

ИЗ
НЕОПУБЛИКОВАННОГО

Петр БАГРОВ

ОБ АВТОРЕ КНИГИ И НЕМНОГО ОБ ЕЕ ГЕРОЕ

Неизвестная монография о классике киноискусства, к тому же написанная современником,—это всегда интересно. Тем более, если эта монография содержит единственное подробное описание утраченных шедевров.

Евгений Червяков—вне всякого сомнения, фигура первой величины в истории советского кино. Доказательств здесь вроде бы и не требуется: существуют известные работы Р.Н.Юренева, С.Д.Гуревич, многочисленные рецензии и статьи А.И.Пиотровского, В.В.Недоброво, Б.В.Мазинга, а также воспоминания—едва ли не каждый мемуарист-современник считал своим долгом бросить две-три восторженные фразы в адрес «родоначальника лирического кинематографа», «оказавшего влияние на творчество Довженко», и, кроме того, «первого Пушкина советского кино». А уж если речь идет о «Ленфильме», то фамилия Червякова неизменно называется сразу же вслед за Козинцевым, Траубергом и Эрмлером.

И все же имя его забыто. Причем забыто прочно. Все серьезные работы о нем (включая наиболее значительные мемуары современников: актера Геннадия Мичурина и оператора Вячеслава Горданова) написаны на рубеже 60-х–70-х годов и с тех пор не переиздавались. Показательно, что за почти двадцать лет существования «Киноведческих записок» на их страницах не было опубликовано ни одной работы о Червякове.

Впрочем, обвинять киноведов было бы странно. Действительно, сложно писать о кинорежиссере, лучшие работы которого утеряны и, видимо, навсегда. Из немых фильмов Червякова сохранилась только картина «Города и годы»—и то не полностью. Звуковые же ленты, дошедшие до наших дней: «Заклученные», «Честь» и «Станица Дальняя»,—равно как и пресловутый «Поэт и царь», в котором Червяков сыграл Пушкина,—ничего общего с «лирическим кинематографом» не имеют и, будучи изолированы от основной линии творчества режиссера, могут лишь навредить его репутации.

Поэтому публикация монографии Н.Н.Ефимова «Евгений Червяков» полезна хотя бы потому, что лишний раз напомнит киноведам о забытом классике советского немого кино.

Главное же достоинство публикуемого текста—прежде всего, в том, что это не только киноведческое исследование, но и мемуарный текст. Это, вообще, одна из характерных особенностей работ по истории кино, написанных в 1960–1970-е годы киноведами старшего поколения. В этом—особая привлекательность монографий Е.С.Добина «Козинцев и Трауберг», Р.Н.Юренева «Советская кинокомедия», сборника статей М.Ю.Блеймана «О кино—свидетельские показания», книги Х.Н.Херсонского «Страницы юности кино». Даже сборник 1968 года «Звезды немого кино», пользовавшийся в свое время большой популярностью, написан не просто киноведами, но кинозрителями 1920-х годов: Э.М.Арнольди, А.В.Разумовским, тем же Н.Н.Ефимовым и другими.

Впрочем, и единственная опубликованная монография о Червякове—даже не монография, а брошюра Бюро пропаганды советского киноискусства¹— была написана Р.Н.Юреныным, который до войны успел посмотреть фильм «Мой сын» и сохранил теплые воспоминания о картине до конца жизни, о чем он рассказывал автору этих строк. Автор наиболее серьезной работы о Червякове² (и, кстати, одного из лучших произведений ленинградской киноведческой школы) С.Д.Гуревич ранних фильмов режиссера уже не видела. Но в конце 1960-х годов, когда писалась ее работа, еще были живы многие современники, которые охотно делились воспоминаниями о режиссере и его картинах. Будучи исследователем чрезвычайно скрупулезным, Стэлла Давыдовна не только собрала документы и печатные отзывы о немых фильмах Червякова, но и сумела разыскать почти всех его товарищей по работе (и фронту) или членов их семей.

И все же при описании фильмов и Гуревич, и Юренину пришлось опираться прежде всего на рецензии и текст режиссерских сценариев. Последний же при реализации претерпевал значительные изменения: фильмы Червякова рождались на съемочной площадке.

Именно поэтому монография Н.Н.Ефимова, как киноведческий труд значительно уступающая работам Гуревич и Юренева, тем не менее, является исключительно ценным материалом для историков кино.

