

Т. В. ЗВЕРЕВА

*(Удмуртский государственный университет,
Ижевск, Россия)*

ORCID ID: 0000-0002-0485-7664

УДК 821.161.1-31(Пушкин А. С.):004.928

DOI 10.26170/ufv19-05-10

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44+Щ377

ПЛОЩАДЬ И БАЛАГАН: РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКОЙ» ЕКАТЕРИНЫ МИХАЙЛОВОЙ

Аннотация. В статье в рамках интермедиального подхода рассмотрена экранизация романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» (2005 г.). Анимационный фильм Екатерины Михайловой – это не только иллюстрация хрестоматийного сюжета, но и его новая интерпретация. По сравнению с текстом актуализировано пространство площади, на которой разворачиваются основные события, ставшие предметом художественного видения в анимационном фильме. Отмечено, что в творчестве Пушкина хронотоп площади всегда коррелирует с темой большой Истории. Площадь в мультфильме также связана с народным балаганным театром. Если в романе связь главного героя с ярмарочным Петрушкой едва намечена, то в экранизации эта связь актуализирована. Сюжет мультфильма тяготеет к сказочному сюжету встречи бывалого солдата со Смертью. Отмечено, что в мультфильме имеются явные аллюзии на пушкинский «Пир во время чумы»: смерть празднует свою победу, а танцующая на фоне пожара пара безымянная пара указывает на присутствие жанра *dance macabre*. Значимой для создателей мультфильма становится и христианская аксиология («Житие Петра и Февронии»). Таким образом, в «Капитанской дочке» Екатерины Михайловой тесно переплетены три смысловые сферы – балаганная, сказочная и житийная.

Ключевые слова: А. С. Пушкин; экранизация; мифопоэтика; хронотоп площади; балаган; кукла; русская история.

Поэтический мир А. С. Пушкина удивительно легко ложится на анимационную образность. Художественный эксперимент Андрея Хржановского, осуществленный в 1977–1982 гг. («Я к Вам лечу воспоминаньем...», «И с Вами снова я...», «Осень»), стал глубочайшим проникновением в специфику творческого метода Пушкина. В качестве драматической основы создатели фильма использовали рисунки поэта на полях черновиков: в трилогии Хржановского внутренний динамизм пушкинских рисунков обернулся необычным визуальным сюжетом. Екатерина Михайлова обратилась к иной форме – в отличие от предшественников сотворенный ею мир обладает большей степенью условности, поскольку главными действующими лицами являются куклы. Вышедший в 2005 году мультфильм стал одной из лучших эк-

ранизаций прозы поэта в силу того, что кукольная эстетика органично соединилась с мировидением позднего Пушкина.

Обращаясь к теме взаимодействия различных видов искусства (литература и мульт-анимация), мы попытались ответить на вопрос, привнесла ли экранизация Екатерины Михайловой новизну в прочтение пушкинского романа, или это всего лишь иллюстрация хрестоматийного сюжета? На сегодняшний день имеется только одно исследование, непосредственно обращённое к интересующей нас теме, – это статья А. А. Калининой «“Капитанская дочка” Е. Михайловой: интерпретация пушкинской повести» [Калинина 2017]. По мнению исследовательницы, создатели фильма шли вслед за цветаевской интерпретацией, подтверждением чему служит признание режиссера: «Мне хотелось на эту вещь взглянуть с цветаевской точки зрения, сделать поэтично-мистическую интерпретацию» [Михайлова]. Статья А. А. Калининой изобилует множеством точных и интересных наблюдений над визуальной образностью фильма, что позволяет по-новому взглянуть на пушкинский роман, который, казалось бы, никогда не был обойден вниманием критики и большинство аспектов которого детально изучены литературоведческой наукой. Методологическим основанием настоящего исследования стали работы, в которых изложены принципы интердисциплинарного подхода [Тынянов 1977; Ханзен-Леве 2016; Ямпольский 1993].

