

УДК 82

**ЭЛЕМЕНТЫ МАСКАРАДА КАК СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ
И СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ТРАГЕДИИ А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»**

© 2016 г.

Н.В. Ростова

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

nrostova@inbox.ru

Поступила в редакцию 17.10.2016

Рассматривается проблема сценического воплощения трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» – как в режиссерских решениях, так и в особенностях актерской игры. Акцент сделан на эпизоде «Корчма на литовской границе», а также на других сценах, в которых прослеживается сложная многоплановость созданных Пушкиным характеров. Показано, что едва ли не каждый актер играет здесь двойную, а то и тройную роль, носит одну или несколько масок. Наблюдения автора статьи подкреплены опытом крупных отечественных режиссеров. Выявлено, что постановщики искали художественные решения в рамках бытоподобного, психологического театра, в то время как «Борис Годунов» представляет собой блистательный образец «условного реализма». Высказана идея, что наилучшим способом для выражения противоречивости и двуединства пушкинских образов является балаганный, площадной театр, театр маски в сочетании с классическим театром.

Ключевые слова: Пушкин, Годунов, сценическая интерпретация, Карамзин, Гнедич, монахи-чернецы, Григорий Отрепьев.

Театральная история отечественной классической драмы отличается богатством и разнообразием. Можно смело перечислять имена тех великих драматургов России, на пьесах которых оттачивалось сценическое мастерство лучших русских актеров, развивался российский театр. С другой стороны, величайшие сценические деятели, такие, например, как М. Щепкин или П. Садовский, в истолковании драматургии Н. Гоголя и А. Островского, возможно, в каком-то смысле даже превзошли В. Белинского или Н. Добролюбова. Бесспорен тот факт, что наша драматургия многим обязана русским актерам, а феномен русского театра – в его репертуаре, его прочной связи с русской драмой.

Пушкин и его «Борис Годунов» стоят в этой истории особняком. Здесь парадоксальным образом естественная связь театра с литературой как бы прерывается. По сравнению с судьбой других классических драм участь «Бориса Годунова» в театре незавидна или, по крайней мере, сильно усложнена. Трагедия появлялась на подмостках преимущественно в юбилейные годы, и потом напрочь выпадала из репертуара. Театры и сегодня обращаются к этому сочинению Пушкина неохотно и без особой надежды на успех. (Заметим, что судьба оперы совсем иная. Мы ведем речь идет о драматическом театре.)

Опубликовав свою трагедию «Борис Годунов», Пушкин и сам столкнулся с весьма распространенным мнением: трагедия вряд ли поддается сценическому воплощению, это скорее

пьеса для чтения. Многочисленные и малоудачные попытки поставить «Бориса» в театре, казалось бы, подтверждали это мнение. Кроме того, лишь немногие исследователи, обращавшиеся к ткани произведения, понимали его не столько как чтение, сколько как сценическое действие. Между тем сам Пушкин, разумеется, полагал свою «комедию» прежде всего как явление театрального порядка. Это суждение разделяли такие видные пушкинисты, как С.М. Бонди, М.А. Цявловский, Б.В. Томашевский, Г.О. Винокур, Ю.М. Лотман и некоторые другие.

В нашей работе мы будем поддерживать именно эту точку зрения: «Борис Годунов» прежде всего драматическое произведение, построенное по сценическим законам, и многое в нем объясняется авторским расчетом на зрителя и актера, а не на впечатления читателя.

Театральная составляющая выявляется на протяжении всего текста трагедии. Однако будем считаться и с тем, что не все эпизоды разворачивающейся драмы одинаково театральны. Ничего удивительного в этом нет. Мы знаем, что основным источником для Пушкина послужили последние главы многотомной «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. Пушкин неоднократно признавал этот ученый труд образцовым произведением новейшей отечественной литературы, художественной прозы. Поэтому, следуя за Карамзиным, он нередко преобразует его текст, который между тем со-

храняет многие признаки чисто словесного искусства.

Например, диалог князей Воротынского и Шуйского, открывающий трагедию, кажется, не дает поводов к чисто театральным эффектам. Из этой сцены мы узнаем только две зримые сценические подробности: князья беседуют в кремлевских палатах, а Шуйский в финале «*глядит в окно*» [1, т. 7, с. 9]. Для зримого ее воплощения понадобилась бы грандиозная «конгениальная» режиссёрская работа над пластической партитурой спектакля, ибо выписано все в абсолютно литературной манере, образы которой непосредственно непередаваемы в систему образов зрительных. Время/пространство мизансцены остается незаполненным, как если бы речь шла о простом диалоге из прозы.

