

Ю.В. Михеева

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА КАК ФОРМА КИНОФИЛЬМА: ВОПРОС ОНТОЛОГИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА

Аннотация. С самого раннего периода развития кино как искусства, музыка и киноизображение были очень близки как в выразительно-смысловом, так и в формально-структурном отношениях. Однако с развитием эстетических приемов, используемых в киноискусстве, фильм уходил все дальше от формальных заимствований в поисках кинематографической специфики своего художественного языка. С появлением авторского кинематографа для теоретиков стала очевидной необходимость более глубокого проникновения в структуру авторского замысла. Данная статья посвящена исследованию более глубоких уровней взаимоотношений форм музыки и фильма. Для этого приводится анализ фильма «Осенняя соната» шведского режиссера Ингмара Бергмана с целью показать единство формы сонаты и кинопроизведения на онтологическом уровне.

В статье использован метод сравнительного анализа элементов музыкальной формы и фильмического текста, а также применен герменевтический подход к пониманию и интерпретации художественного произведения. Впервые проведен анализ фильма Ингмара Бергмана "Осенняя соната" с целью выявления не только формальных соответствий фильма музыкальной структуре сонаты, но и для проникновения в более сложный авторский замысел режиссера. Через соотнесение и анализ структурно-семантических музыкальных и кинематографических компонентов художественного текста выявляется их онтологическая общность. Подход, примененный к анализу фильма Бергмана, может быть использован в анализе ряда других кинофильмов.

Ключевые слова: музыкальная форма, форма кинофильма, музыка кино, художественный язык кинематографа, эстетика киномузыки, авторское кино, Ингмар Бергман, кинотекст, кинодраматургия, онтология художественного произведения.

Review. Ever since the earliest period of the development of cinematography as an art, music and motion picture have been very close both in expressive means and structure. However, as the numerous aesthetic techniques have been developing in cinema art, film continues to drift apart from its usual forms in the search for cinematographic particularities of the artistic language. When the auteur cinema appeared, it became even more evident for theorists that there was the need to take a closer look at the director's personal creative vision. The present article is devoted to the research of more profound levels of the relationship between a musical form and a film. In her research Mikheeva analyzes a drama film 'Autumn Sonata' of a Swedish director Ingmar Bergman in order to demonstrate the unity between sonata and film at the ontological level. In her article Mikheeva has used the method of the comparative analysis of the elements of a musical form and film text as well as has applied the hermeneutical approach to understanding and interpreting an artwork. For the first time in the academic literature Ingmar Bergman's 'Autumn Sonata' is being analyzed for the purpose of not only defining common features of a film and sonata as a musical structure but also to get a better insight into the director's creative plan. By comparing and analysing the structure and semantic musical and cinematographic components of an art text, the researcher shows their ontological similarity. The approach applied to the analysis of Bergman's drama film may be used to analyse a number of other films.

Keywords: musical form, form of cinema, music in cinema, artistic language of cinematography, aesthetics of cinema music, auteur cinema, Ingmar Bergman, film construct, film text, script writing, ontology of an artwork.

Начиная с первых демонстраций немых лент, их звуковое сопровождение стало своего рода «естественной необходимостью». При этом звучание музыки дик-

товалось отнюдь не эстетическими запросами публики, но психологической необходимостью. Как писал Зигфрид Кракауэр, в то время публика «проявляла полное равнодушие к содержанию и

смыслу музыкального аккомпанемента»¹; годилась любая музыка, лишь бы она была достаточно популярной. В 1925 г. Бела Балаш в работе «Видимый человек» задавался вопросом: «Почему всегда во время киносеансов играет музыка? Почему без музыкального аккомпанемента фильм действует мучительно?» – и сам же на него отвечал: «Неприятно действует каждое безмолвное движение. Но было бы еще неприятнее, если бы сотни людей сидели вместе в одной зале – часами в абсолютной тишине»².

