

Н. А. Хренов

<https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

**Сакрализация частной жизни у А. Тарковского и А. Звягинцева:
утверждение через демонстрацию обратного в фильме «Нелюбовь»**

Тема преемственности в истории отечественного кино, которая является предметом данной статьи, как, впрочем, и других статей Н. А. Хренова, публикуемых в предыдущих номерах нашего журнала, раскрывается на примере фильмов отечественного кинорежиссера А. Звягинцева, имя которого в последние годы часто появляется в медиа, причем, как отечественных, так и зарубежных, информирующих о художниках, удостоенных престижных премий и наград на международных кинофестивалях. А. Звягинцев – из числа удачливых режиссеров: каждый его фильм вызывает дискуссии. Обращаясь к его творчеству, автор затрагивает лишь одну тему: что он заимствует от другого режиссера, предыдущего поколения, имя которого на Западе не менее известно, чем в России, – А. Тарковского, обновившего еще в эпоху оттепели поэтику отечественного кино. В предыдущих статьях на эту тему автор находил разные точки соприкосновения между этими режиссерами, как, впрочем, и различия между ними. В данной, заключительной, статье автор останавливается на последнем фильме А. Звягинцева «Нелюбовь». Несомненно, влияние поэтики фильмов А. Тарковского чувствуется и в этом фильме А. Звягинцева. Об этом прежде всего свидетельствует то, что А. Звягинцев подхватывает у А. Тарковского и продолжает развивать тему сакрализации частной жизни, которая при тоталитарном режиме, по сути, была сведена к нулю. Эта тема впервые появилась в фильмах А. Тарковского. Последователем этой линии в отечественном кино предстает и А. Звягинцев. Однако у А. Звягинцева эта тема получает драматическое развитие. Развивая ее, он идет от обратного. Утверждение сакрализации ценностей семейной жизни, образов отца, матери, детей у него предпринимается через десакрализацию. В какой-то степени такое положение дел является следствием тоталитаризма, казалось бы, ушедшего в прошлое, но оставившего много травм. Одна из них – отчуждение родителей от детей. Конечно, причиной этого являются не только тоталитарные режимы, но, в том числе, и современная цивилизация, на чем ставит акцент А. Звягинцев. И в этом он тоже предстает последователем А. Тарковского. В этой статье автор касается также и другого фильма А. Звягинцева – «Елена», в котором акцент поставлен на проблеме выбора. В этом фильме героиня решает, принять ли ей ценности либерального рая, которые приняли родители убитого мальчика в фильме «Нелюбовь», или придерживаться тех нравственных ориентиров, к которым привыкла. В этом фильме тема частной жизни, жизни семьи так же важна, как и в фильме «Нелюбовь».

Ключевые слова: частная жизнь, семья, цивилизационная катастрофа, сакрализация, десакрализация, либерализм, мещанские ценности, средний класс, пограничная ситуация, мессианизм.

N. A. Khrenov

**Sacralization of Private Life by A. Tarkovsky and A. Zvyagintsev:
a Statement through Demonstration of Contrary in the Movie «Dislike»**

The topic of continuity in the history of domestic cinema which is a subject of this article as, however, and other articles by N. A. Khrenov published in the previous issues of this magazine, is revealed on the example of movies by national film director A. Zvyagintsev whose name often appears in recent years in media, and, both in the domestic and foreign ones, informing on artists, conferred prestigious prizes and awards at the international Film Festivals. A. Zvyagintsev is one of successful directors whose each movie causes discussions. Appealing to A. Zvyagintsev's creativity, the author touches upon only one subject: what this director borrows from the other director, the director of the previous generation whose name in the West is not less known than in Russia. This is A. Tarkovsky who updated during the thaw era poetics of national cinema. On this subject the author found a different common ground between these directors in the previous articles as well as differences between them. In this final article the author stops on the last film by A. Zvyagintsev «Dislike». Undoubtedly, influence of poetics of A. Tarkovsky's movies is felt also in this movie by A. Zvyagintsev. It is proved first of all by what A. Zvyagintsev picks up at A. Tarkovsky and continues to develop and it is a subject of private life sacralization which at totalitarian regime, in fact, was brought to nought. This subject appeared for the first time in movies by A. Tarkovsky. And the follower of this line in domestic cinema is A. Zvyagintsev. However this subject in A. Zvyagintsev's works gains drama development. Developing it, he goes from contrary. The statement of sacralization of family life values, images of the father, mother, children in his works is undertaken through desacralization. To some extent such situation is a consequence of totalitarianism, apparently, which is in the past, but left many injuries. One of them is alienation of parents from children. Of course, not only the totalitarian modes, but, including, a modern civilization are the reason of it what A. Zvyagintsev emphasized. And in it he appears as A. Tarkovsky's follower too. In this article the author concerns another movie by A. Zvyagintsev «Elena», where the accent is made on a choice problem. In this movie the heroine solves whether to accept the values of the liberal paradise, which were accepted by parents of the killed boy in the movie «Dislike» or to adhere to those moral guidelines to which she got used to. In this movie the subject of private life, life of family is also important, as well as in the movie «Dislike».

