

К «археологии» перформанса Александра Вертинского: сцены из фильма «Заговор обреченных»

В настоящий момент нет ни одной известной видеозаписи концертных выступлений А. Н. Вертинского, хотя, по свидетельству артиста, в 1950-е гг. были предприняты разные попытки увековечить его знаменитые «поющие руки»¹ в действии. Например, в письме к жене Лидии Владимировне из Львова 27 сентября 1949 г., Вертинский упоминает, что, потрясенный его выступлениями оператор Мосфильма М. П. Магидсон собирается снять целый концерт на пленку [см.: Вертинский 1990: 452]. Речь идет о времени съемок фильма М. К. Калатозова на основе пьесы Н. Е. Вирты «Заговор обреченных», выпущенного в 1950 г., где Вертинский сыграл роль страстного кардинала Бирнча.

Но пока такой записи не обнаружено, и исследователь, озадаченный визуальными аспектами исполнения «печальных песенок»² Вертинского, вынужден заниматься «археологией перформанса»³, рассматривая для воссоздания целостного представления об эстрадном мастерстве, наряду с дошедшими до нас текстами, нотами, аудиозаписями, фотографиями, программками и разрозненными воспоминаниями современников, также работы артиста в кино. Между тем к такому труду подталкивают и фрагменты писем со съемок «Заговора обреченных», например от 25 сентября 1949 г., где Вертинский, в частности, утверждает, что он не удовлетворен текстами, «довольно хреново» [Вертинский 1990: 450] написанными Виртой для роли кардинала, и что, с позволения режиссера, переделает их сам:

¹ Термин В. И. Качалова, одного из ведущих актеров Московского художественного театра [см.: Щемелева 1989: 430].

² Вертинский называл «печальными песенками» или «ариетками» стихотворения, которые положил на музыку и исполнял нараспев под аккомпанемент рояля, сопровождая слова выразительной пантомимой [см., напр.: Тойвола 2015: 193].

³ Термин позаимствован у исследователей, занимающихся изучением перформативного аспекта в фольклоре [см.: Gunnell, Ronström 2013: 54—55].

<...> Мих. Конст. поручил мне написать самому текст речи о го-лоде. Я написал, он одобрил, и я уже сыграл эту сцену. Попы были в восторге от текста и сказали, что она написана с большим пониманием образа и типа кардинала и вся в католическом духе [Вертинский 1990: 452].

Или в письме от 27 сентября 1949 г.:

На новые сцены в Ужгороде М. К. меня просил тоже написать текст. Я уже сдал ему. Тоже одобрил. У Вирты ничего нет. Приходится самому все создавать. Таким образом, роль кардинала выходит на центральное место [Вертинский 1990: 452].

Цветная кинокартина «Заговор обреченных» отражает осложнение взаимоотношений между победившими во Второй мировой войне союзниками и адресована как советскому, так и восточноевропейскому зрителю. Псевдодокументальный сюжет направлен непосредственно против «плана Маршалла», американской программы, призванной содействовать восстановлению разрушенной во время войны европейской экономики. В заключении, представляющем проект министру кинематографии, констатируется:

<...> события, о которых в нем рассказывается — борьба сил прогресса и демократии против реакции, действующей по указке хозяев с Уолл-Стрита в одном из государств, освобожденных Советской Армией от гитлеровского рабства [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 54: 39].

Фильм представляет собой характерный образец кинематографии сталинского времени, точнее — так называемого послевоенного «малюкартинья»⁴, когда снимали сравнительно немного, и каждая картина должна была соответствовать

⁴ Кстати, в письме от 8 декабря 1952 г. к режиссеру С. И. Юткевичу Вертинский выражает недоумение по этому поводу: «<...> видел интересную картину в Доме кино — “Пармскую обитель” и слушал перед этим Жоржа Садуля, который говорил о трудностях французской кинематографии и о том, что поэтому ставят только сто картин в год! А мы почему-то десять — на такую страну, как наша!» [Вертинский 1990: 420].

эстетическим и политическим требованиям советской цензуры [см.: Зоркая 2006: 290]. Фильм поэтому неоднократно обсуждался, в том числе на заседаниях художественного совета Министерства кинематографии⁵. Стенограммы заседаний худсовета свидетельствуют о мытарствах Вирты и Калатозова — о том, что допуск фильма в прокат, в конечном счете зависел от некой «верхней» инстанции. Вот, например, заключительные слова председателя совета после просмотра готового фильма:

<...> нашего мнения еще в данном случае недостаточно и требуется еще более компетентная оценка этого фильма, исходя из общей политической целесообразности и необходимости <...> [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 54: 121].

