальный эмоциональный накал. Принципиально важно для Камерного театра, что в его спектаклях экспрессионистская аффектация могла сочетаться со сценографией в духе ар деко.

К концу 20-х – началу 30-х годов репертуар любого театра в СССР немислим без советских пьес, посвященных злободневным проблемам страны и историко-революционных. Театры по-разному осваивали новую драматургию и отражали новую реальность. Например, для Малого театра это происходило менее болезненно, чем для Камерного. С дореволюционных времен репертуар императорских Малого и Александринского делился на основной – классика и выдающаяся современная драматургия, и текущий – драмы, спускаемые из репертуарного комитета, порой сомнительного качества. Отношение старейших театров к проходному репертуару было соответствующее: «надо – поставим». Порой слабая драматургия, сыгранная выдающимися актерами и оригинально поставленная, имела успех. Помогал формировавшийся десятилетиями актерский метод театра и профессионализм режиссеров, те же Платон или Нароков адаптировали пьесы к условиям сцены, владея драматургической техникой лучше любого советского драматурга.

От Камерного театра та же ситуация потребовала отдачи всех творческих сил и переосмысления ранее найденных постановочных приемов и, говоря шире – корректировки творческого метода. Таиров, один из самых чутких к форме режиссеров, стремился найти точки соприкосновения современной драматургии со сложившейся манерой его театра: укрупнить идею произведения, сделать ее яркой, эмоционально наполненной.

Как мы знаем, первые попытки освоения советской драматургии успеха театру не

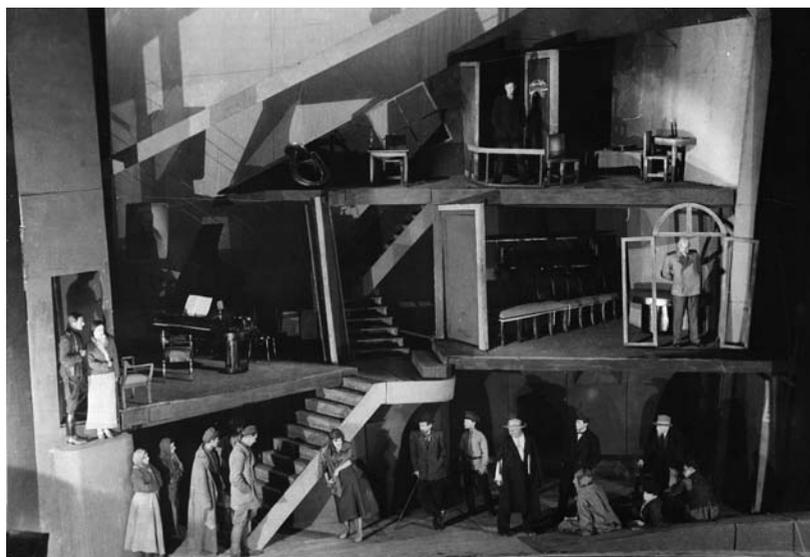
снискали. «Заговор равных» (первая работа в МКТ В. Рындина, 1927) снят по политическим мотивам после четвертого представления, от спектакля остались только эскизы костюмов. «Наталья Тарпова» (1929) и «Линия огня» (1931, художники В. и Г. Стенберги) потерпели неудачу из-за расхождения драматургии, режиссерской ее трактовки и сценографического решения. Таиров честно пробовал найти необходимую стилевую форму для советских пьес, но все же бытовая советская драматургия неслиянна с творческим методом театра.

В начале 1930-х Таиров ставит подряд три советские пьесы: «Патетическую сонату» Н.Г. Кулиша (1931), «Неизвестных солдат» Л.С. Первомайского (1932) и «Оптимистическую трагедию» Вс.В. Вишневского (1933).

В «Патетической сонате» чисто экспрессионистское сценографическое решение, предложенное художником, гармонично соединилось с режиссерскими приемами Таирова и драматургической формой пьесы. Рындин показал на сцене многоквартирный дом в вертикальном срезе. Изображение деформировано. На эскизе резкая зигзагообразная красная линия ломаной дигональю пронзает дом, разламывая его на две части. Каждая часть построена художником в определенном ритме, но красная молния композиционно соединяет их в единое целое, создавая напряженный общий ритм, драматически обостренный и визуально активный.

