

Д.С. Капитонов

аспирант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

kapitonov.dm@gmail.com

КОНЦЕПТ «МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» В ФИЛЬМАХ КИРЫ МУРАТОВОЙ «ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ МИЛИЦИОНЕР» (1992) И «УВЛЕЧЕНЬЯ» (1994)*

Проблемы, которые затрагивает Кира Георгиевна Муратова в своем творчестве, ее видение "маленького человека", позволяют говорить о преемственности этой темы от классиков русской литературы и о движении кинематографа Муратовой от авангардных практик раннего российского кино, а также о значении феминистского дискурса в анализируемой режиссерской практике. "Маленький человек" Муратовой – это новый антропологический тип¹, поэтому, заимствуя мотивы традиционной культуры и дискурсы современного искусства, режиссер, организуя свой авторский мир, оформляет героя по своим собственным законам, которые требуют внимания и анализа.

Ключевые слова: Кира Муратова, «маленький человек», литературные аллюзии, эксцентрика в кино

Problems, which Kira Muratova is analysing, her versions of the "the small person" shows significance in her creativity of the topic of the classics of Russian literature, and of the feminist discourse. Muratova's movement from avant-garde Russian cinema is very important trend. Her "the small person" is a new anthropological type. Borrowing motifs of traditional culture and discourses of contemporary art, film director, organizes the space with its own laws. Analysis of the features of the concept of the "the small person" in two films 2000s. reveals the mystery of the origin of the unique arsenal of means of expression, which is associated with features of her philosophical and artistic concept.

Keywords: Kira Muratova, «the small person», literary allusions, ex-centrism in cinema

Каждый новый фильм у меня никогда не является похожим на предыдущий.

Кира Муратова

1.

О периоде кинематографа «перестройки», отмеченном для Муратовой и снятием «с полки» ее ранних работ, и международным триумфом "Астенического синдрома", в котором сконцентрировались эстетические пристрастия режиссера, и были заявлены мотивы, нашедшие развитие в новом – постсоветском этапе ее творческой практики, сама Муратова говорила как о времени революции: "я могу снимать... всегда и сколько угодно"². Фильм "переходного периода" был удостоен специального приза жюри в Берлиале в 1990 году, принес режиссеру "некое освобождение"³.

Двухсерийным «Астенический синдром» называли в кинопрограммах советского проката и в каталогах, но на самом деле режиссер предложила принцип сращивания новелл по требованиям

© Капитонов Д.С., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ М. Ямпольский в работе «Кира Муратова. Опыт киноантропологии» замечает, что поведение людей в поздних фильмах Муратовой интерпретируется не в «психологических», но именно в антропологических категориях.

² См. Кира Муратова. Аннотированная библиография. № 22.

³ Абдулаева З. Кира Муратова. Искусство кино. – М., НЛЮ, 2008.

*Д.Капитонов Концепт «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой
«Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлеченья» (1994)*

прихотливой авторской логики, которому верна до сих пор. При этом границы между историями едва различимы, мир фильма полон сквозных персонажей.

Художественную ткань картины определили монологи из дневников самой Муратовой. Про героя "Астенического синдрома" она говорила: "он – это я в самой глубине". Режиссер признавалась, что "Астенический синдром" был нужен ей для избавления от навязчивых идей, чтобы выйти в область аналитики жизни – ужасной по "самой даже биологической, химической природе"⁴.

После этого магистрального для всего творчества режиссера фильма Муратова делилась планами снять «фильм ужасов», и поставила "Чувствительного милиционера" - фильм только кажущийся сентиментальным. На самом деле он продолжил тему необратимости разрушения нравственности, культуры. Через подробное воспроизведение ритуалов молодой семьи, через монологи – бессмысленные и бесконечные – странных персонажей, населяющих мир фильма, режиссер достигает саркастической интонации. Простая мелодраматическая история через кинематографическую деконструкцию Муратовой превратилась в историю абсурда, отразила новую социальную роль мужчины (знаковым с этой точки зрения стал последний кадр картины). В фильме очевидна тяга к сновидческому, к подчеркнутому разведению реального и воображаемого. Важная для режиссера тема снов, о которых все время говорит жена героя, прежде нашла отражение в замысле "Внимательно смотрите сны" (фильм не был поставлен, и позже Муратова решила не возвращаться к нему, а обратилась к другим сюжетам).