С другой стороны, в трагедии есть сцены, где «режиссерские» указания Пушкина содержатся в его ремарках, за многими из которых не просто живые картины, а действие, выраженное не в слове, а в мизансцене. Например, в сцене «Царская дума»: «*Общее смущение. В продолжение сей речи Борис несколько раз отирает лицо платком*» [1, т. 7, с. 71]. Причем ремарка оторвана от точного времени действия и характеризует картину в целом. Можно предположить, что автор не хочет вторгаться в живое течение диалога.

Мы далеки от попытки примитивно разделить всю трагедию на сцены более «литературные» и более «театральные». Тут несомненное единство. Тем не менее голос театрального драматурга звучит на протяжении трагедии то громче, то тише. По-видимому, Пушкин и сам это понимает. Весьма показателен его рассказ о том, как он сочинял «Сцену у фонтана». Реплики Самозванца и Марины приходили ему в голову во время конной прогулки. И ритм движения лошади неизбежно был «слышен» во время сочинения диалога. Вернувшись домой, Пушкин положил сцену на бумагу, но должен был признать, что она получилась хуже, чем в случае, если бы была записана синхронно с сочинением.

Другая сцена, отличающаяся острой и несомненной театральностью, есть сцена «Корчма на литовской границе» [1, т. 7, с. 28–36]. Она столь зримо пластически написана, что по ней буквально можно предлагать сценические решения, начиная с ремарок режиссера (эмоциональная характеристика сцены) и кончая точными указаниями декоратору, осветителю, режиссеру, артистам и проч.

Нет надобности ее пересказывать – она хрестоматийно известна. Напомним только состав действующих лиц: бродяги-чернецы Мисаил и Варлаам, Григорий, хозяйка, два пристава. Эту

группу можно сравнить с оркестром, где каждый инструмент ведет свою партию. В самом деле, первая странность выявлена уже во вступительной ремарке: «*Григорий Отрепьев мирянином*». Мы помним, что в предыдущих сценах этот персонаж был духовным лицом, носил «черну рясу». Его переодевание знаково. Тем самым актер, исполняющий роль, как бы должен играть сразу две роли – вчерашнего дьякона и сегодняшнего мирянина. Он тщательно скрывает свое прошлое и всячески акцентирует свое новое положение. Отсюда его реплика в ответ на вопрос пристава о том, кто он: «Мирянин из пригорода; проводил старцев до рубежа, отселе иду восвоюси» [1, т. 7, с. 32].

Пушкин, в отличие от Гоголя, не дает «пояснений для господ актеров». Его драматургия предусматривает, что хороший актер в одной и той же сцене сумеет вести обе партии – и явную, и тайную. Тут важно отметить, что общеизвестное самозванство Григория (историческая роль мнимого Дмитрия Углицкого) еще впереди. Актер, получается, должен овладеть не двумя, а тремя сознаниями своего героя. И никакие «советы для господ актеров» ему не помогут, если талант и мастерство не дают возможности едва ли не одновременно быть единым в трех лицах.

Отступая несколько назад по сюжету драмы, мы невольно вспоминаем сцену «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» [1, т. 7, с. 17–23]. В ней Григорий – еще в рясе – беседует с Отцом Пименом после своего пробуждения ото сна. Он описывает духовному отцу свои ужасные сновидения. Григорий еще даже не замыслил своего преступления; оно впереди. Между тем во сне ему привиделся будущий реальный конец его авантюры.

Мне снилось, что лестница крутая
 Меня вела на башню; с высоты
 Мне виделась Москва, что муравейник;
 Внизу народ на площади кипел
 И на меня указывал со смехом,
 И стыдно мне и страшно становилось –
 И, падая стремглав, я пробуждался... [1, т. 7, с. 19].

Он потом и в действительности падает с высокой башни, но не разбивается насмерть, а сперва разоблачен народом как самозванец, еретик и польский ставленник [2].