Уже современники отмечали необычность последнего романа. Одним из первых, кто указал на «простодушие» пушкинских персонажей, был П. А. Вяземский (при этом эпитет «простодушный» отнесен, прежде всего, к Пугачеву) [Пушкин 1984: 238]. Князь В. Одоевский отметил, что отличительная особенность «Капитанской дочки» – присутствие «нравственно-чудесного» начала в тексте [Пушкин 1984: 239]. В подобном ключе мыслил и Н. В. Гоголь, заметивший, что «чистота и безыскусственность вошли в ней <повести> на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной» [Пушкин 1984: 240]. Впоследствии почти все исследователи, обратившиеся к данному тексту, высказывали мысль об его сказочной или лубочной структуре [Арганович 1992; Марусова 2014; Осповат 1999; Сапожков 1986; Терц 2005; Emerson 1981; Mirrelson 1973]. Пушкинский роман как бы изначально тяготел к «буколической невинности», характерной для мира детства. Главный герой «Капитанской дочки» – вчерашний недоросль едва расставшийся с детскими играми (в финале прошедший «сквозь огонь и медные трубы» Петруша «прыгает как ребенок» [Пушкин 1984: 74]). В романе формируется самостоятельная семантическая сфера, связанная с темой «детства». Даже в смертельный момент капитан Миронов обращается к своим сол-

датам, как к детям: «Ну, детушки, постоим сегодня за матушку государыню...» [Пушкин 1984: 41]. «Что ж вы, детушки, стоите? Умирать так умирать, дело служивое!» [Пушкин 1984: 43]. Этот невинный детский мир еще более проявлен в фильме Екатерины Михайловой, поскольку его действующими лицами являются куклы. Если в романе выход из детства означен «уходом из дома» (расставание с «воздушным змеем» и «голубятней»), то в мультфильме этим выходом оказывается испеченная кукла Маши Мироновой. Благодаря куклам в мультфильме возникает необходимая атмосфера камерности, что очень важно для понимания текста, поскольку в последнем романе Пушкин пришел к новому – интимному – пониманию истории.

В анимационном фильме пушкинская фабула трансформирована. В центре внимания Екатерины Михайловой – площадь, с нее начинается и ею оканчивается действие фильма: действие развернуто от первых минут привоза Пугачева на плаху – до последнего мгновения, когда топор опускается на голову человека/волка. Гринев является непосредственным свидетелем казни Пугачева, и все предшествующие события увидены сквозь призму площадного действия. Герой то погружается в недавнее прошлое, то возвращается в настоящее (эти временные переходы между прошлым и настоящим временем каждый раз сопровождаются неожиданными решениями). Подобное построение фильма выявляет жанровую сущность пушкинского романа, поскольку форма мемуарного текста внутренне ориентирована на кольцевую композицию (в скобках заметим, что установка на «закольцованность» лежит в основе творческого метода Михайловой: «Мне нравится, когда все в сценарии имеет причину и следствие, когда получается закольцованность. Мне нравится форма рондо. Чтобы все ниточки были увязаны, чтобы все было неслучайно» [Михайлова]). Знаменательно, что через весь мультфильм проходит символический образ нити/Судьбы, которая в буквальном смысле визуально связывает между собой различные кадры и еще раз фиксирует круговое движение).

Если для Михайловой сюжет казни – центральный, кульминационный, то Пушкин ушел от описания казни Пугачева в романе. Как известно, этот отказ связан с принципиальной авторской установкой (подробный рассказ об этом драматическом эпизоде русской истории дан в «парном тексте» – «Истории пугачевского восстания»). Актуализируя тему публичной казни, Михайлова прикасается к одной из важнейших тем пушкинского творчества. Хорошо известны следующие размышления поэта: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ

требует сильных ощущений, для него и казни – зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, протрясаемые драматическим волшебством» [Пушкин 1978-1979: Т.7. 147].

Площадь как основное место действия впервые возникает в трагедии «Борис Годунов», в дальнейшем этот хронотоп будет присутствовать в важнейших произведениях Пушкина. Вместе с темой площади в творчество поэта входит тема большой Истории. Обращает на себя внимание, что пушкинская площадь всегда связана с прямой угрозой для человеческой жизни (казнь в стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий...») и романе «Капитанская дочка», наводнение в поэме «Медный всадник», извержение огненной лавы в стихотворении «Везувий зев раскрыл...»). Очевидно, что тема площади несет в себе и воспоминания о декабрьском восстании 1825 г. и июльской казни 1826 г. Знаменательно, что в стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827) конь, минуя страшные следы казни, внезапно останавливается перед виселицей:

