ЯПОНСКИЕ ГАНГСТЕРСКИЕ ФИЛЬМЫ: ИХ ГЕРОИ И СОЗДАТЕЛИ

Е.Л. КАТАСОНОВА
Доктор исторических наук
Институт востоковедения РАН

Ключевые слова: японский кинематограф, самурайское кино, гангстерское кино, якудза-эйга, нинкё, сукэбан, босодзоку

После «золотого века», который японский кинематограф пережил в 1950-е гг.*, японские режиссеры оказались в творческом тупике. Наступало время абсолютного господства телевидения, регулярные передачи которого начались в Японии в 1953 г. С тех пор голубые экраны, казалось, навечно приковали к себе тысячи, а затем и миллионы телезрителей. Домашние кинопросмотры вскоре заменили им привычные походы в кинотеатры, стали комфортным времяпрепровождением в кругу семьи.

Происходит массовый отток зрителей из кинотеатров. Не помогли кинопрокатчикам ни широкий экран, впервые установленный в Японии в 1957 г., ни широкоформатные ленты, которые стали демонстрироваться с 1961 г. Резкий спад наметился и в кинопроизводстве, а в национальном прокате выросла доля зарубежных фильмов, причем около 60% из них составляли ленты производства США.

Гангстерские фильмы - один из самых популярных жанров послевоенного японского кино, принесших мировую известность таким выдающимся режиссерам, как Сэйдзюн Судзуки, Киндзи Фукасаку, Такэси Китано и др. С ним связаны имена звезд японского киноэкрана - Бунта Сугавара, Дзюнко Фудзи, Кэна Такакура (пожалуй, главного «гангстера» японского кино, ушедшего из жизни совсем недавно) и мн. др. Их долгая и весьма успешная кинематографическая карьера тесно связана с историей гангстерского кино, появление которого совпало с кризисными для японского кинематографа 1960-ми гг.

В ПОИСКЕ НОВЫХ ЖАНРОВ

Для спасения отечественного киноискусства японские кинематографисты вынуждены были уйти в серьезные художественные поиски злободневных тем, захватывающих сюжетов и новых оригинальных форм. Требовалось нечто отличное от того, что предлагалось в кино великим, но до конца так и не понятым Акира Куросавой или бунтарями «новой волны» - Нагиса Осимой, Сехэй Имамура и др., углубившимися в почти документальные исследования социальных проблем японского общества.

Вскоре эти поиски привели к небывалому расцвету жанрового кино, одним из самых популярных направлений которого стали гангстерские фильмы - *якудза-эйга,* когда-то рассчитанные исключительно на японскую ауди-

* 1950-е гг. - самый успешный и плодотворный период в истории японского кино. В эти годы окончательно складывается по американскому образцу и стремительно развивается японская киноиндустрия, выдвинувшая Японию на первое место в мире по производству фильмов. С успехом работают выдающиеся режиссеры А.Куросава, К.Мидзогути и мн. др., чьи фильмы получают призы на международных кинофестивалях.

торию, а в наши дни хорошо известные и за пределами страны. И дело не только в громких именах их создателей, сам жанр *якудза-эйга* обладает необычайной выразительностью, динамизмом сюжета, неординарностью образов героев, да и само слово *якудза* интригует публику своей преступной романтикой.

Этот жанр зародился в Японии еще в довоенные годы и был тесно связан с историей т.н. самурайского кино и его самых популярных зрелищных поджанров *кангэки* и *тямбара* - динамичных фехтовальных фильмов, близких американскому вестерну. Обычно эти ленты были экранизацией исторических драм из репертуара театра Кабуки. Тесная связь с традициями с самого начала придавала японским ганстерским лентам ярко выраженный национальный колорит, разительно отличающий японские кинообразцы от их американского аналога.

Первое появление героя-*якудза* на японском экране произошло в 1920-1930 гг., когда средневековые каноны исторической драмы начали уступать место поиску новых форм и новых персонажей, рожденных современной жизнью и влиянием западного театра и кино. То был период зарождения т.н. реформаторской исторической драмы, галерея образов которой пополнилась новыми персонажами - людьми, свободными духом и не признающими в жизни никаких запретов. Это - *якудза*, бродяги, странствующие циркачи, разорившиеся самураи - *ронины*, мелкие мошенники и т.д., которые стремительно ворвались на японский экран. Да и сами самураи в японском кино, традиционно являвшиеся до недавнего времени олицетворением благородства и стойкости духа и обычно действовавшие вместе со своими преданными вассалами, все чаще стали приобретать образ мятежных и циничных бунтарей-одиночек.

