

Ю. В. Михеева

Музыка как элемент театрализации кинофильма

Аннотация:

Во многих современных фильмах театрализация отдельных составляющих или всей киноформы используется как способ обновления и индивидуализации художественного языка кино. В некоторых случаях этот процесс достигает необыкновенной свободы (как технической, так и эстетической) в использовании визуальных и звуковых приемов, еще не нашедших адекватного теоретического осмысления, но оказывающих большое практическое влияние на художественный язык и стиль кинопроизведения. Статья посвящена анализу роли музыки и — шире — аудиовизуальных решений в этом процессе на примере отечественных фильмов последних десятилетий.

Ключевые слова: музыка кино, театрализация фильма, аудиовизуальное решение фильма, современный российский кинематограф, эстетика киномузыки, художественный язык кино.

Ju. V. Mikheyeva

Music as an element of film theatricalization

Abstract:

In many modern films theatricalization of individual components or the entire cinematographic form is used as a way to upgrade and customize the artistic language of cinema. In some cases, this process reaches extraordinary freedom (both technical and aesthetic) in the use of visual and audio techniques that have not yet found an adequate theoretical understanding, but nevertheless provide great practical impact on the language of art and cinematographic style. This article analyzes the role of music, and — on a wider scale — the audiovisual solutions in this process on some example of Russian films of recent decades.

Keywords: film music, film theatricalization, film audio-visual solutions, contemporary Russian cinematography, aesthetics of film music, artistic language of cinema.

Кино и театр разошлись в своих эстетических принципах в первые же годы становления кинематографа и осознания его как искусства. Условность театрального представления, со всеми или отдельными его составляющими, из-за непонимания природы кинообраза довольно скоро стала восприниматься как недостаток кинопроизведения. Несмотря на то что многие отечественные кинорежис-

серы имели опыт театральной деятельности (и актерской, и режиссерской), они четко понимали разницу между кинематографической и театральной природой художественного образа. В то же время даже такие признанные шедевры киноискусства, как «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, во многом театрализованы (фильм называли с разными оттенками в оценочном отношении «кинооперой»).

Отношение к театральности, однако, изменилось во второй половине XX века в связи с приходом авторского кино: театрализованные приемы стали неотъемлемыми элементами художественного языка таких признанных режиссеров, как Федерико Феллини, Ингмар Бергман, Питер Гринуэй, Дерек Джармен и целого ряда других. Начиная с 1960-х гг. в отечественном кинематографе тоже появляются элементы театральности, связанные с поисками новых способов художественной выразительности, а также с проявлением творческой индивидуальности в авторском кинематографе, что было сразу замечено киноведами и нашло осмысление в целом ряде теоретических работ [1; 3; 4; 6; 8; 9]. Театральность стала одним из элементов новой киноформы, в основании которой, по словам Л. А. Зайцевой, «лежит способ отображения действительности, преломляющий события сквозь призму авторского „я“» [3. С. 79].

Театрализация как процесс создания театрального визуального ряда фильма (или придания ему некоторых черт театральности) довольно подробно проанализирована. При этом процесс театрализации с помощью звуковых средств выразительности, в частности музыки, оставался в основном на периферии интереса кинотеоретиков. Этот факт, впрочем, оправдан не только превалирующим влиянием на новые смыслообразования визуальных новаций режиссеров, но еще и тем, что звуковая и музыкальная театрализация в отечественном кинематографе наиболее ярко проявилась несколькими десятилетиями позднее, в 1980-х, а в новейшем кинематографе России достигла необыкновенной свободы в использовании

самых современных звуковых возможностей, только недавно ставших предметом теоретического осмысления, в том числе терминологического определения [См.: 5].

В 1960—1970-х гг. удачные и запоминающиеся театрализованные музыкальные эпизоды присутствовали в основном в музыкальных и комедийных фильмах, таких как «Бумбараш» (реж. Н. Рашеев, А. Народицкий, 1971), комедии «Бриллиантовая рука» (реж. Л. Гайдай, 1973, например, театрализованное исполнение актерами А. Мироновым и Ю. Никулиным песен «Остров невезения» и «Песня о зайцах» в фильме). Начало новой волны и *нового типа* музыкальной театрализации в отечественном кинематографе можно с большой долей уверенности увидеть в знаковом фильме времени перестройки «Асса» (1987).

