



О фильме «Мой друг Иван Лапшин» как экранизации

Е.И. Сибирцева

Статья посвящена анализу фильма А.Ю. Германа «Мой друг Иван Лапшин» как экранизации повести Ю.П. Германа «Лапшин». В статье рассматриваются особенности перевода с языка литературы на язык кино. По мнению автора статьи, именно особенностями перевода из одной эстетической системы в другую обуславливается появление в фильме фигуры рассказчика.

УДК 778.5.

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А.Ю. Герман,
Ю.П. Герман,
экранизация,
«Лапшин», «Мой
друг Иван Лап-
шин», А.П. Чехов,
рассказчик,
детский взгляд

¹ Липков А.
Герман, сын
Германа. – М.: Союз
кинематографистов
СССР, 1988. С. 156.

Фильм «Мой друг Иван Лапшин» (1982) называть экранизацией повести Юрия Германа «Лапшин» следует с оговоркой, в титрах не случайно стоит «по повестям Юрия Германа». Лапшин – герой нескольких произведений писателя (повестей «Лапшин» (1937) и «Жмакин» (1938), переработанных в роман «Один день» (1960). И все же литературной первоосновой мы будем считать «Лапшина», так как и режиссер Герман в многочисленных интервью во время работы над фильмом и называл таковой именно это произведение¹.

Время и место действия

Фабулы повести и фильма в общих чертах совпадают. Милиционеру Лапшину исполняется 40 лет. Его жизнь проходит на работе, он не живет, а скорее ночует в квартире, которую делит с несколькими сослуживцами. Друг Лапшина, журналист Ханин, только что вернулся из командировки, недавно у него умерла жена, и пережить, перетерпеть горе Ханин решает в квартире Лапшина. Лапшин знакомится с артисткой Адашовой, которую Ханин знает уже давно. В этом любовном треугольнике все несчастны: Адашова любит Ханина, Ханин – умершую жену, и оба едва ли догадываются о чувствах Лапшина.

Место действия повести – Ленинград, фильма – захолустный Унчанск. По ряду косвенных признаков можно догадаться, что Унчанск находится то ли в низовьях Волги, то ли Енисея. Выбор места съемок пал на провинцию не только из-за технических сложностей с воссозданием в Ленинграде конца 1980-х обстановки середины 1930-х. «Мне всегда очень важно поймать

в фильме интонацию рассказа, – вспоминает Алексей Герман. – Скажем, в «20 днях без войны» она не только симоновская, но отчасти и бунинская, и, кстати, сам Симонов это одобрил. А в «Лапшине», каким его написал отец, мне чувствовалась интонация чеховская, какое-то родство с чеховской прозой. Поэтому мы пошли на то, чтобы перенести место действия из Ленинграда в маленький город; чем мельче городок, чем мельче начальник, тем более эта история – так мы ощущали – будет печальнее и правдивее.»²

² Там же. С. 172.

Сходство с Чеховым было замечено сразу после выхода повести, задолго до экранизации. Владислав Ходасевич, автор рецензии на повесть в эмигрантской газете «Возрождение» от 4 марта 1938 года, замечает: «Не нужно обладать особой проницательностью, чтобы во всей этой истории разглядеть черты чеховской повести. Точно также и главные персонажи ее – в сущности, чеховские персонажи, давнишние «наши знакомые». Некоторые из них, как журналист Ханин и в особенности сама Адашова, даже не переменили масок и почти не тронуты временем. И если ма-
нера письма у Германа не чеховская, более отрывистая, нервная, то внутренний лад повести, ее «настроения» – все-таки чеховские или весьма плотно к Чехову примыкающие»³.

³ Ходасевич В. Лапшин // Сеанс. Интернет-портал о кино. 7 апр. 2010 URL: <http://seance.ru/blog/hodasevich/#comment-79356> (дата обращения 20.10.2011).

Чеховским веет и от реплики проститутки Катьки Наполеон, которую Адашова решает включить в роль, – «Мы тут как птицы-чайки, плачем и стонем, стонем и плачем»; и от рассогласования речи героев, думающих одно, а говорящих совсем другое: «Ему хотелось сказать ей, что он, вероятно, любит ее, что он думает о ней все время и что он понимает, насколько все это глупо. Но он спросил, как Захаров и переделали ли уж пьесу или еще нет»⁴.

