

Ф. В. ШЕЛУХИН

*(Нижегородский государственный университет,
Нижегород, Россия)*

ORCID ID: 0000-0003-1834-6707

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.):791.43

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_04

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444+Ш374.3(2)6-7

ПРОБЛЕМЫ КИНОЭКРАНИЗАЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (ОПЫТ СРАВНЕНИЯ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И КИНОФИЛЬМА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1969), РЕЖ. Л. КУЛИДЖАНОВ)

Аннотация. Что такое киноэкранизация? Какие виды экранизации существуют, в чём их особенности? Какие у данного формата достоинства и недостатки? Какие проблемы могут возникнуть при переносе произведений художественной литературы на киноэкран? Какой эффект должна оказывать удачная экранизация? В статье рассматриваются все эти вопросы не только в теории, но и на практике – в виде сопоставления романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» с одноименным фильмом Л. А. Кулиджанова (1969). Выявляются достоинства и недостатки киноэкранизации по сравнению с оригиналом, сходства и различия романа и фильма: следование тексту, изменение отдельных сцен, добавленные и убранные эпизоды. В статье присутствуют рассуждения о том, все ли темы и идеи литературного произведения удалось сохранить в киноэкранизации, а если нет, то что послужило тому причиной. Отдельно говорится об эпилоге романа, не вошедшем в экранизацию. В результате проведенного сравнительно-сопоставительного анализа делается вывод, к какому из видов экранизаций относится данный фильм и каких проблем экранизаций не удалось избежать.

Ключевые слова: экранизации романов; киноэкранизации; киноискусство; кинофильмы; художественные фильмы; киноискусство; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; романы; полифонизм, эпилоги.

Когда речь заходит о переводе литературных произведений на язык смежных с литературой искусств (живописи, музыки, театра, кинематографа), возникает понятие «адаптация». В данном случае речь пойдёт о синтезе литературы и киноэкранизации (киноадаптации). «Экранно-книжное метапространство, где представлено множество коммуникационных диалогических структур <...> может расширять возможности человека в плане понимания истинного смысла произведения, если он не ограни-

чивается одним источником, но может и сужать смысловые границы, если он ограничивается готовыми интерпретационными формами» [Григорянц 2004: 54-56]. Так характеризовала эту специальную форму художественного текста культуролог, искусствовед, кандидат филологических наук Е. И. Григорянц, отмечая её положительные и отрицательные стороны. В данной статье будут рассмотрены понятие и классификация киноэкранизаций, а также возможные недостатки данной специальной формы художественного текста. В качестве примера будет произведено сравнение романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» с киноэкранизацией 1969 года режиссера Л. Кулиджанова.

Прежде чем говорить о классификации экранизаций и основных сложностях, сопровождающих попытки переноса литературных произведений в киноформат, необходимо определить, что скрывается под данным определением.

Большой энциклопедический словарь трактует понятие «экранизация» следующим образом: «Интерпретация средствами кинопроизведений другого вида искусства (прозы, драматургии, поэзии, песен, оперных и балетных либретто)» [Большой энциклопедический словарь]. Довольно простое определение даёт словарь иностранных слов: «Создание кино или телефильма на основе литературного произведения» [Словарь иностранных слов]. Схожее определение можно увидеть в толковом словаре Д. Н. Ушакова: «Приспособление чего-нибудь для показывания в кинематографе, на экране» [Толковый словарь русского языка]. В том же лаконичном ключе данный термин трактуется в толковом словаре С. И. Ожегова: «Взятие произведения (преимущественно литературного) в основу создания кинофильма» [Ожегов 1989: 739].

На наш взгляд, наиболее удачная трактовка понятия «экранизация» даётся в «Большом энциклопедическом словаре»: главное в экранизации – передача темы и идеи литературного произведения через приёмы киноязыка, характеризующегося своими специфическими особенностями.

Существует много классификаций киноэкранизаций. В статье представлен вариант Г. А. Поличко [Цит. по: Дмитрук 2019: 97], где экранизации делятся на три группы.