Николай Николаевич ЕФИМОВ (1905–1975)—один из первых советских киноведов. «Николаю Николаевичу, пионеру киноведения, от ветерана такового на добрую память»³,—надписал одну из своих книг Э.М.Арнольди.

О жизни его мы знаем очень немного. Был он человеком от природы застенчивым и закрытым. Последнее, впрочем, отличало почти всех ленинградских искусствоведов, уцелевших в мясорубке 1930–1940-х годов. Но если, скажем, Арнольди, прошедший (в отличие от Ефимова) сталинские лагеря, все-таки рассказывал о юности, оставил интересные воспоминания о дореволюционном детстве и даже об аресте писал с грустной иронией, то Ефимов хранил молчание до последних дней.

Известно, что родился он в дворянской семье, был «из царскоселов», так же как операторы А.Н.Москвин и В.В.Горданов, учился в знаменитой царскосельской гимназии. Отец, Николай Александрович Ефимов, о котором Николай Николаевич не вспоминал никогда, был крупным партийным работником и киночиновником, входил в правление «Совкино», а некоторое время даже занимал пост директора

ленинградской фабрики «Совкино» и являлся председателем ее художественно-бюро⁴. Больше ничего о семье Николая Николаевича неизвестно.

В 1924 году Ефимов поступил на словесное отделение Высших государственных курсов искусствознания при Государственном институте истории искусств (ГИИИ). В этом же году начал публиковаться. Ефимовы жили на Гороховой улице, недалеко от директора издательства «Academia» А.А.Кроленко, который был одним из основателей кинокомитета при отделе истории и теории театра ГИИИ. Случайно встретив Кроленко на улице, Николай Александрович рекомендовал ему сына «как друга М.Д.Бронникова [кинокритика, сотрудничавшего с «Academia»—Л.Б.] и тоже киномана»⁵. 16 декабря 1925 году молодой киноман и студент-второкурсник был приглашен в состав только что организованного кинокомитета, а 19 декабря он уже присутствовал на самом первом заседании комитета. Впрочем, научным сотрудником кинокомитета Ефимов стал чуть позже, по окончании кинофакультета Высших курсов искусствознания при ГИИИ. Официальный выпуск кинофакультета (в дальнейшем киноотделения) состоялся только в 1930 году. Выпуск блестящий, давший отечественному кино более 50 первоклассных профессионалов и нескольких выдающихся деятелей кино (среди которых режиссеры И.З.Трауберг и М.Г.Шапиро, сценаристы К.Б.Миц и Г.Б.Ягдфельд, художник Я.С.Ривош, монтажеры Т.С.Лихачева и Е.А.Маханькова, киноведы Н.П.Абрамов, Э.М.Арнольди, Н.Н.Кладо и др.).

В 1928 году, когда Ефимов пришел в кинокомитет, там работало всего двое сотрудников: заведующий комитетом С.С.Мокульский и единственный его подчиненный Э.М.Арнольди.

Арнольди называл Ефимова «большим знатоком германского кино»⁶. Если судить по публикациям, так оно и было. В 1926 году издательство «Academia» выпустило составленный совсем еще юным Ефимовым сборник «Немецкие киноактеры», включавший 127 биографических статей и справок, в 1936 году вышла его монография «Георг Вильгельм Пабст», в 1937-м—небольшая, но весьма симпатичная книжка «Франческа Гааль», написанная в соавторстве с Арнольди. Уже в 1960-е годы он задумал большую книгу о современном немецком кино (в первую очередь, о кинематографе ФРГ, а не ГДР!). Но истинная «ниша» его была гораздо шире: по существу, в течение нескольких десятилетий он являлся едва ли не самым крупным знатоком западного кино 1920–1930-х годов—причем не только в Ленинграде, но и во всем Союзе. В Ефимове не было блеска и склонности к парадоксальным умопостроениям, типичных для большинства его современников. Его отличала любовь к факту как таковому, скрупулезность и фотографическая память, которую отмечают все, кто когда-либо сталкивался с ним в работе. В мемуарах о довоенном ленинградском киноведении Арнольди писал:

«Неисчерпаемыми запасами памяти всегда владел Н.Н.Ефимов. Когда-то мы с ним даже развлекались проверкой собранных в его памяти сведений. Я раскрывал наугад какой-нибудь журнал и читал перечень артистов, а Николай Николаевич называл фильм, в котором они участвовали. Однажды, в ответ на названные мной имена из старого немецкого журнала, он уверенно сказал: нет такого фильма, в котором снимались вместе эти артисты. Это наверно, реклама такой-то фирмы, где все они работали»⁷.