Фамилия и имя постановщика и название картины указаны в начальных титрах без заглавных букв. Таким образом, режиссер сразу задает правила игры, аккумулирует в титрах тему «маленького человека», «приземленного конфликта». «Чувствительного милиционера» открывает сверхкрупный план лица ребенка,двигающегося. Любопытные глаза широко распахнуты. Фортипианная тема сопровождает игру теней на любопытствующем лице: мечтательный молодой мужчина (акт. Николай Шатохин) поворачивается в профиль. Продолжается игра теней, но теперь общий план сообщает зрителю, что герой находится в поле, и внимание его привлеченный в капустные листья младенец. Слово фиговым листком прикрыты первичные половые признаки ребенка. Такова "муратовская травестия" темы чудесного рождения. Милиционер же пробует успокоить ребенка и починить ножку сломанной кукле, обнаруженной неподалеку от младенца.

Далее следует крупный план руки ребенка, предлагающей вариацию пальчиковой гимнастики. Через руку режиссер продолжает характеристику героя - отмечает его семейное положение, подчеркнув кольцо на безымянном пальце. Снова игра теней, ребенок снят с верхней точки, а герой предлагает эксцентрический балет. Пластический рисунок роли и ритм сцены отсылает к эстетике немого кино. Когда милиционер уходит, раздается плач - единственный "естественный" звук в эпизоде. Герой бережно заворачивает подкидыша, и ребенок успокаивается.

Вслед за этой эксцентричной по выражению, анекдотической по сюжету, но поразительной по выразительности сценой, следует ожесточенный бой собак, порождающий сначала выкрики, а затем свору людскую. Все участники действия предстают в купальных костюмах или в неглиже, и только наш герой - в униформе (знак "маленько человека", выделяющий его из толпы). Тема живодерни возникает в самом долгом и, пожалуй, самом экспрессивном монологе этого эпизода и координирует замысел с «Астеническим синдромом». На контрасте все более симпатичен зрителю милиционер - в травестированном облике мадонны с младенцем - со своей тихой речью о роли человечества. Но гром-скрип окна провоцирует уход милиционера.

В милицейском участке к герою все пристают. Коллеге приходится разбираться с горе-грабителем, переживающем о том, что подумает его мама, если он не явится ночевать домой. Мотив маменькиного сынка чрезвычайно любим Муратовой, в полной мере он развернется в "Справке" (2005). Герою же важно проверить малыша, зарегистрировать "по форме". Теперь ребенок завернут в "пеленки" протоколов. В милицейском отделении, кишашем анекдотами и суетой, состоится и

⁴ Там же.

долгая сцена знакомства малышки с доктором. И так, подкидыш - девочка. Интрига заявлена, остается следить за тем, как созревают серьезные намерения чувствительного героя. А для этого режиссеру необходимо представить Толю зрителю через серию ритуальных процедур - трагикомедийных, эмоционально и пластически сколь выразительных, столь и неоднозначных, призывающих к обобщениям и провоцирующим ряд неожиданных для жанра аллюзий.

В следующем эпизоде "посторонняя" женщина, снимающая белье, возвращает тему балета: двор - это ее сценическое пространство, белые одежды - партнеры. Все сопровождается той же музыкальной темой - в данном контексте становящейся темой семьи - продолжившейся в ч/б-изображении телевизионного экрана, демонстрирующем семейку бездомных псов-дворянжек. Но лирическая тема перебивается кокофонией и документальными кадрами живодерни, координируя лирический фильм с предыдущим - беспощадным "Астеническим синдромом". Напоминают об этом ритм, очень долгие планы. И если эксцентрика эпизода более "съедобна", то документальное изображение аритмизирует и затягивает в особенный муратовский мир.

Уборщица зоопарка Клава рисует герою лицо. Мотив обретения лица у клеток с животными повторится затем и в "Трех историях" (первая новелла). Семья - следствие природного инстинкта выживания, семья львов не даром сопоставляется выразительной монтажной фразой с семьей главного героя. Диалоги молодоженов строятся на том, что супруги делятся снами (чаще всего, не слушая друг друга).