Keywords: private life, family, civilization accident, sacralization, desacralization, liberalism, petty-bourgeois values, middle class, boundary situation, Messianism.

Распад семьи как следствие иссякания сакральной стихии. «Нелюбовь» как диагноз и предчувствие цивилизационной катастрофы

Что нового привносит а эту тему А. Звягинцев? Распад семьи А. Тарковский увидел не как мелодраму, а как трагедию. Но трагедией распад семьи воспринимается лишь в том случае, если режиссер воспринимает семью в сакральной ауре. Смерть подростка в годы войны – это трагедия еще и потому, что всякая война есть трагедия. Но в фильмах А. Звягинцева речь идет не о войне, а о повседневности, о частной жизни. В них не изображается ни война, ни революция, а трагедия все же сохраняется.

Казалось бы, у А. Звягинцева это все очень камерные фильмы. Видимо, со стороны все эти эпизоды из частной жизни героев могут показаться даже совершенно идиллическими, но атмосфера в них достигает крайне трагического ощущения. Это всегда диагноз распада семьи. А для А. Звягинцева распад семьи – это распад мироздания. Этот распад воспринимается и оценивается как трагедия.

Счастливой семьи не получается и в фильме А. Звягинцева – «Елена». Фильм поражает, казалось бы, несовместимостью камерной истории и грандиозного обобщения. Но только вот обобщение должен сделать сам зритель. Впрочем, так у А. Звягинцева получается во всех фильмах. Он провоцирует на множество интерпретаций замысла, причем совершенно сознательно. И киноведы соревнуются в выявлении библейских подтекстов его сюжетов.

Фильм «Елена» довольно «страшноват». Частная история у А. Звягинцева здесь превращается в картину падения нравов. Причем сделано это так, что фильм можно воспринимать предвосхищением возможной новой гражданской войны в России. Героиня фильма Елена состоит в браке с весьма состоятельным предпринимателем, представляющим современный российский средний класс, который в период горбачевской перестройки в России активизировался. Герой Владимир Иванович – некогда преуспевающий бизнесмен, возможно даже приближенный к власти, а ныне пенсионер, хотя и имеет семью (у него есть дочь, которая с ним не живет и с которой у него натянутые отношения), но главная его ценность – это деньги.

Вступая в новый, либеральный, период, Россия, кажется, реабилитирует мещанские ценности. Но как эти ценности представить, не обращаясь к семье и частной жизни? А. Звягинцева в семье интересует не мещанство. В том, что для героя деньги являются главной ценностью, его упрекает и дочь. Что касается жены, она исполнительна: заботится о муже, упреждает его желания, но страсти, судя по всему, нет. Вечером она задвигает шторы на окнах, чтобы

муж мог поскорее заснуть, утром вовремя их раздвигает. И так монотонно она делает каждый день. Скука. Любви нет, но секс еще есть.

Вообще, Елена – то ли жена, то ли сиделка. У нее есть сын, но он со своей семьей живет отдельно, где-то в пригороде. Сын нуждается, можно сказать – бедствует. Работать и обеспечивать семью не стремится. В общем, к среднему классу не принадлежит. Это другой слой общества, в котором нарастает разиновщина. Ее приметы пока проявляются в жестоких битвах подростков на пустыре, битвах кровавых, опасных и бессмысленных. В этих битвах едва не погибает внук Елены, ради которого она пойдет на преступление, спасая его от армии.

