

## РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

---

Т. В. ЗВЕРЕВА  
*(Удмуртский государственный университет,  
Россия, Ижевск)*

УДК 821.161.1-32(Пушкин А. С.):791.43

### **МИР КАК ИЛЛЮЗИЯ: «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» А. С. ПУШКИНА В ФИЛЬМЕ ИРИНЫ ЕВТЕЕВОЙ**

**Аннотация.** В статье рассмотрена проблема экранизации «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. Объект исследовательского внимания – фильм-фантазия Ирины Евтеевой, снятый по мотивам пушкинского цикла. Уникальная техника, соединяющая традиционный кинематограф, живопись и анимацию, позволила режиссеру обнажить мистериальную природу «Маленьких трагедий». Если для Михаила Швейцера, экранизовавшего Пушкина в 1979 году, центральной темой стала тема Художника в его сложных и противоречивых отношениях с социумом, то для Ирины Евтеевой важны другие аспекты – мир в его неожиданных превращениях и метаморфозах. Игра цветом, бесконечные изменения цветовой палитры указывают на относительность всего зримого. Если «Маленькие трагедии» Швейцера были всецело выстроены на актерской игре, то евтеевские персонажи как бы растворены в клубящейся стихии мира. В результате рождается ощущение ирреальности бытия, его неподвластности человеку. В фильме Ирины Евтеевой получают развитие темы и мотивы, едва намеченные в тексте Пушкина. Уход от первоисточника оправдан жанровой принадлежностью картины («фильм-фантазия»).

Важной составляющей «Маленьких трагедий» Евтеевой является сновидческая реальность. В фильме не только разрушена граница между отдельными видами искусства (кинематограф/анимация), но и обнажена призрачность границы между жизнью и смертью, живым и мертвым, явью и сном.

**Ключевые слова:** экранизация; литературные мотивы; символы; мистерия; литературные сюжеты; русская литература; русские писатели; российское киноискусство; кинофильмы.

Вышедшая в 2009 году экранизация «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина (режиссер Ирина Евтеева) прошла мимо широкой зрительской аудитории, хотя была сразу же замечена критикой. Осуществившая свой необычный замысел Ирина Евтеева хорошо известна специалистам в области современной анимации. Практически все от-

звы, появившиеся сразу же после выхода картины, были сосредоточены вокруг ее технической стороны и говорили об уникальной технике, сопрягающей традиционный кинематограф и анимацию. Вместе с тем не было отмечено, что наряду с техническими новациями данный фильм явил собой принципиально новое прочтение пушкинского цикла. Необходимо также учитывать, что в случае с Ириной Евтеевой зритель имеет дело не только с художником, творящим собственные миры, но и с исследователем, ученым, аналитически постигающим законы собственного искусства (в 1991 году была написана и защищена научная работа «Процесс жанрообразования в отечественной мультипликации 60-х–80-х годов. От притчи к полифоническим структурам» [Евтеева 1990]). Живописная (анимационная) интерпретация художественных (поэтических) систем – одна из задач, которую решает Евтеева в своем творчестве («Лошадь, скрипка и... немножко нервно», «Демон», «Вечные вариации», «Эликсир», «Маленькие трагедии», «Крысолов», «Петербург», «Творения, или 4 Ка В. Хлебникова», «Арвентур»). В ее сновидческих историях обрели свою плоть герои произведений Э. Гофмана, И. Гете, А. Пушкина, М. Лермонтова, Г. Уэллса, А. Грина, М. Цветаевой, А. Белого, В. Маяковского, В. Хлебникова. Уникальная техника Евтеевой позволят соединять такие искусства как поэзия, кинематограф, живопись и анимация. Благодаря осуществленному синтезу рождается новый жанр в киноискусстве.

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина принадлежат к особому роду творениям в истории человеческой культуры. Данный текст может быть уподоблен «магическому кристаллу», поворот которого высвечивает новые смысловые грани. В работе «Цикл “Маленькие трагедии” как исследовательская проблема» В. Маркович подвел итоги почти полувекового опыта осмысления пушкинского текста отечественной филологией [Маркович 2006: 315-340]. В последние годы литературоведение не так часто обращалось к пушкинскому шедевру. Вместе с тем интерес к пушкинскому тексту огромен, подтверждением этому являются многочисленные театральные постановки. Современный театр продолжает искать свой путь к Пушкину. В истории культуры не так редки случаи, когда понимание того или иного художественного феномена происходит посредством другого вида искусства. И в этом аспекте осуществленная Ириной Евтеевой экранизация «Маленьких трагедий» выглядит вызовом традиционному научному знанию.

