

И.Ю. Перфильева

Ювелирные украшения
в семиотическом поле
советского кинематографа
второй половины 1930-х гг.*

Судьба ювелирных украшений в первые послереволюционные десятилетия складывалась драматично: от принципиального игнорирования как знаков, маркирующих буржуазную культуру «старого мира», до использования в качестве маркеров в семиотическом поле новой советской культуры. Ярче всего эволюция их статусного значения проявилась в советском кинематографе 1930-х гг. Во второй половине десятилетия их роль в характеристике персонажей постепенно возрастала и обретала символическое значение в комплексе других функциональных знаков, расшифровывающих смысло содержание сюжетов различных жанров киноискусства этих лет.

Ключевые слова: социальный маркер, гендерный маркер, дидактическое значение, аксессуары, вспомогательные средства, сатира, ирония, бусы, броши.

Во второй половине 1930-х гг., когда в центре советского кинематографа прочно утверждается однозначно положительный герой, олицетворяющий собою торжество социалистического реализма как основной художественно-стилистической тенденции, «роль» диалога таких деталей, как ювелирные украшения, становится явной. Идеологическую основу обеспечил всероссийский конкурс на сценарии комедий, объявленный Комитетом по кинематографии в конце 1939 г., ставивший задачи «создания высокохудожественных комедийных фильмов на темы современной действительности»¹. На самом деле эти мероприятия лишь фиксировали нарастающие тенденции в реалистической комедии, где переплетаются две стороны жизни: утверждающие и отрицающие

© Перфильева И.Ю., 2017

* Статью И.Ю. Перфильевой «Ювелирные украшения в семиотическом поле советского кинематографа первой половины 1930-х гг.» см.: Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2017. № 2 (8).

интонации, юмор и сатира, смех и насмешка: жизнеутверждающий пафос торжества нового не мешал бичевать недостатки не только отрицательных персонажей, но неблагоприятные черты и слабости своих современников в быту.

Широчайшее распространение во второй половине 1930-х гг. комедийного жанра, апеллирующего одновременно и к зрению, и к слуху публики, привлекало в кинотеатры людей, целиком отдававшихся визуальному восприятию ситуаций, понятных и без внимания в диалоги и реплики персонажей.

По мере проведения идеологической программы по развитию советского кинематографа в сторону придания ему воспитательных функций неуклонно растет «говорящая» роль украшений в кинолентах. Постепенно формируется их значение как дидактического маркера, обличающего персонаж или показывающего его совершенствование, превращение в социально активную личность.

В комедийных лентах середины 1930-х гг., где по сюжету отсутствовала линия социального развития того или иного персонажа, роль украшений часто сводилась к значению социального маркера, как, например, в фильме «Три товарища» (1935 г. Реж. С. Тимошенко). Развитие образов заменяется развитием отношений между фронтовыми друзьями: директором бумажной фабрики Глинкой (А. Горюнов), начальником лесосплава Лацисом (Н. Баталов) и «блатером» Зайцевым (М. Жаров), судьба которых в мирное время сложилась по-разному. Роль социального балласта отведена жене Лациса Ирине (В. Полонская). Ее антипод – секретарь горкома Варя Глинка (Т. Гурецкая). Типические персонажи – типичные ситуации, типичные украшения и их роль как символического знака социальной принадлежности к определенной группе в обществе. В начале фильма, когда Ирина знакомится с Зайцевым в поезде, она представлена в облике достойной жены начальника. Из украшений на ней только маленькая брошь на берете. Впрочем, эта деталь, характерная для деловой женщины, уравновешена часами. Но, попадая под влияние «блатера» Зайцева, она обнаруживает склонность к «красивой жизни». В домашней обстановке ее мир выглядит совершенно иначе: шелковые халаты-кимоно, украшения и прочие мелочи, обусловленные капризами.

Особенно бурлескно «работают» украшения в музыкальных комедиях середины 1930-х гг. В пронизанной музыкой «голливудской» джаз-комедии положений «Веселые ребята» (1934 г. Реж. Г. Александров) украшения имеют свою немаловажную роль. Этот априори развлекательный фильм-ревю, фильм-концерт, представление обвиняли в отсутствии «социального хребта»². Но спустя годы историки кино признавали, что «в картине стихия комичес-

кого торжествовала в самых разнообразных формах, “низких” и “высоких”³».