Известно, что прием фильма был положительным: многие члены съемочной группы — в том числе режиссер, художник, оператор и исполнители ролей главных положительных героев, а также четыре актера, выступавшие в роли антагонистов, включая Вертинского — были удостоены Сталинской премии второй степени. Согласно воспоминаниям Т. Н. Вирты, дочери драматурга, фильм пользовался успехом также среди молодежи, которая воспринимала его как детективный, ощущала в нем «драйв», «элемент интриги», которого не было в большинстве кинолент того времени [см.: Вирта 2012: 272—273]. Надо признать, что у современного зрителя «гротескные», «карикатурные» роли антагонистов — коварного отца-социал-демократа, красавицы националистки, журналистки-шпионки, американского посла и кардинала, руководящего армией террористов-монахов в черных рясах, — также вызывают больший интерес, чем «агитационные» положительные герои.

Действие фильма происходит в 1948 г. в условной, так называемой одной из западных стран. Кстати, рабочими вариантами

⁵ Так, в письме от 28 марта 1949 г., Вертинский, прошедший режиссерские пробы на роль кардинала, пишет жене, что ожидает конечного результата после ночного заседания художественного совета [см.: Вертинская 2004: 208].

названия фильма были «Призрак бродит по Европе» [см.: Вирта 1949] и «В одной стране» [см.: Калатозов 1949а; Калатозов 1949б]. Главная героиня фильма — коммунистка Ганна Лихта, которую играет Л. А. Скопина. В сцене заседания парламента она скандирует: «План Маршалла — это план смерти! Мы не дадим набросить петлю нам на шею!»⁶ — поднимая свой кулак в знак решительности, а затем народ идет вслед за ней с тем же жестом. Агрессивный, взывающий жест «поднятого кулака» повторяется несколько раз в ходе фильма, становясь символом народной воли. На него обращали внимание и критики, которые в рецензиях нередко прибегают к описаниям подобной манеры игры, подчеркивающей различия в поведении положительных и отрицательных героев. Например, рецензент газеты «Вечерний Ленинград» очерчивает сцену речи Лихты над братскими могилами советских бойцов, где «тысячи людей поднимают руки в знак солидарности», а дальше указывает и на другого рода жестикуляцию: «Вот матерый иезуит кардинал Бирнч (А. Вертинский). Из-под его рукавов цвета крови высунулись длинные пальцы, выразительно передающие злобное смятение “святейшего отца”» [Воронов 1950].

Исследовавший изображение «западного мира» в советском кино А. В. Федоров отметил, что в «Заговоре обреченных» не только деловая лексика приверженцев социализма и СССР, но и их целеустремленные, скупые жесты и мимика противопоставлены витиеватой лексике, неприятным голосам и внешности их врагов — буржуазии и религиозных деятелей. В качестве примера исследователь приводит цитату из рецензии Р. Н. Юренева⁷, в которой известный советский киновед отмечает «изысканность» и «аристократизм» образа кардинала, «капризность» его интонаций и «изошренность жеста» [см.: Федоров 2016: 193]. Любопытно, что обороты, используемые Юрениным, в целом, избилуют

⁶ Здесь и далее цитаты и снимки кадров из доступной копии на сайте YouTube [см.: Заговор обреченных]. К сожалению, при подготовке статьи не было возможности воспользоваться авторитетными копиями фильма.

⁷ К сожалению, ссылка на рецензию Юренева в статье Федорова неточная, и нам не удалось ее проверить. Видимо, текст был опубликован в газете «Советское искусство» 27 июня 1950 г.

в отзывах о концертах Вертинского и воспоминаниях о нем: «что-то нездешнее» в его облике [см.: Вирта 2012: 273] и «барственная осанка» [см.: Ильина 1991: 207] воспринимались как типичные атрибуты артистической маски — как эстрадной, так и повседневной. Характеристики своего галантного образа артисту удалось эксплуатировать впоследствии и в других советских фильмах. В особенности же его походка, замедленные жесты и манера произношения (картавость) соответствовали роли «его сиятельства князя» в экранизации чеховской повести «Анна на шее» (1954)⁸.