А площадь в сумраке ночном
Стоит, полна вчерашней казни.
<.....>

Но конь ретивый
Вдруг размахнул плетеной гривой
И стал. Во мгле между столпов
На перекладине дубовой
Качался труп. [Пушкин 1978–1979: Т. 3. 19]

На первый взгляд, в «Капитанской дочке» пространство площади не занимает важного места, более того, упоминаемая автором площадь в Белогорской крепости как бы не настоящая, отсюда употребление производного слова «площадка»: «Подходя к комендантскому дому, мы увидели на площадке человек двадцать стареньких инвалидов с длинными косами и в треугольных шляпах» [Пушкин 1984: 21]. Войско капитана Миронова и вовсе напоминает «потешное», игрушечное (в экранизации Михайловой авторская ирония еще более усилена – вместо двадцати стареньких инвалидов в кадре представлены только два, и эти двое разыграют откровенную балаганную сценку с козлом). Однако в драматический момент – в эпизоде приступа Пугачева – белогорская «площадка» трансформируется в «площадь». Речь в данном случае идет не столько о мнимом расширении художественного пространства, сколько о смене иронического модуса на трагический: «Раздавался колокольный звон. Вдруг закричали в толпе, что государь на площади ожидает пленных и принимает присягу. Народ повалил на площадь <...> На площади ставили наскоро виселицу» [Пушкин 1984: 43], «Площадь опустела. Я все стоял на одном

месте и не мог привести в порядок мысли, смущенные столь ужасными впечатлениями» [Пушкин 1984: 46], «Виселица с своими жертвами страшно чернела» [Пушкин 1984: 48], «Ночь была тихая и морозная. Месяц и звезды ярко сияли, освещая площадь и виселицу» [Пушкин 1984: 50]. (О молниеносной смене «смешного» и «ужасного», характерного для русской истории, Пушкин писал в «Вельможе»: «И мрачным ужасом смененные забавы...» [Пушкин 1978-1979: Т.3. 160].) Важно и то, что повествование постоянно возвращается к описанию виселицы. Кульминационным в развитии данной темы становятся гриневское прощание с крепостью: «Вышел на площадь, я остановился на минуту, взглянул на виселицу, поклонился ей, вышел из крепости...» [Пушкин 1984: 53]. О принципах авторского присутствия в тексте Пушкин говорил еще во время работы над «Борисом Годуновым» («Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» [Пушкин 1978-1979: Т. 10. 146]). В процитированном фрагменте авторские «уши» откровенно «торчат» – перед читателем образец двуголосого слова (М. М. Бахтин) или двусубъектного высказывания (Б. О. Корман). В то время как Гринев прощается с жертвами пугачевщины, автор отдает свой последний поклон жертвам декабристского восстания.

Знаменательно, что создатели фильма отказались от чрезвычайно значимого эпизода – встречи Маши Мироновой с императрицей. В «Капитанской дочке» власть соотнесена с идеальным пространством (блаженный сад-эдем). В экранизации выявлены скрытые смысловые пласты пушкинского романа – противопоставление площади и сада, народа и правителя. Площадь в мультфильме становится сценой, на которой люди-куклы доигрывают бессильные сценарии Власти. В свое время Марина Цветаева сравнила императрицу с «огромной белой рыбой» или «белорыбицей» [Цветаева 1994: Т. 5. 510]. Михайлова вообще исключила из своего фильма безликое лицо императрицы, всецело предоставив сценическую площадку Пугачеву, фигура которого визуально укрупнена и часто дана либо с нижнего ракурса, либо и вовсе перекрывает собой весь кадр. Пугачев оказывается главным героем мультфильма, залоняя собой даже Гринева. Вспомним гениальное прозрение А. Н. Радищева, которое Пушкин хорошо знал: «Бурлак, идущий в кабак повеся голову и возвращающийся обгаренный кровию от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской» [Радищев 2000: 20]. Вслед за Радищевым и в преддверии Толстого Пушкин осознает, что русскую историю делает пьяный бурлак, вследствие чего она и уподоблена иррациональной стихии.