Режиссер знакомит зрителя с супругами - их неустроенным бытом: живут в отдельной типовой квартире, но не имеют шкафа, спят на матрасе, моются из ведра, едят со сковороды. В подробных ежеутренних ритуалах все движения семейной пары слажены, синхронизированы. Постепенно в их квартире поселяется телевизор, другая техника, пространство обживается, и тем сильнее потребность в ребенке. Желание взять девочку-подкидыша формируется и укрепляется от эпизода к эпизоду.

Поначалу герой не может преодолеть границу - Дом ребенка. Он слышит плач "своей Наташки", но бессилён. Затем, набравшись смелости, Толя проникает в МИР ЖЕНЩИН - причудливый и замкнутый, в котором существуют разные круги. Три дородных поварахи с котлами еды для рабочих осуществляют связь специфической лаборатории по охране запредельного с "внешним миром". Таким образом, младенческое у Муратовой находится во власти женщин.

И дом героя, и Дом ребенка - не достроены, необустроены, не пригодны для счастливой мелодраматичной развязки. То, как герой курсирует по пустому коридору учреждения, напоминает его первый причудливый танец - танец несозревшего существа, стремящегося постичь прекрасное. Неслучайно милиционер пойман мужчиной-врачом - своего рода, "владельца гарема", который таскает милиционера за ухо как дитя. Тема больницы, тема брошенных детей возникнет затем в "Трех историях", но уже в более холодной стилизованной, антисентиментальной манере.

Толя снова оказывается в капустном поле, снова с разбитой куклой. Уже знакомая игра с лунным светом станет сигналом его озарения. Неизвестный мужчина приносит пугало, облаченное в белые одежды и галстук. Все герои Муратовой предлагают монологи. Все они - несостоявшиеся актеры, со своей языковой спецификой, все - претендуют на внимание милиционера.

"Я думаю, что люблю Наташу, что нужен ей, а она мне" - убеждает себя и окружающих герой. Но на предложение прохожего завести собаку отвечает отрицательно: "нет, нам с женой вдвоем хорошо". Его отношения с супругой не подразумевают трех, стало быть, ребенок - не отрефлексированная потребность. Муратова очень точна в определении своего героя и его чувств.

Толя начинает видеть сироту в своей жене. Не менее трогательна в своем восприятии реальности Клава (Ирина Коваленко): она воспринимает окружающее только через сны. Центральным в характеристике героя становится эпизод вечерней беседы с женой, когда милиционер признается в любви стенке: «жалко (стенку), как будто я все это люблю». Любовь сентиментального человека - по Муратовой - это любовь-жалость. "Все остальное на смерть похоже. Все что не любовь" - заключает милиционер, а режиссер предлагает выразительный долгий план стены и живописной трещины

*Д.Капитонов Концепт «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой
«Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлеченья» (1994)*

под фортепианную тему. Это драматургически необходимый элемент для понимания природы чувствительности героя.

Тем временем в комнате супругов уже поселился телевизор. Единство "ячейки общества" Муратова предлагает оценить через одни и те же ритуалы омовения, сборов на работу. Заметим, что в доме героя нет комнатных растений, и тем яснее в структуре замысла становится "Сказка про подснежники" (З. Абдулаева пишет в своей книге, что этот эпизод - импровизация). В длинном монологе сотрудницы Дома ребенка цветы сравниваются с детьми, не "с городской клумбы", а теми, что "без цветочков - одни лепесточки, цветет глупенький беззащитный. Вначале цветок, а потом листики".

Милиционер, желая удочерить подкидыша, действует через исполком. Оказывается, доктор Захарова, осматривавшая девочку в милицейском участке и есть его конкурент на удочерение. Интрига рождается за 20 минут до окончания почти двухчасового фильма. После поражения герои бредут через заброшенную "трусами" бумажную мостовую города. Этот кадр рифмуется с кадром регистрации подкидыша в участке. Режиссер визуализирует внутреннее переживание: «запеленутое» прежде в протоколы интимное словно выплеснулось, обнародовано и затоптано случайными людьми. Клава возмущена: над милицией нельзя шутить - уверена она.