Позднее большинство теоретиков в области звукового кинематографа пришли к мысли о том, что в ранний период развития кинематографа музыка стала необходимой именно потому, что немой фильм нуждался в психофизически ощущаемом пространстве, в объемной акустике, которую не мог передать плоский экран. Упомянутый Бела Балаш спустя несколько десятилетий выразился философски: «Совершенно беззвучное пространство мы никогда не воспринимаем как конкретное и действительное. Оно всегда будет действовать как невесомое, невещное. Ибо то, что мы только видим, – лишь видение. Видимое пространство мы воспримем как реальность, лишь если оно обладает звучанием. И только тогда оно приобретает глубину»³.

Однако уже в первые десятилетия существования нового искусства к его творцам пришло понимание того, что музыка должна не просто «оживлять» пространство кинозала, но соответствовать экранному эпизоду ритмически и интонационно, т.е. смыслово. Поэтому музыкальная композиция (форма), подбиравшаяся к определенному кинофрагменту, стала отражением визуального нарратива. Так, в одном из первых сборников музыкальных пьес для кинематографа немецкого композитора итальянского происхождения Джузеппе Бечче, выпущенного им в 1919 г. в Берлине под названием *Kinotheke*, были, среди его оригинальных программных сочинений «под настроение» киноэпизода, обработки классической музыки, в частности, прелюдий и ноктюрнов Шопена.

С другой стороны, в тот же в немой период появлялись киноленты, основой и первоисточником

которых послужили музыкальные произведения. Названия этих фильмов отражают стремление их авторов визуализировать музыкальную форму. Так, Виктор Эггелинг уже в 1917 г. снял «Диагональную симфонию» (а также впоследствии «Вертикальную» и «Параллельную»), позже появились «Ритмы» (1921-1925) Ганса Рихтера, «Опусы» Вальтера Руттмана; «Этюды», «Венгерские танцы» (на музыку Брамса), «Менуэт» (на музыку Моцарта) Оскара Фишингера. Это был экспериментальный этап освоения нового звукозрительного искусства, впоследствии получивший именование «рисованный звук». «Экранизация» музыкальной формы осуществлялась через ритмически-графическое соответствие визуального ряда характеру звукового процесса: кинематографу нужно было сначала освоить *феноменологическую сторону* взаимоотношения музыкальной и визуальной форм. Не случайно эти эксперименты, при всей изысканности графики и фантазийности замысла, сами кинематографисты впоследствии называли «безделушками» (Сергей Эйзенштейн) или «бессмыслицами» (Бела Балаш, Ежи Теплиц)⁴.

В отечественном кинематографе первой трети XX в. были интересные примеры применения и крупной музыкальной формы. Здесь необходимо, прежде всего, сказать о первой в отечественном кино звуковой документальной ленте «Симфония Донбасса» («Энтузиазм», 1930) Дзиги Вертова, которая стала новаторской во многих отношениях. Оставим в данном случае за скобками разговор о «революционном» звукозаписывающем методе, использованном Вертовым для натурной записи индустриальных и природных звуков и шумов. Обратимся к форме кинопроизведения.

Известный киновед, исследователь раннего периода советского кино Оксана Булгакова пишет о симфонической структуре «Симфонии Донбасса»: «Фильм напоминает в своей композиции программную музыку с возвращением лейтмотивов и рефренов и следует в этом смысле не литературной, а музыкальной нарративности.

1-я часть. Allegro. Демонтаж церкви. Увертюра в сонатной форме, построенная на развитии двух тем,

¹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 184.

² Балаш Б. Видимый человек. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925. С. 86.

³ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 216-217.

⁴ Стоит, однако, сказать, что Оскар Фишингер, переехав в США и получив возможность использовать цвет, создал такие признанные шедевры, как «Оптическая поэма» на музыку Второй венгерской рапсодии Ф. Листа (1938 г.) и «Движущаяся живопись» на музыку 3-го Бранденбургского концерта И.С. Баха (1949).

главной и побочной; на уровне шумов это колокол и сирена, на уровне мелодии – марш и литургия.

2-я часть. Moderato. Добыча угля.