Пространство площади в «Капитанской дочке» Михайловой связано не только с темой истории, но и с балаганным театром. Интерес

Пушкина к формам народного театра начинается в период работы над трагедией «Борис Годунов». О пристрастии поэта к балаганно-площадной теме пронизательно пишет И. П. Уварова-Даниэль: «Его текст о драме, родившейся на площади, есть классическое определение площадного действия, то есть Балагана. В повесть “Капитанская дочка” вломилось народное зрелище» [Уварова-Даниэль 2013]. Интересно, что в России первые балаганы появились при Екатерине II, т.е. в эпоху, ставшую предметом изображения в «Капитанской дочке». В этом смысловом аспекте главный герой Петруша/Петрушка – прежде всего, хорошо узнаваемый персонаж народного театра, перчаточная кукла. Петрушка постоянно попадает в непростые ситуации, проходит сквозь «огонь» и «воду» («из огня да в полымя», как говорит Савельич), часто оказывается битым, но всякий раз чудесным образом одерживает очередную победу над смертью. В фильме точно воспроизведена простодушная атмосфера народного театра; создатели экранизации возвращают пушкинскому герою его исконный – балаганный – облик. Данные предположения подтверждаются и тем, что в своем последнем романе Пушкин намеренно игнорирует психологизм: все его герои лишены рефлексии, а сюжет подчинен известной сказочной формуле «сказано-сделано». Не размышления, а поступки определяют движение сюжета и сферу авторских оценок. Эта тотальная овнешненность героев всего ярче свидетельствует об их скрытой кукольной природе.

Важный момент в экранизации – персонификация смерти: режиссером воспроизведен известный фольклорный сюжет «встречи со Смертью» (данный сюжет характерен для русских народных сказок, таких как «Солдат и смерть»). Если в сказках Смерть переигрывает бывалый солдат, возвращающийся со службы, то в режиссерской версии победу над Смертью одерживает «недоросль», едва прикоснувшийся к тяготам военной службы. Кукла в белом балахоне сопровождает Петрушу/Петрушку, но, в конце концов исчезает из поля зрения. Благодаря визуализации Смерти сюжет обретает иную – метафизическую – перспективу.

Знаменательно, что в мультфильме возникают явные аллюзии на пушкинский «Пир во время чумы»: огромный стол вынесен на улицу (за ним происходит важнейший разговор Пугачева и Гринева), на заднем плане видны следы разорения и пожарища. Смерть празднует свою временную победу, а танцующая на фоне пожарища безымянная пара заставляет вспомнить о жанре *dance macabre*. Добавим также, что и сам образ Пугачева изначально связан с миром мертвых, поскольку в интерпретации создателей мультфильма это герой-оборотень. Если в романе сравнение Пугачева с волком едва намечено и требует исследовательской реконструкции, то в экранизации превращения Пугачева

в волка и волка в Пугачева – один из основных смыслообразующих приемов. Напомним, что «“оборотничество” как инверсия нормального порядка вещей характерна для хтонических, запредельных, потусторонних областей космоса (т.е. относящихся к “той”, “обратной” стороне нашего мира) [Неклюдов 2015: 8].

Некоторые исследователи отмечали близость романа к житию «Петра и Февронии» [Комар 2013]. Действительно, христианская аксиология играет ведущую роль в «Капитанской дочке», замечательно, что режиссер обратила внимание на этот смысловой пласт пушкинского текста. И дело не только в том, что во многих эпизодах фильма в кадре появляется икона с лампадой, а герои читают молитвы. Многие кадры выстроены художниками в соответствии с принципами иконного изображения – это и смещение перспективы (обратная перспектива), и подчеркнута условная игра с внутренним и внешним пространством (например, стол, являющийся символом внутреннего обустроенного пространства, всегда расположен на улице перед домом). Заметим, что даже фигура Смерти дана в мультфильме в перспективе иконного, а не балаганного изображения. Для народного балагана Смерть связана с женской ипостасью, в то время как древнерусская иконографическая традиция чаще всего придает Смерти мужское обличье, лишь изредка она изображается как существо женоподобное [Майзульс 2012: 160]. В результате подобного построения в экранизации возникает взаимодействие различных сюжетов – балаганного, сказочного, житийного и житейско-бытового.

