

Зинаида Стародубцева

## «Живописец на театре»

**Выставка «Мистерия-Буфф Аристарха Лентулова» в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (2017, куратор – С.Г. Джафарова) к 135-летию со дня рождения художника дала зрителям возможность увидеть 250 произведений из 20 музеев страны. В отличие от предшествующей большой ретроспективы Лентулова, которая проходила тридцать лет назад в Центральном Доме художника в 1987 г., где театральные работы экспонировались как самостоятельный раздел выставки, теперь разделы определялись стилистическими поисками, которые проявлялись одновременно в живописи, графике, театральных эскизах.**

Выставка предлагала посмотреть на творчество Лентулова сквозь призму театральности. Задача статьи – рассказать о каждом спектакле (авторы, либретто, реакция критики), чтобы помочь читателям воссоздать их в своем воображении, а также проследить театральный путь Лентулова в контексте его живописных исканий.

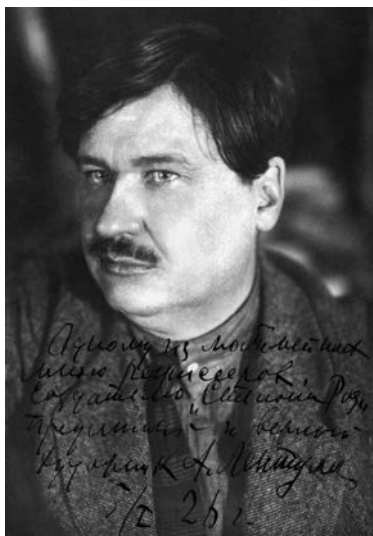
Аристарх Лентулов в 1935 г. написал о себе как о «живописце на театре». Его статья в журнале «Театр и драматургия» сосредоточена на отношениях с режиссерами, представленными чередой конфликтов. Лентулов сотрудничал с самыми разными коллективами: Камерным и Большим театрами, бывшей Опере Зимина, МХАТ Вторым, Московским Театром юного зрителя, Театром музыкальной драмы, московским театром им. Ленсовета, забытыми, закрытыми театрами первых лет революции – Опера СРД (Совета рабочих депутатов), Театр-студия ХПСРО. (Художественно-просветительского Союза рабочих организаций).

Лентулов работал с А.Я. Таировым, В.И. Немировичем-Данченко, К.С. Станиславским. В 1910-1920-е гг. – вместе с известными в то время режиссерами (многие имена сейчас забыты): Аркадием Зоновым, Самуилом Вермелем, Федором Комиссаржевским, Иосифом Лапицким; хореографами: Касьяном Голейзовским, Инной Чернецкой, Владимиром Рябцевым. В 1930-е гг. пятидесятилетний художник сотрудничал с молодыми режиссерами, в прошлом актерами известных театров – Алексеем Диким, Серафимой Бирман, Юрием Завадским, Борисом Бабочкиным и другими.

### «Владимир Маяковский», 1914 г.

Лентулов часто называл себя «декоратором». Футуристы в одном из манифестов писали: «Наша раскраска – декоратор». На своих литературных мероприятиях они выступали с раскрашенными лицами, в специально сшитых костюмах. Они считали, что это – проповедничество обновленной жизни, приношение «исступленному городу»<sup>1</sup>. Хорошо известно, что их выступления, диспуты, вечера имели театрализованный характер и регулярно проходили в театрах<sup>2</sup>, кабаре<sup>3</sup>, кафе<sup>4</sup>. Но вскоре футуристам стало тесно в интерьерах театров, дворянских и купеческих собраний, любительских обществ, они вышли на улицы – на Кузнецкий мост в Москве.

Лентулова также интересовала толпа, улица. Эту же черту художник отмечал у Владимира Маяковского, которого «всегда волновала улица,



А. Лентулов.  
Фотография с дарственной надписью  
А. Дикому: «Одному из любимейших  
мною режиссеров, создателю «Степана  
Разина» преданный и верный художник  
А. Лентулов 5/1 1926».  
Коллекция РГАЛИ, фонд № 2376

жизнь, люди. В этом он был живое подлинное существо, недаром так любившее схватываться с тысячной аудиторией»<sup>5</sup>.

Поэт пригласил Лентулова оформить трагедию «Владимир Маяковский», которую планировалось показать в Москве. Газеты много и подробно писали о постановке этой пьесы в петербургском театре «Луна-парк» в декабре 1913 г.: задник черного картона был дополнен огромными картинами, актеры в белых халатах прятались за силуэтами действующих лиц, мистический свет слабо освещал сцену. Актер А.А. Мгебров, вспоминал, что «...это было жутко»<sup>6</sup>. Футуристы считали мюзик-холл единственной формой современного театра, где есть одновременность скоростных трансформаций, где «электросвет выходит победителем из борьбы, а болезненный и декадентствующий лунный свет разбит на голову»<sup>7</sup>. Лентулов создал эскиз декорации, близкий скорее футуристам, чем символистам – красочное оформление с динамическим прожекторным освещением. Над Театральной площадью – разноцветные полосы радуги, на ультрамариновой полосе россыпь желтых звезд. Незадолго до этого Велимир Хлебников в ответ на критику футуризма написал в «Полемических заметках (О Чуковском)», – «Знайте, у нас есть звезды, ...и нашей ладье не страшны ваши осада и приступ».

Художник не случайно в эскизе декорации изобразил огромную Театральную площадь, в ее глубине – легко узнаваемый символ театра,

Большой, с трамваями и пешеходами перед фасадом. Действие должно было начинаться на помосте, от которого Поэт отправлялся в путь по городу – Маяковский «двигался» в сторону театра.

Поэт хотел поставить свою трагедию в Московском театре оперетты, вероятно, в Никитском театре у Е.В. Потопчиной и Б.Е. Евелинова, но план не осуществился, видимо, из-за войны.

### «Виндзорские проказницы», 22 сентября 1916 г.

Своим первым спектаклем Лентулов считает «Виндзорских проказниц» Шекспира в постановке А.П. Зонов в Камерном театре. Им открылся третий сезон театра. Поэт и критик Сергей Городецкий объяснял выбор Лентулова тем, что история первых лет существования Камерного – история новаторской живописи. Все, что было в ней яркого, появилось и на сцене Камерного театра – от символизма до футуризма, а «в живописи левее Судейкина Лентулов».

Аркадий Павлович Зонов видел актеров как бы в цвете, и пьесы называл каким-нибудь цветом. Режиссер и художник хотели, чтобы не только живопись, но и музыка Анри Фортера в «Виндзорских проказницах» была «сногшибательной, отвечающей левизне и реву красок в оформлении и костюмах»<sup>8</sup>, но художественный руководитель Камерного театра А.Я. Таиров требовал ее заменить. Лентулов считал, что «по пути терзаний» надо пройти до конца, к нему примкнул и композитор, перевес оказался на стороне авторов спектакля.

А.П. Зонов стремился выявить «театральность» комедии в «условных» декорациях, созданных в кубо-футуристическом стиле, нарочито грубом гриме актеров, в сильно утрированной игре всех исполнителей, «граничащей местами с ...вампукой»<sup>9</sup>. На сцене ходили «размалеванные шутники, собравшиеся на маскарад», «актер был обезличен волею режиссера и лишен возможности проявить себя в личном творчестве»<sup>10</sup>. Лентулов отказался от традиционного занавеса, вместо которого были применены передвижные ширмы на роликах на авансцене.

На открытие сезона в Камерном собралась вся театральная Москва, включая актеров Художественного, многих представителей артистического мира. Были и «художники-футуристы во главе с г. Татлиным»<sup>11</sup>. В интерьере театра «со старыми колоннами, дававшими впечатление благородной опоры и твердости»<sup>12</sup> публику встречали кубистические росписи и панно Александры Экстер к будущему спектаклю



«Виндзорские проказницы». Камерный театр. Сцена из спектакля. 1916.  
Коллекция РГАЛИ, фонд № 2328

«Фамира Кифаред», в среднем зале фойе висела картина Лентулова, «изображающая пляшущий вприсядку московский Кремль»<sup>15</sup> с жестяными звездами. Публику и критиков поразил «роскошный эклектизм»<sup>14</sup>: контраст высокого стиля интерьера и «кубистической раздерганности». Одна из рецензий даже называлась «Офутуризированный Шекспир».

В основном рецензенты защищали Шекспира от современных трактовок. В. К-ич в журнале «Рампа и жизнь» спрашивал: разве не странно видеть проказы кумушек из Виндзора в антиреальной оболочке из «футуристических лоскутьев»<sup>15</sup>? Критик И. в газете «Русские ведомости» заявил, что футуристические декорации Лентулова мешали ему смотреть спектакль. «Я пришел смотреть не выставку футуристических этюдов, а пьесу Шекспира. <...> К Шекспиру же вообще, и к “Виндзорским проказницам”, в частности, эти этюды, названные декорациями, никакого отношения не имели»<sup>16</sup>, они подходили бы к пьесам Маяковского, а шекспировской комедии они мешали. Обозреватель «Театральной газеты» Р.В. увидел, что многоцветие Шекспира, пройдя сквозь призму кубизма, «распалось на составляющие пестрые цвета, на радуго изразцов и узоров», актеры старались показать, что они далеко не марионетки, а «лентуловская работа каждым своим полотнищем кричала: “Их нет, их нет, они – куклы: вы грезите хроматической гаммой”»<sup>17</sup>.

По мнению некоторых критиков, декорации Лентулова отвлекали внимание от актеров, «создавая не раму, а зрелище». «Ярко, красочно, громко. И декорации, и костюмы, и игра, – все в стиле яркой, кричащей буффонады, интересной, как попытка поставить шекспировскую комедию в необычных для нас тонах. Надо сказать, что как выдержанный стиль, попытка удалась: в общем тоне, в отдельных эпизодах все было согласно и красиво»<sup>18</sup>.