«Асса» — картина особенная не только для режиссера Сергея Соловьёва, но и для всего перестроечного кинематографа, еще не знавшего такого рода экспериментов. Кинокритик Александр Тимофеевский в статье, опубликованной через небольшое время после выхода фильма на экраны, определил «пять слоев», составляющих его эстетическое пространство: детективный, мелодраматический, роковый, исторический и трагифарсовый [См.: 7. С. 46] (хотя, думается, каждый из этих слоев можно назвать «трагифарсовым»). Кроме этого типично постмодернистского соединения (смешения) различных жанров в одной художественной форме Тимофеевский отмечает и то, как это соединение происходит: режиссер, по мысли автора, создает особое игровое пространство («игротеку»), в котором «исходя из обычной логики, мы ничего не поймем и не объясним» [7. С. 49]. Причем основным «игровым приемом» создания этого пространства стала именно рок-музыка — явление, изначально, по словам режиссера, для него чуждое и отдаленное. И здесь мы встречаемся с неоднозначной реакцией зрителей на это обстоятельство. Если воспринимать явление рок-музыки в «Ассе» с позиции «формальной логики», то есть прямого отражения сущности этого яв-

ления, то форма представления его в данном фильме может вызвать у истинных рок-адептов принципиальное неприятие. Так, на страницах журнала «Искусство кино» руководитель группы «Арсенал» Алексей Козлов высказал свою претензию режиссеру, что рок-культуру представляли в фильме «мальчики из ресторана». Но дело в том, что Соловьёв и не ставил себе задачу представить на экране протестную суть рок-культуры, не имеющую ничего общего с «ресторанной клюквой». Повторим, что «Ассу» нельзя рассматривать с точки зрения реалистического психологизма и жизнеподобия. И в этом смысле постоянно возникающие на экране признаки *театрализации* — от персонажей-масок («разбойник» — Крымов, «рыцарь» — Бананан, «дама» — Алика, «артисты» — лилипуть) до разного рода «сценических площадок» (ресторан, пароход, отель, квартира, открытая эстрада) — являются очень важными для прочувствования и понимания эстетической специфики фильма. Зрители, не отягощенные «цеховыми принципами» рок-музыкантов, воспринимали на интуитивном уровне именно этот театральнo-игровой характер проживания жизни на экране — и именно это стало определяющим фактором успеха картины в молодежной среде 1980-х. Здесь можно вспомнить слова известного режиссера и теоретика театра Николая Евреинова, который говорил о театральности как неизбежной человеческой жизненной потребности, «инстинкте театральности»: «Под „театральностью“ как термином я подразумеваю эстетическую демонстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности — легко, радостно и всенепременно» [2. С. 41].

Музыка и тексты композиций Б. Гребенщикова из «Ассы» обозначили направления, по которым музыкальное творчество нового времени, отторгая советскую буднично-серую реальность, уводило молодежь (*под дудочку*) в *другой* мир. Это был соблазнительный вари-

ант эзотерического эскапизма, отбытия в тот самый «город золотой» (неспроста Бананан говорит о БГ: «Он Бог. От него сияние исходит»), в котором царит только Любовь. Всплески музыкально-игрового цинизма («Мочалкин блюз», «Старик Козлодоев»¹) не возвращали к реальности, а лишь веселили. Сладкая семантическая паутина гребенщиковских текстов без знаков препинания влекла и опутывала все новых и новых «мотыльков». Но «тренды» БГ были асоциальны и внеконъюнктурны, требовали ума и таланта, а также некоторой интеллектуальной «вовлеченности» слушателя, а потому впоследствии были локализованы в малых ареалах групп последователей этих идей².

Другое направление, выражавшее наступающее новое время, тоже неожиданно появляется в «Ассе» — в образе Виктора Цоя. Его появление в фильме, судя по неоднократным выступлениям и интервью Сергея Соловьёва, было неожиданностью и для режиссера — что можно, с долей иронии, считать примером *игрового постмодернистского приема* работы художника со случайными готовыми формами — *ready-made*. Творчество Цоя требовало лишь энергетического встраивания в жесткий заданный ритм его песен. И тогда уже с губ тысяч молодых людей сами собой срывались слова клятвы нового поколения: «Группа крови на рукаве, мой порядковый номер на рукаве...» («*Мы с тобой одной крови...*»)³. Но, к сожалению, пафос борьбы не имел ясного направления, *цели* и, в общем, замыкался сам на себя. Слова песни Виктора Цоя в финале «Ассы» очень характерны: «Перемен! Мы *ждем* перемен». Не боремся за перемены, не идем к ним, а только ждем.