3-я часть. Рондо. Allegro vivace. Плавка металла.

4-я часть. Andante cantabile. Пастораль. Сбор урожая»⁵.

Эти четыре «рабочих действия», замечает Булгакова, разделены на экране демонстрациями и митингами, которые создают цезуры между частями «симфонии» и одновременно связывают их друг с другом. В то же время между частями фильма устанавливаются и чисто формальные соотношения: контраст темпов (быстро – медленно – быстро – медленно) и освещенности (светло – темно – темно – светло). Как пишет автор, «эти формальные контрасты образуют и скрытые семантические связи, через которые фильм развивает свой комментарий к лозунгам, осуществляемый в первую очередь через сплетение видимого и слышимого, визуальных и звуковых лейтмотивов»⁶. В приведенном описании важно то, что Вертов, при всей очевидной нарративности визуального и звукового рядов, одним из первых попытался выразить семантическую общность звуковой и изобразительной сфер не только на феноменологическом уровне, но и на уровне внутренней структуры.

Это *новаторство мысли* не осталось незамеченным профессионалами кинематографа. Вот примечательная записка Чарльза Чаплина, написанная им после премьеры «Симфонии Донбасса» в Лондоне: «Я никогда не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными. Я считаю «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал. Мистер Дзига Вертов – музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним. Поздравляю. Чарльз Чаплин»⁷.

Теоретики нового искусства замечали признаки музыкальной формы и в игровых немых фильмах. Так, Николай Иезуитов усматривал в композиции картины Всеволода Пудовкина «Мать» (1926) сонатную форму (уточним: говоря о сонатной форме, Иезуитов имел в виду сонатно-симфонический

цикл)⁸. В более поздних работах приводится уже масса примеров воплощения музыкальной формы в звуковых фильмах: польский музыковед Зофья Лисса в своем капитальном труде о киномузыке перечисляет (правда, подробно не анализируя) формы вариации, рондо, фуги, сонаты и др. в различных кинопроизведениях⁹. Во всех этих случаях авторы видят именно формально-структурные и внешне-выразительные соответствия музыкальной и киноформы, не углубляясь в вопросы онтологии.

Однако с развитием эстетических приемов, используемых в киноискусстве, фильм уходил все дальше от формальных заимствований в поисках кинематографической специфики своего художественного языка. С появлением авторского кинематографа для теоретиков стала очевидной необходимость более глубокого проникновения в структуру авторского замысла. Смысловая полифония интеллектуального кинематографа нуждалась в адекватном понимании, конгениальном теоретизировании, как необходимом этапе эстетической завершенности творения.

Основания для такого направления теоретических поисков давали, кроме самих кинотекстов, высказывания авторов-кинематографистов, создававших произведения, как говорят киноведы, «повышенной семантической сложности». В отношении нашей темы особенно интересны теоретизирования режиссеров, обладавших тонким музыкальным слухом, вкусом, чутьем, а зачастую и образованием. Так, Андрей Тарковский в своих лекциях по кинорежиссуре подчеркивал не просто значение звукового/музыкального оформления кинофильма, а важность понимания именно музыкальной формы в кинотворчестве: «Для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т.д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. Здесь важна не логика течения событий, форма их существования в киноматериале. Это разные вещи. Время – это уже форма. В общей форме кинопроизведения очень важен конец, как важна кода в музыкальном произведении. При таком понимании формы не имеет значения последовательность эпизодов, характеров, событий, важна логика му-

⁵ Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 52-53.

⁶ Там же. С. 53.

⁷ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 173-174.

⁸ Иезуитов Н.М. Пудовкин. Пути творчества. М.; Л.: Искусство, 1937.

⁹ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 313-317.

зыкальных законов: тема, антитема, разработка и т.д. В основе своей кинодраматургия ближе всего к музыкальной форме в развитии материала, где важна не логика, а превращения чувств и эмоций»¹⁰.