Другими словами, в этот предсмертный миг с него спадают все маски, которые он примеривал и носил на протяжении сценического действия: дьякон Чудова монастыря, мирянин, слуга польского магната, мнимый больной, наконец, сын Ивана Грозного и русский царь. Вот какой набор сценических ролей берет на себя актер, исполняющий его роль. Пушкин и сам

прекрасно понимает все сложности и противоречия характера и биографии героя. Обозначая его на сцене, драматург называет вора по-разному – то Григорий, то Самозванец, то Дмитрий, как бы подчеркивая разность носимых им масок.

Однако не следует думать, что в пределах драмы роль Григория совсем не имеет аналогий. Если присмотреться все к той же сцене «Корчма на литовской границе», то окажется, что в той или иной мере все исполнители представляют на сцене «самозванцев». Прежде всего, это бродяги-чернецы Мисаил и Варлаам. Допустим, они действительно посланы монастырем собирать пожертвования на нужды своей обители. На самом деле они давно уже переменили род своих занятий. Они тоже носят маски – маски духовных лиц, позволяющие им собирать с православных пожертвования и пропивать их в корчме. У них, как и у Григория, есть повод бояться приставов.

Но и приставы, официальные представители власти, в известной степени маскируют свою настоящую роль. Они больше делают вид, что ловят бежавшего из Москвы преступника. Их настоящий интерес – примитивное взяточничество. Когда один пристав тихо сказал другому: «Парень-то, кажется, гол, с него взять нечего; зато старцы...» [1, т. 7, с. 32] (многоточие здесь очень значимо), другой пристав быстро просчитал перспективу: «Молчи, сейчас до них доберемся» [1, т. 7, с. 32]. Автор, может быть, и сам с интересом наблюдает, как деньги, несправедливо добытые и пропиваемые старцами, могут сейчас перейти к лихоимцам-приставам.

Хозяйка корчмы в начале сцены указывает бражничавшим подозрительным монахам путь к Луевым горам, зная, что приставы ищут бежавшего из Москвы «вора ли, разбойника...». «Только и слава, что дозором ходят, – возмущается она, – а подавай им и вина и хлеба, и неведомо чего – чтоб им издохнуть, окаянным! чтоб им... – и тут же, вошедшим приставам – Добро пожаловать, гости дорогие, милости просим» [1, т. 7, с. 31]. И здесь – стремительно сменяемые маски.

Особенность атмосферы в корчме в том, что за повседневными заботами, обычными разговорами скрыты истинные чувства и стремления. Именно сценическое прочтение эпизода должно выявить их. Актер неизбежно становится носителем нескольких характеров: одного исходного, якобы подлинного, и множества мнимых. Амплуа такого актера можно сравнить с ролью шахматного мастера, дающего сеанс одновременной игры на нескольких досках. У него несколько вариантов хода, среди которых он должен найти

единственный выигрышный. При этом ни одну из позиций нельзя выпускать из вида.

Сам Пушкин называл «Бориса Годунова» комедией – «Комедией о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Писал раб божий Алекс<андр> сын Сергеев Пушкин в лето 7333 на городище Воронице» [1, т. 7, с. 290]. Литературоведы много и по-разному объясняли и объясняют, что в данном случае означает это жанровое определение.

С нашей точки зрения, сцена «Корчма на литовской границе» дает возможность рассмотреть это определение еще в одном аспекте. Конечно, на протяжении драмы не только Григорий Отрепьев и оказавшиеся вместе с ним в корчме персонажи носят маски. Например, главный герой Борис – тоже в какой-то мере самозванец, так как обретает власть через преступление, в этом смысле и царь, и беглый чернец находятся в фактическом родстве. Самозванец вырастает из преступления Бориса. Не будь этого преступления, Гришка Отрепьев так и остался бы монахом Чудова монастыря. Грядущее появление Самозванца неясно предчувствовал и сам Борис:

Так вот зачем тринадцать лет мне срядя
Все снилося убитое дитя! [1, т. 7, с. 49]

Но именно сцена в корчме несет в себе черты не только трагедии, но и комедии пушкинских времен. Переодевание героя, его маска, позволяющая играть иную роль, есть один из ключевых признаков комедии пушкинского времени. Вот почему сцена «Корчма на литовской границе» – один из аргументов для определения жанровых особенностей сценического произведения Пушкина.