⁴ Герман Ю. Подполковник медицинской службы. Начало. Буцефал. Лапшин. Жмакин. Воспоминания. – Ленинград, 1968. С. 377.

В контексте разговора об экранизации важно то, что современный читатель повести легко выделит два типа недоговоренностей в тексте – обозначенное чеховское и еще одно, о котором киновед Олег Ковалов заметил: «повесть изъязвлена проплешинами умолчания»⁵.

⁵ Ковалов О. Быль про то, как лиса петуха съела // Искусство кино, №6, 1989, С. 15.

По словам Алексея Германа, до войны к его отцу приходил генерал НКВД: «Он попросил закрыть дверь на ключ и стал рассказывать обо всем, что творилось в стране. «Вы писатель, – сказал он, – вы должны это знать, а я этого больше выдержать не могу». И переложив свой груз на отца... он ушел и покончил с собой...»⁶ Это знание темной изнанки советской реальности про-
ступает едва ли не на каждой странице повести Юрия Германа «Лапшин».

⁶ Там же. С. 23.

Вот Васька Окошкин, молодой сотрудник милиции, смятенно заявляет:

⁷Герман Ю.
Подполковник
медицинской службы.
Начало. Буцефал.
Лапшин. Жмакин.
Воспоминания. –
Ленинград, 1968.
С. 327.

« – Товарищ начальник! ...Вы невинных людей сажаете. Это ужасно, то, что здесь делается. ... – Застенок здесь? – спросил он... – Да, – сказал Окошкин, – это ужасно!»⁷.

Лапшин, конечно, смеется над глупым Васькой и, полный искренней уверенности в своей правоте, доказывает ему, что в наш, советский, «застенок» людей сажают исключительно «за дело», но... сам автор в этом совсем не уверен и словно дает понять читателю, что знает гораздо больше того, что допускается напечатать. В качестве доказательства можно привести множество разбросанных по повести деталей быта, одна из самых ярких среди них – описание общения Патрикеевны и Окошкина, которые регулярно пугают друг друга доносами.

«Эта проза на свой лад отражала реальность, но каждое прикосновение к нерву эпохи, как и полагается в социалистическом реализме, сопровождалось здесь «обезболивающей» инъекцией – успокоительной мотивировкой, вводящей описание в дозволенные рамки привычных стереотипов.»⁸

В одном из интервью режиссер Герман справедливо замечает: «Повесть была написана в 1937 году. Сегодня 1982. И я могу взглянуть на прошедшее, уже обладая знанием истории, опытом сегодняшнего дня»⁹, в другом: «Чтобы рассказать „Лапшина“, я придумал, что я Бог, что я сейчас смотрю на этих людей и все про них знаю. Все, что с ними сделают, что с ними случится. Они не знают, а я знаю»¹⁰. Вероятно, результатом подобных рассуждений стало появление в фильме фигуры рассказчика.

Фигура рассказчика

Фильм начинается с пролога, в котором голос автора «расшифровывает для всех, что без него было бы понятно немногим, – что это фильм-воспоминание, что в нем самом присутствует сегодняшний рассказчик. Кстати, именно так фильм и был снят»¹¹. Один из рецензентов сразу после выхода картины заметил это без подсказки режиссера: «В новой работе «Мой друг Иван Лапшин» постановщик, похоже, чувствует себя археологом, восстанавливая по крупичкам, по старым документам и фотографиям подробности нашей жизни полвека назад. Он защищается этим от вечного соблазна исторического романиста – во «вчера» увидеть «сегодня», подгоняя давнишнее под нынешние утвердившиеся представления»¹².

Уже в прологе разница фильма-воспоминания и привычно-го исторического фильма очевидна. Блуждающая по комнате-студии камера *кажется* бегающим взглядом рассказчика, а голос за кадром – потоком мыслей, еще не отчетливых, но формируемых в процессе. «Опять зима. Это история случилась

⁸Ковалов О.
Этюды о Германе
// Синематека.
Интернет-портал
о кино. 4 апр. 2010
URL: <http://www.cinematheque.ru/post/142618>
(дата обращения
20.10.2011).

⁹«Дело ведет
Лапшин», –
Ленинградский
рабочий, 1982, 23.06.

¹⁰Липков А. Герман,
сын Германа. М.: Союз
кинематографистов
СССР, 1988. С. 178.