Продолжается судебное заседание за право удочерить четырехмесячную девочку: долгие монологи. Одному зрителю хочется закрыть окно. Здесь необходимо отметить функцию повторов, создающих специфическую речевую вязь, гул - все это работает на полифонию действия. Мы предлагаем оперировать понятием полифонии, привлеченным из диссертации А. Вевер «Полифония как мироощущение и индивидуальный режиссерский метод в творчестве Алексея Германа». В главе «Персонажи второго плана и их роль в полифонической системе» исследователь замечает в частности, что режиссер совмещает в кадре актеров и типажей, и все персонажи проработаны им настолько тщательно, что оказываются связанными между собой (не сюжетом), «втянутыми в единый круговорот». Такое многоуровневое открытое пространство характерно для кинематографа Муратовой, что позволяет отнести ее произведения к типу фильмов полифонической структуры. Как только объявляют Захарову, в зале суда открывается с мерзким скрипом дверь, все оборачиваются и наблюдают шеренгу женщин экспрессивных. Ярость женщин, их выступление, построенное на повторах, рождает ощущение абсурдистского действия.

Решающим для суда становится демонстрация двух фото – Наташи и доктора Захаровой (у которой уже есть ребенок - взрослый сын) в детстве. Женщина-судья не может остаться равнодушной к внешнему сходству. А Клаве предъявить нечего: она росла в детском доме. Детское умиляет, и у Муратовой это диагноз, серьезный и неутешительный. И хотя сын Захаровой – моряк, редкий гость в родном доме, симпатии суда отданы доктору.

Какая-либо мораль фильму чужда, а вот мораль судебной истории, озвученная одним из зрителей этого специфического спектакля: "женщины, хотите иметь ребенка, обращайтесь в суд!" – точна при всем своем абсурдизме. По словам режиссера, «этот фильм - удовольствие формы, но не только. Это - удовольствие познания и также удовольствие содержания в самом прямом смысле. Эстетика картины - нечто близкое к витрине фотоателье, где на тебя таращатся розовощекие младенцы и улыбочивые молодожены"⁵. Поражение в суде становится своего рода интродукцией хэппи энда: Клава беременна. Но фильм Муратова заканчивает на долгом среднем плане метущегося по границам кадра "случайного застигнутого" камерой постороннего мужчины с ребенком и хозяйственной сумкой на руках. Это антропологическая зарисовка дана под аккомпанемент городского романа.

2.

Если "Милиционер" был некоторыми критиками охарактеризован как манерное высказывание,

⁵ Из аннотации фильма // http://ru.wikipedia.org/wiki/%D7%F3%E2%F1%F2%E2%E8%F2%E5%EB%FC%ED%FB%E9_%E8%EB%E8%F6%E8%EE%ED%E5%F0

то "Увлеченья" стали логичным его продолжением. Главное здесь не фабула, не тема, часто вводящие в заблуждение зрителя, а их режиссерская трактовка. На вопросы о многочисленных повторах в работах Муратова отвечала, что здесь существенное значение сыграла ее любовь к опере, кроме того, через повторы режиссеру удалось продемонстрировать глухоту персонажей, их неготовность к любви.

В предверии работы над "Увлеченьями" Муратова делилась планами снять "салонное кино". Фильм был заказан уже несколько лет одесским режиссером Р. Василевским по книгам Б. Дедюхина в то время, когда Муратова была отстранена от кино и занималась редакторской деятельностью. В центре фильма - спор предназначении живого существа. "Он полон воздуха, звуков побережья, при этом очень органично подвёрстываются к его ткани русские литературные произведения 19 столетия. Первичная литературная аллюзия - история Анны Карениной, а именно - сцена скачек.

История разворачивается в городке на берегу моря в канун ежегодного турнира на местном ипподроме. Звезда ипподрома Олег Николаев обучает верховой езде очаровательную Виолетту. Другой жокей, влюблённый в девушку, вызывает соперника на честный поединок, который решен в импрессионистской манере. Интрига чрезвычайно проста, ткань фильма расцвечивают разнообразные изобразительные и языковые нюансировки главных героев и "второстепенные герои".

При этом режиссер в первых эпизодах декларирует свои правила игры: театрализация, эксцентризм. Главная героиня – Виолетта (Светлана Коленда) - актриса, циркачка предстает в пижаме с перебинтованной ногой, венком с идеально вплетенными цветами и яркой губной помадой на губах в окружении поклонников. Молодежь травит байки, выдвигают две вариации того, как оформить свою жизнь: выступать в цирке или носить трупы в госпитале.