В самом начале, когда Леночка (М. Стрелкова), «дитя Торгсина», проходит по пляжу в поисках заграничной знаменитости – дирижера из Парагвая Густава Фраскини (А. Арнольд), а находит местного пастуха Костю Потехина (Л. Утесов), нелепость ситуации многократно усиливается не только и не столько наличием драгоценных украшений, сколько их «звенящим» сочетанием в контрасте с пляжным костюмом и перекинутой через плечо горжеткой из песка. Между отчаянно блестящим на солнце золотом и пушистым мехом идет претенциозный спор за первенство, в то время как их присутствие на пляже под бумажным китайским зонтиком от солнца само по себе абсурдно. Драгоценности из Торгсина присутствуют буквально во всех кадрах, сатирически маркируя претенциозную «элиту» из новой буржуазии. Но нигде более они не выступают так ярко и убедительно, как в этой ключевой сцене, расставляющей все главные персонажи по своим местам.

Несмотря на очевидную зрелищность фильма «Веселые ребята» и кассовый успех, официальная критика упрекала Г. Александрова за его бессодержательность⁴. И приступив к следующей своей работе – над фильмом «Цирк» (1936), он сам написал сценарий, по содержанию абсолютно отвечающий государственной идеологической программе. В основе сюжета судьба, а главное – социальное прозрение героини Марион Диксон (Л. Орлова). Поэтому украшениям в этой киноленте Г. Александрова отведена воспитательно-дидактическая роль. Ключевыми в сюжете являются сцены объяснения Марион Диксон со своим хозяином – импресарио Францем фон Кнейшицем (П. Массальский), объяснение с любимым – Петровичем, колыбельная, которую поет чернокожему сыну героини вся Советская страна, и, наконец, финальный марш физкультурников по улицам Москвы. В первой сцене на героине надето длинное шелковое платье, как во второй половине 1930-х гг. было принято одеваться по вечерам. Его дополняют соответствующие статусу артистки цирка броские модные украшения, в которых широко использовалась пластмасса в самых неожиданных сочетаниях ярких цветов, желтый металл и имитации бриллиантов. Марион мечется по комнате, буквально извивается, увертываясь от напора хозяина. Надетые на ней украшения повторяют динамику ее тела, переход от испуга к ужасу и отворачиванию. Их «говорящая» роль в сложившейся ситуации значительно обостряет драматизм сцены.

В сцене объяснения с Петровичем (С. Столяров) на Марион также длинное шелковое платье, что подчеркивает важность и некоторую торжественность сцены, но нет никаких украшений:

режиссер концентрирует внимание зрителя на внутреннем духовном единстве героев.

Полифония сцены с колыбельной была бы неполной и не такой масштабной без украшений. В ней показаны не только все народы и народности Советского союза, но все социальные слои советского общества. Скользя по рядам, камера представляет его социальную лестницу: женщина с орденом «Мать-героиня», рабочие и колхозники – ударники, удостоенные наград за трудовые подвиги, военные и моряки с многочисленными наградами, выпускники вузов со значками о высшем образовании, ученые и артисты – лауреаты государственных премий, спортсмены. Финальную точку ставит марш физкультурников. Герои фильма со значками военно-спортивных достижений на груди, идущие в первых рядах, представляют символ единения масс. Без значков как своеобразных символов принадлежности к самой передовой части общества этот образ был бы не так ярок и убедителен.

На рубеже 1930–1940-х гг., когда музыкально-развлекательные комедийные ленты становятся все более гламурными, изменяется роль украшений в атрибуции персонажей. Они сохраняют значение социального маркера, но обретают откровенно полярные коннотации: от эталона для подражания до едкой сатиры.

Ярче и нагляднее других эту линию представил Г. Александров в фильме «Светлый путь» (1940). Фактически в этой картине украшений почти нет. В то же время начальная и финальная сцены киноленты четко дифференцируют начальную и триумфальную точки судьбы советской Золушки. Из предприимчивой и хитровой замарашки, усовершенствовавшей процесс чисти картошки, пока ее «роскошно» убранная хозяйка нежится в постели, Танька (Л. Орлова) в конце пути преобразуется в советскую женщину. Она не только передовик производства – стахановка, по заслугам отмеченная высокой наградой – орденом, но «икона стиля» советских женщин предвоенных лет: в нарядном шелковом платье или строгом деловом костюме она путешествует в высях, сидя в правительственном ЗИСе. Орден за трудовые заслуги – единственная деталь, которая хоть сколько-нибудь напоминает зрителю о пройденном ею пути.