Этот новый экранный тип героя впервые возник в сценарии Рокухэй Сусукита для фильма «Мастер гравюры» («Укиёэ-си», 1923). Не только главное действующее лицо, но и центральные сцены сражений на мечах были совершенно непривычными для японских зрителей. Они были сняты по образцу американских «фильмов действия» - динамичных, с быстрой сменой кадров, позволяющей придать поединкам особую остроту и напряженность и вызвать у зрителя эмоциональное потрясение. В этих сценах уже не было ничего общего со стилизованными «балетными движениями», унаследованными от Кабуки, насилия на экране стало больше, а реализм был принесен в жертву красоте формы.

Как пишет историк японского кино Сато Тадао: «Настоящий самурай - тот, кто сражается за свою гордость и честь, поэтому настоящие образцы самурайского духа не обязательно должны являть представители воинского сословия. Люди, обладающие этими духовными качествами и попадающие в затруднительные обстоятельства, вызывают гораздо большее сочувствие, что и было одной из причин популярности фильмов о бандитах, якудза времен феодализма»[1].

Критики назвали героев Сусукита «бандитами-нигилистами», а когда их в 1924 г. стал играть известный актер Цумасабуро Бандо, образ страдающего мятежника, не понятого его окружением, прочно вошел в галерею героев японского кинематографа[2].

ЯПОНСКИЕ РОБИН ГУДЫ

Понятие *якудза* родилось в Японии еще в XVII в. и в дословном переводе означает сочетание цифр «893» - проигрышную комбинацию в популярной в прошлом карточной игре. Первые *якудза*, или, образно говоря, «люди 893», также были неудачниками, правда, не в картах, а в жизни. Не имея крыши над головой и средств к существованию, они странствовали по деревням и зарабатывали себе на пропитание карточной игрой. Многие из них были выходцами из семей крестьян и ремесленников, а также обедневших самураев - *ронинов*. Будучи в душе благородными романтиками, а на деле неплохими фехтовальщиками, они всегда были готовы прийти на помощь такому же, как и они, простому люду, страдавшему от произвола самураев и чиновников.

Этакие японские Робин Гуды, у которых был даже свой свод моральных правил - *нинкёдо*, чем-то напоминающий кодекс самурайской чести - *бусидо*. Причем в обычаях у *якудза* всегда строго соблюдался запрет на вмешательство в жизнь обычных людей.

Правда, как замечает киновед Тадао Сато, «якудза эпохи феодализма были просто бандитами, а не свободными людьми *нинкёдо*»[3]. Такое перерождение произошло уже потом - в XIX в. Но в народе за *якудза* долго еще сохранялся этот почти мифологический статус народного защитника, который возник в средневековой Японии. Однако к середине XX в. былые благородные деяния *якудза* и их образ справедливых преступников окончательно ушли в предания. Теперь *якудза* уже олицетворяли собой мир современного криминала - представителей организованной преступности, которая охватила всю страну, стремительно сращиваясь с бизнесом и политикой и превратившись в одну из самых острых социально-политических проблем в Японии. Кинематографисты, почувствовав актуальность проблемы, сразу обратились к этой теме, приступив к массовому производству гангстерских фильмов. В расчет шли как своего рода социальный заказ задачи борьбы с преступностью, так и четкие ориентиры на коммерческий успех, ведь подобного рода тематика давала широкие возможности для построения захватывающих детективных сюжетов и всегда пользовалась большим спросом у японских зрителей.

ЯКУДЗА В СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЯХ

Новая волна фильмов о *якудза* накатила в 1960-е гг. и продержалась целое десятилетие. Успех этих лент был беспрецедентным в истории японского кино. Они заняли главенствующее положение старой «исторической драмы» и даже заметно потеснили самурайское кино, несмотря на то, что оба жанра очень близки в построении сюжета, выражали похожие чувства и неизменно имели трагический финал - решающее сражение, в котором поэтизировались кровь и смерть.