Для Гребенщикова игра как эстетический принцип оказалась более естественной, чем для Цоя. Например, в фильме Сергея Дебижева «Два капитана 2» (1993) две рок-легенды — Борис Гребенщиков и Сергей Курёхин — задействованы не только как музыканты, но и в качестве исполнителей главных ролей. Фильм снят в постмодернистском духе как абсурдистский ремейк известного советского фильма. И музыка играет здесь не последнюю роль, соз-

давая пространство постмодернистской игры (точнее, театрализованного представления, *балагана*), утверждающей *внеморальное* (именно *внеморальное*, а не *аморальное*) отношение к действительности (чего стоят хотя бы слова песни Гребенщикова «Что толку быть собой, не ведая стыда, когда пятнадцать баб резвятся у пруда» на фоне хроникальных кадров разрушенного Сталинграда — однако в общем контексте фильма они уже не производят впечатления кошунства). Сейчас, спустя более двадцати лет, очевидно, что такие эксперименты начала 1990-х остались фактами своего времени.

Современный российский кинематограф использует приемы театрально-игрового звукового решения фильма в новых эстетических условиях, в ситуации нового духа времени, по-новому ощущаемого (особенно молодыми зрителями) окружающего пространства. При этом не следует думать, что приемы театрализации экранного действия обязательно снижают уровень авторской рефлексии и серьезности темы фильма. Напротив, с помощью «музыкального представления» режиссеры порой добиваются и «нового звучания», и, соответственно, более сильного восприятия зрителем очень серьезных проблем.

Так, в фильме «Кислород» (2009) режиссер Иван Вырыпаев (известный, что важно, по своим театральным постановкам) выводит *представление* на новый, актуальный особенно в молодежной среде уровень. В своей предыдущей, дебютной картине «Эйфория» (2006) Вырыпаев использовал звук и музыку достаточно традиционно для авторского кино: шумо-звуковой и электронно-музыкальный фон степного ландшафта (укрупнены звуки жужжания и стрекота насекомых), в парадигмальной области которого находится и великолепная операторская работа Андрея Найденова, противопоставлен неестественно театрализованному действию современной трагедии (классический любовный треугольник), лейтмотивом которого является довольно навязчивая, иногда даже искусственно навязываемая, количественно избыточная тема аккордеона (композитор Айдар

Гайнуллин). Стилистика звукового решения «Эйфории» очень сильно (но в «сниженном» исполнении) напоминает «Дни затмения» (1988) Александра Сокурова с таким же пространственно-образующим пустынно-степным ландшафтом и такой же запоминающейся темой аккордеона, сочиненной Юрием Ханиным. (Надо прямо сказать, что работа со звуком Сокурова более сложна и изысканна — звук пустыни, например, более многослоен, в том числе за счет использования звуков национальных инструментов и разных технических приемов обработки звучания.)

В следующем своем фильме Вырыпаев, видимо, решил перевести «порок театральности» (за который получил немало критических стрел в свой адрес) в достоинство, превратив его в новое художественное слово⁴. «Кислород» снят в клиповом стиле, что выражает недостаточность (для целевой аудитории автора) повествовательной выразительности привычного визуального ряда фильма. Режиссер всячески акцентирует выразительную инаковость своего произведения, начиная с титров: «Кинокомпания... представляет *текст* Ивана Вырыпаева KISLOROD» («Кислородом» называются также и музыкальный альбом, и движение, и агентство творческих проектов). Далее мы видим содержание фильма как обложку музыкального альбома с названиями композиций и хронометражем:

1. Танцы 6:28
2. Саша любит Сашу 5:14
3. Да и нет 5:16
4. Московский ром 7:20
5. Арабский мир 13:45
7. Амнезия 5:56
8. Четверг 4:16
9. Для главного 7:56
10. Где бы я был 6:23

Отсутствие композиции № 6 — это не опечатка, а концептуальный прием: композиция № 6 представлена как «Бонус 1».