«Маленькие трагедии» Евтеевой, действительно, маленькие: всего 40 минут экранного времени занимает эта феерическая фантазия. Евтеева экранизирует три трагедии, изменяя при этом их заданный порядок и оставляя за рамками фильма «Пир во время чумы». В значитель-

ной мере сокращен и сам текст. Уход от первоисточника оправдан жанровой принадлежностью картины (создатели определили ее как «фильм-фантазия»). Каждая из частей начинается с эпитафии: в «Скупом рыцаре» это строки из монолога Барона («...о, если б из могилы // Прийти я мог, сторожевою тенью // Сидеть на сундуке и от живых // Сокровища мои хранить, как ныне!..») [Пушкин 1937: 113]); в «Каменном госте» – реплика Дон Гуана («Что значит смерть? За сладкий миг свиданья // Безропотно отдам я жизнь» [Пушкин 1937: 169]); и, наконец, в «Моцарте и Сальери» – слова из монолога Моцарта («Мне день и ночь покоя не дает // Мой черный человек. За мною всюду, // Как тень, он гонится» [Пушкин 1937: 131]). Нетрудно заметить, что каждый из эпитафий открывает не только ту трагедию, из которой он взят, но и предсказывает появление последующей: в словах Барона о вышедшей из могилы «сторожевой тени» просвечивает развязка «Дон Гуана»: в реплике Дон Гуана о «смерти» и «свидании» – предвестие смертного пира Моцарта и Сальери, а образ черного человека прямо указывает на отсутствующий в фильме «Пир во время чумы».

Если для Михаила Швейцера, экранизовавшего Пушкина в 1979 году, центральной темой стала тема Художника в его сложных и противоречивых отношениях с социумом, то для Ирины Евтеевой важны другие аспекты – мир в его неожиданных превращениях и метаморфозах. Не случайно режиссер в значительной степени сокращает пушкинский текст, актуализируя визуальный ряд и подчиняя Слово изображению. Благодаря уникальной технике изображение в кадре постоянно колеблется; исчезают привычные контуры, очерчивающие предметы и лица. Г. Н. Спутницкая отметила, что в основании фильмов Евтеевой всегда лежит живописная импровизация, «ибо сюжет фильма составляют красочные переливы, интригу задают просвечивающие слои» [Спутницкая 215: 95]. Действительно, в «Маленьких трагедиях» прослеживается собственный живописный сюжет: мир «Скупого рыцаря» соотнесен с красочными гобеленами и вышивками, «Каменный гость» являет собой игру «цветовыми массами», изображение в «Моцарте и Сальери» восходит к технике акварели. Иными словам, каждая из частей евтеевского фильма тяготеет к той или иной живописной манере.

Создатели фильма преодолевают графичность кадра и утверждают торжество живописной стихии. Фантастическая (почти немислимая) красота кадра обманчива: зритель втянут в колеблющийся мир, где нет и не может быть ничего устойчивого. Смеем утверждать, что для изобразительного ряда «Маленьких трагедий» Евтеевой характерна та барочная напряженность образов, о которой когда-то писал

Г. Вёльфлин. Казалось бы, всего менее эстетика Пушкина соотнесена с тем, что Вёльфлин называет живописным стилем (пушкинское видение мира как раз восходит к противоположному полюсу – к линии; и доказательство тому – не только летящий контур рисунков поэта, но и классически строгое строение текста, в основании которого всегда лежат четкие и непреложные законы). Вместе с тем визуальный ряд «Маленьких трагедий» – почти буквальная иллюстрация тезисов Вельфлина о живописном стиле, иллюзионистском в своей сущности. Понимая всю относительность подобного сопоставления, приведем тезисы из труда Вёльфлина, которые очень точно характеризуют художественную манеру Евтеевой: 1. «Контур уничтожается принципиально; вместо замкнутой спокойной линии проступает неопределенная сфера завершения, массы не закреплены и не связаны твердыми линиями и потому растекаются» [Вёльфлин 2004: 75]; 2. «...глаз отказывается различать частности и хватается за общее; благодаря невозможности охватить все, создается впечатление бесконечного разнообразия» [Вёльфлин 2004: 79]; 3. «Барокко не дает счастливого бытия (Sein), его тема – бытие возникающее (Werden), не дарующее успокоения, неудовлетворенное и не знающее покоя» [Вёльфлин 2004: 85].