Однако с наступлением 1960-х меняется и сам зритель, и

тематика *якудза-эйга*. Теперь создатели криминальных лент были вынуждены ориентироваться на новую социальную группу японцев - преимущественно одиноких мужчин, приехавших из провинций в крупные города в поисках работы.

Япония переживала в 1960-е гг. период высоких темпов экономического и индустриального роста. Открывавшиеся новые городские предприятия и модернизированные старые заводы и фабрики постоянно испытывали острую потребность в новой рабочей силе, тогда как деревня еще жила во многом своей патриархальной жизнью. Тысячи молодых сельских жителей ринулись в большие города с мечтой о новой обеспеченной жизни, оставив в далеких деревнях семьи и друзей. Получив работу, они сожалели о потерянной радости человеческого общения и тепле родного дома. Чтобы как-то скрасить холостяцкий быт и забыть свое одиночество, эти провинциалы направлялись в кинотеатры, где окунались в мир грез и чувствовали себя приобщенными к какой-то группе людей, близких по духу или по жизненным проблемам.

Глядя на экран, они часто отождествляли свою тяжелую жизнь с судьбой одиноких *якудза*. Ведь *якудза* привели на путь преступлений та же разобщенность с окружающим миром и такое же стремление стать членом небольшой, тесно спаянной дружбой и верностью группы людей, стремящихся к свободной жизни.

Фильмы о *якудза* предлагали молодому одинокому человеку, растерявшемуся в большом городе, своего рода спасительную утопию, в которой он нуждался острее всего. И чем нереальнее она была, тем все более казалась для одиноких людей, пришедших в кинотеатры, прекрасным идеалом, затаенной мечтой об утраченном доме и человеческом общении. Сценаристы сознательно строили сюжеты *якудза-эйга* так, чтобы найти оправдание насилию *якудза*, представив его как ответ простых людей на гнет больших предприятий, которые, заботясь только о прибыли, забывают о своих работниках, делая людей придатком машин... Зрительный зал аплодировал от души.

Эти фильмы и их идеи оказались востребованными тогда, в условиях бурных общественных волнений, охвативших страну в 1960-е гг., практически всеми политическими силами Японии. Консерваторы и националисты воспринимали ленты о благородных *якудза* как восхваление японских ценностей прошлого. Знаменитый писатель и драматург Юкио Мисима сравнивал их с античными трагедиями[4]. А студенты и активисты левого крыла видели в вымышленных персонажах бесстрашных борцов за интересы простого народа. Киндзи Фукасаку - один из выдающихся режиссеров этого жанра - откровенно признавал: «Для бунтарей 60-х фильмы о якудза стали эмоциональной разрядкой»[5].

Попытки романтизировать образ *якудза* в Японии отвечали и стремлению представителей самой организованной преступности реабилитировать себя в глазах общества. Они вкладывали немалые деньги в гангстерские фильмы и негласно участвовали в кинопроизводстве, заодно и контролировали его. Их власть над миром кино была настолько велика, что когда полицейские попытались воспрепятствовать выходу на экран одной из криминальных лент, сын знаменитого главы самого влиятельного клана Ямагути-гуми, Мицуру Таока, моментально разрешил все проблемы. А еще японская мафия любила поиграть в меценатство, трепетно относилась к своим кумирам, в числе которых называют идола японского криминального кино Кэна Такакура, блестяще сыгравшего благородных гангстеров в десятках фильмов киностудии «Тоэй».

ЯКУДЗА В ЖАНРЕ *НИНКЁ*

Особенно востребованным в те годы оказался самый популярный поджанр *якудза-эйга - нинкё*. Сюжет этих фильмов мог развиваться в разных исторических эпохах, но непременной их особенностью оставалась средневековая мораль *якудза - нинкёдо* и яростные красочные бои на мечах или пистолетная пальба, сопровождаемые кровью и смертями. Мода на эти фильмы началась в 1963 г. Хотя они снимались на всех ведущих студиях страны, основным их производителем стала студия «Тоэй».

Действие большинства фильмов, снятых на «Тоэй», происходит в XX в. В качестве главного героя выступает благородный *якудза*, живущий по принципам кодекса *нинкёдо*, а потому олицетворяющий собой старую формацию с ее ностальгическими для японцев представлениями о добре и справедливости. Его жизнь - вечная неравная и жестокая схватка с противниками - современными *якудза*, символизирующими новый криминальный мир и новую общественную мораль. Наконец, непременный *happy end*: победа борца-одиночки, который, вооружившись лишь мечами или пистолетом, побеждает группы бандитов благодаря своему высокому духу и бойцовским навыкам.