Легенды о феноменальной памяти Николая Николаевича жили и за пределами института. И до войны, и в послевоенные годы к нему обращались за консуль-

тациями по самым разным вопросам, связанным с зарубежным кино. И востребован он был, прежде всего, именно в этом качестве.

В Зубовском особняке на Исаакиевской Ефимов проработал до самого 1936 года, когда кинокомитет был распущен. Тогда же была ликвидирована и «материальная база» киноведения на Исаакиевской—кинокабинет, созданный в 1924 году первым историком отечественного кино Б.С.Лихачёвым. Трех сотрудников: Н.М.Иезуитова (на тот момент он был заведующим), Арнольди и Ефимова—«приютили с имуществом упраздненного кинокабинета в Ленинградском Доме кино», где они «могли заниматься культмассовой работой и, в порядке частной инициативы, научными исследованиями»⁸. Иезуитов за отведенные ему пять лет (он погиб на фронте в 1941 году) успел сделать очень многое: возглавил кафедру истории кино во ВГИКе, выпустил несколько замечательных книг, написал первую «Историю советского кино». Арнольди, несмотря на все испытания, выпавшие на его долю, тоже сумел реализоваться: еще до войны (и до ареста) он выпустил первый том «Истории кино», а уже на закате дней издал две знаменитейшие книги: «Жизнь и фильмы Уолта Диснея» и сборник «Звезды немого кино».

Ефимов пережил всех довоенных сотрудников кинокомитета. Он избежал ареста и гонений. Но киноведческая судьба его сложилась гораздо печальнее. Он прошел всю войну и вернулся с тяжелым ранением, оставшись инвалидом до конца дней. Основной его деятельностью стало чтение лекций: в Городском лекционном бюро, в различных «обществах по распространению», затем—в Бюро пропаганды советского киноискусства. Изредка он писал небольшие заметки: в «Ленинградскую правду», «Кинонеделю» и т.д.

Вскоре после войны И.И.Иоффе организовал на историческом факультете Ленинградского университета отделение истории искусств. Иоффе был сторонником «синтетического изучения искусств» (итоговая его работа так и называется: «Синтетическая история искусств и звуковое кино»), поэтому появилась на отделении и кинопятница. Руководил ею Л.З.Трауберг. Вот этой группе будущих редакторов и киноведов (среди них был и Д.Г.Иванеев—главный летописец «Ленфильма») Николай Николаевич Ефимов читал историю отечественного кино. И тут наступила эпоха борьбы с космополитизмом, главной жертвой которой в Ленинграде стал именно Трауберг, моментально уволенный отовсюду. Студенты первого набора успели закончить университет, а второй набор оказался «между небом и землей». «Нас как воспитанников космополита никто не хотел брать»,—рассказывает И.П.Садовская,—«а нам надо было защищать диплом. И я уговорила Ефимова, чтобы он взялся руководить этой группой учеников Трауберга. Он согласился—это был очень мужественный поступок, особенно учитывая его дворянское происхождение»⁹ (и, добавим, искусствоведческое прошлое: работа с Пиотровским, Арнольди, формалистами). Однако обошлось: выпуск состоялся в 1950 году, и Николай Николаевич вернулся к лекционной работе.

Когда после двадцатидвухлетнего перерыва в Институте на Исаакиевской был вновь создан сектор кино, из довоенного состава кинокомитета в Ленинграде оставались лишь двое: Ефимов и Арнольди. Арнольди работал на «Леннаучфильме», много печатался, был востребован и полноценен; он не вернулся в институт. А Ефимов вернулся и в течение шести лет, с 1959 по 1965 г., даже заведовал сектором кино.

«Для Николая Николаевича, прошедшего многие испытания, войну в том числе, это были нелегкие годы»,—вспоминала С.Д.Гуревич.—Он <...> был из людей, которым трудно мириться с собственной старостью. Какое-то время он значился руководителем вновь созданного киносектора, но руководителем был скорее почетным: не умел ни требовать, ни указывать. Так мне, по крайней мере, кажется. Зато несомненными для всех, кто с ним встречался, были его доброта и щедрость—от высоких до самых житейских проявлений. А кроме того, он был очень обидчивым, вспыльчивым, легко ранимым. К нему часто обращались за информацией—его эрудиция была общеизвестная. <...> Эту память он сохранил до старости, так же как привычку изо дня в день заполнять своим аккуратным почерком бесконечные карточки для домашней картотеки, которую он вел по одному ему ведомой системе. Сейчас эта картотека является частью кабинетного архива, но практически никто ею не пользуется—ключ потерян.