Вспоминая о фильме, Муратова признавалась, что, познакомившись со сценаристкой Ренатой Литвиновой, очень хотела задействовать ее в качестве актрисы. Но в "Чувствительном милиционере" роли для экстравагантной девушки не нашлось, а на роль циркачки - центральную роль "Увлечений" - она не подходила, поэтому Муратова придумала специальную роль подруги главной героини, а монологи для своей героини Литвинова написала сама.

Именно в этой роли наиболее четко манифестирует себя феминистский дискурс: медсестра Лилия в своих рассказах-небылицах повествует то о сильной женщине патологоанатоме, то о разгладившемся лице покойника. Здесь же завязывается сюжет будущей режиссерской работы Литвиновой: "Нас было три подруги" (фильм «Последняя сказка Риты», 2012). Примечательно, что в компании молодых спортивных людей нелепая Лилия находит слушателей.

Блондинку зовут Лилия, брюнетку - Виолетта. Девушек привлекают скачки на ипподроме. Молодые жокеи увлекаются девушками. Спортивные интриги переплетаются с любовными. Скаковые лошади уносят седоков к финишу, где победителю достанется всё...

Режиссер очень точно выстраивает цветовые акценты для характеристики своих персонажей, выбирая экспрессивный пластический язык. Мир увлеченных в первом эпизоде заявлен как резервация – молодых, немного сумасшедших обитателей больницы. Да и голос главной героини – звонкий, высокий, сродни голосу актрисы-травести. Прием травестии усиливает появление изящной Виолетты в балетной пачке в конюшне в сопровождении неуклюжей Лилии в черном броском блестящем платье а-ля Мэрилин Монро.

Своеобразную синефилию демонстрирует героиня Литвиновой: "Ты похожа на Одри Хепберн, умершую актрису" - говорит она Виолетте. Имена героинь играют на тему вторичности, тему цветов и периферийности. Именно Лилия ставит на ноги пациента. История Лилии о пистолете - фаллическом символе -заставляют раненого героя задуматься и прозреть, неся бабочку на шею. А Виолетта получает моральное право наслаждаться учебой в компании молодых и здоровых.

Прекрасные сцены с лошадьми под классическую оркестровую музыку В. Бетховена вводят дополнительный план в повествование об увлеченьях любовных. В интертексте возникает "Анна Каренина" Л.Толстого. Тема адюльтера строит сюжет, но при этом действует травестия

*Д.Капитонов Концепт «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой
«Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлечения» (1994)*

драматической истории любви. В эту нарочито балаганную систему неожиданно подключается дискурсивный код документальности - документальные кадры крупных планов лошадей. Красивейшая сцена скачек (снова под аккомпанемент классической музыки) и редкие дискурсивные визги Виолетты. Девушки-кривляки озабочены красотой своей внешности гораздо больше, чем страстями спортсменов.

Лилия вздыхает: "Ах, нет у меня никаких мыслей, никаких фактов. Я просто подстраховываюсь". Рассуждения героини Литвиновой сводятся к рассуждениям о конструировании образа через манипуляции с внешностью – она рассуждает про линию жизни, которую можно сделать жирной и значительной. Это своеобразным образом травестирует тему "маленького человека", образ которого как будто конструируется из механических манипуляций и словесных упражнений.

Фабула: два конкурента на скачках спорят за право учить верховой езде миловидную гимнастку, пока ее бойфренд (приятель одного из участников пари) лежит в больнице с переломами костей под опекой весьма странноватой молоденькой медсестры. Лошади отдельно. Их нельзя вмешивать - уверяет Николаев. Потому что лошади – возвышенные животные. Мужчины в "Увлечениях" страстно мечтают о лошади – о цельной натуре. Лошадь нельзя сравнить ни с одним животным, ни с женщиной.