«Патетическая соната» имела успех у публики, что для Таирова и МКТ было принципиально важно, режиссер опробовал новые приемы (пока о новом языке говорить было рано), позволившие приблизить метод театра к условной природе советской драматургии. Эта работа была понята и принята новым зрителем, потеснившим публику, традиционно заполнявшую зал Камерного. Постановку хвалили за режиссерское решение, однако спектакль быстро сошел с репертуара по идеологическим причинам – в драматургии усмотрели пропаганду украинского буржуазного национализма. Алису Коонен, исполнявшую главную женскую роль Марины, в одной рецензии назвали «жовто-блакитной Федрой»<sup>4</sup>. Кстати, и ее сценическое платье было желто-синим. Критик

## Из опыта Камерного театра

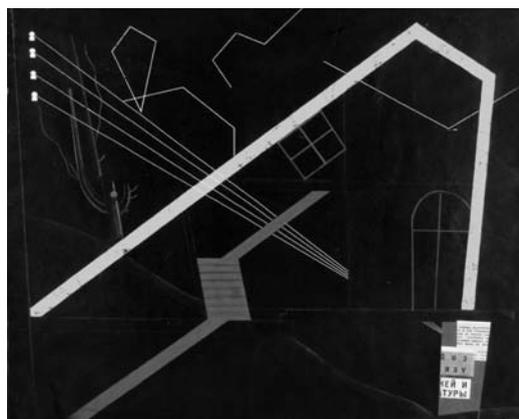


Сцена из спектакля  
«Патетическая соната»,  
1931

Эскиз общей  
установки к спектаклю  
«Патетическая соната»,  
1931

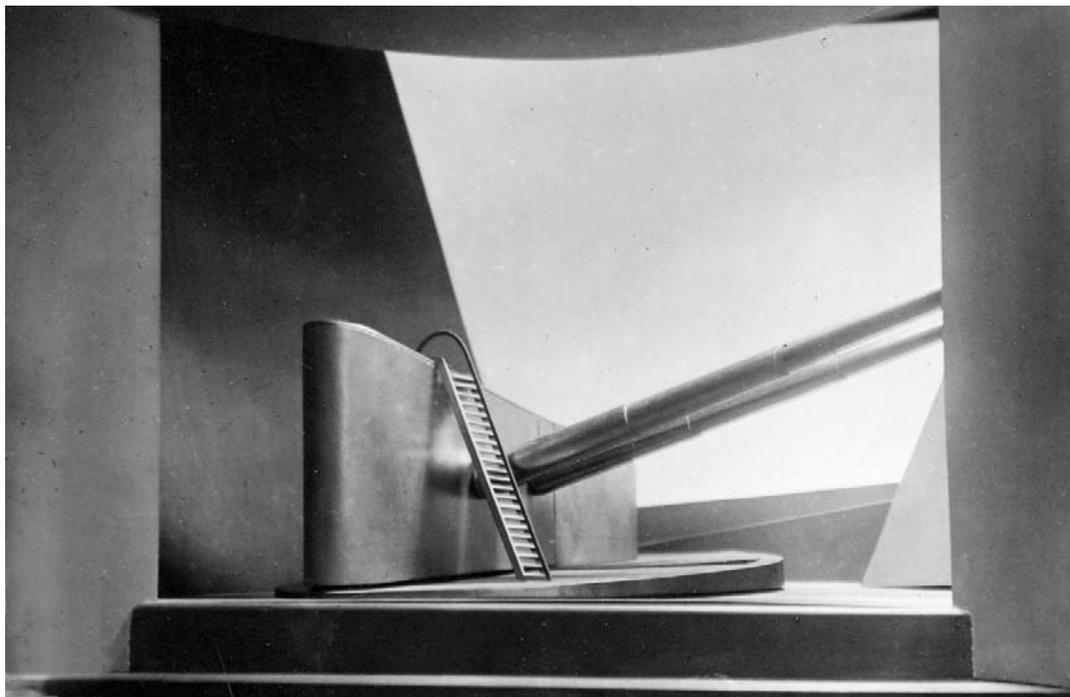
Осинский в «Известиях» писал: «пьеса как бы из эпохи “Евграфа искателя приключений”, “Учителя Бубуса”, леоновского “Вора”, пьеса из этапа уже пройденного. В центре – “мечтатель” или “искатель приключений” мечущийся со своими личными переживаниями по поверхности гремящей классовыми боями жизни»<sup>5</sup>. Перечисленные рецензентом пьесы относились к отечественной экспрессионистской драматургии.