1) *Прямая экранизация.* Основа этого типа экранизации – бережный перенос литературного произведения на киноязык в формате фильма или сериала (в некоторых случаях – дословный). В большинстве случаев экранизации такого типа используют именно сериальный формат, но и в полнометражном кино есть удачные примеры: «Война и мир» С. Бондарчука, «Собачье сердце» В. Бортко, «Жизнь Клима Самгина» В. Титова.

2) *По мотивам.* Экранизации данного типа преследуют своей целью представить известное произведение под иным углом. Подобный тип переноса литературных произведений на киноязык появляется тогда, когда первоисточник невозможно адаптировать в оригинале по определённым причинам, которые могут заключаться в следующем: объём произведения в соотношении с возможной продолжительностью фильма, особое внимание в первоисточнике на аспектах, которые не поддадутся переносу, если их не переработать в события или диалоги. Киноадаптации подобного типа не воспроизводят оригинал от и до, но при этом стараются оставить нетронутыми его основные темы и идеи, добавляя от себя новые элементы или перерабатывая имеющиеся в первоисточнике. Стоит сказать, что именно этот тип экранизаций – самый распространённый в кино. Примеры – кинофильмы «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова, «Мой ласковый и нежный зверь» Э. Лотяну, «Жестокий романс» Э. Рязанова.

3) *Общая киноадаптация.* В этом варианте цель заключается в создании самостоятельного произведения, не только взаимосвязанного с литературным первоисточником, но и дополняющего его. При данном подходе задача состоит не в точном переносе книги на экран, а создание на её материале самобытного произведения, которое, тем не менее, не теряет связь с оригиналом, а вдобавок и дополняет его. Примеры – «Солярис» и «Сталкер» А. Тарковского.

В начале развития кино среди киноэкранизаций главенствовал первый тип, т.е. «прямая экранизация». Но с течением времени лидирующую позицию заняли фильмы, относящиеся ко второму типу – «по мотивам». Результаты такого подхода были разными: исходный материал как упрощался, так и усложнялся.

Перенос литературных произведений на киноязык, в большинстве своем, – риск ввиду того, что результат зрительского восприятия может быть прямо противоположным: или зрители, ознакомившиеся с киноадаптацией, заинтересуются и прочтут литературный первоисточник, или же экранизация отторгнет возможных читателей от него.

Собственно, эта неоднозначность восприятия киноэкранизаций и поныне является предметом споров, исходя из которых, можно сформировать чёткий вывод о том эффекте, какой должна оказывать на зрителя действительно удачная киноадаптация: тех, кто читал оригинал, – обогатить с эстетической точки зрения, а тех, кто с первоисточником не знаком, – вызвать интерес, а следовательно, и пробудить желание прочитать книгу, чтобы лучше осмыслить увиденное.

Здесь переходим к рассмотрению проблем, какие могут возникнуть при переносе литературных произведений в киноформат.

Первая из них заключается в вопросе необходимости переноса на экран конкретного произведения и возможности переноса его в нетронутым виде. По этому поводу советский актёр, режиссёр театра и кино И. Ильинский говорил, «что далеко не всякое произведение следует читать с эстрады: есть произведения, которые просто не терпят никакого звукового вмешательства, они должны читаться глазом» [Цит. по: Усов 1995: 5].

О необходимости как можно более точного переложения книги на экран писал советский киносценарист, киновед и педагог И. М. Маневич. «Тайна искусства художественного чтения – в прикосновении человеческого голоса к литературному тексту, в озвучении письменной речи, которую мы воспринимаем глазами. Но кинематограф, как один из видов искусства, способен выразить реальный мир не в статистических, а в живых, динамико-пластических, зрительных и слышимых образах». И. М. Маневич говорил о том, что перенос идей, смыслов и эмоциональной выразительности литературы на экран – отдельное искусство, зависящее от точности воплощения, которое сочетает в себе несколько составляющих: актёрская игра, сценарная подача, последовательность сцен. Все это объединяет в единое це-

лое режиссёр, который направляет деятельность кинематографистов на достижение конечного результата – «к прояснению правды жизненных явлений» [Маневич 1966: 235].