Травестия темы увлечений продолжается в женской общине - в сцене "скачек" собак по арене цирка. Завороженная, очарованная, увлеченная новым запредельным миром Виолетта хочет сделать цирковой номер с лошадьми и пробует привнести в свою – цирковую субкультуру – принципы общения с лошадьми – озвучивает их матери и бабушке. Но, как обычно у Муратовой, поколения и герои глухи друг к другу. Рассказ о нравах жокеев превращается в экспрессивное выплескивание баек на репетиции. Но мать против "профанации": "ты решила обнулить состояние моей души. Этот номер идет у нас по династии". Обе понимают, что дрессированные собачки – проза, а лошади – поэзия. В этот экзотический кинематографический узор режиссер вплетает цирковой номер клоунессы-баяниста.

Имена лошадей в фильме звучат чаще, чем людские. Интрига разрушена: победитель уступает девицу без пари. «Красота человека это стремление к финалу, к самоуничтожению» - резюмирует Лилия. Финал фильма – долгий крупный план копыт. А зрителя провожают титры на пульсирующей белой полупрозрачной поверхности. Убегая от образов насилия, навязчивых страхов, герои грезят. Героиня Литвиновой озвучивает переходы из одного мира в другой, характерные для остальных персонажей Муратовой. Описывая подобные метаморфозы, Ж. Делез ссылался на Сартра и его идею "что каждая греза, и даже каждая ее фаза и образ составляют собственный мир"⁶ Далее, развивая концепцию образа-грезы, Делез пишет: «В каждом из миров разные животные и масса инверсий (звуковые инверсии речи, абберрации поведения, например, такие, что пожилая дама разговаривает с крысами и сосет грудь девочки)». У Муратовой именно это и толкает героев на преступления. В "Увлечениях" же движения с замедленной или ускоренной съемкой, а также с инверсиями, объясняются Природой. Эту черту Делез отмечал в неореализме, который "не отрекается от собственных целей, а, наоборот, остается им верен, продлевая оптико-звуковые ситуации в искусственных – и все-таки космических – движениях, увлекающих за собой персонажей. Мы имеем в виду не только феерию Де Сики из фильма "Чудо в Милане", но и разнообразные парки аттракционов у Феллини, с самодвижущимися тротуарами, тобоганами, туннелями, эскалаторами, фейерверками и большими зигзагами, которые "должны подвести посетителя, наблюдающего за особым пространством-временем к иному пространству-времени, также автономному"⁷.

Нам кажется, что понятие образа-грезы позволяет раскрыть значение этого во многом этапного для творчества Муратовой фильма. Именно в «Увлечениях» происходит переход Муратовой от притчи к фантазмагории, от неореализма письма, который еще ярко заявляет о себе в «Чувствительном милиционере» к стилизации под салонное кино, подчеркнутой манерности,

⁶ Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Ad Marginem, 2004. - С.355.

⁷ Там же, С.357.

возведенной в превосходную степень эксцентричности, ярким примером которых станут «Три истории». Нам кажется, что в полной мере понять специфику следующих картин Муратовой, и прежде всего, в полной мере оценить язык «Трех историй» без анализа героев «Чувствительного милиционера» (в том числе, титровая часть, тема семьи) и «Увлечений» (стилизация, травестия любовных взаимоотношений) представляется проблематичным. Безусловно, гипотеза, выдвинутая в данной статье, требует дальнейших уточнений и дополнений. Произведенный анализ позволяет говорить о преемственности темы «маленького человека» в творчестве Муратовой от классиков русской литературы, о движении кинематографа Муратовой от авангардных практик раннего российского кино, о значении феминистского дискурса в анализируемой режиссерской практике.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Астенический синдром (1989, реж. К.Муратова, СССР), игр.
2. Справка (2004, реж. К.Муратова, Россия/Украина), к/м, игр.,
3. Три истории (1997, реж. К.Муратова, Россия/Украина), игр.
4. Увлеченья (1994, реж. К.Муратова, Россия), игр.
5. Чувствительный милиционер (1992, реж. К.Муратова, Украина/Франция), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулаева З. Кира Муратова. Искусство кино. – М., НЛО, 2008.
2. Вевер А. «Полифония как мироощущение и индивидуальный режиссерский метод в творчестве Алексея Германа». М. ВГИК, 2006.
3. Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ad Marginem, 2004.
4. Кира Муратова. Аннотированная библиография / Сост. К.Кириллова. – М.: «Спутник +», 2011.
5. Ямпольский М. «Кира Муратова. Опыт киноантропологии». – СПб.: Сеанс, 2008.