Критика порицала Кулиша за отсутствие партийной позиции, возмущалась излишним «внеклассовым» объективизмом в обрисовке некоторых персонажей и в первую очередь главной героини Марины. Неприятие вызывал и главный герой, поэт Илько, интеллигентный молодой человек, полный душевных сомнений, восторженно и доверчиво относящийся к окружающим его людям, преданный идеалу – своей прекрасной музе Марине и в романтическом увлечении не заметивший ее контрреволюционной и националистической деятельности. Созданная по экспрессионистским канонам драма строилась как исповедь главного героя, он участник и комментатор происходящих событий. В густонаселенной пьесе перед зрителем проходила вереница представителей всех слоев общества, по большей части трактованных автором в плакатной



манере. Главному герою противостоят идеальные герои: революционный матрос Судьба (М. Жаров), его товарищи Шапка и Полушубок и подпольщик Лука – фигуры-знаки. Наиболее живыми и объемными, как это часто бывало в пьесах советских авторов, у драматургов получались характеры отрицательных персонажей (генерала Пероцкого и его сына) и характерно-бытовые фигуры (прачка Настя, проститутка Зинка), образы революционеров автор наметил лишь контурно.

Таиров старался выровнять эту драматургическую диспропорцию мощными эмоциональными акцентами, придавая действию страстность и революционный пафос. Это решение



Макет к спектаклю  
«Неизвестные солдаты», 1932

поддерживали визуальные формы декорации Рындина, а сложная световая и музыкальная партитура добавляла эмоциональные акценты в ткань спектакля. Рындин дал классическую для экспрессионизма декорацию-установку: зигзагообразная красная молния буквально воплощала идею расколотого мира. Зрители видели, как в каждой квартирной клетке растерзанного дома нарастают различные настроения обитателей, по-своему воспринимавших происходящие события, как конфликтуют этажи. Действие происходило не только в доме. «В отдельные моменты за домом были видны телеграфные провода и дороги, тянущиеся в неведомую даль. Это давалось светом. Таким образом, зрители являлись свидетелями и жизни обитателей дома и того, что происходит за его стенами»<sup>6</sup>, – свидетельствовала А.Г. Коонен. «Большую роль в спектакле играл свет, который искусно трансформировал все архитектурное построение, великолепно созданное Рындиным. Разрешение пространства в этой постановке было на редкость удачным. Возможность мгновенного перехода действия

с улицы в дом и обратно создавала динамичность хода событий»<sup>7</sup>.

Как и любое экспрессионистское произведение, пьеса Кулиша потребовала от режиссера и художника создания мощных, ярких выразительных приемов. Зрители должны были следить за развитием действия с нарастающим напряжением. Таиров подчиняет действие ритму нервному, то круто взлетавшему вверх, то замиравшему. Революционные события затронули каждого обитателя дома, привычная жизнь уже не восстановима.

Таировская модель экспрессионистского спектакля вобрала в себя мировоззренческие сомнения и смятение режиссера. Virtuозно владея техникой построения массовых сцен, Таиров в финале 1-го действия создает трагический ассамбляж, в котором столкнулись светлая красота пасхальной ночи с перезвоном колоколов и разухабистая песня входящих в город революционных отрядов. Коонен так описала эту сцену: «Пасхальная ночь. Часть жильцов с



зажженными свечками торжественно поднимается по лестнице дома, звучит «Христос воскрес». А одновременно за домом по освещенной дороге дружно идет колонна красноармейцев с песней «Эх, яблочко, куда катишься!» «Христос воскрес» и «Яблочко» сливались в резком диссонансе, создавали впечатление как бы стыка двух эпох. Это очень доходило до публики»<sup>8</sup>.

В этой постановке Таиров и Рындин в последний раз использовали приемы экспрессионистской сценографии.

И хотя критика писала о профессионально безупречной работе, итог был неутешительный. Таиров должен был снова искать новые выразительные средства и стилевые формы, способные соединить эстетические принципы МКТ с социально-идеологическими требованиями времени. Предстояло уйти от экспрессионистского канона и найти пафос советского спектакля. Эта работа, чуть позже успешно завершённая в «Оптимистической трагедии», развернулась на материале пьесы Первомайского «Неизвестные солдаты», где Таиров и Рындин нашли переход от экзатичности экспрессионистских спектаклей (посыл эмоции от героя в мир) к сценическому пафосу строгих эстетизированных форм ар деко. Пафос входил в арсенал стилевой системы ар деко – как эмоция управляемая, имеющая точный идеологический посыл.

Несмотря на лозунгово-плакатную драматургию пьесы Первомайского, о которой в рецензии на спектакль М. Левидов написал: «ставить подобные пьесы – развращать малолетних»<sup>9</sup>, спектакль имел успех. Таиров и Рындин создали зрелище выразительное, пленившее как советских партийных критиков, так и рядовую публику эмоциональной мощью в подаче идейно-революционных образов пьесы. Сценический пафос закрывал огрехи драматурга, несуразность пьесы, а точность эмоциональных акцентов и градус подачи чувств отключали рациональность восприятия зрителей.