Через несколько лет после «Виндзорских проказниц» Таиров писал: «действительно, бомбой влетела эта постановка, разрушением театрального пуританства каноников искусства»<sup>19</sup>.

К сожалению, современные историки футуризма<sup>20</sup> упоминают всего шесть дореволюционных спектаклей, не включая в свои списки Лентулова<sup>21</sup>.

### «Незнакомка», 15–18 марта 1918 г.

Лентулов выполняет декорации и костюмы к лирической драме «Незнакомка» А.А. Блока, показанной в модном артистическом кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту. Предполагалось, что спектакль будет ставить В.Э. Мейерхольд, но он руководил дистанционно из Петрограда, вместо себя привлек поэта и режиссера Самуила Матвеевича Вермеля. Лентулов был с ним знаком, они участвовали в общих футуристических изданиях, преподавал в его Студии<sup>22</sup>. С.М. Вермеля волновал «театр города», суматоха городской поспешности, маскарадность жизни.

Лентулов выразил двоемирие Блока делением эскиза декорации на две равные части: верхняя часть – небо и крыша, нижняя – интерьер. Большая яркая звезда с концентрическими кругами занимает на синем небе заметное место. Это – символ Девы-звезды, упавшей и затем возвратившейся на небо. Кубо-футуристические сдвиги в изображении здания здесь соответствовали сюжету – по мере того как герои пьют, стены кабака начинают покачиваться.

Постановка в кафе «Питтореск» существенно отличалась от версии Мейерхольда, показанной несколькими годами раньше в Тенишевском училище в Санкт-Петербурге. В революционной Москве «Незнакомка» казалась более эксцентричной и гротескной.

Теперь она шла в кафе, где уже была роспись с сюжетом на тему блоковского стихотворения, а сам интерьер представлял собой стены,



плоскость которых «разрушена» рельефными конструкциями и живописью Татлина и Якулова. Над сценой парил аэроплан. Лентулов использовал в декорации движущиеся части оформления сцены кафе. Отметим, что режиссер был сторонником динамического театра: «театр есть искусство представления движения»<sup>23</sup>. Рецензент «Театральной газеты» К. Долинин утверждал, что показанное было лишь компромиссом между «эстрадой» и «сценой», что исполнители «не пожалели зеленой краски для лица и жестикулировали втрое больше, чем это им полагалось»<sup>24</sup>. Кафе – не место, где молодой русский театр обретет новые пути. Критик Ю. Соболев придумал термин «стиль Питтореск», означавший нагроможденность, наслоенность «... живописи бутафории, толща которой лишь мешает зрителю»<sup>25</sup>.

Владельцы «Питтореска» отказались от дальнейшего финансирования спектаклей Мейерхольтца, а Вермель, «режиссирующий кафе “Питтореск”», почти единогласно был исключен из состава труппы Камерного театра<sup>26</sup>.

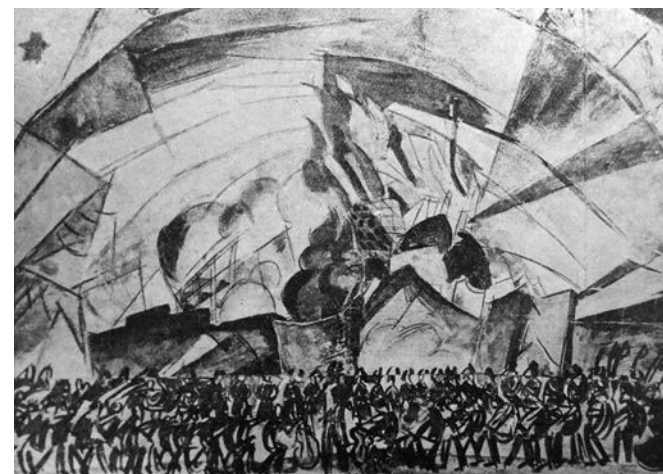
## Балеты в саду «Аквариум», 1918 г.

Другой площадкой для экспериментов стала наполовину открытая сцена в саду «Аквариум», где с 28 мая по 27 августа 1918 г. несколько раз в неделю балетная труппа Большого театра показывала программы с одноактными балетами, концертные номера и танцевальные сцены из опер. Первоначально антрепренеры Ф.Ф. Томас и Б.Е. Евелинов хотели «насаждать» оперетту в «Аквариуме», но вынуждены были отказаться от этой идеи и задумали своего рода «Русский сезон в Париже».

Балетмейстеры Большого театра А.А. Горский и Л.Л. Новиков делали версии классических спектаклей, которые долго шли в декорациях Бакста, Бенуа, Коровина. Стремясь уйти от шаблона старого балета, Горский и Новиков привлекали к работе «такие интересные художественные силы», как И.С. Федотов и А.В. Лентулов<sup>27</sup>.

Лентулов оформил два балета в постановке Александра Алексевиича Горского – «Лирическую поэму» и «Половецкие пляски». Хореограф упрекали в том, что он «метался от симфонии к футуризму, от примитива к фотографичности»<sup>28</sup>, но балеты с задниками Лентулова имели успех у публики и критики.

«Лирическая поэма» Глазунова на театре представляла собой мимическую сценку о призраке убитого на дуэли Пьеро, постоянно



А. Лентулов. Эскиз декорации. Симфоническая поэма «Прометей» А. Скрябина. Концерт в Большом театре. 1918

являющегося своей возлюбленной Коломбине. Горский поставил балетный номер в графических и холодных тонах, создавая атмосферу ужаса и мертвенности. Костюмы персонажей были контрастны – черное и белое. Лицо Коломбины – бледное и измученное, а жесты Пьеро – преувеличенные и полные страдания упреки. В балете Горского «преобладало лирико-романтическое настроение»<sup>29</sup>. Критика отмечала, что «декоративные примитивы Лентулова сделаны со вкусом и без крика»<sup>30</sup>. Публика шумно приняла «Половецкие пляски», которые с большим увлечением были исполнены артистами балета и шли в «пестрых полотнох» Лентулова. В целом, пресса была доброжелательна к художнику – «декоративный фон А. Лентулова для этих балетов оригинален и интересен»<sup>31</sup>.

Существует несколько эскизов Лентулова к неосуществленному балету «Жар-птица» И. Стравинского, датируемых в каталогах 1919–1920 гг.

## «Прометей», 6, 8 ноября 1918 г.

В годовщину революции, 8 ноября 1918-го в Большом театре после торжественного собрания состоялся праздничный концерт. Еще в октябре здесь была образована комиссия по подготовке ноябрьских торжеств, в которую входили и художники, включая Лентулова.

В конце октября «Театр» анонсировал, что симфоническая поэма «Прометей» А. Скрябина будет дана оркестром под управлением Э.А. Купера, фортепианную часть исполнит А.Б. Гольденвейзер, декорации делает А.В. Лентулов, а режиссерскую часть и руководство световыми эффектами возьмет на себя В.И. Немирович-Данченко.

Лентулов, лично знавший Скрябина, стал художником занавеса, на фоне которого исполнялся «Прометей». Теория Скрябина о спектральной аналогии цвета со звуком послужила Лентулову основанием для оформления: во время исполнения «Прометей» занавес освещался различными прожекторами с цветным светом. Оркестр и певцы были одеты в костюмы, напоминающие средневековые студенческие блузы, и с беретами на голове.

При обсуждении проекта декорационного фона в совете Большого театра он был единогласно принят к осуществлению: «Эскиз Лентулова производит впечатление полетности, в его красочных массах есть что-то соответствующее музыкальной архитектонике произведения Скрябина»<sup>32</sup>.

### Опера «Демон» А.Г. Рубинштейна, 3 апреля 1919 г.

Летом 1918-го «Театральная газета» опубликовала информацию: Правление Театра Московского Совета Рабочих Депутатов объявило конкурс на эскизы декораций и костюмов для опер «Кармен» Ж. Бизе и «Демон» А. Рубинштейна.

Александр Яковлевич Таиров приглашен в качестве постановщика. Несмотря на загруженность (репетиции «Принцессы Брамбиллы»), режиссер не смог отказаться, так как опера «Демон» стала осуществлением на сцене одного из его ранних, детских театральных мечтаний. Таиров впервые увидел эту оперу еще гимназистом в Киеве. Как вспоминал сам режиссер, «мое воображение особенно приковал “Демон”»<sup>33</sup>. Мальчик дома часто распевал «И будешь ты царицей мира...», взбираясь на кресло вместо скалы.

Опера СРД., первый советский театр, возникший на месте частной оперы, взял курс на «оживление оперного дела». На заседании художественного совета театра Лентулов заявил: чтобы сдвинуть театр с мертвой точки, необходимо бросить бомбу. Пробить брешь в оперной вампке дореволюционного театра. Режиссер и художник долго нащупывали стиль и форму фантастического спектакля, «пропитанного



А. Лентулов. Фрагмент макета. «Демон» А. Рубинштейна. Опера СРД. 1919. Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

восточно-кавказской поэзией цвета»<sup>34</sup>. По признанию Лентулова, он вложил в оформление «Демона» все, что было отпущено ему живописной природой.

«Вековые традиции трещали по швам»<sup>35</sup>, – вспоминала А.Г. Коонен, в свободное время приходившая на репетиции. Авторы спектакля ждали скандала или провала, но вместо этого были овации, успех у публики и критики.