¹¹Там же. С. 179.

¹²Хроника
недавней эпохи // *Учительская газета*. –
М., 1985, 25.07.

¹² Для сравнения – строки рассказа Чехова «Дом с мезонином»: «Я уже начинаю забывать про дом с мезонином, и лишь изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того, ни с сего припомнится мне то зеленый огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюбленный, возвращался домой и потирал руки от холода. А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся... Мисюсь, где ты?» – Прим. авт.

¹⁴ Аронсон О. «Советское (и) кино» // Киноведческие записки, № 51. С. 297.

«Мой друг Иван Лапшин». Реж. А.Ю. Герман. «Я не буду упускать мелочей... Память услужливо выхватывает лица. Это мое объяснение в любви людям, рядом с которыми прошло мое детство, в пяти минутах ходьбы отсюда и... полвека тому назад».



очень давно. Что-то помню я сам, многое рассказал отец. Я начинаю забывать ее. И лишь изредка, когда пишу или читаю, или когда вот как сегодня не работается, вдруг ни с того ни с сего припоминается мне... То звук моих детских шагов в длинном коридоре нашей квартиры, то запах папирос «Блюминг», которые курил Лапшин...»¹³

Ощущение процесса живого мыслетворчества создают и воспоминания о невидимом (звук шагов, запах сигарет), и комментарий, как будто прерывающий мысль, – «это мой внук, хороший мальчик». Мальчик здесь не случаен. Он все время находится в пространстве, по которому блуждает камера, и можно предположить, что его присутствие и натолкнуло «рассказчика» на воспоминания...

Повторим: блуждание камеры по комнате только кажется взглядом рассказчика – ибо сам он мелькает в кадре в начале. Рассказчик появляется и в самом финале пролога... И мы вправе задать вопрос – кому принадлежит блуждающий взгляд камеры? Едва ли можно ответить на него прямо (например, взгляд камеры – это взгляд зрителя), и все же нам кажется, что пролог фильма становится своеобразной попыткой показать возможный механизм работы памяти – личной и коллективной, точнее, невозможности существования коллективной памяти без личной. Как замечает О. Аронсон, «Герман опирается не на знаки, а на образы-воспоминания. ...И тогда образ-воспоминание – это провокация памяти, в которой участвуют не вещи, но сложное отношение между ними. Эти образы Германа постоянно останавливают восприятие, превращая произведение в набор шоков памяти, причем для этой памяти не нужны помнящие («мы»), ибо сам фильм становится собственной памятью зрителя (действует как память)...»¹⁴.

После слов о внуке камера замирает и робко начинает исследовать участок комнаты возле мальчика, не отдаляясь от него, а паря над ним. Общий план комнаты-студии, за столом сидит пожилой человек, пьет чай. Вдруг смотрит в камеру. «...Исто-

рия, о которой пойдет речь, печальна. Я не буду упускать мелочей. Память услужливо выхватывает лица, обрывки фраз, забытые, ушедшие – пусть они останутся. Это мое... Это мое объяснение в любви к людям, рядом с которыми прошло мое детство, в пяти минутах ходьбы отсюда и... полвека тому назад.»

Титр с названием фильма. Голос ребенка «Тра-ля-ля». Крупный план за-



«Мой друг Иван Лапшин». Реж. А.Ю. Герман. «Это я. Мне 9 лет»

тылка уже другого мальчика, Александра. Закадровый голос: «Это я. Мне 9 лет». Таким образом, отличие фильма-воспоминания от исторического фильма в том, что первый не ставит целью во «вчера» увидеть «сегодня», но обозначает очевидность неминуемой связи вчера и сегодня. (На ощущение связи, безусловно, работают и постоянные прямые взгляды героев в камеру в течение всего фильма; взгляды, пронизывающие зрителя; взгляды, создающие ощущение прямого обращения к каждому смотрящему.)

Совмещение в рассказчике ребенка и вспоминающего о детстве взрослого не является изобретением режиссера Германа. Нечто подобное замечено исследователями в повести Чехова «Степь».