Если *якудза,* герой старых фильмов, обречен на верную смерть в столкновении с какой-то крупной шайкой или же на существование еще более одинокое, чем прежде, то герой современных фильмов о *якудза* не гибнет в открытой схватке. Новые фильмы активно проповедовали идею о том, что борьба даже самой маленькой группы со значительно большей криминальной структурой может быть выиграна - к победе приводят высокие цели.

Продюсированием такого рода фильмов на киностудии «Тоэй» одним из первых занялся Кодзи Сюндо, который, как считали, был тесно связан с преступным миром. Известно, например, что в годы Второй мировой войны он был завсегдатаем игорных притонов, контролировавшихся мафией, и даже был близко знаком с одним из «крестных отцов». Однако сам Сюндо предпочитал умалчивать об этой стороне своей биографии и потому сюжетами для своих фильмов выбирал обычно прошлые времена, овеянные духом ностальгии и романтики. Вскоре благодаря фильмам Кодзи Сюндо киностудия «Тоэй» выдвинулась в лидеры производства гангстерских фильмов, а сам поджанр *нинкё* стал победителем японского кинопроката.

Студийное начальство решило на время отказаться от съемок самурайских боевиков, оставив их на откуп другим кинокомпаниям, и бросить все свои лучшие творческие силы на создание наиболее востребованных и прибыльных в те годы *якудза-эйга*. В их числе оказался и Эйити Кудо, непревзойденный мастер батальных сцен и известный постановщик самурайских фильмов. Ведь Кудо был выходцем из старинного самурайского рода. Но вот гангстерские картины, в особенности в стиле *нинкё*, прославлявшие кодекс чести *якудза*, казались ему открытым лицемерием.

«Все эти “нинкё”, - говорил Кудо, - меня никогда не привлекали... гораздо важнее было найти реалистический подход к теме»[6]. В свою дилогию «История преступного мира Японии» (1967-1968) Кудо даже пригласил на одну из главных ролей бывшего *якудза* Нобоку Андо, кстати говоря, тоже выходца из старинного самурайского рода. К тому времени известный артист уже окончательно поменял криминальный мир на мир кино, но продолжал играть *якудза* на экране. Кудо привлекли в Андо не только специфическая и выразительная внешность и манера игры, но и его большой криминальный опыт, который помог привнести большую долю реализма в эту, во многом придуманную историю.

«Мне было важно показать, - говорил режиссер, - как складывались банды, как гангстеры объединяются для войны, как такая жизнь влияет на их существование... все они хотят простых отношений, любви. А это приводит к отвратительным поступкам и жестоким действиям»[7].

Особенно успешной была первая часть дилогии под названием «Кровавая вражда» (1967), где режиссер рассказал историю дружбы пожилого полицейского (Дзюндзабуро Бэн) и молодого *якудза* (Нобоку Андо), которая постепенно перерастает в их глубокую взаимную неприязнь и заканчивается неожиданным, но весьма предсказуемым разрывом. Таким образом, фильм соединил в себе особенности двух жанров: гангстерского кино и психологической драмы, сдобренных изрядной долей реализма.

Сам режиссер усматривал в этой ленте прообраз нового направления японского гангстерского кино - *дзицуроку*, предполагающего максимальное приближение к документальному повествованию. Но произвести настоящую революцию в области *якудза-эйга*, разрушив все устаревшие каноны его поджанра *нинкё*, и сделать *дзицуроку* самым ярким явлением японского криминального кино Кудо так до конца и не удалось.

Это сделает его старинный друг Киндзи Фукасаку, чьи фильмы в жанре *дзицуроку* получили всемирную известность. А сам Кудо к концу жизни и вовсе разочаровался в японском гангстерском кино, признавая, что даже ленты Такэси Китано навевают на него сон, и стал поклонником американских боевиков.