Н.Н.Ефимову так и не удалось вжиться в повседневную сумятицу, царившую в Зубовском доме в начале 60-х. Он еще написал несколько добротных статей об актерах зарубежного кино—и ушел, никому не выказав обид, и всегда твердо держал голову, не допуская собственной слабости, не принимая ничьих сожалений¹⁰.

Стэлле Гуревич всегда была свойственна некоторая романтизация объекта исследования. Реальная картина выглядела, может быть, не столь лирично, но именно в прозаичности ее заключалось самое страшное. Думается, что в воспоминаниях Ариадны Леонидовны Сокольской, пришедшей в «обновленный» сектор кино одновременно с Ефимовым, больше объективности:

«Николай Николаевич был человек насмерть запуганный, совершенно стертый человек, прибитый—это сквозило во всем его облике. Тридцать седьмой год обрушился на них на всех: ведь была арестована большая часть довоенных сотрудников института. Он очень боялся советской власти и все время опасался прогневить начальство, что нас всех безмерно раздражало. У меня с ним был конфликт, потому что, когда мы стали делать первый секторальный сборник «Молодые режиссеры советского кино», Ефимов ужасно возражал против того, чтобы в сборнике участвовали Нея Зоркая и Майя Туровская. Он был хорошим фактографом и считал себя настоящим киноведом, а все эти «барышни» (и мы в том числе) его раздражали: мы пришли из других профессий и работали по-другому. Арнольди все-таки как-то соотносился с современностью и потому был живым человеком. А Ефимов считал, что он единственный все понимает, а на самом деле не понимал ничего. Но, повторяю, он был человек пуганный. А мы, наверное, были молодые и жестокие. Вглядываться, почему и откуда это, мы не хотели. А у него, наверное, была тяжелая биография. Страхи его были оправданы. Он был гораздо более достойным человеком, чем нам представлялся тогда»¹¹.

К нему продолжали обращаться за краткими историческими справками. Посетители ленинградского Дома кино 1960–1970-х годов прекрасно помнят его вступительные лекции перед просмотрами зарубежных фильмов. (Кстати, с тем же Домом кино связан чуть ли ни единственный анекдот о Николае Николаевиче. Когда фильм ему не нравился, он вставал и выходил из зала со словами: «Искусство вечно, жизнь коротка»). Но писал он, действительно, мало. По крайней мере, так считалось. Тем более что ученой степени у него не было, и потому нагрузка в институте была минимальной. Разумеется, и большая книга о немецком кино так и осталась в проекте.

Во второй половине 1960-х годов, уйдя с поста заведующего и сбросив груз ответственности, явно тяготивший его, Ефимов вдруг переключился на отечественный кинематограф. Объяснить это несложно. Вероятно, он понимал, что на смену талантливым дилетантам 1920-х годов пришло новое поколение киноведов, не только насмотренных, но и начитанных, проводящих недели в Госфильмофонде, даже выезжающих иногда за границу... Обращаясь же к отечественному кино, Ефимов обладал неоспоримым преимуществом: он был живым свидетелем. И фотографическая память здесь была едва ли не главной составляющей.

Писал он, по большей части, в стол. Впрочем, даже опубликованные его статьи оставались незамеченными. А среди них были по-настоящему серьезные работы—в особенности статья «Из истории актерского кинематографа 20-х годов»¹², в которой рассматривались несохранившиеся фильмы В.Касьянова и несколько работ Я.Протазанова.

Две неопубликованные монографии, написанные в конце 1960-х годов,—«Владимир Петров» и «Евгений Червяков»—лишь недавно были обнаружены в кинокабинете Российского института истории искусств. На титульном листе обоих текстов напечатано «Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии», однако известно, что на секторе работы не обсуждались и даже в плане заявлены не были. Вероятно, Ефимов держал их в строгом секрете. Как иначе объяснить, что С.Гуревич, в эти же годы писавшая про Червякова (и, кстати, поддерживавшая с Николаем Николаевичем максимально теплые отношения), нигде не ссылается на исследования или хотя бы рассказы Ефимова, которые могли бы стать исключительно ценным подспорьем в ее работе.