Надо учесть, что роль кардинала Бирнча по своей «политической логике» намного проще, нежели роли других антагонистов и «обреченных заговорщиков» — националистов и социал-демократов. Игра Вертинского не вызывала особых сомнений художественного совета министерства кинематографии. Наоборот, стенограммы заседаний свидетельствуют о сугубо положительной оценке его работы, о том, что трактовку роли считали правильной. Однако после первого просмотра материала в августе 1949 г. некоторые члены совета задаются вопросом о возможной излишней карикатурности: «Не комикует ли Вертинский?» [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 54: 28]. Но продолжение разговора дает понять, что легенда, сознательно и планомерно созданная артистом о себе, его творческая мистификация пленяет и уважаемых товарищей. Кто-то по ходу разговора защищает подобную манерность: «Как раз Вертинский встречался даже с самим Папой⁹ <...>» [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 54: 29]. Съемки продолжались в сентябре 1949 г., а просмотр полной версии фильма состоялся в начале апреля 1950 г. Первым выступил некто Заславский:

⁸ Те, кто смотрел фильм И. М. Анненского, могут отметить, как «тактично» Вертинский в роли князя снимает перчатки, с каким вниманием он целует пальцы главной героини Анны, каким легким движением правой руки князь настоятельно просит подавать цветы.

⁹ Предположение членов худсовета следует логике многочисленных рассказов и баек, воспроизводимых Вертинским как в художественных текстах и воспоминаниях, так и в светской беседе. Однако в публикациях его воспоминаний нами не найдено указания на эту теоретически возможную встречу артиста, прошедшего четверть века в эмиграции и много путешествовавшего, с Папой Римским.

Превосходно показана роль церкви, роль реакции, заговор, и т. д. Это сильная сторона фильма.

/С места: Очень хорошо играет Вертинский/.

Да, тут большое художественное мастерство... [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 54: 82].

Таким образом, можно утверждать, что изменения, касающиеся роли кардинала, переделывания реплик, продиктованы не политическими коррективами худсовета, а режиссерскими решениями (где-то нужно было сократить объем фильма, где-то растянуть) и, более того, собственно исполнительским замыслом Вертинского. Следовательно, кажется возможным предположить, что в фильме запечатлены редкие имеющиеся на данный момент записи, сочетающие и жесты, и слова собственного сочинения Вертинского. Притом мы имеем здесь дело не с литургическими обрядами, ограниченными конвенциональным набором жестов, а с более свободными религиозно-церковными речевыми жанрами. Особого внимания заслуживают изменения, внесенные Вертинским в тексты двух монологических сцен.

Первая сцена — это так называемая речь о голоде. В литературном сценарии Вирты, а также в его режиссерском варианте была задумана сцена молитвы, которую кардинал должен был произносить на поле «с потрескавшейся землей» при обряде освящения земли: «Молим тебя, Господи, прости прегрешения твоего народа, даруй нам очищение душ грешных и дай рабам твоим хлеб и мир» [Вирта 1949: 9; Калатозов 1949б: 10]. В фильме же зафиксирован вариант, где кардинал на паперти собора призывает к покаянию, предается вместе с народом тихому молебну и поет заключительное славословие на латыни¹⁰.

¹⁰ Съемки этой сцены, по-видимому, состоялись 24 сентября 1949 г. В письме к жене из Львова от 25 сентября Вертинский пишет, что «вчера, с утра начались мои сцены — молебен на площади. Потом часть богослужения — по-латыни. Я тоже выучил. А накануне я провел вечер с экспертами — католическими священниками, они учили меня богослужению и молитвам, и обрядам» [Вертинский 1990: 451]. Между прочим, ситуация съемок этих сцен напоминала концерт: «И когда вчера я играл при тысячной толпе и еще большей толпе зевак — ксендзы со всего города сбежались смотреть» [Вертинский 1990: 451].

Соответствующий, близкий к конечному варианту, представленному в фильме, черновик, написанный карандашом, мы обнаружили в собственном архиве Вертинского. На листе немало поправок (в транскрипции они приведены в скобках), пара строк перечеркнута, и текст по большей части разбит на стихи (орфография, пунктуация, расстановка слов, перечеркивания и пробелы в транскрипции следуют оригиналу):

Братие мои и сестры! Вы — крестьяне-труженики Земли Господней!
Откройте сердца свои (/) и обратите их к Господу
Ибо прогневался на нас Господь.
И изсушил землю нашу,
И стала она пустынной и
бесплодной, как смоковница
~~Ибо отвратили вы лицо свое~~
~~От престола Всевышнего~~
Горе (вам) (ибо) внемлете (вы) гласу еретиков
И богоотступников!
Страшен Гнев Господень!
Тяжка десница Его!
Молитесь! Молите Его
о прощении ибо Голод
надвигается на вас!
[Вертинский 1949: 27].