Нельзя не отметить тот факт, что мотив маски, самозванства носит в пушкинской трагедии не локально-событийный, но универсальный характер. Тут кроется одна из важных определяющих сторон отечественной истории разных времен. В русле пушкинской трагедии мотив этот начинается с Ивана Грозного, который во второй половине своего царствования, постоянно играл различные роли в собственном августейшем «театре». Перед иностранцами он лицедействовал на тему своей династии, возводя собственную родословную к римским императорам. Вводя опричнину, монарх притворялся подданным татарского царька Симеона Бекбулатовича, поставленного якобы по-настоящему править Московским государством. В обращениях к подставной фигуре лицедей подписывался: «Холоп твой Ивашка» [3].

Мы не можем пройти мимо образа Ивана IV, возникающего под пером и в беседе летописца Пимена: «грозный царь игуменом смиренным»

обретался в монашеской келье, а дворец царский принимал вид монастыря. Роль чернецов играли опричники и вельможи, облаченные в тафьи и власняницы. Тем самым Кремль становился театральными подмостками, а государственная деятельность – разновидностью лицедейства. Эту сторону правления первого русского царя верно понял и замечательно акцентировал С.М. Эйзенштейн в своем фильме о людях и событиях четырехсотлетней давности.

Здесь как бы стирается граница между искусством и реальной отечественной историей. Нам легко представить себе театр Отрепьева–Лже-Дмитрия или театр Пугачева – Петра Ш. Можно напомнить и такой известный факт: «В Великом посольстве» Петр I «играл роль» маленького стольника Петра Алексея, а после возвращения из Европы в Москву монарха сопровождал характерный слух – вернулся не царь, настоящего государя «в немцах» подменили. Предшествующими полутора веками сознание соотечественников было подготовлено к поискам самозванства даже там, где оно заведомо не присутствовало.

Простое сравнение позволяет убедиться в том, что приведенные примеры отнюдь не частные случаи, а одна из существенных особенностей отечественного прошлого. А.А. Ахматова когда-то утверждала, что, кажется, единственным серьезным произведением Пушкина «без загадки» является повесть «Дубровский». Если это так, то в контексте наших рассуждений может обсуждаться совершенно театральное переодевание Владимира Дубровского в мсье Дефоржа – учителя-француза. Оно действительно, по словам Ахматовой, никакой загадки не содержит и выглядит простым сценическим ходом. Тем самым с полной очевидностью выявляется разница между особенностями исторического движения и частным анекдотом из романтического усадебного быта.

Другая сторона этого же сравнения – гоголевский «Ревизор». На первый взгляд, сюжет комедии и роль ее главного героя еще больше тяготеют к анекдотам пушкинского времени – тем более что и то, и другое восходит к пушкинскому наброску «Криспин приезжает в Губернию» [1, т. 7, с. 431]. Однако, как это ни парадоксально, основная коллизия «Ревизора» гораздо ближе к «Борису Годунову», чем к «Дубровскому». Эта коллизия подтверждает и укрепляет догадку Пушкина, выраженную в трагедии и в наброске о «Криспине»: сознание соотечественников на протяжении веков не меняется или меняется очень медленно. Они доверчивы, склонны обманывать и обманываться, верят авантюристам и проходимцам. Одни и те

же нравы царят на подмостках театра и на исторической сцене.

Нет оснований утверждать, что это обстоятельство служит единственным ключом, открывающим смысл русской классической драматургии («Борис Годунов», «Ревизор»). Однако здесь, на наш взгляд, существенная сторона дела, она прослеживается в творческих замыслах постановщиков великих пьес.

Как историки литературы, так и театроведы упорно рассуждают о том, что своим «Борисом Годуновым» Пушкин сильно обогнал возможности современного ему театра. И это справедливо. Но как, в чем именно автор «Комедии о настоящей беде Московскому государству» вышел за рамки тогдашней сцены? Ответом на этот вопрос могло бы стать большое монографическое исследование. В рамках статьи обозначим только один из многих аспектов проблемы. Пушкинское время – время актерского театра. Его иногда справедливо называют театром дорежиссерским. Сценическое действие было как бы функцией от способностей двух художников – драматурга и актера. Все остальные компоненты зрелища можно было рассматривать как явления далеко не первостепенные. В пределах такой сцены Пушкину, по-видимому, было тесно.