В упомянутой выше статье А. А. Калининой подробно говорится о символическом уровне мультфильма. Исследовательница обратила внимание на визуализацию важнейшей для позднего Пушкина темы судьбы. Множество присутствующих в кадре предметов (колесо телеги, мельница, клубок нитей, пальцы...) принадлежат к важнейшим символам человеческой культуры. Хотелось бы сказать еще об одной важной художественной детали. На протяжении фильма камера неоднократно останавливает свой взгляд на качелях – в начале на них качается Маша Миронова, потом – Пугачев. Как известно, в самом пушкинском романе изображение качелей отсутствует. Качели в мультфильме – это одновременно и символ шаткости отдельной человеческой судьбы, и символ неустойчивости государства. Кроме того, это символ русского авантюрного XVIII века, с его молниеносной сменой верха и низа. Напомним, что одним из значимых героев в «Капитанской дочке» является пойманный в плен «изувеченный башкирец». Сегодня захваченный в плен, уже на следующий день этот персонаж будет вершить казнь над теми, в чьем заточении он находился. Симво-

лично, что в мультфильме на перекладине виселицы размещен царский трон. Визуальное сближение образов трона и плахи значимо – они располагаются в одной плоскости в истории государства российского. Через это соотношение еще раз подчеркнута близость верха и низа, победителя и побежденного.

Итак, именно кукольная эстетика наиболее полно выявляет сокровенные смыслы последнего пушкинского романа. Экранизация Екатерины Михайловой не только в очередной раз обнажила смысловой потенциал одного из важнейших произведений, но и подтвердила вечную актуальность русской классики:

Чикю везут, колокольчик гремит под дугой.
Долго будут везти, вот век прошел, вот другой,
вот и третий подходит к концу, но до этих пор
колокольчик гремит, Чикю везут под топор [Херсонский 2012: 90].

ЛИТЕРАТУРА

Агранович С. З., Рассовская Л. П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А. С. Пушкина. Самара : Изд-во «Самарский университет», 1992. 214 с.

Калинина А. А. «Капитанская дочка» Е. Михайловой: интерпретация пушкинской повести // Гуманитарный вектор. 2017. № 10. С. 57–60.

Комар Н. Г. Традиции «Повести о житии Петра и Февронии» Ермаля-Еразма в произведении А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11. С. 82–92.

Майзульс М. Р. Смерть в древне-русской иконографии: конструирование образа // In Umbra : Демонология как семиотическая система. Вып. 1 / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. М. : РГГУ, 2012. С. 151–198.

Марусова И. В. Структура волшебной сказки в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. Т. 20. С. 2566–2570. URL: <http://www.e-koncept.ru/2014/54777.htm>. (дата обращения: 10.06.2019).

Михайлова Е. «Меня привлекает форма рондо». URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/person/309/> (дата обращения: 10.06.2019).

Неклюдов С. Ю. Откуда берутся оборотни // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации. Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 11–12 декабря 2015) / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М. : Издательский дом «Дело», 2015. С. 7–14.

Осват А. Л. Из комментария к «Капитанской дочке». Лубочные картинки // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999 : Материалы и

исследования / Под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М. : ОГИ, 2001. С. 357–365.

Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л. : Наука, 1984. 317 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука, 1977–1979.

Радищев А. Н. Путешествие и Петербурга в Москву. Публицистика. Поэзия. М. : Олимп; «Изд-во АСТ», 2000. 464 с.

Сапожков С. Фольклорно-сказочные мотивы в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина // Литература в школе. 1986. № 1. С. 66–68.

Терц А. Прогулки с Пушкиным. М. : Глобус НЦ ЭНАС, 2005. 112 с.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 574 с.

Уварова-Даниэль И. Пушкин в свете балагана. Балаган в свете Пушкина // Экран и сцена. 2013. № 6. URL: <http://www.screenstage.ru/?p=1021> (дата обращения: 10.06.2019).

Ханзен-Леве О. А. Интермедальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М. : РГГУ, 2016. 450 с.

Херсонский Б. Вырванные листы из переписки Екатерины и философа Вольтера, а также иные исторические стихотворения // Новый мир. 2012. № 6. С. 90–96.

Цветаева М. Собр. соч. : в 7 т. М. : Эллис Лак, 1994. Т. 5. 720 с.