Классическим примером советского гламура на западный лад в предвоенные годы представляется картина режиссера В. Корш-Саблина «Моя любовь» (1940). В первой части картины девушкам-комсомолкам, прекрасным в своей молодости, противопоставлен образ из «старого мира»: бабушка в черных кружевах и с брошью, дама за столиком в привокзальном буфете. Только Шуручка (Л. Смирнова) выделяется из них: простенькая брошь украшает ее

футболку. Украшения вступают в свои роли только в кадрах второй части, когда комедия положений близится к развязке, зрителю уже все ясно и у него появляется возможность просто наблюдать за героями и рассматривать их. На балу, посвященном открытию Дворца культуры, нарядные платья девушек украшены то брошью, то бусами. Особенно нарядна Шурочка, исполняющая грустную лирическую песню: пояс шелкового платья украшает блестящая пряжка, на руке – браслет. В этом нет ничего удивительного – праздник же! Но буквально в следующих кадрах та же Шурочка, убежавшая с бала расстроенной, по непонятным причинам появляется в комнате ребенка снова в нарядном вечернем шелковом платье, но уже другом, более сексуальном. Глубокий разрез на спине декорирован блестящими пуговицами-брошами, привлекающими внимание. Да героиня и показывается в этот момент только со спины, как будто нарочно интригуя зрителя своей женственностью. Прямая отсылка к «иконам стиля» рубежа 1930–1940-х гг., образам голливудских кинозвезд, ставших эталонами для подражания не только для западноевропейских, но, как видим, и для советских женщин, очевидна. По крайней мере, в кино.

Пример искомого советского гламура в кино этого времени – комедии И. Пырьева. Самой интересной в контексте темы является фильм «Свинарка и пастух» (1941). С начала и почти до конца фильма героиня – знатная свинарка Глафира Андреевна Новикова (М. Ладынина) одета в полутрадиционный народный костюм: ситцевый сарафан, вышитая рубаха, бусы на груди, что не раз встречается во множестве других кинолент. Так же одеты и другие женские персонажи этой поэтической сказки. Но в финальной сцене свадьбы, она не только одета в городское шелковое платье, но и обряжена в украшения: бусы во множество нитей, висячие серьги-«голубцы», на поясе – пряжка. Вся сцена – свободное цитирование традиционного свадебного обряда с величальными песнями и плачем. И. Пырьев и раньше вводил в фильмы украшения. Правда, обычно это были бусы, которые имели значение гендерного маркера, служили деталью, смягчающей по-мальчишески озорные образы в исполнении М. Ладыниной, такие как Маринка Лукаш в «Богатой невесте» (1938) или Марьяна Бажан в «Трактористах» (1939), всегда в комбинезоне, в кепке. Но только в ленте «Свинарка и пастух», отталкиваясь от традиционной народной культуры, что было характерно для первого года Великой Отечественной войны, режиссер так широко использовал символическое значение украшений.

Не исчезли ювелирные изделия из кинолент военных и послевоенных лент. Однако их роль постепенно сводится к откровенной

сатире, впрочем, без особой остроты, а скорее с комической окраской как образец полной нелепости. Так, в картине «Музыкальная история» (1940 г. Реж. Г. Раппапорт, А. Ивановский) «осколки старого мира» при полном параде, во всевозможных украшениях: длинных нитях бус, брошах-камеях – стоят у керогазов и керосинок на общей кухне огромной, судя по количеству хозяек, коммунальной квартиры. При такой плотности выход на кухню приравнивается к выходу в общество, отсюда и обилие украшений на старых дамах и новых буржуа.

В этот момент социальная окраска в использовании украшений как символических знаков, пожалуй, даже смягчается. На первое место выдвигается уместность или неуместность их ношения в конкретной ситуации и условиях. Поэтому на Полярный бал в Доме культуры не только старые дамы надели свои фамильные украшения, но девушки из рабочей молодежи украсили свои платья бусами, брошами и пряжками.