В 1832 году, ещё при жизни поэта, Н.И. Гнедич назвал Пушкина Протеем, т.е. гением, способным перевоплощаться, воспроизводить образ другого, жить его жизнью [1, т. 15, с. 22]. Быть может, догадка Гнедича, бесчисленное множество раз подтвержденная художниками, исследователями, читателями, вовсе не замыкается только лишь отношениями Пушкина-драматурга с его сценическими персонажами. Возможно, в «Борисе Годунове» одно из неожиданных перевоплощений Пушкина-Протея состоит в том, что он выступает в образе режиссера. Это образ не только не видимый на сцене, но даже еще в пушкинское время не существующий.

Деятели отечественного театра и кино в свое время выявили режиссерскую составляющую в драматургии Пушкина. В.Э. Мейерхольд, С.М. Эйзенштейн и немногие другие постановщики отчасти воспринимали Пушкина не только как драматурга, но и как своего собрата по профессии [4–7]. В.Э. Мейерхольд, предпринимавший несколько попыток постановки «Бориса Годунова», в известном докладе «Пушкин-режиссер» выделяет эти качества поэта: «В Пушкине проглядывает организатор спектакля. Он не только пишет свои вещи, но он пытается увидеть их на сцене... отвергает каноны предыдущих периодов и пытается создать новую форму. Создавая эту форму, он подсказы-

ваает изменение сценической техники, которая необходима при постановках его пьес» [8, с. 419].

Другой выдающийся театральный деятель – А.Д. Дикий с горечью отмечает, что пушкинский «Борис Годунов» сценического воплощения, по сути, не получил: «Даже лучшие его постановки являют собой не более чем дань уважения к тени великого писателя. Пьеса, столь увлекательная в чтении, на сцене, как правило, предстает тяжеловесной, громоздкой» [9, с. 317]. Великий режиссер понимал, что проблема заключается прежде всего в том, что драматургию Пушкина постановщики спектаклей пытались открыть ключом бытоподобного, психологического театра. Но бытовое решение пушкинских пьес губительно для них. Об этом же пишет и сам Пушкин в общеизвестной статье о театре. Поэтому необходим совсем иной подход к сценической интерпретации его драм, иной принцип сценических решений.

Вот что мы находим в черновике письма Пушкина к Н.Н. Раевскому-сыну (1825 г.): «Вспомните древних, их трагические маски, их двойные роли, – все это не есть ли *условное неправдоподобие?*» [1, т. 13, с. 406–407, пер. с фр. с. 572–573]. Поэт не только разрабатывал теорию театра, но и на практике в своих драмах представил блистательный образец «условного реализма». Это дает основания предположить, что наилучшим способом для выражения противоречивости и двуединства образов, для решения загадки Пушкина-драматурга является балаганный, площадной театр, театр маски в его сочетании с классическим театром и достижениями художественной литературы. Парадокс же заключается в том, что пушкинская теория драмы, заняв прочное место в истории русского театра, так и не была до сих пор приложена к пьесам самого поэта.

Трагедия Пушкина «Борис Годунов» явилась началом нового русского театра. Это соображение стало общим местом у театроведов, историков литературы, режиссеров и других специалистов. В конечном счете, так оно и есть. Однако разные театральные и искусствоведческие школы понимают эту мысль по-разному. Здесь специалисты далеко не единодушны, видят новизну театра, основанного Пушкиным, в самых разных проявлениях. Одни полагают, что Пушкин внес новое в композицию драмы, другие ищут истолкования исторических и бытовых отличий, третьи считают новаторским язык монологов и диалогов и т.д. В нашу задачу не входили общие суждения о пушкинской драматургии. Частные наблюдения, на которых построена

работа, скорее напоминают не столько о литературной, сколько о театральной стороне творчества поэта.

Собственно, такой подход к тексту не является абсолютно новым.

Немецкие литературоведы, а вслед за ними и В.М. Жирмунский давно выявили прямую связь между философией гетевского «Фауста» и площадным действием на ярмарках XVII–XVIII вв. в Германии [10]. Именно об этом писал и сам Пушкин, напоминая о том, что «драма родилась на площади». По-видимому, одна из загадок проблемы состояла как раз в том, что идея философа выражалась не в монологе ученого-мыслителя, а в диалогах. Разложенная на голоса, а особенно на голоса простолудинов, мировоззренческая мысль становилась гораздо более доступной рядовому обывателю. Нечто аналогичное задолго до Пушкина высказывал и Н.М. Карамзин, описавший воздействия балаганного «Фауста» на публику в своих «Письмах русского путешественника» [11, с. 17].