Бонус 1 — композиция № 6

Бонус 2 — Gayatri Mantra

Весь «текст» фильма явно претендует на «визуальный рэп», ритмика и интонации кото-

рого более близки молодому зрителю (на которого рассчитано содержание фильма), чем логико-психологическая нарративность «папиного кино»: «В каждом человеке есть два танцора, правый и левый, два легких танцора, правое и левое легкое...» Вариативная повторыемость разговорных фрагментов, стилистические провокационные наслоения и столкновения, «рванный кадр» и «безумная» камера, демонстративная неполиткорректность и открытая поведенческая деструктивность — все это балансирует у Вырыпаева на грани художественного откровения и «слишком сделанного» заигрывания с новым поколением — что не убавляет интереса, а местами и легкого шока от просмотра. Десять «композиций» — своеобразная (иногда высокомерно-простоватая и логически уязвимая) полемика автора с десятью христовыми заповедями, взгляд на христианство из глубины жуткой правды существования сегодняшнего среднего молодого человека — условного «Санька из маленького провинциального города Серпухова». Человек у микрофона (*артист* — «рэпер») исполняет: «Говорят, есть заповедь „Не убий“... А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили „не убивай“. Он взял лопату, пошел в огород и убил». Вырыпаев предьявляет свое видение реальности, которую «люди духовные» не хотят ни видеть, ни слышать, ни знать вообще. Все заповеди Сына Бога опрокидываются страшной, но совершенно будничной действительностью — и от этого возникает ощущение полной безнадежности дальнейшего существования человека как «образа и подобия Бога». Режиссер, в конце концов, задается вопросом: если мы — творения Божьи, то есть «плоды дерева», то как судить: о дереве по его плодам или о плодах по дереву? Где источник сегодняшней человеческой катастрофы? «Странно, где бы я был, если бы меня не было?» — вопрошают его герои. Где тот кислород, который есть жажда красоты и свободы, который ощущается человеком как потребность, но не находится нигде?

Одна из последних картин, получивших широкий отклик как зрительской аудитории, так и сообщества киноведа и кинокритиков, — «Шапито-шоу» (2014) режиссера Сергея Лобана⁵. Эта картина, снятая в совершенно особой, индивидуальной авторской манере, «проговаривает» очень многие серьезные проблемы, волнующие, прежде всего, пришедшее новое поколение зрителей. Некоторыми критиками эта картина была названа лучшей картиной десятилетия и своеобразной новой «Ассой» — то есть картиной «поколенческой». Параллелей с «Ассой» можно, действительно, увидеть довольно много. Это и съемки в Крыму, и значительная роль саундтрека, и театрализованные звукозрительные приемы, и похожие нюансы сюжета. Однако, думается, «Шапито-шоу» следует рассматривать не в сравнении, а в сущности. И здесь, в отличие от огромного числа других картин, несмотря на огромный хронометраж (картина длится около 4 часов) и формальное деление на 4 отдельные истории («Любовь», «Дружба», «Уважение», «Сотрудничество»), можно четко выделить главную идею фильма, то, что волнует его создателя прежде всего: это вопрос о подлинности и мнимости человеческого существования. Вот только ответ на этот вопрос неоднозначен. Как говорит в первых же кадрах Некто *на сцене*: «Не стоит смешивать два мира — реальный и вымышленный. Просто реши для себя, какой ты предпочитаешь». Вопрос выбора — вот что главное, мучительное для современных молодых людей. И у многих не хватает сил узнать, оценить и выбрать подлинную, а не мнимую жизнь, и они уходят — в мир виртуальной реальности (персонажи Веры и Киберстранника), мир лицедейства («пионер» Сеня), мир двойничества (двойники Мерилин Монро, Элвиса Пресли, Майкла Джексона)... Сознание человека перевернуто той действительностью, в которой он живет. А режиссер применяет прием звукового «переворачивания» в кадре: неестественная, «выученная» речь героев в обычной жизни — и живое, подлинное (несмотря на непопадание в ноты и гнусавые голоса) пение в постановочных квазиконцертных номерах;

озвученный разговор глухих — и беззвучное выступление певца (Пётр Мамонов *как бы* поет и играет на гитаре)... Спектакль может быть более подлинным, чем жизнь, но как говорит герой того же Мамонова: «Какие спектакли, когда в душе пусто?» Самый же драматичный момент фильма — и здесь уж сравнение с «Ассой» неизбежно — эпизод, в котором *двойник* Виктора Цоя (*проект «эрзац-звезда»*) выходит на сцену и видит, что в зале собралось... всего несколько равнодушных зрителей. Какой колоссальный контраст с финальной сценой «Ассы», когда многотысячная толпа в едином порыве пела со своим *подлинным* героем!⁶