Книга про Владимира Петрова не представляет большой научной ценности: малоизученные немые картины освещены в ней весьма поверхностно, а поздние работы Петрова и так хорошо известны.

В монографии «Евгений Червяков» наиболее примечательны главы, посвященные фильмам «Девушка с далекой реки» (1927) и «Мой сын» (1928). Ефимов по памяти восстанавливает не только «кинотекст», но и—что не менее важно—зрительскую реакцию 1920-х годов. Запись «Девушки с далекой реки» несколько лет спустя была опубликована в «Искусстве кино»¹³. Впрочем, этот фильм и без того был хорошо описан в рецензиях, а также—в воспоминаниях актрисы Розы Сverdловой¹⁴.

Что касается «Моего сына»—картины, которую Ефимов считал лучшей в творчестве Червякова (и не он один),—то ее описаний не сохранилось. Даже рекламных фотографий известно не более 4-5. Поэтому глава, посвященная этому фильму, является исключительно важным документом и может быть даже расценена как научная сенсация.

Еще одно существенное достоинство работы Ефимова—это киноконтекст, в который он вписывает фильмы Червякова. Здесь также сказывается «полумемуарный» характер монографии: вряд ли кто-либо из молодых исследователей знал о зрительском восприятии, скажем, фильма Бориса Шписа «Синие воротники».

Опять же только память мемуариста могла сохранить многие принципиально важные детали, попавшие в книгу. Например, в справочниках и фильмографиях практически не отражена работа Е.Волынцевой и О.Трофимовой, которых Ефимов называет заметными актрисами-эпизодницами и которым посвящает

несколько страниц (!) своей монографии. Это же относится почти ко всем исполнителям эпизодических ролей, которые были так важны для Червякова и которых никак не отметили критики (за исключением талантливейшей Урсулы Круг—едва ли не единственной «эпизодницы» 1920-х годов, о которой писали в прессе).

В то же время в работе—масса упущений. Например, даже не упоминается первый звуковой фильм Червякова «Песня»—не получившаяся, но смелая и оригинальная картина. Из актерских его работ указано лишь несколько эпизодических ролей (кроме Пушкина, конечно), и ни слова не говорится об интереснейшем сотрудничестве Червякова-актера с режиссером А.Г.Ивановым, о главной роли в фильме М.А.Авербаха «Кровь земли» и т.д. Все эти работы не только многократно описаны в рецензиях, но и отражены в аннотированном каталоге «Советские художественные фильмы». Что лишний раз подтверждает мемуарный, а не научный характер книги.

Непростительное упущение Ефимова—отсутствие даже беглого упоминания о работе художника Семена Львовича Мейнкина (1892–1942). С.Гуревич очень точно назвала свою статью «За камерой стояло трое». Союз режиссера Червякова, оператора Беляева и художника Мейнкина был столь же крепок и столь же знаменит, как союз режиссеров Козинцева и Трауберга с оператором Москвиным и художником Енеем или союз режиссера Петрова с оператором Гордановым и художником Суворовым. Кроме того, Мейнкин был, возможно, самым типичным представителем ленинградской школы художников кино, и принцип «очистительного кадра», доведенный им до совершенства, во многом задавал изобразительную стилистику червяковских фильмов.

Лишь недоумение может вызвать исключительно сумбурный анализ фильма «Города и годы»—возможно, не самой совершенной, но, безусловно, самой умной, глубокой и страшной из червяковских картин. Более того, наиболее «политически опасной», навлекшей на Червякова гнев властей и обвинения в «грубом искажении величайшей исторической эпохи»¹⁵ и сочувствии к «общественно-отрицательным персонажам»¹⁶. Впрочем, именно это и объясняет странную позицию Николая Николаевича.

Серьезные возражения вызывают и многие умозаключения Ефимова (он, действительно, был фактографом, а не интерпретатором). Например, вряд ли можно согласиться с тем, что режиссер, нередко скрывавший от актеров содержание снимаемого эпизода, чтобы избежать излишней эмоциональности (об этом пишет сам Ефимов), и, с другой стороны, наигрывающий сентиментальную «Елочку» Ребикова, «когда снимались сцены со слезами»¹⁷, «применял на практике систему К.С.Станиславского». В высшей степени сомнительна апология картины «Поэт и царь», зрелищной и вполне грамотной для своего времени, но отмеченной всеми классическими признаками «вульгарного социализма». И таких возражений может набраться изрядное количество. Но с мемуаристами не спорят.