В декорации соединены условная выгородка и реальные детали – костюмы, кавказские ковры, посуда, оружие. В одной из картин в центре находилась лестница, по которой (во время спора за ее душу) поднималась Тамара в темно-золотом одеянии. По бокам сцены – два сложных пилона ступенчатой формы. На левой платформе стоял Ангел, на правой – Демон. С высоты они взирали на происходящее внизу. Их фигуры освещались прожекторами. Платформа Демона была темной, что создавало иллюзию его парения в пространстве. У Демона не было традиционных крыльев. Полуобнаженный, закутанный в бархатную, цвета кобальта, мантию-ленту, Демон принимал скульптурные позы. И только один раз спускался со своей платформы, чтобы поцеловать Тамару.



А. Лентулов.  
Эскиз костюма  
Тамары. «Демон»  
А. Рубинштейна.  
Опера СРД. 1919.  
Собрание ГЦТМ  
им. А.А. Бахрушина

Коонен вспоминала, что спектакль со смелыми конструкциями Лентулова создавал ощущение подлинного Востока в пластике (хореограф Касьян Ярославич Голейзовский), в гримах актеров, был овеян высокой поэзией и поражал воображение.

Газета «Известия ВЦИК» писала, что после работы Ф.Ф. Комиссаржевского в опере (Комиссаржевский в это же время ставил оперные спектакли в Театре-студии ХПСРО) стало возможным поставить по-новому старого рубинштейновского «Демона» в красочных и ярких декорациях: «...прекрасны и остры костюмы Лентулова, весь спектакль носил печать строгой продуманности»<sup>36</sup>.

Макет спектакля и эскизы костюмов были показаны на Международной выставке театрального искусства в Париже в 1925-м и получили золотую медаль. К сожалению, этот спектакль почти забыт историками



А. Лентулов.  
Эскиз костюма.  
«Сказки Гофмана»  
Ж. Оффенбаха.  
Театр-студия  
ХПСРО. 1919.  
Собрание ГЦТМ  
им. А.А. Бахрушина

театра и исследователями творчества Таирова, так как поставлен был вне сцены Камерного театра и не вошел в его историю.

### **«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, 28 мая 1919 г.**

Федор Федорович Комиссаржевский для реализации идей синтетического театра при Художественно-просветительском Союзе рабочих организаций (ХПСРО) в сентябре 1918 г. создал Студию, а в конце ноября при Студии открыл театр, разместившийся в бывшем театре Зона.

Комиссаржевскому хотелось поставить «Сказки Гофмана» еще в 1915 г., он предлагал С.И. Зимину: «Вообще комическую оперу очень нужно поставить. И именно такую как “Сказки”, с фантастикой,





«Сказки Гофмана». Сцена из спектакля. Театр-студия ХПСРО. 1919.  
Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

обстановочную»<sup>37</sup>. Сергей Судейкин стал делать проекты эскизов, но спектакль не состоялся. Возможно, из-за того, что во время Первой мировой войны опера, основанная на произведении немецкого автора, была нежелательна.

Премьера фантастического представления «Сказок Гофмана» Ж. Оффенбаха в постановке Комиссаржевского при участии Валерия Михайловича Бебутова и в декорациях Лентулова состоялась в Театр-студии ХПСРО 28 мая 1919 г. «Сказки Гофмана» – последнее предсмертное, самое трагичное произведение Оффенбаха. Главный герой, поэт Гофман, в прологе рассказывает о своей возлюбленной певице Стелле и трех ее ипостасях. Первое действие происходит в мастерской, где была сконструирована кукла Олимпия. В магических очках Гофман видит ее как живую, влюбляется, но Коппелиус, партнер изобретателя, разбивает куклу. Венеция – место второго действия. Колдун Дапертутто, обладающий бриллиантом, заставляет куртизанку Джульетту завладеть помыслами и душой Гофмана. На дуэли Гофман убивает соперника, а в это время Джульетта уплывает в гондоле с другим. Третье действие происходит в Мюнхене в доме молодой девушки Антонии, дочери великой актрисы. Отец убеждает ее отказаться от пения, так как она больна. Но доктор Миракль, повинный в смерти матери, заставляет ее петь.

Не выдержав напряжения, она падает без чувств и умирает. В эпилоге в том же кабачке Стелла уходит с противником обессиленного и захмелевшего Гофмана, старым советником Линдорфом.

В постановке Комиссаржевского злодеев и возлюбленных исполняли одни и те же певцы: Линдорфа, Коппелиуса, Дапертутто, Миракля – В. Полатковский; Стеллу, Олимпию, Джульетту, Антонию – В. Барсова. В партии Гофмана – Н. Озеров.

Лентулов вспоминал, что был пропитан музыкой и поэзией гофманианы. По ночам видел фантастические сны с движущимися сказочными городами. Сценографию второго действия художник с упоением строил на мелодии баркаролы, такты которой приводили в движение и меняли «скошенные декорации» с видами Венеции – площадь Сан-Марко, Кампанила, мост Риальто. Режиссер, как и Лентулов, увлечен динамическими декорациями: «синтетическому театру требуется что-то совершенно новое в области художественного оформления – нечто динамическое на месте того, что в настоящее время статично»<sup>38</sup>. Работа Лентулова соответствовала изломанной фантазмагии «Сказок Гофмана».

Освещение становится одним из основных выразительных средств. Мрачный колорит с лунным светом из окна придавал предметам нереальные очертания. Рояль, раскрашенный неровными плоскостями, грим с темно-синими глазницами, искажавший лица, – все это придавало особую остроту и экспрессивность спектаклю. И.В. Ильинский, впечатленный «незабываемыми декорациями», вспоминал, что там не было дорогостоящих материй, парчи и шелков, обыкновенная бязь костюмов, расписанных самим художником.

Игра актеров напоминала театр марионеток. Постановщики считали, что жизнь изображена в рассказах Гофмана «как кошмарный сон, как судорожная пляска кривляющихся со страшными и странными рожами живых автоматов, которых дергает за нитки, спутанные рукой сатаны, неведомая сила»<sup>39</sup>. Возможно, это была метафора послереволюционной жизни.

В. Ашмарин, журналист «Известий ВЦИК» (газета регулярно публиковала рецензии на спектакли Театра-студии ХПСРО, порвавшего со структурой буржуазного театра, – театра, «которым может гордиться пролетариат»), с огорчением написал, что постановка «Сказок Гофмана» совершенно лишена пафоса пролетарского театра и малодоступна пролетарию-зрителю. По мнению рецензента, этой постановкой

с «гурманством форм» театр показывал полное равнодушие к пафосу строительства новой жизни. Вместе с тем отмечались профессиональные достоинства: «Дана возможность художнику-декоратору ярко выделиться в интересных и красочных холстах, и Лентулов в этом спектакле заметно давил своих товарищей по коллективу»<sup>40</sup>.

Летом 1919 г. Комиссаржевский уехал из Советской России. Театральные журналы информировали о его передвижениях за границей и обещаниях вернуться; этого не случилось. Театр ХПСРО, переименованный после отъезда основателя в Новый театр ХПСРО, сохранял в репертуаре «Сказки Гофмана», но в 1920-м был закрыт.

### **Оперетта «Сильва» И. Кальмана, 12 января 1922 г.**

Премьера оперетты «Сильва» в постановке И.М. Лапицкого и А.Д. Кошевского, с хореографией М.Г. Дыковского и декорациями Лентулова в Театре Музыкальной драмы анонсирована октябрьским номером «Театрального обозрения» на конец декабря 1921 г., затем – на первые числа января 1922 г. Но на афише театра спектакль появился только 12 и 13 января. Год начала культурной политики НЭПа снова пробудил потребность в оперетте (в течение 1922-го «Сильву» сыграли еще в нескольких московских театрах).

Иосиф Михайлович Лапицкий, основатель и художественный руководитель московского Театра музыкальной драмы (1920–1923), имел репутацию оперного реформатора, но крайностей не принимал. Театр создавался им «к подлинно творческому преодолению оперного шаблона»<sup>41</sup>. Он считал, что выстраивать спектакль должны два главкомандующих – дирижер и режиссер. Только после их обсуждения можно привлекать художника и приступать к репетициям. В своих поздних воспоминаниях Лентулов назвал И.М. Лапицкого «режиссером-сатрапом»<sup>42</sup>, вероятно, потому что привык к другой концепции, где художник выступает соавтором режиссера.

Декорация первого акта представляла собой золотой зал с огромной лестницей в центре, по которой спускались девушки, танцующие чардаш и на которой впервые появлялась Сильва в окружении поклонников. Партию Сильвы пела знаменитая в то время Ада Ребонэ. Два графических эскиза к оперетте стилистически можно отнести к ар деко с элементами сезаннизма и кубизма. Интерьеры будапештского театра «Орфейум», где выступала Сильвия Вареску – вероятно, декорации

первого действия. На одном эскизе на стене висит картина в духе кулпальщиц Сезанна, а рядом с картиной – кубистическая скульптура – женский торс на высоком постаменте.

Театральная критика сочла, что декорации Лентулова – лучшее в постановке. «И декорирован спектакль не как-нибудь, не случайно и небрежно, как бывало не раз, как бывало часто и даже слишком часто, – а ярко, сочно, интересно. Потому что художником спектакля был Лентулов. Если театру нужна декоративность, то хорошо, когда это – декоративность смелая, живая и талантливая. По декорациям Лентулова глаз не скользнет только мимоходом, – чтобы сейчас же о них забыть. Они – живут. Потому что у Лентулова есть то, – свое, особенное, – что любят называть безликим словом: стиль. Есть живой дух. И замысел»<sup>43</sup>. Рецензент отмечал, что, несмотря на большой силы и красоты голос Сильвы–Ребонэ, в постановке не было легкости, подвижности, смеха, сквозной прозрачности, которых жаждет музыкальная комедия. Критик приходит к выводу, что музыкальной комедии не получилось.