Еще один российский фильм, в котором театрализация (и визуальная, и музыкальная) действия достигает своего апогея, — «Орлеан» (режиссер Андрей Прошкин, 2015). После показа картины на XXXVII Московском международном кинофестивале режиссер признавался в интервью, что сознательно перешел границы эстетического вкуса, создав на экране абсолютный кич, «фантасмагорию греха». Знакомые персонажи-маски жесткого авторского кино последних десятилетий — убийцы, бандиты, мошенники, проститутки, полицейские — в фильме Прошкина шаржированы в визуальном плане до предела (чего стоят только две наколки, набитые на груди «мента-оборотня»: боттичеллиевская «Мадонна с Младенцем» и рядом... слова с ворот Бухенвальда: “Jedem das seine” — «Каждому свое»). Однако для создания полной картины гиньольного кабаре режиссеру было недостаточно театрализации только визуального ряда, и закадровое пространство заполнили песни английской группы “The Tiger Lillies”. Причем появились они в фильме совершенно случайно: записи принесла монтажер, и они всем понравились, хотя режиссер планировал заказать музыку совершенно другому композитору. Можно сказать, что в этом случае *картина-игра* сама «продолжила» себя в «нашедшейся» музыке.

“Tiger Lillies” — музыкальное трио, работающее в стиле панк-кабаре, что говорит само за себя. Персонажи их композиций — те же, что

воспроизводит в своем фильме Прошкин, то есть маргиналы всех мастей (в фильме, в частности, используются песни из альбома 2009. “FreakShow” — «Шоу уродов»). Сами участники группы постоянно предстают на своих концертах перед зрителями в разных, но всегда шокирующих ролях: в дело идет все — невероятный грим, костюмы, мимика и пр. Даже голос солиста группы «играет роль» — Мартин Жак поет очень узнаваемым фальцетом. Тексты песен «Тигровых лилий» полностью отвечают идеологии группы, выступающей против любого вида цензуры и ханжества (кстати, название группы — это «имя» проститутки, убитой в Лондоне). Казалось бы, полный «эстетический изоморфизм» звука и изображения в фильме был найден (расслабленно-танцевальная ритмика и мелодика песен группы безотказно работает как циничное сопровождение театрально-кровавых сцен на экране). Но... здесь делу помешал морализаторский посыл авторов (режиссера Андрея Прошкина и автора сценария Юрия Арабова). Слишком уж очевидно (несмотря на всю кичевую театральность постановки, а может быть, именно благодаря ей) взывание к человеческой совести, к осознанию грехов, которые современное человеческое общество в маленьком городке Орлеан и за проступки-то не считает. «Экзекутор» А. Павлючек в исполнении Виктора Сухорукова очень жестко разворачивает каждого персонажа картины лицом к тому, что всегда проходило мимо его души, заставляя увидеть и осознать свои преступления — как уголовные, так и моральные. Видимо, неизбывный русский вопрос о смысле человеческого бытия, вырастающий в этом фильме среди всех показанных мерзостей человеческой жизни, так шокировал английскую группу, что они даже отозвали права на использование музыки к этому фильму, но компромисс усилиями режиссера и продюсера был найден: в титрах запечатлены слова музыкантов “Tiger Lillies” о несогласии с позицией режиссера фильма.

В данной статье, разумеется, нет возможности привести массу примеров и проанали-

зирать разнообразные способы применения музыки в процессе театрализации кинематографического пространства. К таким способам относятся, например, игровое использование в фильме музыкальных цитат и квазицитат, музыкальные «мистификации», интонационные и тембральные «игры» с музыкальным звуком, музыкальные пародии и звукоподражания, создание аудиовизуальных коллажей и ряд других. Тем не менее приведенные примеры, как мы надеемся, позволяют не только представить спектр применения музыки в процессе театрализации киноформы, но и почувствовать широкие дальнейшие перспективы в этом отношении, поскольку в современных условиях режиссер, создавая актуальное театральное игровое пространство кинофильма, не ограничен никакими рамками — ни стилистическими, ни жанровыми, ни даже вкусовыми.