Но эти приметы и в существе сюжета. Героиня здесь находится между двумя мирами и должна выбрать, к какому миру она ближе. С одной стороны, она, будучи женой бизнесмена, представляет средний класс, с другой – у нее родственные связи с низшими, люмпенскими, слоями. Ведь ее сын и внук принадлежат миру, из которого может выйти разрушительная разинская стихия. И она, кстати, и выходит, выходит через Елену. Подсыпая снотворное больному мужу, Елена тем самым выражает свою чуждость, нет, не мужу, а той среде, которую ее муж представляет. Эта среда ей чужда. Вот почему создается ощущение, что она в доме Владимира Ивановича скорее сиделка, чем жена.

Все симпатии Елены на стороне семьи сына. Бедность и убогость, которые семья сына совсем не угнетают, не пугают и Елену. Это ее среда. Поэтому она постоянно приезжает к сыну, привозя ему очередную свою пенсию, на которую эта семья и существует. Но ведь это не столько даже люмпенская семья, а вся Россия, допустившая на короткое время подъем предпринимательского духа и даже связанный с этим усеченный либерализм. Допустившая, но так и не взрастившая, не принявшая всех этих ценностей и почти готовая снова вернуться к своему прежнему состоянию.

Преступление Елены имеет не столько психологическое, сколько социологическое обоснование. А. Звягинцев, обращаясь к семейной истории, как бы вскрывает корень возможных в будущем катастроф и – увы! – уже не семейных. И психологией героев здесь мало что объяснишь. Собственно, сюжет фильма – не только предчувствие возможной новой катастрофы, но как бы уже реализация движения к ней, да и не только движения, а уже и осуществления. Ведь эта самая малопривлекательная семья сына Елены после смерти ее мужа-бизнесмена заселяет его роскошную квартиру в престижном месте, обживая ее и не демонстрируя никаких по этому поводу комплексов. Зачем же гнуть спину, если можно воспользоваться чужим? Сначала

на это решилась Елена – женщина, внешний вид которой никоим образом не позволяет заподозрить в ней убийцу и преступницу, потом это принимает как должное вся ее семья. Но пожалуй, это может случиться и за пределами семьи.

Конечно, как в этом, так и в предыдущем фильме А. Звягинцева речь идет об отсутствии любви. Но это лишь первый слой фильма. В фильме имеется более глубокий, пророческий и, прямо скажем, пугающий смысл. Фильм «Елена», несмотря на свою камерность, уже предвосхищает следующий фильм «Левиафан», в котором социология затмевает психологию. Но тема любви как основы семейной религии, которую режиссер показывает от обратного, становится значимой в последнем фильме А. Звягинцева «Нелюбовь». В этом фильме режиссер находит понятие, которое помогает уяснить смысл его предыдущих фильмов.

Но вернемся к сюжету фильма «Елена». Муж Елены помогает ее сыну материально. Но, когда на этот раз она просит у него денег, чтобы внук заплатил за обучение в институте, он наотрез отказывается это сделать, поскольку убежден, что отец сам должен работать и решать проблемы своего сына. Когда у Владимира Ивановича случается инфаркт и он становится беспомощным, Елена сознательно дает ему повышенную дозу лекарства и он умирает. Сожительница берет из сейфа деньги и относит сыну. Проблема с внуком оказывается решенной, правда, ценой нравственного падения героини.

В фильме «Изгнание» не случайно девочка (подружка Евы, дочь Виктора) будет читать строки из первого послания апостола Павла к коринфянам: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая, или кимвал звучащий». Отношения между мужем и женой нравственны лишь в том случае, если на них лежит печать любви, но любви не столько чувственной, сколько сверхчувственной. Как это показано в фильме Бергмана «Гости причастия», ведь любовь и есть Бог. Оказывающаяся в основе семьи любовь превращает ее в сакральный феномен.

В фильме «Нелюбовь» подросток оказывается самой настоящей жертвой. Став свидетелем семейного разлада, расторжения брака родителей и постоянных между ними перебранок, он покидает дом, прячется, а затем накладывает на себя руки или его убивают, о чем зритель может только догадываться. Тело сына родители находят в море, и их охватывает ужас. Родители подростка оказываются в ситуации Алекса из фильма «Изгнание». Чтобы начать выходить из того ада, в который впечатывает людей цивилизация, нужна пограничная ситуация. На этот раз такой пограничной ситуацией оказывается смерть ребенка, которая заставляет родителей ощу-

тить, как аморально то, что они в гламурный, либеральный век принимали за норму.