Так или иначе, но почти два века существования «Бориса Годунова» в литературе и в театре требует сегодня не простой апологетики творчества поэта, но понимания тех механизмов, которые ведут от прямого чтения трагедии к сценическому воплощению. Попыткой такого понимания на материале родства Бориса Годунова» с комедией масок и является, на наш взгляд, предлагаемая работа.

Список литературы

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 1 – XV11. Изд. АН СССР, 1937–1959.
2. Листов В.С. Голос музы темной. М., 2005. С. 68–82.
3. Лилеев Н.В. Симеон Бекбулатович, хан Касимовский, великий князь всея Руси, впоследствии великий князь Тверской, 1567–1616 г. Тверь, 1891.
4. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 307–311, 439–450.
5. Эйзенштейн С.М. Пушкин-монтажер. Шары чугунные // Искусство кино. 1955. № 4. С. 90–96.
6. Эйзенштейн С.М. Пушкин и кино: Предисловие (13.9.1939) // Искусство кино. 1955. № 4. С. 75–79.
7. Эйзенштейн С.М. Сцена из «Бориса Годунова» в раскадровке С.М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1959. № 3. С. 111–130.
8. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / Коммент.: В. Февральского. В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2 (1917–1939). 643 с.
9. Дикий А.Д. Повесть о театральной юности. М.: ВТО, 1976. 442 с.
10. Легенда о докторе Фаусте. Изд. 2-е / Подготовл. В.М. Жирмунским. М.: Наука, 1978. 432 с.
11. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. 608 с.

**MASQUERADE ELEMENTS AS COMPONENTS OF LITERARY AND STAGE CHARACTERS
OF A.S. PUSHKIN'S TRAGEDY «BORIS GODUNOV»***N.V. Rostova*

This article discusses the stage presentation of Pushkin's tragedy «Boris Godunov» – both in terms of the director's interpretation and the particularities of acting. The emphasis is made on the episode «The inn on the Lithuanian border» and on some other scenes where the complex diversity of characters created by Pushkin is especially apparent. Almost every actor plays a double or even a triple role, carries one or more masks. The author's observations are supported by the experience of major Russian stage directors. While many directors looked for artistic solutions within the life-like, psychological theatre, «Boris Godunov» is a brilliant example of «conventional realism». The author believes that the best way to express the contradictory nature and the duality of Pushkin's characters is a combination of the farcical, street theatre and the theatre of masks with the classical theatre.

Keywords: Pushkin, Godunov, stage interpretation, Karamzin, Gnedich, Grigory Otrepyev, monks.

References

1. Pushkin A.S. Poln. sobr. soch. T. 1 – XV11. Izd. AN SSSR, 1937–1959.
2. Listov V.S. Golos muzy temnoj. M., 2005. S. 68–82.
3. Lileev N.V. Simeon Bekbulatovich, han Kasimovskij, velikij knyaz' vseya Rusi, vposledstvii velikij knyaz' Tverskoj, 1567–1616 g. Tver', 1891.
4. Ehjzenshtejn S.M. Izbrannye proizvedeniya: V 6 t. M., 1964. T. 2. S. 307–311, 439–450.
5. Ehjzenshtejn S.M. Pushkin-montazher. Shary chugunnye // Iskusstvo kino. 1955. № 4. S. 90–96.
6. Ehjzenshtejn S.M. Pushkin i kino: Predislovie (13.9.1939) // Iskusstvo kino. 1955. № 4. S. 75–79.
7. Ehjzenshtejn S.M. Scena iz «Borisa Godunova» v raskadrovke S.M. Ehjzenshtejna // Iskusstvo kino. 1959. № 3. S. 111–130.
8. Mejerhol'd V.Eh. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy / Komment.: V. Fevral'skogo. V 2 ch. M.: Iskusstvo, 1968. Ch. 2 (1917–1939). 643 s.
9. Dikij A.D. Povest' o teatral'noj yunosti. M.: VTO, 1976. 442 s.
10. Legenda o doktore Fauste. Izd. 2-e / Podgotovl. V.M. Zhirmunskim. M.: Nauka, 1978. 432 s.
11. Karamzin N.M. Pis'ma russkogo puteshestvennika. L.: Nauka, 1984. 608 s.