Отдельно стоит сказать о случаях переноса классических сюжетов в реалии нового времени, что подразумевает под собой возможные изменения в различных аспектах истории. Советский литературовед, киновед и кинокритик Л. П. Погожева отмечала по этому поводу, что, как правило, подобные переносы не увенчиваются успехом, но бывают и исключения. «Если произведение литературы написано автором с расчетом на выявление того, что можно назвать общечеловеческим, и если автор и режиссер очень талантливы и обладают своим, продуманным взглядом на внутренний поэтический образ экранизируемого произведения, то им удастся создать яркое, убедительное произведение киноискусства» [Погожева 1961: 7].

Вторая проблема: нельзя сбрасывать со счетов тот факт, что фильм – это собственное видение литературного произведения одним или несколькими людьми (сценарист, режиссер, продюсер). И различие видений кинематографистов и зрителей как раз и является яблоком раздора. Также имеет место и разница в восприятии книги и фильма как её интерпретации. Если при знакомстве с книгой читающий сам делает выводы насчёт персонажей и их характеров, составляет логические цепочки событий и поступков, то при просмотре киноадаптации он просто выносит вердикт работе кинематографистов, поскольку теряет свободу в восприятии, которую даёт книга, и воспринимаются идеи, образы, темы такими, какими их видят создатели фильма/сериала. И здесь может возникнуть противоречие, заключающееся в несовпадении идеи оригинала и адаптации, взглядов читателя и кинематографистов, что, в свою очередь, может привести к отторжению экранизации.

Третья проблема (главная) – отбор материала для сценария. Она исходит из того, что первоисточник может быть или в несколько раз больше объёма сценария, или, наоборот, меньше. К тому же имеются и побочные условия:

1) необходимо следовать оригинальному произведению на уровне тем и идей, а не слепо копировать события;

2) сценарий должен быть сосредоточен на персонажах, развивающих основной конфликт.

Отдельно стоит упомянуть точку зрения, которая широко распространена среди историков кино и искусствоведов, заключающуюся в том, что экранизация – «перевод» с языка литературы на киноязык. Результатом становится то, что многие люди не видят разницы между чтением книги и просмотром экранизации.

Опыт сравнения романа «Преступление и наказание» с киноэкранизацией 1969 года показал следующее.

Причина, по которой произведения Ф. М. Достоевского популярны среди кинематографистов, очень точно описана У. А. Гуральником в книге «Русская литература и советское кино»: проза данного автора «остросюжетна, изобилует драматичными конфликтами, населена мятущимися героями, фанатически ослеплёнными страстотерпцами, жертвами вопиющего произвола, неутомимыми искателями истины» [Гуральник 1968: 209]. Как итог, до середины 1980-х в советском кинематографе были экранизированы все большие романы Ф. М. Достоевского, за исключением «Бесов», по причине трудности восприятия для того времени.

Перед тем, как перейти к рассмотрению «Преступления и наказания» 1969 года, стоит сказать, что фильм Л. Кулиджанова был не первой попыткой экранизировать роман. До него это сделали пионер русского кинематографа В. М. Гончаров в 1909 году и И. П. Вронский в 1913 году, но результатов их экранизаций уже невозможно увидеть, поскольку они не сохранились: в то время фильмы «смывались с киноплёнки, если они не привлекали зрителей и не вызвали коммерческого интереса у прокатчиков» [Жданова 2018: 160].

Л. А. Кулиджанов в своей версии идёт строго по тексту романа, отображая основные сюжетные события, образы и детали настолько достоверно, насколько это возможно. На образность играет и чёрно-белое изображение. Стоит выделить и то, что в фильме нет пустых и ненужных слов. Как писала М. В. Жданова, «всякая фраза содержит и мысль, и действие, и стремление проникнуть в самую суть, в глубину поступка» [Там же: 161-162].

Но сказать, что фильм следует книге «буква в букву», нельзя, поскольку имеются или изменённые сцены, или добавленные. Рассмотрим несколько примеров.