Итак, явленная в фильме игра светом, бесконечные превращения цветовой палитры указывают на относительность всего зримого. Характерно, что если «Маленькие трагедии» Швейцера были всецело выстроены на актерской игре (С. Юрский – И. Смоктуновский – В. Высоцкий и пр.), то евтеевские персонажи как бы растворены в клубящейся (напоминающей полотна Рубенса) стихии. Собственно актерская игра уходит на второй план – не случайно лица актеров уподоблены маскам. Не глубины человеческой личности, а ощущение ирреальности бытия, его неподвластности человеку – вот та тема, над которой размышляют авторы в последней экранизации. Кроме того, подобная визуальная техника порождает ситуацию удвоения мира, разделение его на видимость и сущности.

В свое время Швейцер сделал шаг в сторону универсализации конфликта, начав фильм «Сценой из Фауста». Евтеева смещает свои «Трагедии» к мистериальному полюсу, что также укрупняет конфликт. О мистериальной природе пушкинского текста одним из первых заговорил В. Непомнящий [Непомнящий 2000: 528]. Подобное суждение имеется также в работе О. Дилакторской, полагающей, что «Маленькие трагедии» «отражают момент человеческой жизни в пределе смерти» [Дилакторская 1999: 35], то есть «содержат жанровую форму мистерии» [Дилакторская 1999: 38]. Этой точки зрения придерживается и М. Новикова: пушкинский цикл объединен, прежде всего, «мистериальным мировоззрением» [Новикова 1995: 173].

Все, когда-либо писавшие о пушкинском тексте, выделяли тему смерти как ведущую: в «Маленьких трагедиях» человек всецело подчинен судьбе/смерти с ее невидимым, но четко продуманным планом. Эта тема всецело определяет евтеевскую картину. Следует обратить внимание, что режиссер не экранизирует отдельно последнюю пушкинскую трагедию, где данная тема явлена в своем концентрированном виде. Однако «Пир во время чумы» контрапунктом проходит и через «Скупого рыцаря», и через «Каменного гостя», и через «Моцарта и Сальери». М. Виротайнен и Н. Беляк убедительно доказали, что написанная последней трагедией «Пир во время чумы» стала одновременно и отправной точкой для создания всего цикла [Беляк, Виротайнен 1991: 75]. Характерно, что одним из важнейших символов фильма становится образ телеги, присутствующий у Пушкина только в «Пире во время чумы». За вращением колеса (всегда взятого крупным планом) видится и неумолимая поступь Судьбы, и бег времени, и напоминание о всепоглощающей смерти (заметим, что в пушкинском творчестве образ телеги а подобном качестве появляется еще 1820-ые гг. – в стихотворении «Телега жизни»).

Два главных мотива определяют смысловую перспективу фильма: мотив смертного пира и мотив теней. Остановимся подробнее на последнем, поскольку данный мотив отсутствует у Пушкина. В Прологе множество чёрных теней в плащах кружатся в полутьме и спускаются в подвал Барона (своды подвала с пляшущими тенями напоминают платоновскую пещеру). В «Каменном госте» тени с горящими факелами проходят сквозь ночное пространство, окружая Дон Гуана и Донну Анну. В вакхическом танце теней возникает фигура Лауры. Действие третьей – заключительной – части картины происходит на опере Моцарта: композитор дирижирует фантазмагорическим концертом. На подмостках театральной сцены появляется Командор, который тут же уходит, растворяясь в туманной мгле. Далее взгляд камеры останавливается на Сальери, наблюдающим за действием из театральной ложи. Произнеся свой монолог, Сальери покидает ложу и следует за Командором; навстречу ему выходит таинственная тень в треугольной шляпе и проходит сквозь него. Постоянные превращения персонажей в тени и, напротив, обращения теней в героев – конструктивный принцип данной экранизации.