«Символом живого, природного – человеческого, становится в повести образ Егорушки. Взгляд ребенка дает возможность отстранить привычное («вывести из автоматизма восприятия») /.../ писатель возвращает человеку время его детства, когда он еще свободен – свободен от «ложных представлений» /.../ Время Егорушки совмещено с временем повествователя. /.../ Благодаря этой тесной связи автора-повествователя со своим героем создается ощущение сопребывания времен одного в другом. С одной стороны, автор – рядом с Егорушкой, а с другой – он смотрит на происходящее из другого времени – из будущего, сообщая нам, как «впоследствии» осмыслит его герой свою первую встречу с жизнью.»¹⁵

Безусловно, возможности совмещения в фигуре рассказчика мальчика и взрослого у кино и у литературы разные. В «Моем друге Иване Лапшине» после пролога на экране действует (наблюдает за происходящим, смотрит и видит) персонаж-мальчик, Александр, а за кадром звучит голос взрослого Александра.

Говоря «детский взгляд», мы, как правило, имеем в виду ясность и чистоту восприятия. Под «детским взглядом» подразумевается и наивность, незнание реальности. В каком-то смысле в фильме речь идет не о том, что мальчик видит, а скорее о том, чего он не видит. И это можно пояснить на примере «взрослого взгляда» на «Лапшина». В качестве такового возьмем суждение упоминавшегося В. Ходасе-



«Мой друг Иван Лапшин». Реж. А.Ю. Герман. Александр и Лапшин смотрят на Ханина после попытки самоубийства



«Мой друг Иван Лапшин». Реж. А.Ю. Герман. День рождения Лапшина

минут начинает говорить ей «ты»; «К жене сослуживца Лапшин в первый раз заезжает (на своем автомобиле, конечно) часов в 11, а к Адашовой однажды является во втором часу ночи: поговорить. Будит ее, заставляет варить ему чай»; «Так вот и кончается Чехов и начинается нечто такое, почему от талантливой, мягкой, элегической, даже с какою-то «теплотой» написанной повести Германа неудержимо воротит душу».

В элегической, мягкой, по стилю даже акварельной повести вышеупомянутые детали действительно бросаются в глаза, а в насыщенном (и, по мнению советской критики, – перенасыщенном) деталями фильме они воспринимаются иначе, можно даже сказать, «не замечаются» в таком неприятном бытовом смысле.

И, кажется, не последнюю роль здесь играет именно «детский взгляд», а точнее – наличие мальчика в кадре. Александр является непосредственным участником происходящего (и очевидцем) всего в нескольких эпизодах: он появляется в сцене дня рождения Лапшина, в сцене попытки самоубийства Ханина и в финале, когда из коридора, в который он почему-то вышел с лыжными палками, он видит Лапшина, который поднимает гири и смотрит в окно. Но само появление мальчика в кадре вносит в повествование особое свойство пронзительность, свет, надежду.

Оно никогда не случайно, всегда драматургически выверено, всегда срабатывает как мощный контрапункт предыдущих и последующих сцен.

Важно тут даже не то, что он видит, а то, что зритель видит его самого. Обращенный зачастую в камеру взгляд Александра – и наличие его самого в кадре – будто оттеняют действие на экране, обозначают другую точку зрения на



«Мой друг Иван Лапшин». Реж. А.Ю. Герман. Мальчик в инвалидной коляске



«Мой друг Иван Лапшин». Реж. А.Ю. Герман. Унчанск

происходящее. Эта точка зрения наивна, сродни взгляду через розовые очки, но она единственная придает смысл происходящему, каким бы жутким оно не было.

И, наконец, если автор повести, как уже упоминалось, догадывается о происходящем вокруг, то мальчик пока еще вовсе не знает, не понимает большую часть происходящего. В этих эпизодах он видит ровно то, что видит, а именно – красивых,

бравых мужчин, которые смеются, разговаривают про войну и поют (сцена дня рождения Лапшина). Он слышит звук выстрела и видит Ханина, не осознавая случившегося. (Само появление в кадре ребенка придает сцене особенную пронзительность. Он смотрит на выбегающего из ванной комнаты Ханина глазами, полными ужаса и восхищения. Допускаем, что в 9 лет попытка самоубийства может вызвать чувство восхищения бесстрашием и решимостью отважившегося застрелиться.) Александр, вероятно, знает и о регулярных припадках Лапшина, но видит он лишь то, как тот ловко и бодро поднимает гири (одна из финальных сцен), как он поет и улыбается, как он подтянут и красив в форме...