По сути, вся сцена написана заново: в ней чувствуется ироническое стремление к более вычурной церковной риторике, нежели в приведенном выше варианте Вирты. Текст содержит архаизмы и легко узнаваемые реминисценции из Библии, связанные с сопоставлением человеческого голода и воли Творца, в том числе: 1) «пустота земли» перед сотворением [см.: Быт. 1: 2]; 2) структурная схожесть с «Pater noster» («Отче наш») — та же последовательность прошений («воля Твоя и на земле» — «хлеб наш насущный» — «долги наши» — «искушение») [напр.: Мф. 6: 9—13; Лк. 11: 2—4]; 3) отсылка к евангельской притче о бесплодной смоковнице, которую взалкавший Иисус проклиная [см., напр.:

Мф. 21: 18—19; Мк. 11: 12—14, 20—26]. Стихи соединяются анафорами и связываются синтаксическим параллелизмом, благодаря инверсиям, что передает особую молитвенную интонацию. Пожалуй, стоило бы отдельно сказать несколько слов и о голосе кардинала: в течение фильма до разоблачения заговора он практически поет свои реплики — «они направлены только к торжеству веры» [Заговор обреченных], — а затем переходит от церковного речитатива в робкий шепот и злобное шипение. Сцены же под звучание органа напоминают мелодекламацию.



Рис. 1

В игре Вертинского есть и убеждающее кивание головы, и передающий надменность и лицемерие взгляд, время от времени направленный вверх лениво из-под век. В облике кардинала ощущается авторитет, вызванный, с одной стороны, благоговейной старостью, но и, с другой, безупречным облачением. По свидетельству Вертинского, ему дали возможность выбирать подлинный литургический наряд из местных музеев: герой одет в плащ, митру, на шее золотой крест, в левой руке посох. Неудивительно, что, как можно узнать из письма к жене, увидев Вертинского в образе, оказавшие на месте съемок львовские старухи крестились, приняв артиста за настоящего кардинала [см.: Вертинский 1990: 451—452].

Пожалуй, самые тонкие и создающие впечатление предельной точности детали костюма представляют собой литур-

гические перчатки (в первой рассматриваемой сцене белые, а во второй — фиолетовые) и перстень. К тому же в актерской работе Вертинского внимание обращают прежде всего движения правой руки с указательным пальцем (рис. 1) — то, как в изображениях святых, показывающим на небеса, то упрекающим народ, как «десница Божия», травестируя популярный иконописный сюжет.

В этой связи интересна и вторая сцена — «концовка проповеди» в соборе, — где кардинал, стоя на кафедре проповедника, уговаривает народ принимать помощь капиталистических стран. Изначально Виртой задумано было несколько разных сцен со священниками — в том числе встреча кардинала с Папой Пием XII в Ватикане [см.: Вирта 1949: 53]. В последующих режиссерских вариантах сценария [см.: Калатозов 1949а: 80—81; Калатозов 1949б: 86] и в самом фильме «концовка проповеди» заменяет собой несколько сцен и реплики разных представителей католической церкви, и в конечном счете сам Пий XII появляется в форме смешной фотографии среди бумаг американского посла — на ней, конечно же, Вертинский. В собственном архиве артиста мы обнаружили пять разных вариантов черновика данного текста, близких к тому, что представлено в фильме. Приводим последний из них, написанный карандашом (орфография, пунктуация, расстановка слов, перечеркивания и пробелы в транскрипции следуют оригиналу):

- 1) Спасайте души ваши от
Красного Дьявола!
- 2) Будь проклят тот, кто
будет вкушать хлеб не
благословенный церковью
нашей!
- 3) Помощь близка!
- 4) Она идет!
- 5) Она идет с Запада!
- 6) Она уже здесь с вами!

Слышите? Слышите?
Это ангелы Божьи
взыскают о душах ваших!
Это чудо спасения!
7) Примите его, яко благодать
Божью!
и да возродится свет церкви
нашей во всем мире!

Амен!
[Вертинский 1949: 29].