Представители современных направлений различных гуманитарных дисциплин также не могли пройти мимо такого интересного факта, как взаимопроникновение и взаимовлияние форм различных видов искусства. Например, литературовед М.Ю. Лотман (сын знаменитого филолога-структуралиста Ю.М. Лотмана, который также посвятил немало строк киноискусству) писал: «Природа, как известно, не терпит пустоты. Семиотическое пространство культуры без «остатка» поделено между различными, хотя и тесно между собой связанными, видами искусства. Отдаление киноискусства от одного из них (литературы) должно неизбежно привести к сближению с каким-нибудь другим»¹¹. Лотман не останавливается на этом абстрактном заявлении и предлагает, в частности, свой анализ фильма Федерико Феллини «Репетиция оркестра» (1978), в котором, по мнению исследователя, кинематограф вплотную сближается с музыкой уже не только в формально-структурном, но и в семиотическом отношении.

Утверждая, что «Репетиция оркестра» строго выдержана в классической сонатной форме, Лотман достаточно категорично пишет: «Мне не известен ни один звуковой фильм, который в этом отношении мог быть сопоставлен с “Репетицией оркестра”»¹². Однако, практически в то же время, что и фильм Феллини, на экраны вышла картина, само название которой намекает на то, что она может оспорить это утверждение. Эта картина – «Осенняя соната» (1977) великого шведского режиссера Ингмара Бергмана. Но соната здесь уже не просто форма произведения, речь идет о гораздо большем. Попробуем обосновать и расшифровать это утверждение.

Сюжет, как и в большинстве других картин Бергмана – «сцены из частной жизни». Мать-пианистка после долгой разлуки приезжает к своей дочери, живущей уединенно с мужем-священником в доме

на берегу озера, неожиданно встречается там со второй дочерью, разбитой параличом, бурно выясняет отношения с первой и уезжает. Такова фабула. Однако для настоящего понимания картины необходимо как анализ внутренней структуры кадра, так и видение всей архитектоники произведения. Именно киноформа, выстроенная по принципам сонаты, здесь музыкальна, и именно она – главный парадокс: средствами музыкальной формы рассказано совсем не о музыке¹³.

Фильм можно условно разделить на три части, аналогичные строению сонатной формы: экспозиция (приезд Шарлотты в дом Эвы, обед и сцена у рояля), разработка и кульминация (ночной разговор Эвы с матерью), реприза (отъезд Шарлотты). Все «части» насыщены концептами-символами, свойственными музыкальной форме и оттого приобретающими особую выпуклость для слышащего уха. Прежде всего, это *дуализм мелодических линий*. Главная и побочная партия в сонатной форме, несмотря на такое именование, не несут в себе идею функциональной субординации. Это раздвоение лишь подтверждает наличие дуалистичности, вторя визуальному присутствию в фильме (как и в большинстве фильмов Бергмана) именно двух лиц, лица Шарлотты и лица Эвы. Здесь нет главного действующего лица. Есть два лица, изменяемые на протяжении всего фильма, и изменяемые страданием. *Страдание и боль* – тональность и ритм фильма.

Экспозиционная часть фильма начинается с разговора матери и дочери о *смерти*: Шарлотта поспешно заводит рассказ о последних часах умирания своего мужа Леонардо. В рассказе Шарлотты эта смерть – событие эстетическое и в то же время обыденное, как увядание роз на обеденном столе; оно овеяно прекрасными воспоминаниями о совместном артистическом прошлом. Здесь берет начало тема «сокрытости», стремления уйти от боли, сопровождающая всех героев картины. (В музыкальной форме «сокрытость» может выражаться как на мелодическом уровне – в микротематизмах, как бы обволакивающих, размывающих, но и обогащающих основные партии, так и на структурном – путем введения в трехчастную классическую форму сонаты еще одной – медленной, лирической – части).

¹⁰ Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре // Тарковский А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1993. С. 26.

¹¹ Лотман М.Ю. Репетиция оркестра в разваливающемся мире // Киноведческие записки. 1992. № 15. С. 149.

¹² Там же. С. 149.