В создании новой образной системы немалая заслуга принадлежала художнику Рындину. Придуманная им установка была нова и выразительна. Основу ее составляла обтекаемой формы эллипсоидная установка, превращавшаяся

по ходу действия в орудийную башню на палубе французского броненосца, в застенки контрразведки, заводское помещение или отсек баржи, что позволяло мгновенно переносить действие пьесы в различные места. Рындин сочетал в установке строгие обтекаемые формы и стремительные «скоростные линии», являющиеся устойчивым знаком ар деко (таким же, каким в стиле модерн была «линия Орта»). Ультрасовременные формы объединяли в единую художественную ткань динамику и статуарность мизансцен с оформлением на основе четкого ритмического рисунка.

Отрешенное холодное величие установки усиливало эмоциональный градус мизансцен, четкие многофигурные композиции Таирова обретали на фоне монохромного эллипсоидного объема монументальность и в нужный драматический момент позволяли достичь необходимого героического пафоса. Критики писали, что театр вопреки автору сумел создать сильное эмоциональное впечатление, встречавшее бурный зрительский отклик. На создание этого впечатления работали точно рассчитанные и выверенные цветовые и световые эффекты. Грозовые тучи, низко несшиеся над горизонтом, бушующие морские волны (светопроекция), мгновенное изменение освещения при смене эпизодов, зловещее поблескивание орудийного ствола, развивающаяся от ветра красно-малиновая штора в контрразведке.

Ультрасовременные формы и линии основной установки Рындина приближали к зрителям события почти пятнадцатилетней давности.

Оказалась, что стилевые формы ар деко идеально работают на создание пафоса, идеологической экзальтации. Они спасали на сцене театра советскую драматургию, которая в силу неопытности авторов соединяла в себе романтико-героическую тональность с натуралистической фактурой. Бытовая достоверность сценического решения и натуралистическое воспроизведение места действия могли бы усилить второй ее аспект, погубив первый. Таиров выбрал верное решение – пожертвовав бытовой точностью, спас идею.

Сравнивая экспрессионизм и ар деко, нельзя не увидеть, что они соотносятся как

## Pro memoria



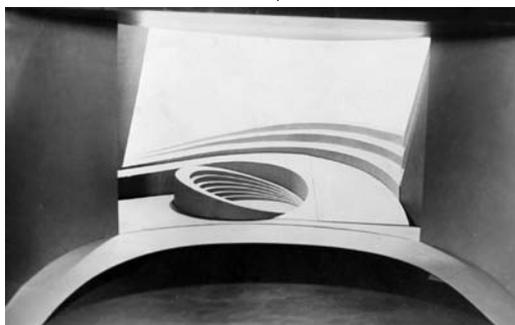
Эскиз общей  
установки к спектаклю  
«Оптимистическая  
трагедия», 1933

Макет к спектаклю  
«Оптимистическая  
трагедия», 1933

индукция и дедукция: если экспрессионизм идет от частного к общему, от индивидуального душевного надлома к образу трагически деформированного мира, и это своего рода индукция, то ар деко по принципу дедукции идет от общего к частному; в произведениях этого стиля, тоже достаточно эмоциональных, странным образом отсутствует субъект эмоции, он где-то за пределами произведения и управляет его эмоциональным строем извне. Даже в дизайне, где фигуративное начало очевидно, включаемые в изображение (впрочем, не слишком часто) человеческие фигуры декоративны, марионеточны, лишены своей воли и подчинены внешней власти.

На визуальном уровне понятно, что это власть композиционного решения; но в более глубоких смысловых слоях столь же понятно, что она диктуется новым, властно управляемым человеческим обществом, уже вовсе не анархическим и никак не аморфным, где счет идет не на личности, а на массы.

Своего совершенного воплощения эта стилизованная образность достигла в установке к «Оптимистической трагедии». Здесь сценография Рындина балансировала на грани абстракции, ни одна деталь овального станка не напоминала реальные формы корабля, окопов, поля боя, и тем не менее мощный образ охваченной войной страны возникал. По сравнению с



«Неизвестными солдатами» изменилось и цветосветовое решение. Белая парадная морская форма матросов в прологе спектакля и серо-черно-сизая гамма костюмов (матросов, женщин в сцене прощального бала, военная форма интервентов) на протяжении всего действия, и одно интенсивное цветовое пятно – красный флаг – точно сочетались с суровым серо-стальным оттенком станка, создавали напряженную визуальную графику спектакля. Сильное впечатление производили грозные облака, на этот раз мчавшиеся из глубины сцены прямо на зрительный зал, об этом необычном эффекте вспоминали многие зрители, видевшие спектакль.