1) Если роман начинается с того, что «один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С -- м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К -- ну мосту» [Достоевский 2018: 3], то фильм начинается с фигуры Раскольникова, убегающего от полицейских в кошмарном сне. После этого сцены начинают следовать оригиналу. Но сказать, что отступление критично, будет неправильно. Оно задаёт тон дальнейшему повествованию и даёт понять по речам Раскольникова о его замысле.

2) Изменился и эпизод с письмом матери Родиону. В фильме он представлен в виде разговора, который происходит в голове главного героя. Раскольников идёт по дому вместе с Пульхерией Александровной и видит те события, о которых говорится в письме.

3) Была изменена сцена знакомства Раскольникова и Мармеладова. В романе оно было описано так: «Бывают иные встречи, совершенно даже с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово. Такое точно впечатление произвел на Раскольникова тот гость, который сидел поодаль и походил на отставного чиновника. Молодой человек несколько раз припоминал потом это первое впечатление и даже приписывал его предчувствию. Он беспрерывно взглядывал на чиновника...» [Достоевский 2018: 14]. В фильме же Мармеладов сам подсел к Родиону и начал разговор, при этом последний сидел к нему спиной и никак не обращал внимания на него.

Также необходимо отметить актерский состав. Л. Кулиджанов решил, что именно через актёров, диалоги и поступки раскроется смысл романа [Жданова 2018: 165], а потому с особой щепетильностью отнёсся к поиску подходящих исполнителей. Кто-то был утверждён на роль без проб (И. Смоктуновский в роли Порфирия Петровича), а некоторые не сразу оказались на своём месте: В. Басов в роли Лужина, Т. Бедова в роли Сони, Л. Соколова в роли Лизаветы и даже Г. Тараторкин в роли Раскольникова.

Изначально на главную роль Л. Кулиджанов рассматривал А. Кайдановского, но, когда работа над картиной началась, оказалось, что актёр не вписывается в неё из-за возраста. В процессе поиска подходящей кандидатуры вспомнили о начинающем артисте Ленинградского ТЮЗа Г. Тараторкине. И он вписался в роль удачно: худой, немного нескладный, при этом резкий в интонациях и движениях. Также на образ играли наполненные страданием глаза и напряженный взгляд. «Именно так, по мнению режиссера, должен был выглядеть человек, одержимый маниакальной идеей убийства ради высокой цели» [Жданова 2018: 163]. Что характерно, в игре Тараторкина нет чрезмерного выражения эмоций: они проявляются в, казалось бы, незначительных эпизодах, таких как проход по улице, долгое нахождение на мосту или момент, когда Раскольников лежит на кровати в своей каморке спиной к зрителю. В таких эпизодах и раскрываются болезненное молчание или вызывающее напряжение душевных и физических сил бездействие героя. В результате Г. Тараторкину удалось воссоздать образ героя-идеолога, каким его изобразил Ф. М. Достоевский, во всей сложности и противоречивости его внутреннего мира.

Внесённые в сюжет фильма в сравнении с текстом романа изменения, о которых говорилось выше, сообщили экранизации Л. Кулиджанова соответствующую времени появления фильма особенность. За пределами осталась главная составляющая романа – христианский контекст, что повлекло за собой удаление одной из ключевых сцен – чтения Соней Мармеладовой по просьбе Раскольникова Евангелия, а именно, главы о воскрешении Лазаря. Из-за этого оказался утраченным леймотив многих произведений Достоевского: «здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» [Жданова 2018: 162]. Помимо режиссёрской установки на отказ от христианской тематики существовала причина, свойственная всем экранизациям Ф. М. Достоевского того времени, о которой доктор философских наук С. А. Никольский писал так: экранизации «купируют религиозную тему в произведениях классика по причине идеологической невозможности интерпретировать библейский миф, на который твердо опирается писатель в своем мировидении после острога» [Никольский 2012: 662].

Помимо этого, сыграла злую шутку и попытка точного следования тексту, невозможная в киноэкранизации, поскольку были значительно сокращены философские рассуждения Достоевского, занимавшие одну из главных позиций в романе. Ведь автор писал роман о духовных исканиях героев, в котором слышатся голоса, спорящие на философские, идеологические темы. Речь идёт об одной из главных особенностей романов Ф. М. Достоевского – полифонизме (многоголосии), т.е. «множестве самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» [Бахтин 2002: 3].