Рукописи Вертинского свидетельствуют, во-первых, о стилистической обработке монолога. Например, слово «амен» приводится в тексте по западноевропейской традиции через букву «Е» и без мягкого знака, и в фильме произносится с ударением на первом слоге. Во-вторых, рукописные варианты демонстрируют тенденцию к сокращению объема монолога для большей «певучести» и большего смыслового резонанса. Систематические попытки выделить пассажи текста ритмически — в последнем варианте высказывания даже пронумерованы от одного до семи с выделяющимся из основного потока «лирическим отступлением» («Слышите?» и т. д.) — сделаны, на наш взгляд, не только ради запоминания текста или легкости произношения, но и для подготовки жестов.

Во-первых, перед нами образуются легким сгибанием пальцев «когти красного дьявола» (рис. 2); во-вторых — «указующий перст» (рис. 3). В-третьих, мы видим «неопределенную кучу помощи» на руках, затем тело артиста повторяет тот же жест утверждающе (рис. 4). Далее правая рука указывает на запад (рис. 5), затем эта помощь рисуется более оформлено: «она уже здесь», как упакованная на ладонях (рис. 6). «Слышите?» — левая рука на ухе, правая на груди: «слушайте сердцем» (рис. 7). Далее мы видим, как расслабленные кисти кардинала поднимаются медленно в жесте восхваления, что одновременно выглядит, будто раскрываются крылышки ангелов (рис. 8 и 9) и словно их маленькие руки складываются в молитве на католический лад (рис. 10), убеждая народ внять советам (рис. 11).



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11

Жесты кардинала, как мы пытались показать, принимают в игре Вертинского акцентированную роль: разводя руки от локтей в разные стороны, оставив плечи чаще всего прижатыми к ребрам, крутя ладони спокойно и совершая изящные движения кистями, он обращает внимание на разные детали произносимого текста. Если же в этой связи сравнить принцип возникновения жестов по отношению к тексту в фильме «Заговор обреченных» с тем, что современники писали о концертах Вертинского, нам кажется возможным прийти к некоторым выводам о системе его знаменитых «поющих рук». Например, советский театральный критик В. П. Ивинг

отметил в дневнике, что в большинстве случаев жест Вертинского носил «иллюстративный характер»: так, при исполнении песенки «Палестинское танго» артист «воздевает руки ладонями вперед, как на древних критских фресках», или, в другой песне, «упоминая о гитаре <...> пощипывает воображаемые струны» [Ивинг 2004: 271]. Последний пример, скорее всего, относится к песне «Над розовым морем» на стихи Г. В. Иванова:

И томно кружились влюбленные пары
Под жалобный рокот гавайской гитары
[Иванов 2010: 271].

Нечто подобное об исполнении песенок пишет и В. П. Нечаев, директор библиотеки Союза театральных деятелей. В статье он по памяти описывает целый ряд жестов, которые три-четыре десятилетия назад производили ошеломляющее впечатление: 1) исполняя песенку на стихи Иванова, Вертинский, «слегка покачиваясь, кружился в танце»;¹¹ 2) «То вы видели, как он держит бокал, чтобы не расплескать налитое шампанское» — слова исследователя относятся к песенке «Прощальный ужин», которая строится как тост, 3) там же кисть артиста «поднималась вверх, и вы видели восходящую на небе луну» — томную, как пленная царевна, грустную, задумчивую, бледную и безнадежно влюбленную, как в стихах Вертинского [см.: Вертинский 1990: 327]; 4) «То <артист> сидел за рулем и вел мимо вас голубую “испано-сюизу” при исполнении своего известного шаржа на западную киноактрису; и 5) «То воссоздавал перед вами образ маленькой балерины» по песенке на стихи Н. В. Грушко [см.: Нечаев 1989].

Разумеется, по сравнению со сценой, экран по-другому распределяет актерские средства; в частности, мимика Вертинского здесь, на крупных планах, лучше видна зрителю, нежели на концерте. Зрителю фильма «Заговор обреченных» дано достаточно

¹¹ В личной беседе с автором статьи 4 марта 2016 г. Нечаев объяснил, что здесь Вертинский изобразил «плечо дамы»: «<О>н (Вертинский. — *P. T.*) только вот — руки, и ты видишь, так сказать, — он танцует с женщиной, легонький какой-то поворот, плечо ты видишь».