НОВЫЕ ИДЕИ И ТВОРЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ

Кудо был далеко не одинок в своем стремлении выйти за рамки косных канонов *нинкё*. Другой ведущий мастер гангстерского кино, Тэруо Исии, также стремился к тому, чтобы делать фильмы зрелищные и динамичные, в стиле западных, сочетать сюрреалистичную образность с коммерчески выгодными сюжетами. Особо успешными лентами Исии 1960-х стали «Банда против Банды» (1962), «Тюрьма Абасисири» (1965) (всего создано более 70 фильмов). А к 1970-м гг. он и вовсе переключился на новое направление *pink violence* - гремучее сочетание гангстерских лент с эротикой.

Тем не менее, творческие эксперименты, несмотря на угасавший зрительский интерес к гангстерскому кино, никогда не прекращались. В роли очередных ниспровергателей канонов *нинкё* выступил режиссер Тай Като с группой своих коллег со студии «Тоэй». Главной причиной их критического отношения к фильмам *нинкё* был «чрезмерно упрощенный и перенасыщенный благостными стереотипами взгляд на проблемы организованной преступности»[8]. Вот почему основная задача виделась им, в первую очередь, в создании острых, оригинальных и нестандартных сюжетов гангстерского кино. Одновременно с этим предполагалось сосредоточить внимание на поиске новых художественных средств как в области режиссуры, так и актерской игры.

Вскоре Тай Като со своими творческими единомышленниками попытался претворить эти идеи в реальность, приступив к совместным съемкам фильма «Женщина-игрок по кличке “Красный пион”» (1968-1972). Так впервые в криминальных картинах студии «Тоэй», долгие годы специализировавшейся на производстве фильмов «мужского» жанра, появились подруги *якудза*, их жены и вдовы, которые сражались за своих мужей и любовников, практически не уступая мужчинам. Более того, в этих картинах эффектные кадры с жестокими женскими баталиями искусно сочетались с не менее откровенными и впечатляющими сексуальными сценами.

В этих ролях прославились актрисы Дзюнко Фудзи и Сима Ивасита. Но успех этих фильмов был кратковременным, хотя сама идея женского участия в сюжетах гангстерских картин быстро была подхвачена другими режиссерами.

В конце 1960-х - начале 1970-х гг. Японию потрясли дерзкие преступления девичьих криминальных групп, ставших вызовом мужскому криминальному миру. Они получили название *сукэбан*, что в дословном переводе означает «женщины-боссы», и сформировали одну из первых молодежных субкультур.

Эти «новые» японки, облаченные в строгие школьные формы и вооруженные острыми бритвами и тяжелыми цепями, собирались обычно неподалеку от железнодорожных станций и совершали там магазинные и карманные кражи и невиданные доселе акты насилия. Даже в своем кругу они строго соблюдали почти тюремную дисциплину, не допускавшую непослушания старшему и общение с противоположным полом. Что уж тут говорить о реакции со стороны обычных жителей близлежащих городов, когда даже *якудза* относились к ним с большим почтением и даже неко-

торой опаской. Чем не тема для криминального кино?

Так в стенах студии «Тоэй» возник новый поджанр *якудза-эйга-сукэбан*, который стал беспощадно эксплуатироваться режиссерами, постепенно дополнившими его элементами боевиков, триллеров и даже эротики. Один из ранних образцов этого нового поджанра - картина «Сукэбан-блюз: контратака королевы пчел» (1971), рассказывающая о сложных взаимоотношениях женской молодежной банды *сукэбан* с местными *якудза*. Из более поздних популярных работ этого жанра следует назвать ленту «Сукэбан-прокурор» (2006) известного режиссера Кэнта Фукасаку, сына покойного Киндзи Фукасаку. В центре сюжета - судьба девушки, завербованной политической организацией «К» и засланной в элитную школу, чтобы предотвратить там террористический акт.

Другая лента «Сукэбан-блюз: месть», или «Партизанская война девушки-босса» (1972), рассказывает о дружбе и соперничестве двух женских криминальных группировок мотоциклисток и является еще одной из вариаций *сукэбан*. Дело в том, что в те годы в Японии на смену *сукэбан* пришла другая массовая полукриминальная молодежная субкультура байкеров - *босодзоку*. Когда-то фильмы с участием Джеймса Дина и Марлона Брандо вызвали к жизни целое байкерское движение на Западе. В Японии байкеры, появившиеся, в т.ч., благодаря тем же западным кумирам вскоре стали героями не только криминальных сводок, но и криминальных фильмов, получивших название *босодзоку*. И это, отчасти, закономерно, поскольку практически всем им, в т.ч. и девушкам, были свойственны тяга к театральным эффектам и экстравагантным костюмам. А постоянное внимание к ним СМИ и осуждение в обществе сразу же создали байкерам скандальную известность.