Остаётся сказать о самом спорном элементе рассматриваемой экранизации – отсутствии эпилога. Здесь также следует акцентировать внимание на полифонизме оригинального романа. Вот что писал по этому поводу упомянутый выше С. А. Никольский: «Оставляя Раскольникова перед Эпилогом, читатель должен увидеть, что герой по-прежнему находится в точке пересечения множества романых “голосов”, внутри многоголосия жизни. Раскаяния нет, но герой на пороге приятия этого многоголосия, неисчерпаемости жизни как ее закона, от которого его отсекал монологизм абстрактной “теории”, идеи сверхчеловеческого преодоления человечности» [Никольский 2012: 656]. Многоголосие, в свою очередь, стыкуется с тем, что Ф. М. Достоевский вкладывал в понятие «совесть». Ю. Ф. Карякин описывал это как «такое осознание своих мыслей и чувств, будто о них знают все, будто все, что происходит с человеком, происходит на виду у всех, будто самое тайное становится явным» [Карякин 1976: 70], – осознание своей связи с родом человеческим.

Если принять во внимание сказанное выше и то, что проблема раскаяния Раскольникова является спорной в достоевсковедении (раскаялся или только на пути к истинному раскаянию?), можно предположить, что настоящее раскаяние должно было наступить как раз-таки в эпилоге. В подтверждение этому можно вспомнить ещё один момент, входящий в него: речь Раскольникова на суде, с её «грубой точностью». Отсюда следует, что та точка, которую поставил в своей экранизации Л. Кулиджанов, не в полной мере раскры-

вает идею раскаяния героя или его пути к раскаянию.

Существует, однако, точка зрения, что эпилог и самого романа не несёт в себе какой-то важной задачи. Вот что писал по этому поводу писатель, литературовед и кинокритик В. Б. Шкловский: «Достоевский мог только предоставить своему герою свое старое местопребывание – острог на сибирской реке, унылую степь. Он мог обещать прощенье в любви и религии, но это было уже в эпилоге, а эпилоги относятся к романам, как жизнь на том свете к нашей жизни. В эпилоге устраивается жизнь людей, уже умерших для писателя. Там сводятся концы с концами» [Шкловский 1957: 184-185].

Делая вывод, можно сказать, что кинофильм Л. Кулиджанова «Преступление и наказание» 1969 года относится к первому типу экранизаций – прямой, поскольку, несмотря на оговорки (удаление некоторых важных сцен и эпилога, изменение отдельных сцен), он довольно точно следует тексту первоисточника, хотя и не избежал одной из главных проблем, присущих экранизациям середины XX века: не все идеи и темы удалось сохранить (из-за отсутствия акцента на христианской тематике, причины этого были оговорены выше).

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин. М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Augsburg, 2002. 167 с.

Большой энциклопедический словарь. [Электронный ресурс] / URL : <https://rus-big-enc-dict.slovaronline.com> (дата обращения: 12.10.2021).

Григорьянц Е. И. Книга в контексте современной культурной коммуникации // Книга: исследования и материалы. М. : Наука, 2004. Сб. 82. С. 51-59.

Гуральник У. А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М. : Наука, 1968. 431 с.

Дмитрук Д. И. Текст и экранизации: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура»

и его киноадаптаций) // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2019. №1 (31). С. 96-101. [Электронный ресурс] / URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-ekranizatsiya-varianty-ih-sootnosheniya-na-materiale-romana-t-melori-smert-artura-i-ego-kinoadaptatsiy/viewer> (дата обращения: 13.10.2021).

Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М. : Издательство «АСТ», 2018. 672 с.

Карякин Ю. Самообман Раскольниковова (Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»). М. : Худож. лит., 1976. 158 с.

Маневич И. М. Кино и литература. М. : Искусство, 1966. 240с.

Никольский С. А. Русское мировоззрение. «Новые люди» как идея и явление: опыт осмысления в отечественной философии и классической литературе 40-60-х годов XIX столетия. М. : Прогресс-Традиция, 2012. 624 с.