Сотрудничество Лентулова с хореографом Дыковским имело продолжение. В июле 1925-го, к предстоящему зимнему сезону, планировалось организовать Новый театр оперетты, во главе с Дыковским, Лентуловым и художником И.С. Федотовым. Репертуар должен был состоять из новых произведений, главным образом русских авторов и композиторов<sup>44</sup>. В сентябре 1925 г. были приняты к постановке несколько произведений, и несколько драматургов дали принципиальное согласие на создание новых. Театр планировал пригласить видных московских режиссеров и художников, «отвергая линию односторонней “формальщины”»<sup>45</sup>.

В 1921–1922 гг. в живописи Лентулова происходит отход от «академии методов» и «левой половины сезанновского творчества» как умерщвления души в искусстве. В письме к художнику А.В. Куприну он писал, что почувствовал это раньше всех.

### **«Плач Рахили», 18 января 1924 г.**

Премьера оперы «Плач Рахили» по одноименной пьесе Н.А. Крашенинникова состоялась в быв. Опере Зимина. В одном анонсе подчеркивалось, что пьеса была «под запретом царской цензуры за выявление в ней лиц, канонизированных церковью»<sup>46</sup>, в другом, – что «”пластические композиции” Инны Чернецкой исполняют ученицы ее студии»<sup>47</sup>.





А. Лентулов. Эскизы костюмов. «Плач Рахили». Свободная Опера Зимина. 1924. Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Пьеса «Плач Рахили» была издана в Москве в 1911 г. Сказка в 3-х картинах с эпилогом переиздавалась в начале 1920-х гг. Н.А. Крашенинников был известен как беллетрист, уделявший в своих произведениях особое внимание проблемам пола и морали, положению женщин. В либретто подчеркивалось противоречие между обычаями священной воли отца и многоженства с желанием женщины быть единственной женой. Музыка к «Плачу Рахили» написал пианист и композитор Георгий Николаевич Дудкевич, до революции одновременно с занятиями по классам фортепиано и композиции учившийся в Лазаревском институте восточных языков. Не случайно один из рецензентов отметил, что композитор выдвинул тему «музыкального Востока», но решил ее без европейской стилизации.

Постановщица танцев в «Плаче Рахили» Инна Самойловна Чернецкая училась хореографии в Европе у Элизабет Дункан, фон Лабана, Далькроза, а живописи у Алексея Явленского в Мюнхене. Ее дебют состоялся на той же сцене в Опере Зимина в 1915 г.<sup>48</sup>

В начале 1920-х ее Студия была популярна, театральные журналы почти ежемесячно писали о ней. Несмотря на это, одна из рецензий на «Плач Рахили» заканчивалась весьма резко: «Подлинный бич

спектакля – “пластички” Инны Чернецкой. Их несогласованные угловатые движения и предельная степень оголенности тел... Когда “пластички” появились, то, казалось, что воскреснет “Вампука”»<sup>49</sup>.

Участие Чернецкой в «Плачи Рахили» совпало с периодом начала гонений на частные студии пластического танца. Идеологическая кампания против танца как способа «раскрепощения» тела через наготу велась с 1923 г. и сопровождалась обвинениями в порнографии. Театральные журналы участвовали в дискуссиях, регулярно публиковали материалы о вечерах «свободного танца», помещали шаржи и карикатуры с обнаженными и полуобнаженными танцовщиками.

На эскизах костюмов Лентулова можно видеть полуобнаженные тела – это рабыни с открытой грудью, рабы и служанки (только тела священников закутаны в ткани).

Несмотря на это, оперу «Плач Рахили» музыкальный критик Леонид Сабанеев считал оппозиционной по отношению к новым течениям в искусстве. По его мнению, библейская история изложена в морализаторских и бытовых тонах, лишена монументальности, которую нужно было бы придать сюжету, и музыкальное искусство выиграло бы, если бы этой оперы вовсе не существовало.

После этой рецензии в редакцию газеты поступило письмо от композитора, который сообщил, что Сабанеев был членом комиссии, которая одобрила оперу. Более того, он сам настаивал на ее постановке. Руководство быв. Оперы Зимина было готово снять спектакль, но редакция газеты «Известия ВЦИК» считала, что спешить нельзя, нужно проверить отношение аудитории, создать комиссию, устроить диспут на одном из спектаклей. Диспут состоялся. Но опера «Плач Рахили» быстро сошла со сцены. По воспоминаниям Лентулова, она не пользовалась популярностью.

### **Балет «Миллионы Арлекина», 21 декабря 1924 г.**

После 1917 г. на сцене Большого театра поощрялись постановки артистов балета. Характерный танцовщик Владимир Александрович Рябцев одним из первых включился в эту работу. Продолжая танцевать, подвизаясь на административных постах и занимаясь педагогической деятельностью в основанной им студии пантомимы в Большом театре, В.А. Рябцев возобновлял балеты, в которых был занят сам. Среди них –

«Арлекиада» Р. Дриго, которая шла в Большом театре в хореографии А.А. Горского с 1907 г., где он исполнял партию Пьеро.

Балет «Арлекиада», созданный Мариусом Петипа и Рикардо Дриго, был дан в честь супруги Николая II, императрицы Александры Федоровны на сцене Эрмитажного театра в 1900-м. Партию Коломбины танцевала Матильда Кшесинская. Через три дня наименование появилось в репертуаре Мариинского театра. Кшесинская считала, что «балет был полон прекрасных мелодий и прекрасно поставлен»<sup>50</sup>, но вскоре отказалась от этой роли как не совсем подходящей для нее.

«Арлекиада», возобновленная В.А. Рябцевым, стала называться «Миллионы Арлекина». Хореограф ввел в спектакль больше пантомимы, а Лентулов создал декорации, которые, по мнению рецензента газеты «Известия ВЦИК», писавшего под псевдонимом Вик, «значительно облегчили сцену Большого театра, освободили ее от обычных тряпичных нагромождений, но отнюдь не создали еще нового выдержанного внешнего стиля балета, что относится также и к его костюмам»<sup>51</sup>. Сам художник считал, что неплохо задумал второй акт с объемной балюстрадой. Рецензент утверждал, что возобновленной постановке недостает карнавальной динамики, и балет бы выиграл, если его трактовать не «пасторально», а в духе арлекиады, используя достижения современного театра, например, приемы «Принцессы Брамбиллы».

Автор журнала «Новый зритель» в постоянной рубрике «Глядя как танцуют...» назвал постановку «характерной отрыжкой придворных празднеств царских дней»<sup>52</sup>. Советский рецензент не видел оправдания спектаклю, так как со смертью Горского наступила смерть монументального стиля Большого театра, а балетмейстеры Рябцев, Голейзовский и другие – эстрадники, «большие мастера на малые дела». Балет «Миллионы Арлекина» прошел на сцене Большого театра всего несколько раз и был снят.

В 1925 г. театральная общественность серьезно обеспокоена слухами о проекте ликвидации балета как самостоятельного вида театра. Он ассоциировался с монархией, аристократией, был «прочно и разнообразно вписан в придворный календарь»<sup>53</sup>. Журнал «Рабочий и театр» в октябре опубликовал статью «Пути балетного искусства», чтобы осветить будущее этого «бесцельного» и «отсталого» вида искусства<sup>54</sup>. Автор статьи Э. Старк предлагал оберечь балетный театр от скороспелых реформ, так как новые формы не падают с неба и немислимы без техники классического танца.

## «Степан Разин», 20 декабря 1925 г.

Не только балет, но и опера в этот период – предмет особого внимания идеологов советской культуры. В. Игнатович в журнале «Музыка и театр» писал, что существует достаточное количество противников оперы, ее идеологических врагов, «сплошь и рядом приходится наткаться на полное ее отрицание»<sup>55</sup>. Среди критических замечаний – условность и стремление к роскоши постановки, костюмов, бутафории. Странники новаций утверждали, – опера Большого театра «медленно, но неуклонно увядает», что «побуждает многих лиц <...> нападать <...> на самую оперу, уверяя в ее “отжитости”»<sup>56</sup>.

Ввиду отсутствия современного репертуара, академические театры стали называть «музеями звукового искусства». Репертуар, представленный силами Экспериментального театра «до сих пор совершенно не созвучен нашему времени, а порой даже и явно противоречил пропагандируемым партией и советами идеям»<sup>57</sup>. А. Ценовский в журнале «Музыкальная новь» задавал вопрос, что сделать со старыми рутинерами – Большим академическим и Большим экспериментальным (бывший Зимина) театрами? Прошло семь лет революции, а «старое, заколдованное колесо московских оперных “традиций” по-прежнему крутится. Рецензент писал о том, что Экспериментальный театр можно называть только в шутку. Эксперимент тут один, «удержит ли московская академическая опера свои священные традиции в стремительном потоке революционной жизни». Автор призывал «встряхнуть как-нибудь эту застоявшуюся самодовольную академию»<sup>58</sup>.

Большой театр, реагируя на критику, вынужден провести «ударную задачу по обновлению репертуара»<sup>59</sup>, привлечь внешние силы. Временно исполняющий обязанности директор отчитывался: отбросив старую рухлядь вроде «искусства ради искусства», он выбрал девиз «искусство трудящимся», который приведет ГАБТ к расцвету.