Несомненно, что игра теней у Евтеевой восходит к жанру *dance macabre* – пляскам смерти, что еще раз указывает на мистериальную природу фильма. По мнению В. Мириманова, *dance macabre* открывает в истории человеческой культуры трагедию индивидуальной смерти: «Отныне смерть – это не отлаженный *rite de passage*, теперь это кон-

кретная индивидуальная смерть – то, с чем связана наибольшая глубина и острота страдания» [Мириманов 2001: 45]. Действительно, «каждый из действующих лиц болдинских пьес произносит свое, *собственное слово о смерти*, которое в пределах «Маленьких трагедий» как единого текста обретает способность к своеобразному расширению» [Пяткин 2014]. Экранизация обнажает связь «Маленьких трагедий» Пушкина с древнейшим жанром. Рассмотрение пушкинского цикла в контексте «плясок смерти» могло бы привести к интересным научным результатам. (Добавим, что вакхические пляски теней сопровождаются появлением в картине «русалочьего» танца. В «Маленьких трагедиях» Пушкина нет подобного сюжета, но его присутствием отмечена неоконченная «Русалка».)

В своем архаическом истоке трагедия не отделима от комедии: «Двуединый мир постоянно и во всем имел две колеи явлений, из которых одна пародировала другую. <...> Солнце сопровождалось тенью, небо – землей, “суть” – призраком, и “целое” достигалось только присутствием этих двух различных начал» [Фрейденберг 1998: 345]. «Маленькие трагедии» – один из немногих текстов в творчестве Пушкина, где автор последовательно придерживается серьезной интонации (ирония в цикле есть, но она требует исследовательской реконструкции). Ирина Евтеева актуализирует невидимый полюс пушкинских трагедий. Режиссер тонко чувствует природу мистериального действия, необходимой частью которого являются фарсовые сцены. В картине важное место занимает образ шута, которого нет в пушкинском тексте. С одной стороны, шут связан с семантикой смерти и выполняет архаическую функцию, соединяя между собой план жизни и план смерти («Шут становится обязательной фигурой в драме, рядом с фигурой царя, но и раб-слуга как метафора 'смерти' вбирает в себя и функции шута» [Фрейденберг 1997: 211]). С другой стороны, через данный образ формируется еще один смысловой пласт фильма – арлекинада. Благодаря шуту зарождается тема балагана/карнавала, в котором смешивается все и вся. (Вообще, ярко выраженная театральная символика фильма позволяет рассматривать героев в контексте комедии дель арте).

Единство пушкинского цикла возникает благодаря сквозным образам и мотивам. Евтеева в значительной степени усиливает принцип сочленения отдельных частей в целое. В картине присутствует ряд предметов-символов: перчатка – перстень – груша – гранат – кинжал – весы – телега и пр. Каждый из перечисленных предметов несет в себе двойственный смысл, т.е. амбивалентен по своей сути. Подобная амбивалентность образов соотносима с архетипической картиной мира, с ее неразличимостью сферы жизни и сферы смерти. В финале много-

численные тени кидают в телегу предметы, несущие на себе печать смерти: белую перчатку (кинутую Бароном Альберу); нанизанный на кинжал гранат (этим кинжалом был убит Дон Карлос); перстень Сальери (в оправе которого хранился яд Изоры). Этот последний эпизод евтеевской картины чрезвычайно важен. Всё, что когда-то спровоцировало смерть, оказывается в телеге.

В зыбкой, исчезающей в лессировках реальности живое трансформируется в мертвое, мертвое – в живое. Еще Р. Якобсон говорил о теме губительной статуи, проходящей через все творчество Пушкина [Якобсон 1987: 145-180]. Сюжет ожившей статуи также присутствует у Евтеевой, однако более важным для понимания фильма является сюжет ожившей картины. Кажется, что создатели фильма исчерпывают все возможные способы визуализации данного сюжета. Замысловатый узор на манжете Слуги превращается в место представления «Волшебной флейты» Моцарта. Висящие на стене гобелены оживают, с них сходят герои, становясь непосредственными участниками действия. В финале, напротив, живое действие застывает, вновь превращаясь в рисунок на ковре или гобелене, и Слуга поспешно сворачивает в рулоны то, что только что разворачивалось на глазах зрителя. Подобными трансформациями «Маленькие трагедии» Евтеевой буквально пронизаны, за метаморфозами подобного рода скрывается мысль об иллюзорности всего сущего.