Ожегов С. И. Словарь русского языка. М. : Русский язык, 1989. 750 с.

Погожева Л. Из книги в фильм (творческие принципы экранизации). М. : Изд-во «Искусство», 1961. 68 с.

Русская классика в советском кино / сост.: М. В. Жданова. М. : ООО ТД «Белый город, 2018. 224 с.

Словарь иностранных слов: [Более 4500 слов и выражений] [Электронный ресурс] / URL : <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/index.htm> (дата обращения: 12.10.2021).

Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова: 4 т. М. : Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1935-1940. [Электронный ресурс] / URL : https://biblioclub.ru/?page=dict&dict_id=117 (дата обращения: 29.10.2021).

Усов Ю. Н. В мире экранных искусств. М. : SvR-Аргус, 1995. 224 с.

Шкловский В. Б. За и против: Заметки о Достоевском. М. : Сов. писатель, 1957. 259 с.

REFERENCES

Bakhtin. M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo. M. : Augsburg, 2002. 167 s.

Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'. [Elektronnyy resurs] / URL : <https://rus-big-enc-dict.slovaronline.com> (data obrashcheniya: 12.10.2021).

Grigor'yants E. I. Kniga v kontekste sovremennoy kul'turnoy kommunikatsii // Kniga: issledovaniya i materialy. M. : Nauka, 2004. Sb. 82. S. 51-59.

Gural'nik U. A. Russkaya literatura i sovetskoe kino: Ekranizatsiya klassicheskoy prozy kak literaturovedcheskaya problema / AN SSSR. In-t mirovoy literatury im. A. M. Gor'kogo. M. : Nauka, 1968. 431 s.

Dmitruk D. I. Tekst i ekranizatsii: varianty ikh sootnosheniya (na materiale romana T. Melori «Smert' Artura» i ego kinoadaptatsiy) // Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya. 2019. №1 (31). S. 96-101. [Elektronnyy resurs] / URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-ekranizatsiya-varianty-ih-sootnosheniya-na-materiale-romana-t-melori-smert-artura-i-ego-kinoadaptatsiy/viewer> (data obrashcheniya: 13.10.2021).

Dostoevskiy F. M. Prestuplenie i nakazanie. M. : Izdatel'stvo «AST», 2018. 672 s.

Karyakin Yu. Samoobman Raskol'nikova (Roman F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie»). M. : Khudozh. lit., 1976. 158 s.

Manevich I. M. Kino i literatura. M. : Iskusstvo, 1966. 240s.

Nikol'skiy S. A. Russkoe mirovozzrenie. «Novye lyudi» kak ideya i yavlenie: opyt osmysleniya v otechestvennoy filosofii i klassicheskoy literature 40-60-kh godov XIX stoletiya. M. : Progress-Traditsiya, 2012. 624 s.

Ozhegov S. I. Slovar' russkogo yazyka. M. : Russkiy yazyk, 1989. 750 s.

Pogozheva L. Iz knigi v fil'm (tvorcheskie printsipy ekranizatsii). M. : Izd-vo «Iskusstvo», 1961. 68 s.

Russkaya klassika v sovetskom kino / sost.: M. V. Zhdanova. M. : OOO TD «Belyy gorod, 2018. 224 s.

Slovar' inostrannykh slov: [Bolee 4500 slov i vyrazheniy] [Elektronnyy resurs] / URL : <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/index.htm> (data obrashcheniya: 12.10.2021).

Tolkovyy slovar' russkogo yazyka / pod red. D. N. Ushakova: 4 t. M. : Gos. in-t «Sov. entsikl.»; OGIZ; Gos. izd-vo inostr. i nats. slov, 1935-1940. [Elektronnyy resurs] / URL : https://biblioclub.ru/?page=dict&dict_id=117 (data obrashcheniya: 29.10.2021).

Usov Yu. N. V mire ekrannykh iskusstv. M. : SvR-Argus, 1995. 224 s.

Shklovskiy V. B. Za i protiv: Zametki o Dostoevskom. M. : Sov. pisatel', 1957. 259 s.