В такой обстановке опера «Степан Разин» была заказана врачу и композитору Петру Николаевичу Триодину<sup>60</sup> Дирекцией Большого театра и предложена для постановки начинающему режиссеру Алексею Денисовичу Дикому с определенным составом основных работников, включая художника Лентулова. П.Н. Триодин стремился без хитроумных затей, в простой форме изложить историю Степана Разина, о котором массы знают очень мало, несмотря на популярность образа в песнях и легендах. «Программы государственных академических

театров» писали, что новая опера впервые дает серьезное, пожалуй, даже марксистски-выдержанное словесное художественное оформление исторических событий<sup>61</sup>. Для режиссера Степан Разин был «простой, всем понятный и близкий вождь. Именно вождь, а не герой. Человечный, слиянный с народом»<sup>62</sup>.

В постановке музыкальной драмы «Степан Разин» А.Д. Дикий отходит от стилизации и стремится к созданию реалистического спектакля не для театрального эстета, а для рядового зрителя. Лентулов также считал, что «здоровое реальное начало» оперы способствовало правильному подходу к оформлению спектакля. По его мнению, чистый конструктивизм, культивируемый в течение последнего десятилетия, изжил себя. Отмечая, что сам был одним из его зачинателей в театре, Лентулов пишет, что в своей «последней работе вплотную перешел к настоящему подлинному реализму, <...> придавая первенствующее значение подлинной натурализации материалов»<sup>63</sup>. Критики заметили, что «много яркой (в манере реалистической живописи передвижников) красочности в декорации Лентулова, где хорошо сочетались конструктивные приемы с полотнами и световыми эффектами»<sup>64</sup>.

М. Курбатый в «Программах...» утверждал, что опера «Степан Разин» – первая вещь на академической сцене, написанная для масс и доступная массам. «Массовые сцены, массовое возмущение, массовые бунтарства, которые красной нитью проходят во всех действиях и картинах, намечают вехи неизбежного, неизбежного будущего Октября»<sup>65</sup>.

В центре эскизов Лентулова – подвижная и экспрессивная масса людей. Места действия – Астрахань, Симбирск, Лобное место в Москве. Фотографии массовых сцен демонстрируют пластическую и костюмную проработанность всех групп. Эскизы костюмов Лентулова к «Степану Разину» также показывают цветовую и пластическую «формулу» каждой группы: от статичных бояр в узорчатых парчовых кафтанах до подвижной полуобнаженной голи кабацкой. Самыми яркими и красочными являются татары в полосатых халатах и казаки-станичники, а наиболее лаконичными по цвету – военизированные группы кавказцев, стрельцов, рейтаров. Костюмы заново были сшиты только для главных персонажей, а на декорации художнику выдали старые записанные холсты.

В 1925-м в Москве одновременно шли опера «Степан Разин» в Экспериментальном театре, где главной темой постановки стала «стихия революционного разлива», и пьеса «Стенька Разин» В.В. Каменского в



«Степан Разин». Сцена из спектакля. Экспериментальный театр. 1925. Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Театре Революции – былинный сказ на музыке, в сопровождении оркестра, гармошек, частушек. В постановке В.М. Бебутова использованы конструктивистские декорации молодого художника К.А. Вялова. Можно добавить, что в 1915 г. рисунок Лентулова предварял текст поэмы «Стенька Разин» Василия Васильевича Каменского, друга художника, а в 1928-м он создал многофигурную картину «Степан Разин» после поездки на Волгу, где написал множество подготовительных этюдов.

Опера «Степан Разин» имела успех у публики и в течение 1926 г. шла на сцене Экспериментального театра, главную партию исполнял молодой и талантливый бас Александр Степанович Пирогов, который вскоре перешел в Большой театр.

Обновление репертуара академических театров было замечено. Г. Поляновский в журнале «Музыка и революция» писал, что постановкой опер «Степан Разин» Триодина и «Декабристы» Золотарева академические театры «вышли на широкую дорогу общественной современности». В спектакле Дикого толпа разрешена блестяще, с силой напора и яркостью чувств и переживаний, а «вся постановка, с несколько угрюмыми контурами геометрической декорации, – задумана и выполнена хорошо»<sup>66</sup>.

Эскизы Лентулова к «Степану Разину» опубликованы в каталоге выставки «Художники Большого театра. 225 лет со дня основания



Большого театра» (2001), здесь же упомянуты его «Прометей», Миллионы Арлекина». Но в каталоге выставки «Большой театр. История великого театра и его возрождение. Эксперименты 1917–1932. Художники авангарда на сцене Большого театра» (2011) среди двадцати шести спектаклей 1917–1932 годов нет ни одного спектакля Лентулова<sup>67</sup>.

### Опера «Золотой петушок», 4 мая 1932 г.

В 1931 г. К.С. Станиславский предложил Лентулову и М.С. Сарьяну подумать над сценическим оформлением оперы «Золотой петушок». Лентулову – к первому и третьему акту – палаты царя Додона и предместья столицы додонова царства, а Сарьяну – ко второму акту, шатру Шемаханской царицы. Лентулов согласился на приглашение Станиславского, зная, что режиссер «очень неподатлив ни на какие новшества в смысле оформления спектакля»<sup>68</sup>.

Макеты Лентулова и Сарьяна не сохранились, мы знаем только эскизы художников. На одном из рисунков Лентулова – деревянный городок с башней, с красным петушком на крыше.

Сначала Станиславский был увлечен макетами Лентулова, особенно деревянным бревенчатым городком. Но, увидев «сделанный очень красиво в лимонных тонах» макет Сарьяна в духе «Мира искусства», отдал предпочтение ему.

Премьера «Золотого петушка» состоялась в Оперном театре им. К.С. Станиславского, но имени Лентулова на афише не было. Там стояли фамилии Сарьяна (2-й акт) и С.И. Иванова (1-й и 3-й акты). Лентулов все равно считал, что работа со Станиславским была «изумительной в своем роде». Неудачное, но интересное сотрудничество со Станиславским стало последней, хотя и не осуществленной, работой Лентулова в музыкальном театре.

### «Испанский священник» Дж. Флэтчера, 2 декабря 1934 г.

В 1934 г. Лентулов стал сценографом постановки комедии «Испанский священник» в режиссуре С.Г. Бирман на сцене МХАТа Второго. Лентулова привлекал образ солнечной Испании, который он собирался передать через образы Крыма. Но в процессе коллективной актерской работы над спектаклем (что было в традициях МХАТа Второго) в концепции постановки происходили изменения. По воспоминаниям



«Испанский священник». Сцена из спектакля. МХАТ Второй. 1934.  
Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Лентулова, Бирман требовала от него приглушенного колорита испанской живописи в стиле Мурильо. Как горькое напоминание о том, что художнику не удалось создать яркое и красочное зрелище, он поместил аппликацию со связкой перца на тюлевом занавесе. В оформлении остались яркие детали в виде фруктов и овощей, подвешенных связками к потолку и переполняющих корзины на столах.

Бурная динамика спектакля, выражавшая идеи молодости и свободолюбивого духа Возрождения, передавалась поворотами динамической установки. На круге находились дома с лестницами и условные горы. Действие развивалось одновременно по горизонтали (на планшете) и по вертикали (на балконе и крыше). Актеры бегали по лестницам и площадкам разной высоты, установка вращалась. Самой запоминающейся стала сцена длительного поцелуя Амаранты – С.В. Гиацинтовой и Леондро – А.И. Благоднравова, во время которого в полной тишине с шахматной доски звонко падали на пол шахматные фигуры. В одной из последних сцен спектакля Амаранта, вернувшись с любовного свидания, повернувшись к мужу спиной, показывала зрителям голую спину – она забыла застегнуть строгое и глухое платье.

Критики увидели в спектакле торжество личности, восставшей против ханжества и лицемерия, тему разоблачения пуританской

добродетели. В 1935 г. на диспуте в Клубе мастеров искусств Бирман говорила, что «Испанским священником» театр продолжил взятый курс на комедию, так как желал доказать, что нападки на МХАТ Второй как театр невыразительный и бледный – неосновательны. Ранее критик Уриэль (О.С. Литовский) в газете «Советское искусство» написал, что очень простым, удобным и благородным по тону декорациям Лентулова не хватало той живописности, которая есть в спектакле<sup>69</sup>.

На Международном театральном фестивале в Москве «Испанский священник» получил первую премию. Спектакль держался в репертуаре вплоть до закрытия театра. Он шел и 27 февраля 1936 г., в тот день, когда по радио сообщили, что МХАТ Второй упраздняется как «посредственный театр».

### **«Кубанцы», 5 февраля 1938 г.**

«Кубанцы» – дебют молодого драматурга Виктора Михайловича Ротко, специально написавшего пьесу к юбилею революции. Автор работал над произведением три года, с того времени, как газета «Правда» опубликовала статью «Казачество в колхозах», изменившую официальное отношение к казачеству, снимавшую ограничения в отношении военной службы для казачества и способствовавшую формированию казачьих дивизий. С этого времени началась официальная кампания «за советское казачество», ориентированная на использование его в обороне и экономике.

Действие пьесы происходило во время революции в бывшей войсковой области Кубани. По признанию режиссера Б.А. Бабочкина, он стремился через актеров – «основной элемент театра» – донести мысли автора, показать пьесу с точки зрения революционных событий и с точки зрения бытовых сторон жизни кубанского казачества.

Вероятно, Б.А. Бабочкин пригласил именно Лентулова, поскольку тот в 1930-е гг. прославился как автор индустриальных пейзажей, регулярно экспонирующихся на выставках. Лентулов часто ездил в творческие командировки на юг страны – в Керчь, Днепропетровск, Донбасс, Мариуполь, Крым и на Кавказ с целью создания серий картин о стройках социализма.