Тем более, что и тонких, неожиданных замечаний в работе Ефимова достаточно. Никем ранее не проводимые параллели режиссерского видения Червякова и кинематографа 1960-х годов представляются абсолютно уместными. Совсем недавно в одной из телепередач, посвященных Червякову, об этом же говорил Н.И.Клейман. Также убедительно выглядит сопоставление «Моего сына» и бытовых картин А.М.Роома (несмотря на весьма наивное описание последних). После сумбурной главы о фильме «Заклученные» особенно приятное впечатление производит опи-

сание картины «Честь»: здесь Ефимов, отталкиваясь от фильма, остроумно и легко классифицирует типологические признаки и штампы «оптимистических драм» конца 1930-х годов, и делает это на уровне блистательных разборов Ю.М.Ханютина.

На папке, в которой хранится машинопись, рукой Ефимова написано «Творческие поиски Червякова в 20-е годы». И в первой главе автор пишет о попытках «рассмотреть некоторые стороны творчества Червякова, которые свидетельствуют об его творческих поисках во второй половине 20-х годов» [разрядка моя—П.Б.]. Из самого текста видно, что Ефимову интереснее всего именно «Девушка с далекой реки» и «Мой сын»—более того, именно эти фильмы он хорошо помнил. Вероятно, по мере написания монографии замысел ее автора разрастался, возникали главы, посвященные 30-м годам. Третью картину режиссера, «Золотой клюв», Ефимов явно помнил значительно хуже, да и в главе про «Города и годы» описываются только сохранившиеся эпизоды. В дальнейшем Николай Николаевич вернулся к первоначальному хронологическим рамкам и написал большую статью «Два шага, два поиска режиссера Червякова», также оставшуюся неопубликованной¹⁸. И, тем не менее, монографию стоит напечатать целиком: в ней много важных деталей, неизвестных исследователям, да и те, которые некогда были известны, сегодня порядком подзабыты.

Считаю приятным долгом выразить глубокую благодарность И.П. Садовской, А.Л. Сокольской и Д.Г. Иванееву, поделившимися своими воспоминаниями о Н.Н. Ефимове.

1. Ю р е н е в Р. Н. Кинорежиссер Евгений Червяков. М.: СК СССР, БПСК, 1972.
2. Г у р е в и ч С. Д. За камерой стояли трое...—Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Выпуск I. Л.: Искусство, 1968, с. 82–102.
3. Г у р е в и ч С. Д. Ленинградское киноведение (Зубовский особняк: 1925–1936). СПб.: РИИИ, 1998, с. 152.
4. Кино-справочник на 1927, под ред. Г.Болтянского. М.: Кинопечать, 1927.
5. К у м п а н К. А. К истории возникновения кинокомитета при ГИИИ.—«Шиповник»: Историко-филологический сборник: К 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М.: Водолей, 2005, с. 193.
6. А р н о л ь д и Э. М. Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения.—Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Выпуск I. Л.: Искусство, 1968. С. 227.
7. Там же.
8. Там же, с. 236.
9. Из беседы с И.П.Садовской (20.X.2007).
10. Г у р е в и ч С. Д. Ленинградское киноведение (Зубовский особняк: 1925–1936). СПб.: РИИИ, 1998, с. 151–152.
11. Из беседы с А.Л.Сокольской (20.X.2007).
12. Е ф и м о в Н. Н. Из истории актерского кинематографа 20-х годов.—Вопросы истории и теории кино: Сборник трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1973, с. 80–95.
13. «Девушка с далекой реки» (в записи Н.Н.Ефимова).—«Искусство кино», 1969, № 12, с. 110–114.
14. С в е р д л о в а Р. М. Фильм как песня.—«Искусство кино», 1969, № 12, с. 115–116.
15. Репертуарный бюллетень Главискусства РСФСР. М., 1930, № 12, с. 43.
16. А л п е р с Б. В. Города и годы.—«Кино и жизнь», 1930, № 34–35, с. 7.
17. С в е р д л о в а Р. М. Фильм как песня.—«Искусство кино», 1969, № 12, с. 116.
18. Отчасти она легла в основу опубликованной в «Искусстве кино» записи фильма «Девушка с далекой реки» (см. сноски 13).