Ямпольский М. Память Тиресия : Интертекст и кинематограф. М. : РИК «Культура», 1993. 464 с.

Emerson C. Grinev's Dream: The Captain's Daughter and a Father's Blessing // Slavic Review. 1981. Vol. 40. N. 1. P. 60–76.

Mirrelson G. E. The Mythopoetic Element in Pushkin's Historical Novel "The Captain's Daughter" // Canadian-American Slavic Studies. 1973. Vol. 7. P. 63–72.

REFERENCES

Agranovich S. Z., Rassovskaya L. P. Mif, fol'klor, istoriya v trage-dii «Boris Godunov» i v proze A. S. Pushkina. Samara : Izd-vo «Samarskiy universitet», 1992. 214 s.

Kalinina A. A. «Kapitanskaya dochka» E. Mikhaylovoy: interpreta-tsiya pushkinskoy povesti // Gumanitarnyy vektor. 2017. № 10. S. 57–60.

Komar N. G. Traditsii «Povesti o zhitii Petra i Fevronii» Er-molaya-Erazma v proizvedenii A. S. Pushkina «Kapitanskaya dochka» // Problemy istoricheskoy poetiki. 2013. № 11. S. 82–92.

Mayzul's M. R. Smert' v drevne-russkoy ikonografii: konstrui-rovaniye obraza // In Umbra : Demonologiya kak semioticheskaya sistema. Vyp. 1 /

Otv. red. i sost. D. I. Antonov, O. B. Khristoforova. M. : RGGU, 2012. S. 151–198.

Marusova I. V. Struktura volshebnoy skazki v romane A. S. Pushkina «Kapitanskaya dochka» // Nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal «Kontsept». 2014. T. 20. S. 2566–2570. URL: <http://www.e-koncept.ru/2014/54777.htm>. (data obrashcheniya: 10.06.2019).

Mikhaylova E. «Menya privlekaet forma rondo». URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/person/309/> (data obrashcheniya: 10.06.2019).

Neklyudov S. Yu. Otkuda berutsya oborotni // Oborotni i oborotnichestvo: strategii opisaniya i interpretatsii. Materialy mezhdunarodnoy konferentsii (Moskva, RANKhiGS, 11–12 dekabrya 2015) / Otv. red. i sost. D. I. Antonov. M. : Izdatel'skiy dom «Delo», 2015. S. 7–14.

Ospovat A. L. Iz kommentariya k «Kapitanskoy dochke». Lubochnye kartinki // Pushkinskaya konferentsiya v Stenforde, 1999 : Materialy i issledovaniya / Pod red. Devida M. Betea, A. L. Ospovata, N. G. Okhotina i dr. M. : OGI, 2001. S. 357–365.

Pushkin A. S. Kapitanskaya dochka. L. : Nauka, 1984. 317 s.

Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 10 t. L. : Nauka, 1977–1979.

Radishchev A. N. Puteshestvie i Peterburga v Moskvu. Publitsisti-ka. Poeziya. M. : Olimp; «Izd-vo AST», 2000. 464 s.

Sapozhkov S. Fol'klorno-skazochnye motivy v «Kapitanskoy dochke» A. S. Pushkina // Literatura v shkole. 1986. № 1. S. 66–68.

Terts A. Progulki s Pushkinym. M. : Globus NTs ENAS, 2005. 112 s.

Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. M. : Nauka, 1977. 574 s.

Uvarova-Daniel' I. Pushkin v svete balagana. Balagan v svete Pushkina // Ekran i stsena. 2013. № 6. URL: <http://www.screenstage.ru/?p=1021> (data obrashcheniya: 10.06.2019).

Khanzen-Leve O. A. Intermedial'nost' v russkoy kul'ture. Ot sim-volizma k avangardu. M. : RGGU, 2016. 450 s.

Khersonskiy B. Vyrvannye listy iz perepiski Ekateriny i filo-sofa Vol'tera, a takzhe inye istoricheskie stikhotvoreniya // Novyy mir. 2012. № 6. S. 90–96.

Tsvetaeva M. Sobr. soch. : v 7 t. M. : Ellis Lak, 1994. T. 5. 720 s.

Yampol'skiy M. Pamyat' Tiresiya : Intertekst i kinematograf. M. : RIK «Kul'tura», 1993. 464 s.