¹³ Характерно первое название сценария фильма: «Мать и дочь и мать», в котором изначально видна и трехчастность, и репризность формы, и неразделимая дуалистичность тематизма.

Шарлотта все время пытается убежать от преследующего ее чувства вины: она разговаривает сама с собой о посторонних вещах («Надо подарить Виктору новую машину»), надевает красное (вызов трауру) платье к обеду, даже играет в цинизм: «Почему она никак не умрёт?» – говорит она о парализованной Хелене. Скрывает свою боль и Виктор (муж Эвы): он знает, что жена не любит его, он прячет в себе боль потери их маленького сына. Одним из инообразов этой темы у Эвы становится вода. Неподвижная гладь осеннего озера, с панорамы которого фильм начинается и ею же заканчивается (еще одна характерная музыкальная репризность), хоронит в себе все истинные чувства Эвы – как похоронила в себе ее сына Эрика. Другой символ – её письма. Фальшивые *изображенные* на бумаге слова любви к матери дают ей внутреннее право остаться наедине со своими настоящими мыслями.

Тема сокрытости, точнее, мотивы сокрытия Эвы и Шарлотты выявляют основу непонимания матери и дочери – неразрешимость конфликта *этического и эстетического* типов человека. Но у Бергмана не прозвучит кьеркегоров призыв к свободному выбору этического как «более высокой» ступени развития человека. Этот выбор изначально невозможен, как невозможно существование в фильме одного лица.

Казалось бы, Эва, как человек этический (а возможно, даже религиозный, в иерархии Кьеркегора), стоит выше матери в своем понимании истины духовной жизни как служении Богу и людям. В этом смысле не так уж жалко звучат и банальность ее суждений («Каждый должен учиться жить», «Человек – это тайна»), и неуклюжесть игры на рояле (ведь ее игра нравится прихожанам в церкви). Мотивы ее сокрытия – оберегание чужой человеческой души. Но эта «наивная добродетель» Эвы претит матери, она с трудом удерживается даже в пределах этикета: прерывает «философские» разговоры Эвы, быстро откладывает протянутую Виктором дорогую ему фотографию погибшего Эрика... Конфликт этического и эстетического выходит на поверхность пока лишь в разговорах о Хелене: плохо скрываемаая неприязнь матери («Всё это так неприятно») и доброта Эвы («Хелена чудесный человек»). В области этического, принятого за основу, это конфликт, казалось бы, оценочно разрешен: «положительный баланс» на стороне Эвы. Но все меняется, когда эстетическое переходит из понимания его как искусственного, сотворенного параллельного мира (иллюзии) – в осознание его

как *иного пути* человека, мучительного для него, цель которого та же: приближение к тайне личности и смыслу жизни.

Этот «момент истины» происходит в сцене музицирования Эвы и Шарлотты. Сначала Эва, потом Шарлотта играют Прелюдию №2 Фредерика Шопена. Здесь мы сталкиваемся с парадоксальным использованием музыкального материала Бергманом: он выбирает вовсе не сонату (как не имеющую в *феноменологическом смысле* никакого отношения к сверхидее фильма), а одно из самых трагических, тяжелых, «больных» сочинений композитора, имя которого ассоциируется с искусством романтической виртуозности. Неловкая игра Эвы вызывает *страдание* на лице матери. Но постепенно мы понимаем, что Шарлотта слышит, но не слушает исполнение дочери (которое не выражает ничего, кроме ученического усердия), – она, может быть, впервые в жизни жалеет и любит её, т.е. испытывает чувства этические.

Другое происходит с Эвой. Шарлотта с трудом дает уговорить себя и садится за рояль. Ее интерпретация и комментарий Шопена открывают для Эвы совсем другую мать. «Рассказывая» музыку, Шарлотта «рассказывает» себя: «Это мука и мужественность, сдержанная чувственность, но не сентиментальность или слащавость... Это череда ошибок, через которые приходится продираться»¹⁴. Весь рассказ Шарлотты, заметим, выражается в этических терминах. Лицо ее при этом совершенно спокойно, в то время как Эва страдальчески-завороженно смотрит то на лицо, то на руки матери, понимая, какая между ними пропасть. *Страдающее лицо* становится точкой встречи (*со-единения*) – и безысходного разрыва этического и эстетического, становится знаком *экзистенциального события*. Именно эта сцена является смысловой кульминацией фильма (скрытая, или «тихая» кульминация в музыке).