Работая над оформлением спектакля, Лентулов увидел в пьесе много действия и хорошего бытового материала. Он хотел, чтобы на сцене была настоящая изба с соломенной или черепичной крышей,

заборы и плетни, но это не будет носить натуралистического характера, так как принцип оформления спектаклей – чисто реалистический. «Почти вся оформительская часть спектакля построена на принципе пейзажа»<sup>70</sup> – на задниках изображения холмистой местности с окаемом снеговых гор на горизонте, так как Кубань простирается от Краснодара до самых вершин Кавказа. Лентулов убирал со сцены все, что мешало актеру выявить существо образа. «Четким лаконизмом, устраняющим опасность перегрузки оформления, мы хотим сохранить колоритную цельность спектакля...»<sup>71</sup>.

Заведующий постановочной частью БДТ придерживался иного мнения. Он считал декорацию «Кубанцев» громоздкой – во время перестановок дома, крыши, заборы приходилось поднимать электролебедкой к колосникам, а макет был значительно сложнее всех предшествующих, поскольку станок, на который устанавливались хаты, церковь, заборы, представлял собой неровную поверхность, что осложняло изготовление и пригонку.

С. Цымбал, отмечая простоту пьесы и спектакля, писал: «Живопись Лентулова, красочная и вместе с тем не назойливая, помогла постановщику и актерам создать атмосферу кубанской станицы, – культура художника сказалась уже в одном том, что он нигде не пытается господствовать, все время помня о людях, действующих в спектакле, о людях, составляющих его смысл и основу»<sup>72</sup>. С этого времени началась дружба художника и режиссера.

Они собирались сделать еще одну совместную работу – «Виндзорские проказницы», но война помешала планам. В музее БДТ в Санкт-Петербурге сохранились эскизы к этому неосуществленному спектаклю.

### **«Дни нашей жизни» Л. Андреева, 1938 г.**

В 1936-м Театр-студия Юрия Александровича Завадского переведена в Ростов-на-Дону в рамках кампании по переброске молодых московских театров и студий в крупные города и слилась с труппой ростовского театра. Режиссер возглавил театр, разместившийся в огромном конструктивистском здании в форме трактора с залом больше, чем на две тысячи мест. Завадский, ставивший в Москве спектакли на маленькой сцене, понял, что зрительный зал с плохой акустикой и видимостью требует новых методов постановки. Он стал создавать монументальные героические полотна. «Ростовская сцена не терпит



А. Лентулов. Эскизы костюмов. «Дни нашей жизни».  
Ростовский драматический театр. 1938. Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

тонкого психологического спектакля, она требует доходчивой театральной ясности», – объяснял режиссер<sup>73</sup>.

К юбилею Ленинского комсомола Ю.А. Завадский на большой сцене поставил инсценировку «Как закалялась сталь» по роману Н.А. Островского о трудовых подвигах советской молодежи, а в качестве контраста на маленькой сцене филиала – «Дни нашей жизни» Леонида Андреева о бесцельном существовании молодых людей в царской России.

Режиссер противопоставлял две молодости, чтобы зрители могли «глубоко почувствовать всю отвратительность... собственнического общества, толкающего честных, но слабодушных людей на путь пьянства, проституции и безверия в свои силы»<sup>74</sup>. Целью спектакля было породить в душах зрителей ненависть к прошлому и к жизни, порожденной капитализмом.

В ростовском театре показали, как «молодые, здоровые люди ходят нищими и голодными, студенты превращаются в алкоголиков и паразитов, матери продают собственных дочерей уважаемым отцам семейства»<sup>75</sup>. Именно таких персонажей изобразил Лентулов на эскизах костюмов, которые больше похожи на иллюстрации к пьесе.

Вероятно, так же, как Ю.А. Завадский осуществлял общее руководство спектаклем, Лентулов создал общее сценическое решение – в программе гастролей указаны: режиссер – М.Е. Лишин, художник –

М.А. Виноградов. Сам Милий Александрович Виноградов-писал, что «художник А. Лентулов в манере старого театра оформил “Дни нашей жизни”»<sup>76</sup>.

В спектакле «Дни нашей жизни» главную героиню Оль-Оль играла последняя любовь Маяковского Вероника Витольдовна Полонская<sup>77</sup>, а фон Ранкена – Ростислав Плятт<sup>78</sup>.

Гастроли Ростовского драматического театра под руководством Завадского проходили в Москве в мае–июне 1938 г. в Театре им. Евг. Вахтангова, затем – в Театре Революции. Спектакль «Дни нашей жизни» показывали на сценах двух театров, всего более десяти раз. Вскоре Ю.А. Завадский и часть его актеров вернулись в Москву.

Этот спектакль не упоминали в своей творческой биографии ни Лентулов, ни Завадский. Но в 1971 г. то же название появилось на сводной афише Учебного театра ГИТИС, это был отчетный спектакль курса, руководимого Ю.А. Завадским.

### «Благочестивая Марта» Т. де Молина, 22 мая 1938 г.

Премьера комедии «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины состоялась в Московском театре Ленсовета. Режиссер Александр Константинович Плотников противопоставлял персонажей, руководствующихся расчетом, носителям нового сознания, в борьбе отстаивающим право на свободу чувств.

В августе журнал «Театр» откликнулся большой рецензией театроведа и переводчика-испаниста, консультанта этого спектакля В. Узина. Он отмечал, что Лентулов создал «радостно оформленную сцену, на которой люди, далекие от нашего времени социализма, бурно и весело приветствуют свою победу над темными силами...»<sup>79</sup>.

Спектакль «Благочестивая Марта» шел на разных площадках в Москве, в том числе и в Парке культуры им. Горького.

Еще один спектакль – «Коломба» – по повести П. Мериме в декорациях Лентулова в Театре Ленсовета по каким-то причинам не состоялся.

### «Илья Муромец», 11 июня 1939 г.

На сцене Московского театра юного зрителя появился красочный спектакль «Илья Муромец» П.А. Павленко и С.А. Радзинского. Писатель и военный журналист Петр Андреевич Павленко известен как сценарист знаменитого фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский»,





«Илья Муромец». Сцена из спектакля. МТЮЗ. 1939.  
Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

он же – автор сценария «На Востоке» (о гипотетической войне, в которой СССР побеждает Японию). Пьеса «Илья Муромец» посвящена защите Киевской Руси от набегов тугарских орд. В 1939 г. в Монголии на границе с СССР происходили боестолкновения с японскими войсками, газеты регулярно публиковали сводки о военных конфликтах в районе озера Хасан и реки Халхин-Гол.

Анонсируя спектакль, режиссер Андрей Иванович Кричко писал: «в годину испытаний весь русский народ, воодушевленный замечательным примером своих лучших людей, становится богатырем. Так было и так будет»<sup>80</sup>.

Режиссер МТЮЗа хотел воскресить образы русской истории и эпической народной поэзии, создать «героическое сказание», воспитывающее любовь к родине и ненависть к ее врагам. Так как язык пьесы был близок к былинному эпосу, он ставил перед актерами задачу овладеть стихом, заставить его звучать образно, по-народному мелодично и сохранить «величественную силу богатырских сказаний»<sup>81</sup>. В спектакле использовались старинные народные песни в музыкальной обработке А.Ф. Гедике, танцы скоморохов, поставленные Мариной Сибиряк.

А.И. Кричко большое значение придавал оформлению спектакля. Режиссер вспоминал: «работая с художником А.В. Лентуловым, мы стремились найти картинное, но далекое от ложнорусского



А. Лентулов.  
Эскизы костюмов.  
«Илья Муромец». МТЮЗ. 1939.  
Собрание ГЦТМ  
им. А.А. Бахрушина

стиля воплощение образов Киевской Руси»<sup>82</sup>. Спектакль «Илья Муромец» продолжает лучшие декоративные традиции начала XX в., заложенные художниками «Мира искусства» В.М. Васнецовым, И.Я. Билибиным, А.Я. Головиным, Н.К. Рерихом. З. Войтинская в газете «Советское искусство» писала: «превосходное впечатление произвели на гостей [колхозников-орденоносцев – З.С.] оформление и костюмы художника А. Лентулова»<sup>83</sup>.

### Комедия «Со всяким может случиться», 1942 г.

Лентулов не хотел эвакуироваться, лето и осень 1941-го он провел в подмосковном поселке художников Пески. Но в конце осени художнику пришлось все-таки уехать, так как Комитет по делам искусств назначил Лентулова начальником эшелона работников искусств, которым Суриковский институт, где он преподавал, отправлялся в Самарканд. В дороге у Лентулова обострилась хроническая болезнь, и он был вынужден сойти в Ульяновске.

Узнав из газет, что Лентулов находится в Ульяновске, к художнику пришел эвакуированный актер белорусского театра П.С. Молчанов, игравший в местном драматическом театре. Он предложил работу над комедией «Со всяким может случиться» Б. Ромашова. Пьеса была

посвящена железнодорожникам. Действие спектакля происходит в Москве и на железнодорожной станции Узловая. Главная героиня Наташа Грачева преодолевает разные препятствия, чтобы устроиться помощником машиниста на паровозе. Режиссер первой постановки в ЦДКЖ Николай Петров писал, что Наташа – современная девушка, которая наметила определенную цель в жизни и уверенно к ней идет, но лирическая история позволяет показать диапазон душевных качеств: от стальной воли и огромной страсти в работе до нежных вздохов любви.

Так как постановка комедии предполагалась в других театрах, прежде всего самодеятельных театрах железнодорожников, то в брошюре с текстом пьесы опубликованы советы: «Оформление спектакля должно быть чрезвычайно простым и лаконичным. Рекомендуются живописные задники, изображающие места действия (депо, берег Москвы-реки и т.д.) и окружающие предметы (например, паровоз и т.п.). Не нужно ничего громоздкого, построенного объемно»<sup>84</sup>.