С другой стороны, в эти годы складывается даже определенный типаж, или персонаж, вневременной формы – приспособленцы из «старого мира», не имеющие перспективы развития. Это маникюрша Тамара Спиридоновна (И. Мурзаева) из фильма «Сердца четырех» (1941 г. Реж. К. Юдин) и тунейдка Алла Владимировна Брошкина (И. Мурзаева) из фильма «Близнецы» (1945 г. Реж. К. Юдин). По сути это один персонаж – типический образ. Она, как чертик из табакерки, выскакивает в самых неожиданных местах, когда ее присутствие не только не обязательно, но и прерывает развитие сюжетной линии. И всегда она буквально увешана всякими, и притом броскими, украшениями: крупные серьги, бусы, браслеты, пряжки, теряющиеся среди оборок и бантов на шляпе в виде «шутовского» колпака.

Если появление украшений в комедийно-музыкальных лентах, которые в середине десятилетия становятся едва ли не главным жанром советского кинематографа, вполне понятно, так как абсолютно укладывается в логику жанра, то очевидный рост значения украшений в «серьезных» лентах, посвященных «эстетическому освоению правды жизни <...> утверждению права трудящегося человека на счастье, на красоту, которая должна окружать его, на чуткое и внимательное к нему отношение»⁵, представляется несколько удивительным. Но было именно так.

Лента «Песнь о счастье» (1934 г. Реж. М. Донской, В. Легошин, худ. рук. С. Юткевич) посвящена теме становления творческой личности. Главный тезис – «Дорогу национальной музыке!». Отсюда очевидное увлечение материалом жизни: изображение действительности в ее неповторимой конкретности. Молодая твор-

ческая интеллигенция оттеняется от персонажей из «старого мира» своей открытостью и даже наивностью.

Герой фильма – черемис батрак Ковырля (В. Гардин), который в конце концов вырастает в знаменитого музыканта. Фильм снят в немом формате: масштабные аллегии: река как мерило нравственности, ярмарка – мир во всей его сложности и противоречиях. Но в этом историческом контексте переходного периода разворачивается личная драма героев – любовь Ковырли и Ануки (Я. Жеймо).

Герои представляют идеализированный «пасторальный» образ чистой, непорочной любви в глухой марийской деревне. Но, по мере того как судьба разводит их и, одновременно, возникает противоположное движение навстречу друг другу, через «детали» персонажи наделяются чертами, раскрывающими их становление в контексте нового для них общественного устройства жизни в городе. Для Ковырли это мир музыкальной интеллигенции – консерваторской профессуры, преимущественно принадлежащей старому, дореволюционному строю: дамы в длинных ниспадающих нитях бус, серьгах и брошах, в ряду с бронзовыми каминными часами и шандалами. Поначалу герой теряется перед этим чуждым ему, провинциалу, миром, но постепенно этот мир исчезает из кадра, как исчезает из жизни выпускника консерватории, представителя новой, советской интеллигенции. «Говорящей» деталью в этом случае являются очки, противоположные пенсне профессоров.

Как происходит эволюция Ануки, авторы фильма не показывают, но дают исходную и финальную точки этого процесса. Анука, персонаж второго плана, щедро наделена «говорящими» деталями. В начале картины девушка одета в традиционный марийский костюм и украшения: бусы, девичий платочек, покрывающий голову. Ближе к концу фильма она уже активистка республиканского масштаба: модно повязан платок, одета в пиджак, под которым все же скрывается народная вышитая рубаха, украшенная монистом. В облике легко считывается отражение государственной политики в области поддержки национальных кадров и национальной культуры народов СССР. А в финале Анука предстает уже вполне европеизированной деловой женщиной: мужского покроя костюм, короткая стрижка, а традиционный платок сменяется кокетливо надетым беретом. Украшений нет, традиционное монисто, закрывающее ее шею, исчезло. И в этой обнаженности видится не только, несомненно, возросший масштаб ее общественной деятельности, но и драматичный разрыв связи героини со своими родовыми корнями.