Таиров с присущей ему режиссерской изобретательностью использовал все возможности установки. Скоростные линии станка создавали визуально напряженное пространственное поле и диктовали стремительный ритм спектакля.



Из хаоса разбросанных по его наклонной поверхности каким-то невидимым мощным вихрем матросских фигур в первом действии постепенно рождался одухотворенный порядок форм. Матросская масса обретала скульптурное единство по мере перехода от анархистствующей толпы к четкому строю революционного отряда.

Патетическая мощь спектакля росла от сцены к сцене и достигала наивысшей точки в финале. Установка Рындина, ее наклонная платформа, окаймленная линиями ступеней, выглядела пьедесталом для многофигурной скульптурной композиции.

«Оптимистическая трагедия» – один из редких образцов тончайшего взаимодействия художника и режиссера в создании образа спектакля.

Таиров и Рындин в этом спектакле заменили индивидуалистическую экзатичность экспрессионистских спектаклей новой мощной эмоциональной доминантой: зритель должен был сопереживать не герою-одиночке, но революционным массам. Личностная эмоция экспрессионизма сменилась массоидной эмоцией, и эта принципиальная перемена отразилась в стиле: как нельзя лучше ее выразил ар деко своим рационалистичным линейным рисунком, четкой конструктивностью, логикой и патетической устремленностью. Знаменитые скоростные линии ар деко выражали не столько скорость как расстояние в единицу времени, сколько мощный волевой импульс, создававший ускорение; скоростная линия была по сути линией воли, линией лидерства. Стиль ар деко оказался стилем управляемого человеческого сообщества, активно формировавшегося во всех ведущих странах мира с середины 1920-х и в 1930-е годы. Причем выражал он позицию в первую очередь самих управленцев, лидеров и восхищенного ими окружения, а не тех, кем управляли. Именно это качество позволило ему прижиться одинаково органично в столь разно устроенных государствах, как США, Франция, Италия, Англия, Германия и СССР.

Стиль ар деко – это стиль лидеров, героев рискованных экспедиций, первооткрывателей, сформировавшийся в странах Европы и США,

победителей в первой мировой войне, но он оказался близок и амбициям страны Советов, быстро катившейся к тоталитаризму.

Героическое деяние – это только часть жизни, какой-то ее миг, но не вся жизнь. И эта двойственность ощутима в стилистике ар деко. В советском варианте стиля – это подвиг как момент, и вместе с тем постоянное состояние, напряженная готовность к подвигу во имя идеи. Настроенность на подвиг позиционируется советской идеологией как стиль жизни, отсюда – пафос, призванный заполнить будни и поддерживать необходимую температуру идейного горения. Как крайний пример приведу высказывание из одной рецензии на «Оптимистическую трагедию» (1933). Ее автор (критик Литовский) написал: «Даже смерть может быть партийной работой». Превращение будней в героическое бытие – на это направлены выразительные и идеологические смыслы советского ар деко.

Они были воплощены в архитектуре, монументальном искусстве, кино – и в театре. Одними из создателей театральных форм этого стиля стали Таиров и Рындин.

<sup>1</sup> Цит. по: Чушкин Н. В. В. Дмитриев. Творческий путь. (Записки бесед, выписки, наброски и др. материалы). 1948 год. Предисловие А.А. Михайловой. Публикация, вступительный текст и примечания Е.И. Струтинской // Минезина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 3. Отв. ред. В.В. Иванов. М., «Артист. Режиссер. Театр». 2004. С. 385.

<sup>2</sup> См.: Струтинская Е. «Искания художников сцены». Петербург – Петроград – Ленинград». М., 1998. С. 109–182.

<sup>3</sup> Сбоева С. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М., «Артист. Режиссер. Театр». 2010.

<sup>4</sup> Осинский Н. «Патетическая соната» (Камерный театр) // Известия. 1932, №3. 3 января. С. 4.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Коонен А. Страницы жизни. М., «Искусство. 1975. С. 346.

<sup>7</sup> Там же. С. 347.

<sup>8</sup> Там же. С. 347–348.

<sup>9</sup> Левидов М. «Неизвестные солдаты». Общественный просмотр // Вечерняя Москва. 1932, 8 мая. С. 3.