Наконец, следует обратить внимание на ведущуюся игру с предшествующими текстами. Уже сама уникальная техника, выбранная Ириной Евтеевой, восходит к принципам постмодернизма: это рисунок (живопись) поверх снятого изображения. Иными словами, авторское «письмо» накладывается на предшествующий «текст». Постмодернистское видение проявляется и в принципиальной интертекстуальности картины. Отчасти подобный принцип восходит к пушкинской поэтике («Маленькие трагедии» Пушкина, как, впрочем, и все произведения поэта, – это тоже игра с «чужими» текстами. Наиболее последовательно подобный взгляд на систему пушкинского творчества нашел свое выражение в концепции О. А. Проскурина [Проскурин 1999]). Выявление всех существующих претекстов не входит в задачи данного исследования, этой проблематике вполне может быть посвящена отдельная работа. Для нас важен сам конструктивный принцип экранизации, ориентированной на провокацию «чужого» пространства. Можно выделить следующие группы цитат:

1. Живописные цитаты. Речь идет как о буквальных живописных цитатах (Жид из «Каменного гостя» сходит с картины Рембрандта «Возвращение блудного сына»), так и о живописных

стратегиях (П. Рубенс, А. Ватто, П. Филонов, М. Врубель, В. Кандинский и пр.). Особо значимым является основополагающий для визуального ряда фильма прием лессировки, позволяющий авторам добиться ощущения зыбкости и неуловимости мира.

2. Кинематографические цитаты. Установка на цветное постижение мира восходит к фильмам Сергея Параджанова («Цвет граната», «Ашик-Кериб»). Следует обратить внимание, что «Маленькие трагедии» – последняя работа выдающегося оператора Генриха Маранджяна, человека близкого к кругу Сергея Параджанова. Заключительная часть фильма отмечена цитатами из фильма Милоша Формана «Амадей». Можно говорить и о сближении изобразительного ряда евтеевской картины с кинематографической техникой Александра Петрова. При этом Петров сближает анимацию с реальностью, Евтеева, напротив, растворяет реальность в анимации.

3. Поэтические цитаты. Прежде всего, обнаруживается связь «Маленьких трагедий» с блоковским «Балаганчиком» с его установкой на эстетику театра. Проходящая через всю картину «тень в треугольной шляпе» ассоциативно вызывает в памяти образ «тени без лица и названия» из «Поэмы без героя» А. Ахматовой.

4. Музыкальные цитаты. Музыка Андрея Сигле включает в себя аранжировку известных классических произведений, это последовательная игра на грани «своего» и «чужого». Перед композитором стояла непростая задача «переиграть» А. Шнитке, написавшего музыку к экранизации М. Швейцера, и дать собственное решение темы.

Итак, в основании «Маленьких трагедий» Ирины Евтеевой лежит мысль об иллюзионистской природе мира. В свое время С. Булгаков высказал гениальную догадку, связав пушкинские трагедии с тремя философскими текстами Платона («Пир», «Федр» и «Федон») [Булгаков 1996: С. 46-51]. Действительно, герои «Маленьких трагедий» не способны вырваться за пределы собственных представлений о мире. Не только Барон, но и другие персонажи, существуют в мире теней – иллюзорном мире, из которого нет выхода к подлинному свету. Эти грани пушкинского текста становятся особо актуальными в наше время, стирающее границу между видимостью и сущностью. «Маленькие трагедии» в очередной раз продемонстрировали свою способность к наращиванию смысла во времени (Ю.М. Лотман) и к диалогу с любой эпохой (М. М. Бахтин).

## ЛИТЕРАТУРА

*Беляк Н. В., Виролайнен М. Н.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новейшей истории (судьба личности – судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Л. : Наука, 1991. Т. 14. С. 73-96.

*Булгаков С. Н.* Тихие думы. М. : Республика, 1996. 508 с.

*Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становление стиля барокко в Италии. СПб. : Азбука-классика, 2004. 288 с.

*Дилакторская О. Г.* «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: Жанровый аспект // Русская речь. 1999. № 3. С.31-39.

*Евтеева И. В.* Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60–80-х годов: от притчи – к полифоническим структурам: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 24 с.