В Ульяновске в 1942-м Лентулов писал декорации на рваных холстах от старых декораций с облупившейся краской – паровозное депо с кирпичными стенами и фанерным паровозом, огромный зал клуба с колоннами, уютная комната героини с тюлевыми занавесками. Макет был сделан из папиросных коробок и газет. Объективные обстоятельства – нехватка материалов – работали на пожелания автора пьесы. В создании живописных декораций Лентулову помогала молодая художница Т.А. Оранская.

Осенью 1942-го Лентулов возвратился в Москву. В архиве внука художника сохранилось письмо в Ульяновск с просьбой прислать макет спектакля в Москву, где интересуются его постановкой.

15 апреля 1943 года художник умер и был похоронен на Ваганьковском кладбище, недалеко от могилы В.И. Сурикова, которого очень любил.

### Театральный путь Лентулова в контексте живописных исканий

В театральном пути Лентулова можно выделить три периода: 1916–1919 гг. (4 постановки), 1924–1925 годы (3 постановки), 1938–1939 гг. (4 постановки), в промежутках между которыми было по одному спектаклю (1922, 1934 и 1942).

Эскиз к первому неосуществленному спектаклю «Владимир Маяковский» (1914) был сделан в тот период, когда (после серии кислород-

ских пейзажей) в творчестве художника доминирует архитектура – монументальные панно с памятниками допетровской Москвы. Как и на панно, в центре эскиза декорации находится здание.

Работа над комедией «Виндзорские проказницы» (1916) совпадает с периодом первого творческого подъема, который приносит художнику профессиональное признание – Третьяковская галерея купила его работу с выставки. Лентулов нашел свою тему и запоминающийся стиль, в основе которого – кубо-футуристическое осовременивание с фольклорными элементами допетровской архитектуры. В Камерном театре он тоже стремится к новому стилистическому прочтению Шекспира.

В 1919 г. Лентулов переживает еще один творческий подъем. Цикл новоиерусалимских пейзажей 1917 г. с кулисным построением композиции предвещал перелом в художественном методе – переход от панно к картине, отказ от декоративных и плоскостных решений, увеличение объема в архитектурных сооружениях и глубины пространства картины. В 1918-м изменяется цветовая гамма, она становится более монохромной и мрачной. Черная штриховка поверх цветowych пятен появляется как на портретах, так и в пейзажах Клязьмы. Эти тенденции можно обнаружить и в двух театральных работах 1919 г.

Современные исследователи считают оформление «Сказок Гофмана» – несколько занавесов со скошенным изображением известных памятников Венеции – настоящим пиром лентуловской живописи. Такую же скошенность форм можно найти в подмосковных пейзажах 1917–1920 гг. Художник объяснял это тем, что стремился достичь правды «без академической скучной строгости и натуралистической правдивости». Черная штриховка появилась не только на расписанных задниках, но и на мебели, костюмах, даже в гриме актеров, что создавало впечатление изломанности и фантазмагии.

В двух эскизах к неосуществленной постановке «Жар-птицы» (1919–1920) композиция сказочного замка на горе напоминает пейзажи кремлей Москвы и Нижнего Новгорода (1914–1915), московские пейзажи (1919) и пейзажи Сергиева Посада (1920–1922). Уходит «скошенность», вместо нее – устойчивые вертикали (здания на холмах) с высоким горизонтом.

Стиль двух эскизов декорации к оперетте «Сильва» (1922) отражают поворот Лентулова к Сезанну и аналитическому кубизму в живописи. Мелкие, одного нажима фиолетовые штрихи, без ясного выделения

планов на эскизах декораций, превращают рассмотрение глубины изображенного пространства в длительный процесс.

Эскизы костюмов к первым советским операм «Плач Рахили» (1924) и «Степан Разин» (1925) свидетельствуют об окончательном отказе от приемов кубистической деформации. В живописи Лентулова появляются мягкость, пейзажи с открытыми пустыми пространствами (луга, пологие берега реки). В эскизах костюмов к «Степану Разину» можно видеть, как акварельные мазки разных оттенков красного (от оранжевого до пурпурного) сливаются, перетекая друг в друга.

После серий, посвященных эффектам освещения – искусственного в ночной Москве, закатов солнца в московских и волжских пейзажах, знойного солнечного дня в Ялте (1927–1932), Лентулов согласился на оформление «Испанского священника».

Несмотря на все усилия остаться созвучным эпохе 1930-х гг., на расширение жанровых границ творчества, включение в картины индустриальных пейзажей, создание тематических социально-бытовых картин из жизни рабочих и горожан, Лентулов не пишет в это время заметных работ. Но в 1938–1939 гг. он оформил четыре спектакля. Такая интенсивность свидетельствует о том, что Лентулову интересно работать в театре с молодыми режиссерами, представителями другого поколения. Художник остался верен завету одного из своих учителей, кубиста Ле Фоконье, написавшего статью «Современная восприимчивость и картина».

- <sup>4</sup> «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке в 1917–1918 гг., «Питтореск» на Кузнецком мосту в 1918 г.
- <sup>5</sup> Лентулов о Маяковском. Из воспоминаний художника // *Искусство*. 1982. № 3. С. 42.
- <sup>6</sup> Цитируется по: Жадова Л. Театр Маяковского на страницах истории // *Декоративное искусство*. 1973. № 3. С. 40.
- <sup>7</sup> Маринетти Ф.Т. Музык-холл // Манифесты итальянского футуризма. Перевод В. Шершеневича. М.: Типография Русского товарищества, 1914. С. 75.
- <sup>8</sup> Лентулов А. Воспоминания. СПб.: Петроний, 2014. С. 94.
- <sup>9</sup> Демич П. Офутуризированный Шекспир. На открытии Камерного театра // *Театр*. 1916. № 1906. 23–24 сентября. С. 6.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> И. Камерный театр. «Виндзорские проказницы» // *Русские ведомости*. 1916. № 219, 23 сентября. С. 4.
- <sup>12</sup> Р. Камерный театр. «Виндзорские проказницы» // *Русские ведомости*. 1916. № 219, 23 сентября. С. 4.
- <sup>13</sup> Джонсон И. Московские письма // *Театр и Искусство*. 1916, № 40. С. 803.
- <sup>14</sup> Р. Камерный театр. «Виндзорские проказницы» // *Русские ведомости*. 1916. № 219, 23 сентября. С. 4.
- <sup>15</sup> К-ич В. Открытие сезона – «Виндзорские проказницы» // *Рампа и жизнь*. 1916, № 40. С. 9–10.
- <sup>16</sup> И. Камерный театр. «Виндзорские проказницы» // *Русские ведомости*. 1916. № 219, 23 сентября. С. 4.
- <sup>17</sup> Р.В. «Виндзорские проказницы». Камерный театр // *Театральная газета*. 1916, № 40. С. 3–4.
- <sup>18</sup> И. Камерный театр. «Виндзорские проказницы» // *Русские ведомости*. 1916. № 219, 23 сентября. С. 4.
- <sup>19</sup> ХМКТ/1914–1924. Кто, что, когда в Московском Камерном театре. М.: Мосполиграф, 1924. Без нумерации страниц.
- <sup>20</sup> Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 786–809.
- <sup>21</sup> «Царь Максемьян» при участии общества «Союз Молодежи». Троицкий театр миниатюр, Санкт-Петербург, 1911; трагедия «Трагедия» В. Маяковского и опера «Победа над солнцем» М. Матюшина по пьесе А. Крученых с прологом В. Хлебникова в оформлении художников К. Малевича, О. Розановой, П. Филонова, И. Школьника. Театр Луна-парк, Санкт-Петербург, 1913; «Янко Круль Албанский» И. Зданевича в

<sup>1</sup> Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся? Манифест футуристов // *Русский футуризм*. Стихи. Статьи. Воспоминания. Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 368–370.

<sup>2</sup> В Троицком театре в Петербурге в 1912–1913 гг., в театре Таврического дворянства в Симферополе и Русском театре в Одессе во время «первой олимпиады футуристов» в январе 1914 г., Казенном театре в Тбилиси и театре братьев Маиловых в Баку весной 1914 г.

<sup>3</sup> «Бродячая собака» (открыта под эгидой Общества Интимного театра) на Михайловской площади в Петербурге-Петрограде в 1912–1915 гг., «Розовый фонарь» в 1913 г., «Привал комедиантов» на Марсовом поле в Петрограде в 1916 г.