Когда же и байкеры уже не могли поддерживать стабильный интерес зрителя к криминальному кино, в ход пошло самое беспроигрышное оружие - эротика, причем в сочетании с криминальными сюжетами в стиле *сукэбан*. Яркий пример таких лент - «Мальчик-сукэбан» (2006) - эротическая комедия о приключениях юноши, пробравшегося в женскую гимназию под видом новой ученицы и открывшего для себя много шокирующих тайн девического сообщества.

СЕКРЕТЫ УСПЕХА И НЕУДАЧ

На фоне столь разнообразной продукции *якудза-эйга*, созданной в стенах такого мощного в те годы киногиганта, как «Тоэй», вклад других крупных кинокомпаний в развитие этого жанра выглядит куда скромнее. Тем не менее, каждая из них, следуя тогдашним кинотрендам и сохраняя свою художественную специфику, создала немало ярких оригинальных образцов *якудза-эйга*, среди режиссеров которых следует назвать Сэйдзюн Судзуки, Ясудзо Масумура, Кадзуо Икэхиро, Ясухару Хасабэ и др. Однако несмотря на все старания кинематографистов, популярность гангстерских фильмов в Японии стремительно падала, что было связано во многом с теми переменами, которые произошли в японском обществе.

Прежде всего, стремительный экономический скачок, который совершила Япония, и рост благосостояния народа, приведшие к кардинальным социальным сдвигам, сделали подобные сюжеты мало востребованными широкой публикой, начинающей уже забывать о тяжелом прошлом. Да и созданный миф о справедливости и благородстве *якудза* уже многим казался смешным и фальшивым на фоне возросшей преступной деятельности японской мафии, сферы интересов которой теперь уже простирались в экономические и политические сферы.

А переломным в истории *якудза-эйга* стал 1972 г. К этому времени уже были преданы забвению идеалы левого движения 1960-х гг., и наступил трагический конец демократическим настроениям в обществе. Кровавые преступления левых радикалов: жестокая чистка собственных рядов в «Красной армии»*, организованные ими захваты заложников и т.д. отвратили от них большую часть их бывших сторонников. Конечно же, симпатии к властям от этого в обществе не прибавилось, но отныне протестные движения ассоциировались в глазах общественности не с благородными героями прошлого, а с безжалостными хладнокровными убийцами. Эксплуатировать романтизированный образ *якудза* уже не представлялось возможным и по другой причине. В 1970 г. Юкио Мисима совершил ритуальное самоубийство во имя реставрации довоенного императорского режима, тем самым окончательно подорвав у населения идеалистическое восприятие националистических идей.

Примешивались и далекие от политики обстоятельства. В том же 1972 г. на мировые экраны вышел легендарный «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Копполы, который с огромным успехом был показан в Японии. Эта лента перевернула представления японцев о криминальном кино. И после ее просмотра японские продюсеры уже не могли не понять, что японские картины в жанре *якудза-эйга* более не выдерживают конкуренции со стороны американского кинематографа. Требовался достойный ответ. И он не заставил себя ждать. Японским ответом американскому «Крестному отцу» стала прославленная лента Киндзи Фукасаку «Бои без чести и жалости» (1973), сегодня уже причисленная к наивысшим достижениям японской культуры XX в.

Так началась новая страница в истории японского гангстерского кино, ярчайшим представителем которого становится всемирно известный Такэси Китано. Его судьбе и творчеству будет посвящена отдельная статья.

---

* Японская леворадикальная организация, созданная в 1971 г.

---

1 *Тадао Сато.* Кино Японии. М., 1988. С. 38.

2 Там же.

3 Там же.

4 *Денисов И.* Русский журнал. Якудза эйга. Жанровое кино по-японски - http://www.russ.ru/pole/YAkudza-eiga

5 Там же.

6 *Денисов И.* Японское жанровое кино. Якудза эйга. Часть 2 - www.cinematheque.ru/post/119414/print/

7 Там же.

8 Там же.