четко наблюдать, например, как глаза молящегося кардинала «лгут», не участвуют в благоговейной молитве. В дневниковых записях, упомянутых выше, театральный критик Ивинг замечает: «Вероятно, мимика его (Вертинского. — Р. Т.) довольно оживлена, потому что первые ряды смеются во время мимических пауз» [Ивинг 2004]. В связи с этим можно предположить, что, исполняя «Маленькую балерину», немолодой уже артист не только перебирал пальцами вокруг себя очень быстро, изображая балетную пачку, но и превращался в девочку и лицом, и улыбкой. Также очевидно, что каждое концертное выступление Вертинского было уникальным событием и на подмостках осталось место для импровизации.

Вместе с тем, однако, можно заключить, что при создании образа кардинала Бирнча плодотворно использованы многие характернейшие черты перформанса Вертинского. Как нам представляется, своими «поющими руками» Вертинский схватывает отдельные детали текста, вызывающие достаточно отчетливые ассоциации и содержащие, если так можно сказать, «психологический» намек. Система жестов Вертинского, таким образом, строится на основе переноса значения «по смежности», и ее можно было бы назвать «метонимической», или точнее «синекдотической». На наш взгляд, речь идет об экономии актерского усилия и выразительных средств почти в мейерхольдовском понимании, благодаря которой Вертинский добился в своей игре точности движения, подсказывающего нужное чувство. В этих жестах, возможно, таится и ключ к пониманию его знаменитой иронии, которая, будучи приемом без формальных признаков, в свою очередь, нуждается в более основательном изучении контекста.

СОКРАЩЕНИЯ

Вертинская 2004 — *Вертинская Л. В.* Синяя птица любви. М., 2004.

Вертинский 1949 — *Вертинский А. Н.* Роль кардинала Бирнча из фильма «Заговор обреченных» // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2418 (Вертинский А.). Оп. 1. Ед. хр. 12.

Вертинский 1990 — *Вертинский А. Н.* Дорогой длиною... М., 1990.

Вирта 1949 — *Вирта Н. Е.* Литературный сценарий Николая Евгеньевича Вирты «Призрак бродит по Европе» // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2453 (Мосфильм). Оп. 2. Ед. хр. 49.

Вирта 2012 — *Вирта Т. Н.* Родом из Переделкино. М., 2012.

Воронов 1950 — *Воронов Н.* Заговор обреченных // Вечерний Ленинград. 1950. № 149 (1390). 27 июня.

Заговор обреченных — Заговор обреченных // YouTube [Электронный ресурс]. 06.06.2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DktK_SV4ciE (дата обращения: 01.08.2016).

Зоркая 2006 — *Зоркая Н. М.* История советского кино. СПб., 2006.

Иванов 2010 — *Иванов Г. В.* Стихотворения. СПб.; М., 2010.

Ивинг 2004 — *Ивинг В. П.* «Я никогда не был поклонником Вертинского» // Экран и сцена. 2004. № 28—29. 6 окт.

Ильина 1991 — *Ильина Н. И.* Об Александре Вертинском // Вертинский А. За кулисами. М., 1991. С. 204—208.

Калатозов 1949а — *Калатозов М. К.* «В одной стране» / «Заговор обреченных». Режиссерский сценарий 1 вариант // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2453 (Мосфильм). Оп. 2. Ед. хр. 51.

Калатозов 1949б — *Калатозов М. К.* «В одной стране» / «Заговор обреченных». Режиссерский сценарий 2 вариант // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2453 (Мосфильм). Оп. 2. Ед. хр. 52.

Нечаев 1989 — *Нечаев В. П.* Страницы из книги Александра Вертинского // Советская культура. 1989. 18 марта.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Тойвола 2015 — Тойвола Р. «Печальные песенки»: мимика текста // Русская филология. Тарту, 2015. [Вып.] 26. С. 193—203.

Федоров 2016 — Федоров А. В. Западный мир на советском и российском экранах (1946—2016) // Медиаобразование = MediaEducation. М.; Таганрог, 2016. № 4. С. 149—275.

Щемелева 1989 — Щемелева Л. М. Вертинский Александр Николаевич // Русские писатели, 1800—1917. М., 1989. Т. 1. С. 430—431.

Gunnel, Ronström 2013 — Gunnel T., Ronström O. Folklore och Performance Studies — en introduktion // Folkloristikens aktuella utmaningar. Gotland, 2013. S. 21—55.