Как необходимый гендерный маркер С. Юткевич ввел украшения в фильмы на производственно-социальную тематику. В ленте

«Шахтеры» (1937), относящейся к жанру «с газетного листа», одной из главных задач, которые поставил перед собой режиссер, было снять некоторый налет грубоватости с героев фильма, живших и работавших в условиях «экспрессивной неустроенности». Только этим можно объяснить появление на шахтерке Галке (З. Федорова), одетой в рабочую робу, нитки довольно крупных бус, что придало образу не только женственность, но некоторую живость и глубину, удивительную в контексте общего тяготения к поляризации: «добро – зло». Невозможно удержаться от аналогии с картиной А. Самохвалова «Метростроевка у бетоньери», созданной в том же 1937 г., что подтверждает факт очевидного изменения социального статуса украшений от пренебрежения и отрицания к вынужденному признанию⁶ как бытового факта, диссонансирующего с идеологическими установками. Кинематограф второй половины 1930-х в целом категоричен и пристрастен, как плакат – правда масс. Но в таких деталях, как простые украшения, здесь прорывается человеческая интонация, раскрывающая главный посыл – утверждение права человека на красоту вокруг, вне сферы его трудовой деятельности. Бусы как «натурные детали» пронзительно звучат в контрапункте с «партиями» отбойных молотов, летящих вагонеток, чередования света и темноты в шахте.

Необходимость использования броских, подчас неуместных в конкретных обстоятельствах деталей, «позволяющих свободно маневрировать внутри кадра, выхватывая в нем самое существенное»⁷, осознавали и сами авторы.

К концу десятилетия в эйфории победы над внутренним врагом – буржуазией города и деревни и над внешним врагом (победа на Халхин Голе) внимание кинематографа переключается на «нового человека» с именем, отчеством и фамилией, с датами, со всеми эпическими чертами»⁸, анализирует их психологию, их образ жизни.

В фильмах, посвященных становлению духовной зрелости героев, стремящихся туда, где труднее, где они могут быть особенно полезными стране, обретает тональность маркера социального роста. Это прямое отражение в киноискусстве тезиса И. Сталина, утверждавшего, что по мере упрочения позиций социализма, дальнейшего продвижения Советского государства вперед классовая борьба в стране будет все более обостряться⁹. Тема кинолента – развитие образа героя от никому не известного рабочего или колхозника к родоначальнику массового новаторского движения, рекордсмену боевой, физической и трудовой подготовки. На экране противоречивость таких образов на пути из прошлого в будущее предстала в «даре подробного видения» сценариста

К. Виноградской и режиссеров А. Зархи и И. Хейфица, обнаруживших выразительность причудливого сочетания фаты и значка «КИМ», украшающих невесту в сцене комсомольской свадьбы в деревне в ленте «Член правительства» (1939).

С. Герасимов в ленте «Учитель» (1939) не только дает пример духовной зрелости состоявшейся личности – Степана Лаутина (Б. Чирков), возвратившегося учительствовать в свое родное село, но и показывает процесс становления и совершенствования в образе Аграфены (Т. Макарова) характера, развития от «человека в себе» к «человеку историческому». И этот процесс С. Герасимов показывает в мельчайших подробностях, продвигаясь вглубь материала¹⁰. Сам режиссер отмечал, что картина «чересчур гладка»¹¹. Об этом же писала критика, указывая на то, что «быстрая метаморфоза слишком легка, чтобы в нее до конца поверить»¹². Но если внимательно взглядеться в «роль» украшений, то хорошо видно, как трансформируется образ от камерности частного лица к становлению общественного деятеля.

В первых кадрах режиссер, давая образ передовой советской колхозницы, живущей в среде, где еще не изжиты нравы и обычая старого уклада, через ювелирные изделия обозначает исходную и конечную точки развития судьбы героини. Сначала Аграфена выглядит так же нелепо, как и невеста в ленте «Член правительства»: она одета по деревенской моде, кокетливо причесаны волосы. На героине популярны в деревнях серьги-«калачи», на шее бусы, пояс украшает сканая пряжка, какие только что были запущены в массовое производство в Красносельской артели «Красный кустарь», – все это, в контексте сохранявшихся в деревнях традиционных древних поверий, служило оберегами от злых духов, проникавших в душу человека через «выходы» из тела. Этот ансамбль завершает орден Трудового Красного знамени, что дает не только полную характеристику героини, во всем противоречии ее гордости и осознания своего несовершенства, но и символически обозначает перспективы развития ее характера. Весь набор украшений, традиционных и новых советских, не просто сопровождает образ Аграфены на протяжении развития сюжета фильма, но «играет» в нем свою роль в отражении ее страданий и стремления встать вровень со Степаном. Это очень точный прием, позволивший автору ленты через второстепенные детали показать становление именно женского образа. В финальной сцене перед экзаменационной комиссией Аграфена предстает без всяких украшений, от которых она отказалась так же, как по окончании семилетки избавилась и от своей «отсталости».