Важно и то, что, в отличие от Ходасевича, мальчик просто не знает тех времен, когда жили иначе, чем сейчас. Это незнание, *не-видение* своей оборотной стороной имеет восторженность. «...След детского восхищения здесь совершенно очевиден. Воспоминание определяет и всю повествовательную структуру фильма... При этом работа памяти воспроизводится со странными абберациями, которые уже невозможно отделить от минувшей реальности.»¹⁶ Эти слова критика о другом фильме Германа – «Хрусталева, машину» – характеризуют и фильм «Мой друг Иван Лапшин».

Дети в повести и в фильме

Обратим внимание на сопоставление мальчиков и взрослых в повести и в фильме. В романе Ю. Германа «Один день», который объединил повести «Лапшин» и «Жмакин», есть сцена визита Лапшина во Дворец пионеров. Если из текста убрать ремарки о том, что к Лапшину пришли два мальчика, то из разговора может создаться ощущение, что к нему пришли такие же сорокалетние мужчины, как он сам. Гипертрофированная зрелость мальчиков вызывает в Лапшине обратную реакцию:

¹⁶ Ямпольский М. Исчезновение как форма существования// Киноведческие записки, №44. С. 24.



«Мой друг Иван Лапшин». Реж. А.Ю. Герман. Александр и отец, доктор Занадворов

¹⁷ Герман Ю. Один год, – Л.; Советский писатель, 1969. С. 34.

«Ему стало смешно и захотелось потолкаться и повозиться с этими мальчишками, вывалиться с ними в снегу и забыть свой возраст»¹⁷. Непроизвольная реакция – одна из целого ряда человеческих слабостей, в которых Лапшин не признается даже себе. Подобные проявления кажутся ему постыдными. Тема скрываемых от посторонних взглядов человеческих слабостей Лапшина решена в повести другими сред-

ствами, в фильме же эти сопоставления разрабатываются.

(В фильме, кстати, взрослые – в том числе и Лапшин – постоянно позволяют себе дурачиться: приглашенные гости исполняют самостоятельный номер «Итальянский летчик-фашист над Абиссинией», Лапшин и Занадворов подкладывают Окошнину под одеяло ледяной набалдашник от кровати.)

«И снарядов было всего два – один мой, второй вещевой склад разворотил. И худо мне было, ох, как худо, а ребята на травку положили, зелененькая такая травка... И говорят – снаряд-то, Ваня, один был, он тебе в лоб попал, отскочил и вещевой склад разворотил... Как худо было, не помню, а травку помню... Ведь и правда, смерти в лицо смотрели, а ведь все-то в радость было», – это монолог Лапшина в фильме после очередного приступа. Вспоминается выражение «в детстве и трава зеленей», с оговоркой, что для Лапшина «детством» (светлым моментом жизни) была война.

Экранный Лапшин постоянно приговаривает: «Очистим землю, вырастим сад, и еще сами успеем погулять в том саду». Особенно трагично эти слова звучат, когда он почти выкрикивает их, рассекая на мотоцикле густой туман в степи...

На чем зиждется его уверенность?

В фильме есть важная, хоть и короткая сцена в фойе театра, у зооуголка. Образ эпохи, высвеченный через деталь. Лапшин и Ханин, встретившиеся после долгой разлуки, прогуливаются по вестибюлю театра, курят, подходят к зооуголку. Откуда ни возьмись появляется мальчик, пионер, и просит их не курить рядом с животными. В клетке сидят петух и лиса – проводится эксперимент по укрощению хищнического инстинкта лисы. Зооуголок появится в фильме еще раз – в антракте спектакля покупающий боржом Лапшин услышит, что лиса съела петуха, но пионеры не отчаиваются и хотят продолжить опыты. Если вдуматься: вера Лапшина в слова «очистим землю, вырастим сад, и еще сами успеем погулять в том саду» больше всего по-



«Мой друг Иван Лапшин». Реж. А.Ю. Герман. Мальчик у зооуголка и Ханин

хожа на уверенность мальчика из зооуголка в том, что опыт рано или поздно удастся.