В этом фильме у А. Звягинцева отсутствуют инвективы в адрес власти, как это было в фильме «Левиафан». Обращает на себя внимание лишь то, что полиция отказывается продолжать поиски и в дело вступают лишь волонтеры. Иначе говоря, власть к судьбе ребенка так же равнодушна, как и его родители, которые у А. Звягинцева выступают предметом критики. Между прочим, все это люди, представляющие средний класс. У родителей ребенка прекрасная квартира, обстановка которой свидетельствует о достатке; высокооплачиваемая работа, которую они опасаются потерять. Это, прежде всего, касается отца ребенка. В еще более выгодном положении пребывает любовник матери ее будущий муж – преуспевающий представитель среднего класса. Он кажется еще более успешным, чем отец ребенка, которого, может быть, поэтому и бросает жена. Впрочем, психологически в фильме он не представлен. Это что-то вроде статиста. Да это и не столь важно.

Но почему же семья все же рассыпается? Почему мать позволяет себе такие грубости, унижает пока еще настоящего мужа и постоянно оскорбляет своего несчастного сына. Ей хочется лучшей и достойной ее любви жизни. Всего этого она ожидает от будущего мужа. Режиссер не скупится на постельные сцены. Всем хочется чувственного наслаждения, все одержимы сексом и вообще тем самым гедонизмом, что владеет посетителями водолечебницы в фильме А. Тарковского «Ностальгия». Какой уж тут мессианизм. Либеральная эпоха с ее гедонизмом, кажется, в России вступила в фазу апогея. Но этот доморощенный гедонизм оказывается жестоким и антигуманным, как и та власть, которую А. Звягинцев показал «в лицо» в фильме «Левиафан».

Это катастрофа, причины которой – власть и свобода. Что-то в этом обществе, а не только в семье не складывается. Глоток свободы, который имел место в горбачевскую оттепель, более человеческими людей не сделал. Даже наоборот, этой человечности, кажется, лишил. Атмосфера семейной неурядицы здесь не просто мелодрама – это такая же трагедия и такая же гуманитарная катастрофа, как война в фильме А. Тарковского «Иваново детство». Все эти революции и потрясения не стоят слезинки ребенка. Ребенок мертв. И что ждет детей в этом жестоком мире? Ведь кадром с младенцем, которого мать, выходящая второй раз замуж и успевшая снова родить, бросает в кровать, фильм «Нелюбовь» заканчивается. Младенца все время нянчит героиня фильма «Елена», правда, она делает это с любовью и нежно-

стью. Но фильм «Елена» тоже заканчивается спящим младенцем.

Конечно, это от А. Тарковского. Его младенцы спят в кроватке и в «Зеркале» и в «Жертвоприношении». Но разве подростки из первого фильма А. Звягинцева «Возвращение» не являются символами либерального рая? В фильме «Изгнание» героиня-мать, заставляющая вспомнить Медею, убивает еще не родившегося ребенка, стремясь показать, что человек, с которым она состоит в браке, оказывается ей чужим. Изгнание – это отторжение этого чужого и уход из жизни, что тоже воспринимается протестом против семьи, в которой отсутствует любовь. Это же на уровне античной трагедии.

Почему у А. Звягинцева такой постоянно возобновляемый мотив распада и неустройства семьи? Видимо, потому, что семья – это сакральный институт. Счастливая семья – показатель благополучного общества. Но в поле зрения А. Звягинцева оказываются неудачные, разваливающиеся семьи, семьи, в которых супруги унижают друг друга, в которых дети лишены счастливого детства и родительского тепла. В этом мире семьи несчастны. Они и не могут быть другими, поскольку сам мир для человека, как считали гностики и их последователи – экзистенциалисты, оказывается чужим. Каждый всплеск сопротивления, желание его улучшить оборачивается еще большей катастрофой. Ни А. Звягинцев, ни другие режиссеры в России еще не дошли до изображения в фильмах убийства героями своих детей, как это показано в фильме Ф. Феллини «Сладкая жизнь». Но каждое появление ребенка или подростка у А. Звягинцева вызывает тревогу и страх за его будущее в неблагополучном обществе.