Украшения не исчезнут из кино советского времени и в конце 1940-х, и в 1950-е гг. Останутся они в киноискусстве и позднее. Но уже никогда больше украшения не достигнут статуса символического знака в раскрытии и развитии характеров персонажей социальных драм и комедий. Лишь в годы «оттепели» появятся фильмы, в которых украшения ярко сыграют свои роли. К таким лентам относится фильм «Донская повесть» (1964 г. Реж. В. Фетин). В сцене объяснения казачки Дарьи (Л. Чурсина) со своим гражданским мужем Степаном (Е. Леонов), когда она пьяная возвращалась из степи от белых; у нее рассыпаются и теряются в траве бусы – единственное ее украшение. Этот эпизод предвещает (символизирует) дальнейшее развитие сюжета о предательстве, которое не только разрушит ее любовь, но лишит ее жизни. Подобный факт может свидетельствовать о том, что режиссеры 1960-х гг. изучали творческий опыт своих предшественников 1930-х гг., когда украшения были символическими знаками на семиотическом поле советского кинематографа.

В стороне от разговора остались особенности авторского почерка того или иного режиссера, которые безусловно имеют значение для определения роли украшений в его фильме. Однако этот аспект чрезвычайно широк и обусловлен множеством важных обстоятельств, которые совершенно невозможно будет обойти, что уведет разговор о значении украшений в кино в 1930-х гг. в целом слишком далеко от основной темы.

Это особенности авторского почерка появляются по мере того, как украшения занимают в кадре все больше и больше места как символический знак характера персонажа.

Таким образом, выстраивается следующая картина бытования украшений в советских кинофильмах 1930-х гг. Помимо проблем чисто технического характера, связанных со становлением звукового кино и инспирировавших трансформацию художественного языка, сформировавшегося в нем кинематографе, важную роль сыграло изменение социального статуса украшений в советском обществе в целом. На смену принципиальному отторжению, как «чуждому элементу, принадлежащему старой культуре», пришло вынужденное признание факта будничной жизни. При этом в условиях обострившейся в это десятилетие социальной стратификации общества внимание кинематографистов привлекли только «старые образцы», символизирующие культуру уходящего мира, и новые в социокультурном, но не художественном отношении изделия в виде значков и орденских знаков. Каждый вид таких художественных изделий в отдельности и в различных пропорциональных сочетаниях позволял либо маркировать социальную принадлежность персонажа и его

окружения, либо показать процесс его развития в соответствии со сценарием. Немногие произведения авторского ювелирного искусства тех лет носили исключительно интимный, частный характер и очевидно не укладывались в эту программу, а потому и не представляли интереса для советских кинематографистов 1930-х гг.

Примечания

¹ Искусство кино. 1939. № 3 (10). С. 4.

² Обсуждение сценария в газете «Кино» от 16 апреля 1933 г.

³ Юрнев Р. Советская кинокомедия. М.: Наука. 1964. С. 228.

⁴ Зак М. Русское кино. Художественное кино первой половины 30-х годов // История советского кино 1917–1967: В 4 т. Т. 2. 1931–1941. М.: Искусство, 1973. С. 77.

⁵ Ханютин Ю. Художественное кино второй половины 30-х годов // Там же. С. 187.

⁶ Тогда же, во второй половине 1930-х гг. на костромской ювелирной фабрике был начат массовый выпуск ювелирных украшений из драгоценных металлов, главным образом из серебра.

⁷ Блейман М., Большинцов М., Эрмлер Ф. Работа над сценарием // Искусство кино. 1938. № 4–5. С. 30.

⁸ Довженко А. Цит. по: История советского кино. В 4 т. Т. 2. 1931–1941. М.: Искусство, 1967. С. 189.

⁹ История Коммунистической партии Советского Союза. М., 1972. С. 451–452.

¹⁰ Герасимов С.А. Цит. по: История советского кино. В 4 т. Т. 2. 1931–1941. М.: Искусство, 1967. С. 214.

¹¹ Там же.

¹² Ханютин Ю. Указ. соч. С. 219.