тысяч человек на съемках быть не могло, но проблемы с массовой действительностью не возникло.

- 4 Усилия режиссера были оценены профессиональным сообществом: на фестивале «Кинотавр» в 2009 г. фильм взял приз за режиссуру, приз имени Микаэла Таривердиева (за лучшую музыку к фильму), приз Гильдии киноведов и кинокритиков.
- 5 «Шапито-шоу» также получил приз «Серебряный Георгий» на Московском международном кинофестивале в 2014 г.
- 6 После трагической и безвременной кончины Виктора Цоя режиссер Алексей Учител снял в память о нем документальный фильм «Последний герой» (1992), поставив, таким образом, своего рода точку в истории «русского рока».

Примечания

- 1 По поводу песни «Старик Козлодоев», по свидетельству звукорежиссера «Ассы» Е. Д. Поповой, на съемочную группу был написан донос в партком киностудии, однако последствий это не имело — наступали другие времена...
- 2 Чтобы не оставить у читателя впечатление тотального присутствия в «Ассе» лишь музыки Гребенщикова, упомянем о приглушенном музыкальном фоне сцены в зимнем Ботаническом саду, где звучит фа-минорная хоральная прелюдия Баха, использованная как лейттема в «Солярисе» Андрея Тарковского (закадровый диалог авторов). Такая же звуковая аллюзия, но уже на фильм Тарковского «Сталкер» (электронная музыка), возникает в эпизоде прохода Бабакина по тюремному коридору.
- 3 Сергей Соловьёв вспоминал: когда на съемках финального эпизода «Ассы» возникла проблема десятитысячной массовки, Виктор Цой только улыбнулся и попросил лишь позаботиться о присутствии милиции, поскольку на концерт группы «Кино» придет сто тысяч. Конечно, ста

Список литературы

1. Горницкая Н. С. Кино — литература — театр: к проблеме взаимодействия искусств. — Л.: ЛГИТМиК, 1984. — 70 с.
2. Евреинов Н. Н. Демон театральности. — СПб.: Летний сад, 2002. — 536 с.
3. Зайцева Л. А. Поэтическая традиция в современном советском кино: (Лирико-субъективные тенденции на экране). — М.: ВГИК, 1989. — 79 с.
4. Зоркая Н. М. Фольклор. Лубок. Экран. — М.: Искусство, 1994. — 238 с.
5. Михеева Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. — М.: ВГИК, 2016. — 241 с.
6. Смагина С. А. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х—1980-х гг.). — М.: ВГИК, 2014. — 140 с.
7. Тимофеевский А. П. В самом нежном саване // Искусство кино. — 1988. — № 8. — С. 46—52.
8. Туrowsкая М. И. «Да и Нет». О кино и театре последнего десятилетия. — М.: Искусство, 1966. — 296 с.
9. Шилова И. М. Кинематограф 80-х: (Новые тенденции). — М.: Знание, 1987. — 47 с.

References

1. Gornitskaya N. S. Kino — literatura — teatr: k probleme vzaimodeistviya iskusstv. — L.: LGITMiK, 1984. — 70 s.
2. Yevreinov N. N. Demon tetralnosti. — SPb.: Letnii sad, 2002. — 536 s.
3. Zaitseva L. A. Poeticheskaya traditsiya v sovremennom sovetskom kino: (Liriko-subyektivnye tendentsii na ekrane). — M.: VGIK, 1989. — 79 s.
4. Zorkaya N. M. Folklor. Lubok. Ekran. — M.: Iskusstvo, 1994. — 238 s.
5. Mikheyeva Y. V. Estetika zvuka v sovetskom i postsovetskom kinematografe. — M.: VGIK, 2016. — 241 s.
6. Smagina S. A. Teatralizatsiya kinematografa. Puti obnovleniya kinoyazyka (na materiale otechestvennykh filmov vtoroi poloviny 1960—1980 gg.). — M.: VGIK, 2014. — 140 s.
7. Timofeyevskii A. P. V samom nezhnom savane // Iskusstvo kino. — 1988. — № 8. — S. 46—52.
8. Turowskaya M. I. “Da I Net”. O kino i teatre poslednego desyatiletiya. — M.: Iskusstvo, 1966. — 296 s.
9. Shilova I. M. Kinematograf 80-kh: (Novye tendentsii). — M.: Znanie, 1987. — 47 s.