Психологическая (динамическая) кульминация происходит ночью, как бы случайно (Шарлотта встает после приснившегося ей кошмара, вслед за ней встает Эва). Теперь, в отличие от первого умиротворенного разговора о смерти, драматический

¹⁴ Во время съемок «Осенней сонаты» актриса Ингрид Бергман (Шарлотта) была на последней стадии онкологического заболевания и говорила режиссеру, что «живёт взаимно», но тем не менее мужественно преодолевала боли и исполнила роль великолепно. См. об этом: Бергман И. Латерна магика // Бергман И. Жестокий мир кино. М.: Вагриус, 2006. С. 167.

диалог начинается с темы *любви*. Эва, чувствуя, что такой разговор может состояться между ними лишь однажды, в первый и последний раз, дает себе право не беречь мать. В этом бесконечном монологе *страдающего лица* перемешаны гнев и лирические воспоминания, обвинения и самобичевания, проклятия и признания в любви. «Взрыв» Эвы – продолжение страшного момента осознания невозможности единения этического и эстетического, пришедшего к ней во время фортепианной игры матери. Эва знает, что ее бунтом – «бессмысленным и беспощадным» – ничего изменить нельзя. Инообразом этой невозможности является кадр из ее воспоминаний: Леонардо играет на виолончели (на общем плане, спиной к зрителю, *без лица!*), рядом влюблено слушает его (или просто по-настоящему живет?) еще здоровая Хелена – два человека, связанные с Шарлоттой эстетически (Леонардо) и этически (Хелена), и одинаково далекие от нее (Шарлотта говорит: «Странно, я не могу вспомнить ни одного лица...»).

Утром Шарлотта уедет. Всё останется по-прежнему. И никогда уже не будет прежним.

В «Осенней сонате» музыкальная форма – больше, чем просто форма. Она есть иноидея жизненного (бытийного) пространства как такового, в которой в «свернутом» виде просматриваются многие философские концепты: идея круга жизни, цикличности, вечного возвращения, страдания, пограничной ситуации, иллюзии, экзистенции... Возможно, и даже скорее всего, Бергман не имел в виду ничего из вышперечисленного, когда задумывал и снимал свой фильм. Ведь впоследствии он вспоминал: «“Осенняя соната” в черновой варианте создана за несколько ночных часов после периода

полной блокировки. Загадкой по-прежнему остается вопрос – почему именно “Осенняя соната?”»¹⁵.

Бергман в свойственной ему манере занимается самоанализом, пытается понять, откуда к нему, как видение, в уже готовом виде пришла идея фильма о «матери-дочери, дочери-матери». Про ночную сцену бурного разговора Эвы и Шарлотта режиссер говорит, что «сцена имеет более глубокий смысл: в конце концов дочь рождает мать». Вообще, анализируя свой замысел и то, что получилось в итоге, Бергман приходит к неутешительному (для себя) выводу: Бергман создал «бергмановский» фильм, т.е. превратил то, что было открытием его кинематографа – в подобие штампа. Но, думается, режиссер здесь слишком строг и несправедлив сам к себе. Как выразился Х.Г. Гадамер, «художественное творение открывает, распаивает свой собственный мир», принуждая созерцателя «пребывать при нем»¹⁶; в творении «совершается совсем особая манифестация истины»¹⁷. В отношении «Осенней сонаты» мы можем говорить как раз о таком случае.