*Маркович В. М.* Цикл «Маленькие трагедии» как исследовательская проблема // Поэтика русской литературы: Сборник статей к 75-летию проф. Ю. В. Манна. М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006. С. 315-340.

*Мириманов В. Б.* Приглашение на танец. Dance macabre // Arbor mundi. 2001. № 8. С. 39-73.

*Непомнящий В. С.* Феномен Пушкина и исторический жребий России. К проблеме целостной концепции русской культуры // Пушкин и современная культура. М. : Наука, 1996. С. 6-61.

*Новикова М. А.* Пушкинский космос: языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М. : Наследие, 1995. 353 с.

*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений, 1837–1937 : В 16 т. Т. 7. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937. 726 с.

*Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М. : Новое литературное обозрение, 1999. 462 с.

*Пяткин С. Н.* Об одном мотиве в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина // Современные научные исследования и инновации. 2014. № 5. Ч. 2. [Электронный ресурс] URL: <http://web.snauka.ru/issues/2014/05/34894> (дата обращения: 23.09.2018).

*Спутницкая Н.* Путешествие из Петрограда в Хань. «Арвентур», режиссер Ирина Евтеева // Искусство кино. 2015. № 8. С. 95-100.

*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М. : «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.

*Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 449 с.

*Якобсон Р.* Работы по поэтике М. : Прогресс, 1987. 464 с.

## REFERENCES

*Belyak N. V., Virolaynen M. N.* «Malen'kie tragedii» kak kul'turnyy epos novoevropeyskoy istorii (sud'ba lichnosti – sud'ba kul'tury) // Pushkin: Issledovaniya i materialy. L. : Nauka, 1991. T. 14. S. 73-96.

*Bulgakov S. N.* Tikhie dumy. M. : Respublika, 1996. 508 s.

*Vel'flin G.* Renessans i barokko. Issledovanie sushchnosti i stanovlenie stilya barokko v Italii. SPb. : Azbuka-klassika, 2004. 288 s.

*Dilaktorskaya O. G.* «Malen'kie tragedii» A. S. Pushkina: Zhanrovyy aspekt // Russkaya rech'. 1999. № 3. S. 31-39.

*Evtseva I. V.* Protseess zhanroobrazovaniya v sovetskoy mul'tiplikatsii 60–80-kh godov: ot pritchi – k polifonicheskim strukturam: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. L., 1990. 24 s.

*Markovich V. M.* Tsikl «Malen'kie tragedii» kak issledovatel'skaya problema // Poetika russkoy literatury: Sbornik statey k 75-letiyu prof. Yu. V. Manna. M. : Ros. gos. gumanit. un-t, 2006. S. 315-340.

*Mirimanov V. B.* Priglasenie na tanets. Danse macabre // Arbor mundi. 2001. № 8. S. 39-73.

*Nepomnyashchiy V. S.* Fenomen Pushkina i istoricheskii zhrebiy Rossii. K probleme tselostnoy kontseptsii russkoy kul'tury // Pushkin i sovremennaya kul'tura. M. : Nauka, 1996. S. 6-61.

*Novikova M. A.* Pushkinskiy kosmos: yazycheskaya i khristianskaya traditsii v tvorchestve Pushkina. M. : Nasledie, 1995. 353 s.

*Pushkin A. S.* Polnoe sobranie sochineniy, 1837–1937 : V 16 t. T. 7. M. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1937. 726 s.

*Proskurin O. A.* Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyy palimpsest. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 1999. 462 s.

*Pyatkin S. N.* Ob odnom motive v «Malen'kikh tragediyakh» A. S. Pushkina // Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovatsii. 2014. № 5. Ch. 2. [Elektronnyy resurs] URL: <http://web.snauka.ru/issues/2014/05/34894> (data obrashcheniya: 23.09.2018).

*Sputnitskaya N.* Puteshestvie iz Petrograda v Khan'. «Arventur», rezhisser Irina Evtseva // Iskustvo kino. 2015. № 8. S. 95-100.

*Freydenberg O. M.* Mif i literatura drevnosti. M. : «Vostochnaya literatura» RAN, 1998. 800 s.

*Freydenberg O. M.* Poetika syuzheta i zhanra. M. : Labirint, 1997. 449 s.

*Yakobson R.* Raboty po poetike M. : Progress, 1987. 464 s.