Если иметь в виду только сюжет фильма «Нелюбовь», он банален, почти мелодраматичен. Но дело здесь не в сюжете, а в воссоздании атмосферы, в которой ни любовь, ни семья, ни дети невозможны. Для А. Звягинцева это и есть трагедия. Но дети все-таки рождаются. Мелодраматический сюжет возводится на уровень подлинной трагедии. Это возможно лишь в том случае, если к семье относиться как к сакральной ячейке общества. Семьи в фильмах А. Звягинцева нет. Мужчина и женщина существуют вместе, но это не семья, а ее имитация, симулякр. Дети в такой семье – обуза. Это катастрофа. И не только для семьи, но и для общества. Семейные диагнозы для А. Звягинцева – это все частные случаи диагноза общественного. Диагнозы распада. Распад реален даже в тех домах, где есть достаток и которые существуют благодаря прорыву в либеральные процессы жизни.

Из этой логики распада семьи, который у А. Звягинцева предстает в разных вариантах, кажется, выпадает лишь фильм «Левиафан». Но выпадает

ли? Может быть, именно в этом фильме А. Звягинцев позволяет себе выйти за пределы камерных сюжетов, связанных с семьей, в механизмы общественного устройства. Этот фильм воспринимается комментарием к семейным диагнозам. Социальная тема, тема противостояния власти в фильме «Левиафан» не исчерпывает смысла фильма. В нем распад тоже имеет экзистенциальную природу. Жена героя изменяет мужу с его другом – юристом, прибывшим из Москвы, чтобы защитить героя. Именно против связи с этим человеком и бунтует ребенок.

По сути, ситуация, с которой мы уже знакомы по фильму «Изгнание», здесь повторяется. Там тоже ребенок, вернувшись из цирка, видит мать с Робертом и возмущается этим. Поэтому в фильме остается не совсем ясным, почему происходит смерть матери: то ли ее убивают сатрапы мэра, то ли причиной ее смерти стали обличения ее сыном. Социальный конфликт здесь не заслоняет тему «нелюбви», хотя она здесь оказывается приглушенной. Удивительно, что последний фильм А. Звягинцева «Нелюбовь», который, как кажется, воспроизводит мелодраматический сюжет, тоже воспроизводит комплекс сакрализации. Жизнь, которую ведут родители мальчика, ужасна, хотя кажется, что это и есть то, к чему стремятся в современной России.

Связанная с разводом семейная ссора дается как сущий ад, который наблюдает ребенок. Его смерть режиссером тоже представлена как способ сакрализации. Нет в этой жизни ничего более ценного, чем ребенок. Но родители, поглощенные поисками счастья вне семьи, не замечают его страданий. Мелодрама подана режиссером как катастрофа. Но если ребенок предстает в сакральной ауре, об отце этого сказать нельзя. Он просто пассивная фигура. Все его попытки удержать жену кончаются фиаско. Жена одержима новой страстью. Частная жизнь, по А. Звягинцеву, получается вовсе не благодатной. В ней свои трагедии. В повседневной частной жизни свои Электры, Медеи и Клитемнестры. Такой Клитемнестрой предстает Елена. Атмосфера счастливого торжественного ужина всей семьей за окнами дома в финальном кадре фильма обманчива.

Если попытаться понять, кого из своих персонажей А. Звягинцев не любит, получится, что это представители предпринимательской среды, люди так называемого среднего класса, а значит, дети либеральной эпохи. Не несет эта эпоха счастья. Непривлекателен Владимир Иванович из фильма «Елена», отталкивающие родители погибшего мальчика в фильме «Нелюбовь». Почему же режиссер ставит акцент на детях, которые предстают в его фильмах лишними? Да потому, что дети – это будущее. Безразличие к детям как показатель современной семьи – сигнал об отсутствии в обществе буду-

щего. Картины из частной жизни воссозданы в фильмах А. Звягинцева так, как их видит режиссер. Они рождены тем же страхом перед цивилизационной катастрофой, которая владела и А. Тарковским. Особенно это ощущается в его фильме «Жертвоприношение». Но ведь этот мотив есть и в фильме «Сталкер», в которой семейная тема показана на фоне уже происшедшей катастрофы. Результат этой катастрофы – девочка-инвалид, дочь героя.

Получается, что общество, в котором дети оказываются лишними, не имеет будущего. И даже не потому, что кто-то из безумных политиков способен нажать ту самую смертоносную кнопку, как это показано в фильме С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу», а просто потому, что жизнь, не важно, протекает она в либеральных или в имперских формах, лишена сакрального ядра. Не это ли является первым признаком того хаоса, который ныне расползается по всей планете, а не только по России? Так может ли такое общество подавать пример для других народов, способно ли оно осветить в мировой истории их жизнь, как это мыслили славянофилы и многие поколения русских людей. В фильмах А. Звягинцев ставит это под сомнение.