Бергман, известный как театральный режиссер не менее чем режиссер кино, сказал о форме фильма лаконично, в «сценографических» терминах: «Два персонажа. Обстановка и всё остальное отодвинуто на второй план. Три акта при трех различных освещениях: в вечернем свете, в ночном и в утреннем. Никаких громоздких кулис, два лица и три разных освещения. Пожалуй, такой вот я представлял себе «Осеннюю сонату»»¹⁸. Но само произведение «распахивает» себя, продолжая этот ряд:

Два лица. Три акта. Три освещения.

Две темы. Три части. Три состояния.

Этическое и эстетическое. Рождение, жизнь, смерть. Страдание, прощение, любовь.

Список литературы:

1. Балаш Б. Видимый человек. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.
2. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.
3. Бергман И. Жестокий мир кино. М.: Вагриус, 2006.
4. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: НЛО, 2010.
5. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966.
6. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
7. Иезуитов Н.М. Пудовкин. Пути творчества. М.; Л.: Искусство, 1937.
8. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

¹⁵ Бергман И. Жестокий мир кино. М.: Вагриус, 2006. С. 392.

¹⁶ Гадамер Г.Г. Введение к работе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 109.

¹⁷ Там же. С. 111.

¹⁸ Бергман И. Жестокий мир кино. М.: Вагриус, 2006. С. 394.

9. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970.
10. Лотман М.Ю. Репетиция оркестра в разваливающемся мире // Киноведческие записки. 1992. № 15.
11. Тарковский А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1993.
12. Серов Н.В. Логика оформления цветowych образов // NB: Культуры и искусства. 2012. № 2. С. 106-176. (URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_251.html).
13. Севастьянова С.С. Музыка С.С. Прокофьева на экране // Культура и искусство. 2012. № 6. С. 61-70.
14. Разлогов К.Э. Продолжатель великой традиции // Культура и искусство. 2012. № 3. С. 104-106.
15. Севастьянова С.С. Музыкально-биографический фильм: проблемы жанра // Культура и искусство. 2012. № 1. С. 88-96.
16. Разлогов К.Э. Кино XXI века // Культура и искусство. 2011. № 4. С. 115-120.

References (transliteration):

1. Balash B. Vidimyj chelovek. M.: Vserossijskij proletkul't, 1925.
2. Balash B. Kino. Stanovlenie i sushhnost' novogo iskusstva. M.: Progress, 1968.
3. Bergman I. Zhestokij mir kino. M.: Vagrius, 2006.
4. Bulgakova O. Sovetskij sluhoglaz: kino i ego organy chuvstv. M.: NLO, 2010.
5. Vertov D. Stat'i, dnevniki, zamysly. M.: Iskusstvo, 1966.
6. Gadamer G.G. Aktual'nost' prekrasnogo. M.: Iskusstvo, 1991.
7. Iezuitov N.M. Pudovkin. Puti tvorchestva. M.; L.: Iskusstvo, 1937.
8. Krakaujer Z. Priroda fil'ma. Reabilitacija fizicheskoj real'nosti. M.: Iskusstvo, 1974.
9. Lissa Z. Jestetika kinomuzyki. M.: Muzyka, 1970.
10. Lotman M.Ju. Repeticija orkestra v razvalivajushhemsja mire // Kinovedcheskie zapiski. 1992. № 15.
11. Tarkovskij A. Uroki rezhissury. M.: VIPPK, 1993.
12. Serov N.V. Logika oformlenija cvetovyh obrazov // NB: Kul'tury i iskusstva. 2012. № 2. S. 106-176. (URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_251.html).
13. Sevast'janova S.S. Muzyka S.S. Prokof'eva na jekrane // Kul'tura i iskusstvo. 2012. № 6. S. 61-70.
14. Razlogov K.Je. Prodolzhatel' velikoj tradicii // Kul'tura i iskusstvo. 2012. № 3. S. 104-106.
15. Sevast'janova S.S. Muzykal'no-biograficheskij fil'm: problemy zhanra // Kul'tura i iskusstvo. 2012. № 1. S. 88-96.
16. Razlogov K.Je. Kino XXI veka // Kul'tura i iskusstvo. 2011. № 4. S. 115-120.