В начале и в финале картины (сцена прихода Лапшина, Занадворова и Окошкина в участок, сцена прощания с Ханиным) появляется мальчик в инвалидной коляске, с мамой и собакой Каплей. Думается, зритель не с первого раза понимает, что это именно мальчик, а не, например, старик в очках. Затем, в

сцене объяснения с Адашовой, немаловажную роль играет соседский мальчишка Федька. Он приносит Лапшину лестницу, по которой тот забирается на второй этаж. У Федьки отталкивающие дегенеративная внешность, голос. Слова Адашовой «Федька, я твоей маме пожелаюсь» вызывают смешанную реакцию: Федька не выглядит, как ребенок. И это придает сцене объяснения в любви пародийность: Лапшин (как герой-любовник) забирается в окно возлюбленной, но не столько по причине жгучей страсти, просто, соседи спят и другого способа попасть внутрь у него нет. Федька с лестницей выступает в роли Амура. Его уродливость добавляет ощущение недоброго – и действительно, Адашова отвергает Лапшина.

* * *

Итак, образ Лапшина и в повести и в фильме рождается в напряжении между скрываемыми (в том числе от самого себя) внутренними слабостями и показной сдержанностью, решительностью. И важен здесь не только и даже не столько образ Лапшина, сколько выбор средств, с помощью которых образ передается. (В этой статье обозначены лишь некоторые примеры перевода из вербального в визуальное.)

Эпизод с мальчиками в повести – один из череды тех, благодаря которым в читателе вызревает ощущение неоднозначности фигуры Лапшина. Повесть изобилует внутренними монологами героя, из которых читатель узнает о его тоске, о глубине одиночества. Они прочитываются еще острее благодаря описаниям сдержанного поведения Лапшина на людях: «В больнице Лапшин пролежал два дня, и за это время у него побывали все, кроме Наташи и Ханина. Из больницы он поехал прямо в клинику, сел в Наташино кресло и долго с удовольствием глядел на небритого, худого и веселого Ханина. И на Наташу он тоже глядел с удовольствием и угощал ее купленными по дороге слоеными пирожками».

В фильме сомнение в безусловной мужественности героя, его «сверхчеловечности» рождается в том числе благодаря сопоставлению статного, бодрого, уверенного с виду героя с фоновыми персонажами-мальчиками.

Восторженный взгляд мальчика Александра прозревает в образе Лапшина новое измерение. Мужественность – это не только смелость, сдержанность, но и уязвимость. Куда важнее в 1935 году (если вдуматься, то и после, и до – и вообще всегда) оказывается способность быть человеком, сердечным, искренним, чувствующим и переживающим.

Столкновение «восторженного детского взгляда» с тем знанием, которое имеется об эпохе у зрителя, рождает острый и точный контрапункт, производящий сложный, ни с чем не сравнимый эффект. Лапшин в фильме – как и в повести – только кажется «железным» (как говорит ему Ханин в финале). Редкие душевные порывы (даже прорывы) – внезапные слезы во сне и парадоксально светлые воспоминания о контузии; никому, кроме камеры, не видимое переживание неразделенной любви (Лапшин заходит в ванную комнату и опускает руку в таз с кипятком) – демонстрируют его человечность ровно в той степени, чтобы зритель ощутил его героем повседневности, стойким человеком, мужественно, с достоинством преодолевающим тяготы любого рода.

Именно таким его запомнил герой-рассказчик.

Это ощущение разлито по всему фильму, оно распространяется и на те эпизоды, в которых мальчика нет и в помине. Это ощущение отражено и в названии фильма – «Мой друг Иван Лапшин».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Липков А. Герман, сын Германа. – М.: Союз кинематографистов СССР, 1988.
2. Герман Ю. Подполковник медицинской службы. Начало. Буцефал. Лапшин. Жмакин. Воспоминания. – Ленинград, 1968.
3. Ковалов О. Быль про то, как лиса петуха съела // Искусство кино, №6, 1989. С. 15
4. Звонникова А. Кинематографический потенциал в творчестве А.П. Чехова, – М.: ВГИК, 1989.
5. Ямпольский М. Исчезновение как форма существования // Киноведческие записки, №44. С. 21
6. Аронсон О. «Советское (и) кино» // Киноведческие записки, № 51. С. 290
7. Мильдон В. Другой Лаокоон, Или о границах кино и литературы. Эстетика экранизации. – М.: РОССПЭН, 2007.
8. Лессинг Г. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. – М.: Гос. издательство худ. Литературы, 1957.
9. Клодель П. Глаз слушает, – М.: Б.С.Г. – Пресс, 2006.
10. Долин А. Герман: Интервью. Эссе. Сценарий, – М.: Новое литературное обозрение, 2011.