Получается, что режиссер изживает тот мессианизм, без которого невозможно представить творчество А. Тарковского. А. Звягинцев предстает более трезвым и аналитичным. Он ставит диагноз распространяющейся болезни. Но ведь и у А. Тарковского не было слепой идеализации. Сталкер-то у него, конечно, – почти Христос, но только вот остальные герои предстают хотя и преуспевающими, но совершенно отталкивающими, какими подобные им представлены и у А. Звягинцева. Они родом из того же мира, что и родители из фильма А. Звягинцева «Нелюбовь».

Так, заключая все сказанное о фильмах А. Звягинцева в связи с влиянием на его творчество дискурса А. Тарковского, можно утверждать, что, несмотря на усвоенные уроки гения, А. Звягинцев, не порывая с этим дискурсом, стремится обрести свой почерк и свой стиль. Его фильмы злободневны, в них все больше ощущается выход в социум, в узнаваемые жизненные ситуации. Это свидетельствует о том, что, сохраняя верность А. Тарковскому, А. Звягинцев свое творчество соотносит с той смежной культурной модели, которую современное российское кино стремится вызвать к жизни. Он нахо-

дится в пути, охвачен моральным беспокойством, и трудно предсказать, как будет дальше разворачиваться его творчество. Но и из проанализированных нами его фильмов ясно, что, стремясь вникнуть в злободневные сюжеты, он все же остается верным если и не всем темам творчества А. Тарковского, то некоторым уж точно, что мы и стремились показать. Дальнейшая же его творческая судьба будет зависеть от той культурной модели, реальность которой пока является и неосознанной, и вообще проблематичной.

Библиографический список

1. Достоевский, Ф. Полное собрание сочинений : в 30 т. – Т. 24 [Текст] / Ф. Достоевский. – Л. : Наука, 1982. – С. 92.
2. Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева [Текст]. – М., Новое литературное обозрение, 2014. – С. 212.
3. Солженицын, А. Публицистика [Текст] : в 3-х т. – Т. 3. Статьи, письма, интервью, предисловия / А. Солженицын. – Ярославль : Верхняя Волга, 1997. – С. 166.
4. Соловьев, В. Оправдание добра [Текст] / В. Соловьев. – М. : Республика, 1996. – С. 357.
5. Федотов, Г. Святые Древней Руси [Текст] / Г. Федотов. – Нью-Йорк, 1959. – С. 207.
6. Флоренский, П. Из богословского наследия [Текст] / П. Флоренский // Богословские труды. – 1977. – № 7. – С. 199.
7. Шрейдер, П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер [Текст] / П. Шрейдер // Киноведческие записки. – 1997. – № 32.

Reference List

1. Dostoevskij, F. Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. – T. 24 = Complete set of works: in 30 volumes. – V. 24 [Tekst] / F. Dostoevskij. – L. : Nauka, 1982. – S. 92.
2. Dyhanie kamnja. Mir fil'mov Andreja Zvjaginceva = Breath of a stone. World of Andrey Zvyagintsev's movies [Tekst]. – M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. – S. 212.
3. Solzhenicyn, A. Publicistika = Journalism [Tekst] : v 3-h t. – T. 3. Stat'i, pis'ma, interv'ju, predislovija / A. Solzhenicyn. – Jaroslavl' : Verhnjaja Volga, 1997. – S. 166.
4. Solov'ev, V. Opravdanie dobra = Justification of good [Tekst] / V. Solov'ev. – M. : Respublika, 1996. – S. 357.
5. Fedotov, G. Svjatye Drevnej Rusi = Saints of Ancient Russia [Tekst] / G. Fedotov. – N'ju-Jork, 1959. – S. 207.
6. Florenskij, P. Iz bogoslovskogo nasledija = From theological heritage [Tekst] / P. Florenskij // Bogoslovskie trudy. – 1977. – № 7. – S. 199.
7. Shrejder, P. Transcendental'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer = Transcendental style in cinema: Ozu, Bresson, Dreyer [Tekst] / P. Shrejder // Kinovedcheskie zapiski. – 1997. – № 32.