- постановке группы «Бескровное убийство». Мастерская М. Бернштейна, Санкт-Петербург, 1916; «Мистерия-Буфф» В. Маяковского в постановке Вс. Мейерхольда и В. Маяковского в оформлении К. Малевича. Театр музыкальной драмы, Санкт-Петербург, 1918; «Саломея» О. Уайльда в постановке А. Таирова и оформлении А. Экстер. Камерный театр, Москва, 1917.
- <sup>22</sup> В 1915–1916 гг. Лентулов посещает Башню-студию поэта и режиссера С.М. Вермеля, где собирались В. Каменский, И. Машков, Н. Рославец и другие, а в 1918 г. он преподает вместе с А. Куприным и Р. Фальком в его Студии искусства театра на улице Поварской, 42. С.М. Вермель (1892–1972) был организатором кружка «Эстетика театрального действия». Его брат Филипп Вермель был поэтом-футуристом. С.М. Вермель вместе с Д. Бурлюком издавал альманах «Московские мастера» (1916). «Башня» Вермеля располагалась на Мясницкой. Оказался в эмиграции, работал в театре «Кикимора». В 1921 г. в Париже собирался поставить «Незнакомку».
- <sup>23</sup> Вермель С. Алхимия театра. Берлин: Academia, 1923. С. 30.
- <sup>24</sup> Долинин К. Эстрада «Питтореск»: «Незнакомка» // *Театральная газета*. 1918, № 13, 31 марта. С. 9.
- <sup>25</sup> Соболев Ю. Стиль «Питтореск» // *Театр*. 1918. Апрель. № 2095. С. 4.
- <sup>26</sup> Б. а. Москва // *Театральная газета*. 1918, № 13, 31 марта. С. 7.
- <sup>27</sup> Колосов Н. Балет в «Аквариуме» // *Рампа и жизнь*. 1918. № 22. 2 июня. С. 8.
- <sup>28</sup> М.Н. Балет. Итоги летнего сезона в «Аквариуме» // *Театральная газета*. 1918, № 35–36. 11 сентября. С. 4.
- <sup>29</sup> Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. Тенденции развития. М.: Искусство, 1979. С. 85.
- <sup>30</sup> Шиллинг Н. Балет. «Аквариум» // *Театральная газета*. 1918, № 24. 16 июня. С. 11.
- <sup>31</sup> Колосов Н. Балет в «Аквариуме» // *Рампа и жизнь*. 1918. № 22. 26 (13) мая. С. 8.
- <sup>32</sup> Б. а. Накануне праздников // *Театральный курьер*. 1918. № 33. 25 октября. С. 3.
- <sup>33</sup> Таиров А. Автобиография // Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 70.
- <sup>34</sup> Лентулова М. Живописец в театре // *Театр*. 1965. № 10. С. 86.
- <sup>35</sup> Коонен А. Воспоминания. Страницы из жизни // *Театр*. 1968. № 6. С. 83.
- <sup>36</sup> Б. а. Театр и искусство: «Демон» // *Известия ВЦИК*. 1919. № 74 (626). 5 апреля. С. 4.
- <sup>37</sup> Комиссаржевский Ф.Ф. – Зимину С.И. 10.02.1915 // *Комиссаржевский Ф. Я и театр*. М.: Искусство, 1999. С. 261.
- <sup>38</sup> *Комиссаржевский Ф. Мои методы постановки // Комиссаржевский Ф. Я и театр*. М.: Искусство, 1999. С. 190.
- <sup>39</sup> Из текста краткого либретто спектакля, см.: *Вестник театра*. 1919. № 29. С. 20.
- <sup>40</sup> Ашмарин В. «Сказки Гофмана» // *Известия ВЦИК*. 1919. № 117 (669). 1 июня. С. 4.
- <sup>41</sup> Цитируется по: *Исахнанов Г. Призрак оперного режиссера // Театр*. 2007. № 30. С. 149.
- <sup>42</sup> Лентулов А. Воспоминания. СПб.: Петроний, 2014. С. 176.
- <sup>43</sup> Цуккер А. «Сильва». Театр музыкальной драмы // *Театральное обозрение*. № 1–22. 1921. С.9.
- <sup>44</sup> Хроника. Москва // *Искусство трудящимся*. М.–Л. 1925. № 32. Июль. С. 11.
- <sup>45</sup> Новости недели // *Искусство трудящимся*. М.–Л. 1925. № 36. Август. С. 11.
- <sup>46</sup> Театр и искусство // *Известия ВЦИК*. 1924. 18 января. С. 4.
- <sup>47</sup> Хроника. Опера Зимина // *Зрелища*. № 71, 4 января 1924. С. 1.
- <sup>48</sup> Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛЮ, 2011. С. 50.
- <sup>49</sup> Бугославский С. «Плач Рахили». Опера Зимина // *Зрелища*. 1924. № 72. 5–10 февраля. С. 7.
- <sup>50</sup> Киесинская М. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2010. С. 84.
- <sup>51</sup> Вик. «Миллионы Арлекина» и «Жизель» в Большом театре // *Известия ВЦИК*. 1924. № 294 (2329). 24 декабря. С. 6.
- <sup>52</sup> ЛИ. «Миллионы Арлекина» в Ак-Большом // *Новый зритель*. 1925, № 3, 20–25 января. С. 8.
- <sup>53</sup> Яковлева Ю. Создатели и зрители. Русские балеты эпохи шедевров. М.: НЛЮ, 2017. С. 17.
- <sup>54</sup> Э. Старк. Пути балетного искусства // *Рабочий и театр*. 1925. № 35. 1 сентября. С. 11.
- <sup>55</sup> Игнатович В. Проблема новой оперы // *Музыка и театр*. 1922. № 11, 12–17 декабря. С. 245.
- <sup>56</sup> Сахновский Ю. Опера в революционной мечте и в действительности // *Театр*. 1922. № 1. С. 11.
- <sup>57</sup> Трайнис С.А. «Богема» в Гос. Экспериментальном театре // *Музыка и революция*. 1926. № 2. С. 44.

- <sup>58</sup> Ценовский А. Жизнь Москвы. Оперные театры // *Музыкальная новь*. 1924. № 9. С. 22–23.
- <sup>59</sup> Сорокин С.Г. Перспективы Актёв. ГАБТ // *Искусство трудящимся*. 1925. № 38. 18 августа. С. 8.
- <sup>60</sup> П.Н. Триодин родился в Санкт-Петербурге, его отец, священник, мать – из старинного литовского княжеского рода. Пользуясь знакомствами матери в музыкальной среде, студент Петербургского университета брал частные уроки, в том числе композиции у А.К. Глазунова. Во время Первой мировой войны Триодин на фронте служил военным врачом, а во время Гражданской войны – врачом Санитарного управления Западного фронта. Поэтому не случайно в информационных материалах, посвященных опере «Степан Разин», была помещена его фотография в военной форме.
- <sup>61</sup> «Степан Разин» Триодина // *Программы Гос. академических театров*. 1926. № 16, 5–12 января. С. 6.
- <sup>62</sup> Там же. С. 5.
- <sup>63</sup> Лентулов А. «Степан Разин» // *Программы Гос. академических театров*. 1926. № 18, 19–26 января. С. 5.
- <sup>64</sup> «Степан Разин» Триодина // *Программы Гос. академических театров*. 1926. № 16, 5–12 января. С. 6.
- <sup>65</sup> Курбатый М. «Степан Разин» // *Программы Гос. академических театров*. 1926. № 17, 13–19 января. С. 6.
- <sup>66</sup> Поляновский Г. Новые оперы на сцене академических театров // *Музыка и революция*. 1926. № 1. С. 46.
- <sup>67</sup> Большой театр. История великого театра и его возрождение. Эксперименты 1917–1932. Художники авангарда на сцене Большого театра. Каталог выставки. М.: Красная площадь, 2011.
- <sup>68</sup> Лентулов А. Воспоминания. СПб.: Петроний, 2014. С. 177.
- <sup>69</sup> Уриэль. Две комедии. «Пиквикский клуб» в филиале МХТ и «Испанский священник» в МХТ II // *Советское искусство*. 1934. 29 декабря. С. 39.
- <sup>70</sup> Лентулов А.В. Художник об оформлении // Программа спектакля. «Кубанцы» В. Ротко. Государственный Большой драматический театр им. М. Горького. 1938. С. 9.
- <sup>71</sup> Там же. С.10.
- <sup>72</sup> Цымбал С. «Кубанцы» // *Ленинградская правда*. 1938. № 36 (6924). 14 февраля. С. 4.
- <sup>73</sup> Завадский Ю.А. Слово к зрителю. // Ростовский Государственный театр им. М. Горького под руководством заслуженного артиста РСФСР Ю.А. Завадского. Гастроли Ленинград–Москва–Харьков. Программа. 1938. С. 6.
- <sup>74</sup> Три премьеры в театре им. М. Горького. Сводная программа № 1. 1–10 января 1938. С. 3–4.
- <sup>75</sup> Бояджиев Г. Самоубийственный талант // «Дни нашей жизни» Л. Андреева. Постановка Ростовского театра им. М. Горького. Ростов-на-Дону: Ростоблхозиздат, 1938. С. 12.
- <sup>76</sup> Виноградов М.А. Художники в театре. В программе: Ростовский Государственный театр им. М. Горького под руководством заслуженного артиста РСФСР Ю.А. Завадского. Гастроли Ленинград–Москва–Харьков. 1938. С. 16.
- <sup>77</sup> В том же 1938 г. В.В. Полонская написала воспоминания о Маяковском, опубликованные только в 1987 г.
- <sup>78</sup> По сюжету пьесы, мать продавала дочь из-за нищеты за деньги пожилому доктору, отцу семейства фон Ранкену. Эта роль стала первым крупным успехом Плятта на сцене. Д.П. Фивейский, исполнявший роль влюбленного студента Глуховцева, впоследствии стал мужем Полонской.
- <sup>79</sup> Узин В. «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины. К постановке комедии в театре Ленсовета // *Театр*. 1938. № 8. Август. С. 123.
- <sup>80</sup> Кричко А. «Илья Муромец» // *Московская декада*. 1939. № 11, 11 апреля. С. 14.
- <sup>81</sup> Мейерович М. «Илья Муромец». Спектакль МТЮЗа // *Пионерская правда*. 1939. 30 сентября. С. 4.
- <sup>82</sup> Кричко А. «Илья Муромец» // *Московская декада*. 1939. № 11, 11 апреля. С. 14.
- <sup>83</sup> Войтинская З. На спектакле «Илья Муромец» // *Советское искусство*. 1939. № 71. 29 сентября. С. 3.
- <sup>84</sup> Ромашов Б. Примечания // *Ромашов Б. Со всяким может случиться*. Комедия в 4-х действиях. Центральный Дом Культуры Железнодорожников. М.: Трансжелдориздат, 1941. С. 77.